

LES OBJETS ET LES COLLECTIFS CULTURELS ACTEURS DE LA DIVERSITÉ

Entretien avec François Ribac

Michel Maric

La Découverte | « [Mouvements](#) »

2005/1 n° 37 | pages 60 à 69

ISSN 1291-6412

ISBN 2707145173

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-mouvements-2005-1-page-60.htm>

!Pour citer cet article :

Michel Maric, « Les objets et les collectifs culturels acteurs de la diversité. Entretien avec François Ribac », *Mouvements* 2005/1 (n° 37), p. 60-69.

DOI 10.3917/mouv.037.0060

Distribution électronique Cairn.info pour La Découverte.

© La Découverte. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Les objets et les collectifs culturels acteurs de la diversité

Entretien avec François Ribac

PROPOS RECUEILLIS PAR
MICHEL MARIC

François Ribac est compositeur de théâtre musical et auteur de *L'avaleur de rock* (Editions La Dispute, 2004). Son dernier opéra, le *Petit traité pop du Jardin Botanique*, a été créé aux Tombées de la Nuit à Rennes et au Théâtre d'Arras en juillet 2004.

En abordant les questions de diversité des normes et des acteurs, de diversité des dispositifs, des techniques, des esthétiques et des usages, des représentations des consommateurs et de l'industrie culturelle, François Ribac pose un regard particulier sur la diversité culturelle. A travers ses objets et ses collectifs, la culture exprime un moment de la société : l'art n'est pas le reflet de la société, nous dit-il, il en est plutôt un des états.

Mouvements : *Vous êtes compositeur d'opéra et de rock mais vous avez aussi un regard sociologique sur le monde de la musique, comme en témoigne votre tout récent ouvrage L'avaleur de Rock.*

François Ribac : J'ai un parcours militant qui me prédisposait à cette ambivalence. Après une quinzaine d'années d'activité professionnelle intense au sein de ce que l'on appelle communément (et improprement à mon sens) le spectacle vivant, j'ai commencé à me poser des questions. Je ressentais une contradiction entre mes goûts propres, depuis longtemps tournés vers la musique populaire et les musiques nouvelles américaines, et la "vulgate de la création contemporaine" pour résumer lapidairement les choses. La crise des intermittents a amplifié ce malaise. Or, la question centrale de la politique culturelle publique, c'est le problème de l'évaluation : les modalités et les instances de l'expertise. Un artiste a pas mal de choses à dire sur cette question, c'est son quotidien, il est sans cesse confronté à des experts (la presse, les institutions, les programmeurs, le public, les pairs) cependant, je ne souhaitais pas écrire directement sur mon travail mais plutôt réfléchir aux formes variées de la musique populaire. Étant moi-même une sorte d'hybride, je sentais bien qu'en durcissant les oppositions entre les genres musicaux (classique versus rock) on aboutissait à des caricatures. Par ailleurs, j'avais conscience de la difficulté à défendre d'une façon monolithique un objet si vaste que le rock, car ce

¹ F. RIBAC, *L'avaleur de rock*, La dispute, 2004.

qui caractérise cette galaxie c'est justement son incroyable diversité. Je me suis donc intéressé aux façons, que nous avons de nous attacher¹ à la musique.

M. : *Que pensez-vous de la place qu'occupe l'industrie dans ce secteur ?*

F. R. : Justement, ce secteur n'est pas non plus homogène et il subit sans cesse des mutations, ce n'est donc pas simple à résumer. Je pense qu'on doit d'abord commencer par mettre les choses en perspective, ce qui revient à adopter une démarche historique et comparatiste. Se poser la question de savoir ce que serait le rock, la techno, le hip hop (la popular music des anglo-saxons) consiste nécessairement à se demander ce que sont, par exemple, le jazz ou la musique classique. Quels types de rapports particuliers ont chacun de ces trois grands domaines avec les objets (instruments, machines, supports) ? Comment circulent-ils dans l'espace public et domestique (diffusion, marché, moyens de reproduction et de transmission) ? Comprendre un genre (musical ou humain) c'est le comparer aux autres. Ce qu'il faut d'abord dire c'est que les musiques populaires n'ont pas de lien particulier avec le marché, du moins pas plus que n'importe quelle musique. Prenons les exemples de la musique classique et du phonographe.

La mise au point de la notation musicale (et de la musique classique) correspond à une mise sur le marché de la musique. Quand de Tombouctou à Marseille on peut déchiffrer et exécuter une même partition, grâce à un système de notation et d'instruments normalisés, alors l'espace de la musique devient, potentiellement, le monde entier et c'est d'ailleurs ce qui est marqué sur les déclarations Sacem : « territoire cédé : monde entier ». Cette standardisation a permis de déléguer à des interprètes l'exécution de la musique et à d'autres (les éditeurs) de la faire fructifier. Le compositeur n'a plus besoin de jouer lui-même, il peut gagner de l'argent sans se produire en scène. Pour en arriver là, il a bien fallu normaliser toute la chaîne musicale : les instruments, le solfège, les partitions, créer le piano (le juke-box de la bourgeoisie et de l'aristocratie au XIX^e siècle), pour rendre universelle cette version de la musique, c'est-à-dire pour qu'elle puisse se diffuser. Ce processus est contemporain de l'apparition de la figure de l'artiste moderne et d'un marché autonome. Tout cela s'épanouit en même temps. On voit bien ce que cela signifie, il y a une concordance entre l'aspiration des artistes (être indépendant), la naissance d'une esthétique (le classique), le développement d'un marché et des intermédiaires (les impressari, les éditeurs, les fabricants de piano) et des techniques de reproduction. C'est la même chose ! Du point de vue de la « diversité culturelle », le style classique n'est ni une normalisation au sens brejnevien, ni un progrès au sens positiviste. En trouvant de nouveaux territoires et grâce à de nouvelles techniques cette musique se mondialise, donc de plus en plus de gens l'apprécient et la pratiquent.

À la fin du XIX^e siècle, l'invention du phonographe a été un événement considérable et on peut parler d'une sorte de révolution. La littérature et les mythes avaient longtemps rêvé que la musique soit capturée et

1. Sur l'idée d'attachement :
A. HENNION, S. MAISONNEUVE et É. GOMART, *Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La Documentation Française, 2000.

quelques inventeurs, Edison, Charles Cros, Bell, l'ont fait. Or, Edison a conçu le phonographe pour améliorer la productivité dans les usines ! Il s'agissait de faciliter la circulation des instructions aux secrétaires et aux ouvriers. Il pensait également que les familles enregistreraient les mourants, pour garder une trace. Or, on voit bien aujourd'hui encore que cela est extrêmement rare. Le film *Nick's Movie* de Wim Wenders, inspire une certaine répulsion, y compris aux cinéphiles. Capter la voix ou l'image de nos proches à l'agonie nous paraît morbide. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela veut dire qu'Edison, qui avant de mettre au point une invention évaluait soigneusement ses capacités commerciales², s'est trompé. Il trouvait l'idée que l'on enregistre de la musique ridicule (et il n'avait pas tout à fait tort au vu de la mauvaise qualité du phonographe), mais c'est pourtant ce qu'est devenu son invention. Il y a eu un détournement, qui n'était prévu ni par l'innovateur, ni par sa firme et pour employer des termes anachroniques, que ni son plan média, ni son marketing ne purent imposer.

Parlons aussi de la cassette audio. Elle a constitué, à partir des années soixante, un support très répandu. Au début les majors étaient réticentes car elles redoutaient la copie sauvage. Quand elles ont compris qu'elles ne pourraient pas s'y opposer, la cassette audio a été lancée dans le tiers-monde pour diffuser la pop. On pensait qu'on allait pouvoir coloniser ces territoires grâce à ce support plus économique et puis il y avait aussi le marché potentiel des autoradios³. Or qu'advint-il ? En Afrique, en Jamaïque, la cassette est devenu le standard professionnel précisément parce qu'elle n'était pas chère, et la « bande magnétique des pauvres » a permis à des musiques locales, non contrôlées par les majors, de pénétrer l'Europe. Le reggae a migré, pas simplement grâce aux labels anglais qui l'ont importé, mais bien davantage parce que les cassettes arrivaient en Angleterre, où les punks, qui habitaient les mêmes quartiers que les Jamaïcains, se sont mis à les écouter. Et dans les années quatre-vingt, la *world music*, un *mix* de rock et de *trad*, est arrivée ! On se retrouve donc avec un effet presque contraire à celui prévu alors même que la cassette était censée être un vecteur de conquête de nouveaux marchés. Le phénomène marquant ce n'est pas seulement que les posters et les disques de Jimmy Hendrix sont arrivés au Maroc, c'est aussi que la musique marocaine est arrivée ici. Restons en aux années 1983-1984. L'industrie des supports et les majors du disque (qui n'ont pas encore opéré leurs grands processus de fusion) décident de supprimer le disque vinyle. Cela leur permet de contraindre les consommateurs à reconstituer entièrement leur discothèque et, en outre, sous prétexte que le nouveau support numérique offre une meilleure qualité, ils vont le vendre beaucoup plus cher. Cependant, à la fin des années quatre-vingt, au moment où la plupart des labels (y compris les petits) arrêtent la production de vinyles, arrive la révolution du hip hop ! La réponse des ghettos américains paupérisés au rock FM et à l'imposition du CD c'est de faire de la platine disque et des *ghetto blasters* (à cassette) un instrument central !

Je ne nie pas qu'il y ait des monopoles, mais je veux simplement souligner que même dans un face à face, il y a au moins deux protagonistes, avec

2. T. P. HUGUES
«L'électrification de
l'Amérique» (Traduit
de l'américain par
Dominique Ebnöther),
Culture Technique
n° 10, Juin 1983
p. 21-41.

3. P. THIBERGE
« "Plugged in" :
technology and
popular music »
p. 3 à 25 in S. FRITH,
W. STRAW & J. STREET
(sous la direction de)
*The Cambridge
Companion to Pop &
Rock*, Cambridge, 2001.

leurs stratégies et leurs réactions. Or, il existe un phénomène décrit par les économistes sous le nom d'« exits⁴ » : il s'agit des formes de méfiance et/ou de rejet des consommateurs vis-à-vis de produits ou d'offres qui leur sont faites. Il faut être conscient des difficultés de l'industrie musicale à rendre ses innovations opérantes et plus généralement à contrôler les usages des marchandises qu'elle met en circulation. Si l'on en reste à l'histoire des techniques de reproduction musicale, les exemples ci-dessus nous montrent que, ce que j'appellerais un peu pompeusement le génie populaire, a régulièrement utilisé les objets manufacturés d'une façon imprévue. Cela va même plus loin que cela, c'est quasiment «ontologique» : un inventeur, un innovateur n'est jamais capable de prédire exactement ce que son innovation va devenir. Les rapports entre l'industrie et les acteurs, et il y a en un paquet, sont extrêmement compliqués et incertains. Les appareils et les supports qui permettent d'écouter de la musique sont l'objets de conflits et souvent détournés et les monopoles peinent à s'adapter à ces mutations imprévues, qu'ils ne voient pas venir. On est loin de la toute puissance de l'industrie et d'un marché de consommateurs passifs et captifs. La crise actuelle des global-trusts (Time Warner et Vivendi) nous démontre, outre que les rêves mégalomanes sont des abstractions dangereuses, que le marché est aussi régulé par le consommateur. La crise actuelle est une nouvelle illustration des problèmes chroniques des monopoles. En concentrant toutes les filières, de la musique au cinéma en passant par l'édition, ils pensaient tout contrôler et remédier aux accidents de parcours, type cassette audio. Il n'en a rien été et la faillite de Vivendi et le *peer to peer* sont là.

La notation musicale ou la reproduction mécanique ne sont donc pas des techniques bonnes ou condamnables en soi, elles sont l'expression d'un alliage entre du marché, de nouvelles manières d'aimer et de faire de la musique : un style. Il n'y a ni défaite de la pensée, ni victoire de la culture majuscule. Il y a du neuf et c'est cela qu'il faut penser.

M. : *Mais le marché est confronté aujourd'hui à une forte concentration. Peut-on considérer que l'industrie constitue aujourd'hui l'essentiel du marché et finalement que les majors représentent le meilleur point d'entrée pour l'analyse du marché de la musique ?*

F. R. : Les phénomènes de concentration et les crises des networks ne sont pas non plus si nouveaux. L'arrivée du rock'n roll, comme phénomène de masse, est d'ailleurs également liée à une crise des networks américains, qui contrôlaient dans les années cinquante la quasi totalité des stations de radio aux États-Unis. Pour diverses raisons le monopole des trusts étant remis en cause, des petites stations de radio, sans moyens financiers, ont émergées. Parce qu'elles n'avaient pas l'argent pour rémunérer un

4. Cf. L. BOLTANSKY et È. CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999.

Le phénomène marquant ce n'est pas seulement que les posters et les disques de Jimmy Hendrix sont arrivés au Maroc, c'est aussi que la musique marocaine est arrivée ici.

5. R. PETERSON « Mais pourquoi donc en 1955? Comment expliquer la naissance du rock » in P. MIGNON et A. HENNION (sous la direction de) *Rock, de l'histoire au mythe*, Éditions Anthropos, 1991, p. 9-35.

6. S. FRITH « The popular music industry », *The Cambridge Companion to pop & Rock*, Cambridge, 2001, p.26 à 52.

orchestre maison (composé d'instrumentistes et de deux chanteurs qui interprétaient ce que les juke-box passaient dans les cafés) elles ont passé des disques... parce que c'était moins cher ! Puis, quelqu'un à imaginé que l'on pouvait uniquement passer des disques d'un même style – ce à quoi personne n'avait pensé auparavant. Et le rock'n'roll est arrivé⁵. C'est le flair d'innovateurs locaux (à l'image de Sam Philips, le producteur d'Elvis Presley) qui a permis le déclenchement d'une révolution à la fois musicale, technique et industrielle, le rock. Comme pour le classique, on voit qu'une conjonction de facteurs techniques et humains permettent l'émergence d'un genre musical, d'un nouveau marché et de nouveaux outils.

La spécificité du rock est surtout d'être le premier domaine musical qui prend au sérieux la question de l'enregistrement et ne le considère (pas seulement) comme un témoin mais comme un art à part entière et comme la mémoire du genre. Le rock utilise les techniques issues du monde industriel et son surtout son énergie : l'électricité. Le travail en studio consiste (en effet) à mesurer les choses et à décomposer toute l'activité musicale. On va pouvoir enregistrer par étapes, réécouter, arranger, spatialiser, amplifier et mixer le son, étendre les possibilités. Dans cette configuration, l'ingénieur (du son) joue un rôle capital et quelques décennies plus tard il deviendra même le centre des nouveaux genres musicaux (hip hop et techno). De même, le disque va fixer les œuvres et devenir un nouveau référent, qui permet que la musique vienne à nous. Par conséquent, ce n'est pas par hasard si l'histoire (mythique) du rock commence, avec Elvis Presley, dans un studio d'enregistrement, à l'intérieur de cette boîte insonorisée où l'on capture et réfléchit la musique. Remarquons que ce l'on va aimer originellement dans cette musique, ce n'est pas l'auteur ni le compositeur. Non, c'est Elvis Presley lui-même, l'interprète que le support permet de conserver, celui là même que la partition (ou un livre) ne gardait pas précédemment. Ni Marilynne Monroe ni John Lennon ne sont morts comme une chanteuse d'opéra mourait avant l'ère du phonographe. Tant que les bandes sont là, ils restent vivants, jeunes et beaux. Quand on aborde les relations entre les techniques et l'esthétique de ce point de vue, les choses changent. En fait, ce que l'on appelle musique populaire ne se limite pas à l'industrie musicale ni même au marché. Simon Frith a dit très simplement que c'est l'industrie musicale qui est une partie de la musique populaire et non l'inverse⁶. C'est dans ce cadre qu'il faut observer, et penser, les phénomènes de concentration, et c'est à partir de cette réalité qu'il faut que s'élaborent des politiques publiques d'accès à la culture. Ceux qui critiquent de façon incantatoire le marché et les « produits » proposent toujours de favoriser des techniques et des dispositifs qu'ils jugent plus authentiques. D'autre part, ils oublient que la musique c'est aussi du bénévolat et des passionné-e-s. Or, cette mise à l'écart de l'amateur, censé être incompetent, est hautement marchande puisqu'elle favorise les professionnels !

M : *Que pensez-vous de l'idée de payer les artistes pour les concerts qu'ils donnent, pour les moments où ils jouent de la musique, mais sans leur verser de droits sur le produit ?*

F. R. : Dans certains mondes musicaux, comme le rock ou le jazz, la règle la plus fréquente est d'interpréter soi-même ses compositions. Mais personne ne pense que Beckett aurait dû lire ses livres dans toutes les librairies pour mériter un salaire ! Pourquoi rétribuer un écrivain et pas un-e faiseur(euse) de disques ? Pourquoi considérer un livre imprimé plus authentique qu'un disque...gravé ? Il y aurait d'un côté de l'authenticité (voire une absence de marché) et, de l'autre côté un objet résultant pour l'essentiel d'un processus industriel (un produit) qui ne devrait pas donner lieu à une rémunération ? L'insistance sur la rareté des œuvres (par exemple pour la peinture) et l'idéologie de l'art pour l'art correspondent à la naissance du marché de l'art au XIX^e siècle. À partir du moment où (pour aller vite) le souverain n'est plus le mécène principal, le marché de l'art est une alternative. Ce sont alors les galeristes qui vendent les toiles des peintres à des particuliers. Et dans ce marché, la prime donnée à la rareté permet de valoriser l'œuvre (au sens symbolique et commercial), les deux choses sont intimement liées. Raymonde Moulin⁷, qui a beaucoup travaillé sur cette question, pense que la distance vis à vis des questions matérielles est une tactique pour masquer l'arrivée du marché de l'art et le fait que l'artiste offre ses toiles au plus offrant. Personnellement, je pense que les artistes ont bien conscience de se vendre. Il suffit de lire la correspondance de Balzac (qui faisait durer les feuillets) ou de n'importe quel compositeur pour constater que les artistes étaient toujours en train de chercher des marchés, de demander à des gens d'acheter leurs travaux, d'avoir une introduction ici, de gagner un concours là. Il faut noter aussi que dans l'histoire de l'Europe, les premiers éditeurs sont les compositeurs eux-mêmes et que c'est Beaumarchais, un écrivain, qui a créé la société des auteurs et compositeurs dramatiques (la Sacd). À cette époque, les artistes veulent s'émanciper de l'aristocratie *et* ils veulent le contrôle de leur œuvre et, ne l'oublions pas, il s'agit aussi pour eux de faire respecter leur droit moral. Là encore, l'enjeu pour Beaumarchais est aussi bien commercial qu'éthique. Par ailleurs, l'écriture existe par la représentation, sur une scène ou par la lecture, par le concert ou le disque, les deux processus ne sont pas dissociables. Au théâtre, l'exécution signifie donner la vie (!) et cette polysémie du mot est ce qui donne sa liberté au metteur en scène. Exécuter c'est donner naissance sur la scène à une certaine interprétation et c'est aussi tuer l'auteur, arracher son œuvre de sa table de travail pour l'exposer devant l'assemblée. Je crois que le fait de transposer une pièce écrite dans un cabinet particulier par un individu et de la jouer avec des acteurs et un dispositif scénique, devant un public est exactement la même chose que ce que j'ai décrit des relations du studio à la scène rock. On passe de l'individu au collectif, voilà ce qui est capital. Une société s'approprie une production privée. *To perform* c'est rendre une production opérante dans l'arène publique, qu'il s'agisse d'un concert ou d'une chaîne hi-fi n'empêche pas les appropriations..

7. Moulin.

M. : *Il est ici question de normes, de choix de société ou de choix politique... Mais l'on peut aussi poser le problème en termes de politique culturelle.*

F. R. : Mais les normes évoluent sans cesse et l'idée même de démocratie est basée sur des normes qui s'affrontent publiquement. Qu'est-ce que la justice sinon un théâtre où l'on débat, de façon contradictoire ? Et, en outre, les normes ne font pas que s'affronter, elles se conjuguent et donnent naissance à de nouvelles combinaisons, il y a des compromis et des variations. Par exemple, les musicologues classiques mettent en avant le compositeur, mais on voit bien que les mélomanes peuvent écouter cinq ou six versions sur disques d'interprètes différents. Glenn Gould n'est peut-être pas aussi important que Bach, mais il compte autant ! Et l'on voit que, dans un même espace, il y a des façons différentes d'attribuer de la valeur à des agents⁸.

Au lieu de désigner des prescripteurs et ces œuvres de qualité, il faudrait d'abord favoriser l'organisation des acteurs eux-mêmes, pour que, de la confrontation, apparaisse ce qui s'appelle la démocratie.

En termes de politique culturelle, si on est favorable à une activité régulatrice (c'est un débat à avoir mais c'est mon point de vue), je dirais que l'on doit d'abord commencer par étudier les façons dont chaque monde musical – les amateurs et les professionnels – définit ses normes et ses limites. C'est probablement difficile, mais il faut malgré tout commencer par là. Comment un certain type de pratique collective s'y prend pour traduire une

8. Becker.

activité de la sphère individuelle, privée, laborantine, à celle du public, de l'événement partagé, de la technique ? La politique publique doit fortement investir dans la recherche là-dessus, elle doit aller voir ce qui se passe et rendre publique ces observations. Définir une politique culturelle, c'est se demander comment le public (l'acteur de la démocratie, un sujet pluriel, non homogène) peut avoir accès à ces supports, ces partitions, à l'enseignement, aux locaux pour répéter, aux salles de concert. Si l'on comprend que le support enregistré est bien autre chose qu'une forme morte (réifiée aurait dit Adorno), alors, ce qu'il faut favoriser c'est la possibilité d'enregistrer et d'écouter. Il faut reconsidérer la politique qui consiste à soutenir l'industrie privée quand il s'agit de supports et à créer, de l'autre côté, des salles publiques de rock. En faisant ainsi, on va être obligé de faire jouer des artistes qui peuvent remplir des salles de 400 à 2000 places et on se retrouvera, comme c'est le cas aujourd'hui, avec des salles publiques fortement dépendantes des tourneurs privés ! Est-on obligé d'avantager l'industrie nationale (la belle affaire !) du disque en instaurant des quotas d'artistes français à la radio, sans exiger une répartition plus pluraliste des fréquences radio ? Ne faudrait-il pas plutôt baisser la TVA sur les disques, soutenir des petits labels autogérés dans chaque département, investir dans les réseaux numériques pour encourager les échanges de fichiers et de logiciels et subventionner les salles déjà existantes, issues de la sphère associative, et de toutes tailles ? Est-ce que les dispositifs d'aide à l'industrie cocorico ou les nouvelles salles de concerts rock ont contre-balancé le monopole des majors et favorisé la diversité ? Est-ce que TF1 (l'ennemi

habituellement désigné) chancelle ? Ce qu'on ne réalise pas, c'est que la création d'un marché du spectacle vivant n'est pas automatiquement un facteur de démocratisation de la culture. Pourquoi ? Et bien parce que l'on avantage systématiquement un type de dispositifs et de techniques de représentation (et qu'est ce que la politique sinon représenter), au détriment d'autres techniques, présentées comme de purs produits, aliénés et morts. Or, toute la société se fabrique du plaisir, se forme et jongle avec les disques et les supports et nous avons vu qu'il ne s'agit pas d'un usage passif mais d'une pluralité d'usages, complexes. Il faudrait prendre en compte ce va-et-vient entre le support et la scène, entre le marché et la régulation, entre les différentes expressions artistiques, entre les pros et les amateurs, et le rôle de l'État serait précisément de faire pencher la balance dans les sens d'une appropriation des techniques par la société. Surtout, il faudrait favoriser les expressions contradictoires et reconnaître les compétences dans la société, au lieu de chapitrer les gens sur un mode doloriste, avec un catéchisme laïque sur le thème des « bienfaits de la culture ». Au lieu de désigner des prescripteurs et ces œuvres de qualité, il faudrait d'abord favoriser l'organisation des acteurs eux-mêmes, pour que, de la confrontation, apparaisse ce qui s'appelle la démocratie. Mais pour arriver à ce résultat, instable et qui doit régulièrement être réexaminé, encore faut-il que tous les acteurs soient là. Je crois que la société réagit de plus en plus sur ce mode. Quand Jean-Jacques Aillagon a privilégié un certain opérateur pour racheter une partie de l'édition française, des libraires (justement pas tous) se sont organisés et sont allés à Bruxelles. De ce point de vue, il me semble que les milieux de la culture institutionnelle sont en retard sur la société, alors même qu'ils se conçoivent comme « super contemporains » et comme une force de résistance à l'air du temps. Je crois qu'aborder les questions de diversité dans ces termes permet aussi de déplacer utilement les problématiques. Ce ne sont pas seulement les œuvres qu'il faut diversifier mais aussi l'expertise.

M. : *Justement, du côté des consommateurs on voit, par exemple à travers le peer to peer, la diffusion s'étendre par des échanges non marchands. Quel regard portez-vous sur ce phénomène ?*

F. R. : Bien sûr, il n'y a pas d'échange marchand entre la personne qui donne un fichier et celle qui le reçoit. Mais pour que les gens s'échangent des fichiers, il a bien fallu qu'il y ait des ordinateurs et qu'un réseau de distribution, se constitue. Une politique publique consisterait justement à encourager les réseaux et à favoriser la démocratisation des supports. Evidemment cela ne consiste pas à privatiser les telecoms et à laisser à Microsoft le monopole des logiciels. Par ailleurs, le nombre de fichiers échangés a beau être énorme, vous n'y retrouverez pas tous les styles de musiques. Tout simplement parce que certains ne sont pas publiés sur disque par l'industrie, par manque de débouchés, de disquaires, de disothèques etc. Donc ne rien faire, c'est favoriser les effets les plus néfastes du marché ! Même en matière d'échanges informels, il faut travailler sur le marché, et là pour le coup c'est le bon mot, en amont.

Le problème que les majors (à ne pas confondre avec toute la filière musicale) ont avec le *peer to peer* est du même ordre que celui qu'elles avaient jadis avec la cassette audio. Elles détestent (et redoutent) les circuits qui leur échappent. Cela s'inscrit dans une logique ancienne du capitalisme. Pour les majors, il y a dans cet échange sauvage, une spoliation. Il y a spoliation envers l'éditeur et le producteur (qui sont souvent le même dans l'industrie musicale et audiovisuelle) et les auteurs. C'est une atteinte au principe de la rétribution des ayants droit. Je crois qu'il y a donc deux réponses possibles à ce problème. Il y a la réponse de l'Adami ou de la Spedidam, les sociétés d'interprètes. Ce qu'elles proposent, c'est de faire avec le *peer to peer* ce qu'on a fait avec les supports vierges. Aujourd'hui, quand quelqu'un achète un cd ou une vidéo vierge, une petite partie est reversée aux sociétés d'auteurs et d'interprètes. L'argent sert à aider des projets et à rétribuer les ayants

droit. La Spedidam s'est ainsi opposée aux poursuites pénales contre les utilisateurs de *peer to peer*. L'autre solution est celle qu'Apple a mis en pratique, c'est-à-dire un service de téléchargement en ligne de chansons à l'unité, accessible pour l'internaute sur des sites payants. Là aussi, il y a, d'une certaine manière, spoliation de l'industrie musicale, car le prix de vente étant bas, c'est plutôt le fournisseur d'accès au web et Apple – qui vend le iPod qui permet d'écouter la musique téléchargée – qui y trouvent leur compte. On voit donc bien qu'on se trouve une fois de plus face à des

La difficulté majeure, c'est que les gens qui détournent une technique (le peer to peer par exemple) n'ont pas forcément le réflexe, ni l'envie, de se tourner vers l'État.

normes divergentes : celle des interprètes, celle des compositeurs, celle de l'industrie, celle des fabricants de supports et des *providers*. Je dirais que dans ce débat public il manque les mêmes que d'habitude : les associations d'usagers d'Internet. Il faut sortir d'une position où, quand le public ou les associations émergent, ils sont vus comme des emmerdeurs. Le rôle de l'État serait de favoriser ce que les gauchistes appelaient justement l'auto-organisation. Avec cette pression des usagers, on favoriserait des dispositifs empêchant l'industrie musicale ou celle des supports de faire ce qu'elles veulent. Par d'autres moyens, on retrouverait les buts du prescripteur de théâtre public qui défend l'accès du plus grand nombre à la culture. L'État ne doit pas être un arbitre, il doit favoriser la représentation du public au côté des autres experts. Mettons tous les protagonistes du *peer to peer* autour d'une table avec l'État et arrivons à un compromis, dans l'intérêt de la société.

La difficulté majeure, c'est que les gens qui détournent une technique (le *peer to peer* par exemple) n'ont pas forcément le réflexe, ni l'envie, de se tourner vers l'État. Ils sont habitués à se débrouiller seul-e-s pour faire ce qu'ils ont envie de faire, car le jeu (le plaisir) c'est aussi de ne rien demander à personne. C'est une vieille habitude : un groupe rock réunit des gens autour d'un projet commun et ils (elles) créent leur propre institution et ne vont pas au conservatoire avant. À plus grande échelle, la techno est

typique de cela : on organise des free parties dans des friches où personne ne paie et où les artistes ne sont pas rétribués. On se prévient des dates par réseaux plus ou moins secrets, l'aspect ludique compte aussi. On n'est pas du tout dans des logiques de revendication, mais plutôt des processus de constructions de communautés autonomes et je crois aussi que c'est la prégnance du marché qui repousse les acteurs dans de niches. Trop s'exposer peut être fatal. Quand l'industrie musicale prend cinquante personnes au hasard et les traîne en justice, ou la police empêche des raves de se tenir les choses changent, les gens s'organisent mais s'agit plus de se défendre contre une agression que d'agir sur la politique. Si l'on reprend l'exemple de la techno, c'est parfois la criminalisation par l'Etat qui a incité ces mondes à apparaître dans l'espace public. Néanmoins, les choses sont plus avancées que l'on pourrait le croire au premier abord. Les groupes rock vont désormais voir les élus locaux pour réclamer un local de répétition, des chercheurs et des salles se mobilisent sur la question des risques auditifs, il y a tout un réseau de pionnier-e-s devenu-e-s des porte-paroles, des associations de raveurs, des festivals technoïdes, des fédérations, des relais, etc. Nous devons inventer de nouvelles formes de représentation du public et ces moyens doivent être en phase avec les formes originales que la société, et la musique populaire en est une bonne illustration, se donne. En somme mettre en phase différents types d'innovations et rendre visibles les espaces et les personnes que les experts oublient. ●