

## **Les musiques actuelles ont elles besoin d'aide ?**

Rencontre-débat avec François Ribac - Bassiste et compositeur

**(Note : une bibliographie figure en fin du document. On y trouvera les références d'ouvrages qui inspirent l'exposé qui suit)**

**Eric Boistard** Pour cette seconde soirée avec François Ribac, le thème est le suivant : « les musiques actuelles ont-elles besoin d'aide ? ». Nous avons choisi un terme assez simple à comprendre : l'actualité de ces derniers mois nous a montré que les dispositifs installés, notamment par l'Etat, pouvaient être remis en cause. Le ministère de la culture vient en effet de nous annoncer qu'à l'horizon 2005, il prévoyait de réduire le nombre de lieux musicaux subventionnés par l'Etat de moitié. On sait aussi que cette crise du protocole du 26 juin a fait qu'une boîte de Pandore s'est ouverte et qu'en sont sorties diverses problématiques qui avaient été étouffées ou renvoyées à plus tard par certains gouvernements notamment de gauche. Puisqu'on nous annonce un désengagement de l'Etat, une décentralisation, dont personne ne sait trop ce qu'elle sera, on s'est posé la question de savoir si effectivement les musiques actuelles devaient faire partie des charrettes futures. Il nous a donc semblé dans le prolongement de la rencontre qui a eu lieu hier de s'interroger un petit peu sur ces différentes questions. François, donc, va faire une intervention. Et puis ensuite, il laissera évidemment la possibilité à la salle, à vous, de pouvoir intervenir et puis un débat s'engagera.

**François Ribac** Je m'appelle François Ribac, je suis compositeur de théâtre musical. Ma compagne, avec laquelle je travaille, s'appelle Eva Schwabe. Ensemble, nous dirigeons une compagnie qui fonctionne, pour l'essentiel, avec des fonds publics. Nous avons créé notre dernière production, un spectacle assez rock, dans un opéra de région. Je le dis puisque lors du tour de table préalable, chacun-e a décliné ses rapports avec le financement public en positif ou en négatif. Je tiens également à préciser que je suis absolument solidaire du mouvement des intermittents. Avant de bénéficier du statut d'intermittent, j'étais compositeur de musiques de scène ou de télévision et pratiquement sans protection sociale. Mais, depuis que je travaille pour une compagnie et que je fais un travail de directeur musical, je suis devenu intermittent. Je précise ce point parce que je pense qu'un certain nombre de choses que je vais dire dans la discussion vont donner matière à débat et je pense qu'il reste important que je me positionne de ce point de vue là

### ***Retour sur les définitions de la musique populaire et du rock ; la divergence et l'hybride***

Je vais essayer d'abord de résumer ce que j'ai dit hier, parce que c'est, entres autres, sur ces bases que pourrait s'orienter la discussion. Hier, j'ai essayé de définir, ce que j'appelle donc, le rock. Qui irait de Elvis Presley jusqu'à la techno et ce que j'ai appelé ensuite, au fur et à mesure de l'exposé, la musique populaire, sans faire ni référence à des questions de commercialisation, ni à des questions simplement de popularité (de diffusion) ni forcément à des questions de mode d'apprentissage, de pratiques mais exactement à tout ça en même temps.

Hier, nous avons plus particulièrement parlé des musiques amplifiées, électriques, rock, mais même

en élargissant le cadre à d'autres musiques cela ne va pas changer fondamentalement ce que j'ai à dire... J'ai défini les musiques populaires comme un ensemble de cultures en opposition. Cette confrontation est toujours vive dans *les mondes des arts* (j'emprunte cette expression à Howard Becker un sociologue américain). Les mondes des arts comprennent non seulement les artistes, les techniciens mais aussi tous les gens et les structures qui travaillent pour qu'une production artistique naisse : groupes, amateurs, fanzines, associations, agents labels de disques. A cela il faut également ajouter les *outils*. *Je parle ici des techniques (instruments de musiques, web, vocabulaires) parce que je considère qu'elles ont une force.* Les confrontations à l'intérieur des musiques populaires concernent régulièrement la validité des outils et des instruments. Considérons par exemple le « folk » qui pendant longtemps intégra peu les instruments électrifiés. Il y a une scène mythique de l'histoire du rock, c'est en 65 ; Dylan arrive au festival de Newport, avec une guitare électrique et un groupe de blues, c'est à dire, l'instrumentation des noirs américains. Il est dans un festival du « revival folk », c'est à dire une organisation qui se mobilise pour les droits civiques des noirs américains, pour qu'ils puissent voter. Mais Dylan se fait éjecter de ce festival, dont il est depuis pourtant une des figures de proue. Le public le siffle, le traite de renégat et même de judas, ce qui pour un juif (Dylan s'appelle Zimmerman) est vraiment limite. Et pourquoi donc ? Parce qu'après avoir joué tout seul avec sa guitare le premier set, son groupe rock le rejoint et que Dylan joue de la guitare électrique. Ce qui est intéressant là-dedans c'est que *c'est à propos des instruments qu'il y a eu bagarre*. Greil Marcus a décrit cette bataille d'Hernani à propos de l'électricité.

Les différences de genre, les différences de style, tiennent, entre autres choses, à la technique que l'on utilise. Hier, j'ai donné l'exemple de la bataille entre les baroques et les classiques. Les critiques de classique disaient que les baroqueux jouaient des instruments aux sonorités laides et que leurs violes de gambes étaient accordées trop bas, que ça sonnait faux. C'est à dire que *derrière l'instrument, il y a de l'éthique. Derrière l'instrumentation, derrière les techniques, il y a de l'intégrité*. Et quand on parle d'intégrité, bien entendu, on parle d'authenticité. Je crois que cela est très important. Or, dans le débat sur les politiques culturelles, sur la valeur des cultures, sur la valeur des musiques, un des arguments fondamentaux qui vient de tous côtés, c'est la question de l'authenticité d'une musique.

La culture populaire est donc un ensemble de cultures musicales qui sont en opposition, mais qui, bien entendu, se *mélangent*. Quand je suis arrivé à Nantes tout à l'heure, j'ai allumé la radio dans ma voiture et je suis tombé sur une sorte de hard-rock traditionnel, du "trad-hard", un truc que je n'avais jamais entendu. De la même façon, hier, j'ai passé un certain nombre de morceaux et nous avons constaté combien les étiquettes, les genres se combinent et se modifient. Et il en d'ailleurs de même dans tous les domaines. Bon, je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'insister là-dessus, dans la mesure où je pense être en face d'une assemblée qui est familière avec l'hybridation des styles. Pour finir là-dessus, je prendrais simplement une image que j'ai trouvée dans un très beau livre de Michel Serres "La légende des anges", en l'appliquant à un exemple que j'ai trouvé ici, sur une table. Au dos, de la brochure de l'Olympic du premier trimestre, il y a une publicité du Crédit Mutuel où l'on peut voir différentes sortes de chaussures. Chaque chaussure évoque un style musical. Il y a des chaussures rock, house, rap, metal, punk, disco, reggae, tango, pop, funk, classique et jazz. Ça semble être les styles les plus écoutés, je pense, ou les plus diffusés. Chaque chaussure est différente, possède sa ligne, son style. Mais c'est *une image fixe*. Or, dans la réalité, ça ne se passe pas du tout comme ça. Il

n'y a pas un magasin dans lequel vous allez retrouver des chaussures posées comme ça (*en montrant la publicité*). En réalité, il faudrait plutôt prendre l'image d'un mobile dans une pièce fermée et soudain quelqu'un arrive, ouvre la porte, et les mobiles pop, rap, house, metal, reggae, funk (etc...) commencent à bouger. Accrochés à leurs petites ficelles, ils vont dans toutes les directions, ils se mélangent, ils s'enchevêtrent, ils se croisent. Et on se retrouve avec du hard rock progressif, avec du jazz rock, avec du folk rock, de l'acid jazz etc.. Cette image me permet de conclure cette partie de ma présentation par une sorte de "règle" : *chaque fois qu'un nouveau mouvement arrive, il se constitue contre un ou plusieurs autres styles, puis, dans un deuxième temps d'autres mouvements (des sous-genres) re-conjuguent des éléments (par exemple l'orchestration, instrumentation, les fringues, la culture) et de nouvelles étiquettes surgissent*. Pour le débat que l'on va avoir, j'insiste encore là-dessus : l'idée que les styles se mélangent, s'hybrident est très importante parce que, au-delà de la vulgate qui dit que le métissage est très bon, cette dynamique nous prouve une chose : ce domaine est en *mouvement perpétuel*. **Il est simultanément basé sur l'opposition et la recomposition**, que l'on pourrait appeler l'accord. Cela rappelle d'ailleurs un peu la musique cette alternance de dissonances et de résolutions. Simon Frith, un sociologue britannique a écrit des pages lumineuses sur cette "logique". *Donc, nous sommes en face d'une diversité en mouvement qui pose problème pour la saisir ; c'est une totalité en mouvement*. Ceux qui critiquent la culture populaire avec virulence se servent couramment de cette diversité pour lui contester son universalité. C'est une des difficultés quand on souhaite « poser » du financement et des dispositifs de soutien. Si l'objet dont on parle se déplace tout le temps et qu'en plus au lieu d'être un il est multiple, cela pose un problème majeur auquel on doit réfléchir. Mais ces métamorphoses constantes ne signifient pas que les genres ne génèrent pas de l'identité ! Au contraire, chaque groupe, chaque individu se constitue avec une forte autonomie, d'autant que ces cultures ont comme particularité de recourir à l'auto-apprentissage et l'auto-organisation.

### ***Comment pratique t-on ?***

Je voudrais insister justement sur ce que j'appellerais *l'auto-organisation*. Ceux et celles qui jouent de la musique ont une façon d'apprendre particulière. *Ils apprennent la musique par de l'auto-apprentissage et s'organisent eux-mêmes en groupes*. Même les styles récents (surtout la techno) qui, dans un premier temps, semblaient s'échapper à cette organisation en groupes se sont repositionnés. Il y a par exemple des groupes de techno, des collectifs, des formations etc. La question du groupe est très importante. *...Même si l'automation a permis que l'on n'ait plus besoin d'être 4 ou 5 pour jouer de la musique, l'idée d'un groupe de personnes uniques, une entité qui se dote d'un nom, reste très présente. Et cette pratique de la musique s'exprime, pour l'essentiel, en dehors, d'une institution et de l'industrie également*. Elle se fait sur une base **amateur**, elle est fondée sur la passion et un investissement intense. Finalement, ce n'est pas très différent de la manière dont un comédien apprend le théâtre en règle générale où très peu de gens passent par des écoles d'art dramatique et apprennent dans des troupes.

*Bien entendu, l'apprentissage s'appuie aussi sur de l'existant et des modèles*. Pour jouer de la musique populaire, on dispose de répertoires (les disques), on achète un instrument ou un logiciel et on dialogue avec des proches. On commence à grattouiller, on a des disques, on les écoute, on les imite, on va à des concerts et on fonde un groupe. Ce que je viens de décrire ne vaut pas que pour les musicien-n-e-s. L'auditeur s'intéresse aussi à la musique par un processus

relativement similaire. Il accumule du savoir, de l'érudition, de la pratique. Il y a différentes formes d'auto-organisation, tout dépend du monde dans lequel on évolue, de la scène sur laquelle on s'exprime, de celle dans laquelle on s'intègre. Dans ces configurations, on *doit se débrouiller* pour se diffuser, pour jouer, s'enregistrer.... Alors que les critiques de la culture populaire décrivent souvent des consommateurs passifs, l'observation attentive montre au contraire des mondes imaginatifs, où *l'innovation* est permanente. Il y avait, par exemple, quand je suis arrivé ici un journal sur la table, la « longueur d'onde ».. j'ai feuilleté les chroniques de disques et j'ai découvert une chose qu'on ne voyait pas il y a une vingtaine d'années : un certain nombre des disques chroniqués sont « auto-produits ». C'est devenu assez fort depuis une dizaine d'années dans tous les domaines. Cette *prise en charge*, qui va de l'apprentissage à la publication d'un disque, qui caractérise nombre de cultures populaires. Dans chaque genre, *il existe un ensemble de façons spécifiques d'être ensemble et de s'organiser*. Ces « façons » touchent tous les domaines de l'activité musicale : instruments, objets, langage, vêtements, sonorités, lieux, circuits etc.. Et chaque genre ré-élabore par emprunts ou refus d'autres façons, ses pratiques, son initiation à la musique, sa diffusion, les endroits, son éthique. C'est cet ensemble de pratiques que l'on appelle une *culture*. Il faut noter que, *très régulièrement les nouveaux courants détournent des techniques*. C'est de cette façon que les compositeurs pop des années 60 ont exploité les techniques de studio ou que les Dj de hip-hop ont transformé les platines disques en nouveaux instruments de musique, à un moment où l'industrie du disque avait condamné le support vinylique à la disparition...

### ***L'enregistrement et les disques***

La troisième chose dont je veux parler c'est du disque, et plus largement des *supports*. Dans cet ensemble de cultures, le support et surtout *l'enregistrement* sont capitaux, quelques soient les genres : rock, folk, technoïdes, rap, etc.. Ce n'est pas simplement important d'un point de vue commercial, en terme de diffusion. *L'acte même de ces musiques là consiste à enregistrer*. Aujourd'hui, c'est d'autant plus clair qu'avec les « home-studio », l'enregistrement est possible dans la sphère domestique. Par exemple, *la démo est un élément constant de ces musiques*. Avec cette démo, on peut soit trouver des concerts, soit chercher un petit label pour lui proposer de vous produire. *Mais, c'est surtout avec l'enregistreur* (ordinateur équipé d'une carte son, magnéto, dictaphone) *que l'on compose sa musique et qu'on la mémorise* : il y a des tas de musiques que l'artiste réalise lui-même avec son matériel d'enregistrement. Au milieu des années soixante, les musiciens de pop ont commencé à débarquer dans les studios sans avoir répété au préalable. Le studio est devenu leur cadre de travail, un peu à la façon d'un tournage de cinéma. Autre exemple : Le bricolage de studio à la maison est devenu une véritable esthétique, un style à part entière : la lo-fi. Même si en règle générale, il ne faut pas « trop en faire » (ne pas trop produire comme on dit dans la pop), les musiciens de lo-fi travaillent beaucoup leurs enregistrements. Ce sont de véritables innovateurs. Ce mouvement musical est une des traductions de l'importance de l'enregistrement et des techniques de reproduction dans ces mondes : ***composer c'est bien souvent enregistrer, qu'il s'agisse d'une démo destinée à être reprise, d'une musique ambient techno façonnée pendant des mois ou d'un bricolage de lo-fi ; les musiciens populaires fixent leur musique sur des supports. Leur art et leur méthode d'écriture se***

*trouve bien là, dans le recording.* Comme le compositeur classique note sur la partition, les musiciens populaires enregistrent leurs trouvailles sur leur dictaphone ou travaillent leur compositions avec des logiciels. Il faut se rappeler que déjà les instrumentistes de jazz “repiquaient“ les solos des maîtres sur les disques. L’enregistrement est une source de référence. Cette démarche n’est plus uniquement limitée au rock ou au jazz. Maintenant, dans certains orchestres classiques, *les musiciens s’enregistrent pour comprendre ce qu’ils font.* Certains chefs leur font écouter aux pupitres les choses sur lesquelles ils doivent progresser.

*L’enregistrement est devenu quelque chose d’essentiel et qui est extrêmement mésestimé par les institutions culturelles alors même qu’il est très naturellement intégré par la plupart d’entre nous.* Les politiques culturelles publiques sont relativement frileuses à son égard. Pourtant, nous passons notre temps à écouter des disques, à en acheter, en échanger, à en parler avec nos amis, à réfléchir dessus etc. La pratique musicale ne consiste plus simplement à jouer d’un instrument au sens traditionnel, même en groupe, mais ça signifie également le Djing et l’écoute des répertoires enregistrés. Jusque dans les années soixante cet “art du studio“ ne concernait qu’une petite minorité de compositeurs d’électro-acoustique et quelques groupes pop qui avait arrêté de faire des concerts. Mais aujourd’hui cela s’est généralisé. Donc, le disque (musique fixée dans le dur), identique à chaque fois qu’on l’écoute, est vraiment capital. *La musique maintenant ce n’est plus simplement aller au concert pour la voir, l’entendre ou même en jouer soi-même, c’est la manipuler, l’écouter, la couper, se balader dans une rue avec un walkman et conjuguer ce que l’on voit dans la rue avec les sons.* Des personnes écoutent énormément de disques dans leur voiture, par exemple. *Donc, avec la mobilité notre expérience de la musique s’est modifiée.... La musique fixée, c’est vraiment l’univers de tout le monde, de tous les gens qui font et qui aiment la musique.* Nous baignons là dedans ; nous y trouvons notre plaisir et de grandes émotions que nous pouvons reproduire à volonté. *La musique n’est plus seulement le concert. La musique c’est la passion du disque, l’écoute en chambre, l’échange avec les gens, le face à face avec l’objet de lecture. Et ça je crois que c’est valable dans tous les styles.* Cela signifie que ce n’est plus à nous d’aller à la musique (en jouer ou nous déplacer pour aller l’écouter) mais qu’elle vient à nous.

### ***Politique culturelle et popular music***

Une fois ces bases posées je fais un virage brutal pour parler de la politique culturelle. Je ne suis pas un spécialiste de ces questions mais il y a un certain nombre de choses qu’on peut mettre sur la table. D’abord, il est évident que depuis que la gauche a enclenché une nouvelle politique culturelle, avec Jack Lang, on a assisté à deux phénomènes majeurs. Tout d’abord, une augmentation considérable des équipements culturels. Maintenant, il y a un théâtre, enfin une salle polyvalente théâtre - danse - musique, à une demi-heure de chaque personne en France. C’est un premier point. Le deuxième point, et je pense que le lieu où l’on est ici est aussi une manifestation de ça, c’est que nous vivons, ce dont je me félicite, dans le *relativisme culturel*. A l’époque de Malraux, dont souvent les politiques de gauche se réclament, on était dans la “culture majuscule“ selon l’expression de Malraux de lui-même. Il fallait que les gens aillent dans les salles, que Malraux appelait significativement des cathédrales, pour prendre contact avec les “grandes œuvres“. On venait recevoir du Shakespeare, du Bach, du Molière, du Tchekhov. Le peuple allait enfin accéder aux grandes œuvres, au grand répertoire, au *sacré laïque*. C’est vrai que la politique Lang est aussi un prolongement de cette conception mais au lieu de le faire dans dix maisons de la culture prestigieuses en France, on en a mis partout. On peut

discuter de savoir si c'est bien ou mal mais c'est une réalité à prendre en compte. Lang a clairement encouragé le relativisme culturel. Il a soutenu ouvertement le fait qu'on mette des graphes de hip-hop dans des musées. Il a commencé à nommer des gens dans des DRAC (directions générales des affaires culturelles) qui s'intéressaient au rock et dit publiquement que le rock ou la BD étaient des cultures de valeur. On a même, il n'y a pas très longtemps, fondé un Orchestre National de Jazz. *Cela signifie qu'après la culture majuscule de Malraux, on a admis que toutes les cultures étaient valides.* Néanmoins, même si toutes les cultures n'étaient pas financées (et considérées) à des niveaux équivalents, il me semble qu'un certain optimisme a perduré. Pourquoi ? *Parce que la politique Lang reposait sur l'idée que le budget de la culture augmenterait continuellement.* C'est une vieille revendication de la gauche, et plus le budget augmentait plus l'espoir des gens qui n'étaient pas dans la culture majuscule (la BD, le rap, les pionniers des premières salles de rock, les musiciens de pop ou les danseurs de hip-hop, les compositeurs de mon genre qui étaient entre deux eaux) grandissait. Et c'est vrai que l'augmentation des moyens, des équipements, des subventions a effectivement permis une ouverture. De plus, le fait que des gens, venant de la gauche, de l'extrême gauche ou du milieu associatif, arrivaient dans les institutions avec une autre vision, encourageait à l'optimisme. *Je dirais qu'on était dans ce mouvement d'ascension où chacun pensait qu'il aurait sa part. Pas simplement sa part d'argent mais aussi sa part de légitimité.* Il faut noter, au passage, que la droite a toujours entériné la politique de la gauche depuis 20 ans. Il n'y a pas eu de véritable changement majeur de politique avec les alternances.

*Mais depuis environ dix ans, le budget de la culture n'augmente plus et même si la politique des collectivités territoriales a connue une certaine croissance, il semble qu'il s'agit plus désormais d'un transfert de l'état au collectivités que d'un mouvement de progression.* Les crédits n'augmenteront probablement plus dans des proportions significatives. Je crois que c'est au moins le sentiment que tous ici nous partageons. C'est vrai que l'on continue à créer des lieux pour les "musiques actuelles", c'est vrai qu'on continue à ouvrir des théâtres, quelques scènes nationales, mais je pense que le milieu culturel d'une part, et plus largement le pays comprend que l'on est arrivé aux limites de cette politique. Pour moi d'ailleurs, la crise des intermittents est une des traductions de cet état de fait. *D'une certaine façon, la crise que nous venons de vivre est la conséquence de cette fin de l'augmentation continue des crédits du ministère de la culture. Et la réponse d'un certain nombre de professionnels, notamment dans le secteur des arts du spectacle c'est de se rabattre sur une politique de "l'excellence".* C'est à dire que l'on revient un peu à la logique de la culture majuscule. L'Etat devrait aider les artistes "majeurs", que le sociologue Luc Boltanski appellerait les "grands". Pour faire court, dans cette vision les équipements culturels existants et les événements type Festival d'Avignon re-deviennent les principaux centres d'intérêts que l'état doit soutenir. Il s'agit donc moins d'une politique visant à supprimer ce que la gauche a bâti mais plutôt d'une politique de redéploiement des crédits, politique qui a l'assentiment d'une partie de la "gauche culturelle". Bien sûr quand un maire un peu poujadiste arrive après une élection, il y en a toujours un qui ferme un théâtre ou une scène nationale d'une façon spectaculaire. Le Front National aime bien ça quand malheureusement il arrive à gagner une mairie. *Mais, le mouvement fondamental n'est pas de fermer des équipements mais de supprimer les "petits".* Dans le libéralisme ambiant (que le PS ne remet pas en cause) on propose de garder des sanctuaires et de liquider un certain nombre de personnes, de structures, d'associations autrefois aidées ou qui comptaient l'être dans le futur.. Le problème qui se pose c'est

que les nombreuses structures qui, depuis 20 ans, se battent et contribuent au fait que les différents arts soient placés sur un plan d'égalité de valeur, ont le sentiment dans la vague actuelle, d'être les petits qu'il faut supprimer. S'il faut supprimer quelques équipements, ce sera très probablement du côté du rock que cela se passera et c'est le sens des mesures dont a parlé Eric en introduction. On retrouve la question de la culture légitime. Qu'est-ce que j'entends par cette expression ? Il me semble qu'il s'agit des formes qui sont instituées dans des équipements déjà existants et qui composent l'actuelle "culture majuscule," aux contours plus vastes que celle de Malraux. *Cela ne signifie pas que ces cultures ne soient pas valides.* Hier, j'ai essayé d'expliquer que les gens qui vont à l'opéra ne sont pas des pantins qui se déguisent en bourgeois pour se retrouver entre notables. Dans ce lieu quelque chose de réel et d'intense se passe, comme ailleurs et *le plaisir du public et des artistes n'est pas simulé.* Cette communion, le côté extatique de l'opéra, constituent des manifestations d'un autre ordre qu'une rave party ou qu'un concert de Genesis ou des Clash, mais pas moins ou plus authentique. Simplement, la forme d'assemblée et la forme musicale sont différentes. Il ne faut donc pas cogner sur ces cultures en les déclarant, par une sorte de symétrie, illégitimes ou factices.

### ***Institutions ?***

Alors, avant le débat, je voudrais expliquer ce que j'appelle institutions, parce que normalement ce que l'on entend par là, c'est quelque chose de plus ou moins péjoratif, et notamment dans les mondes des musiques populaires. Je dois au sociologue Antoine Hennion cette approche. Lui-même a été fortement inspiré par un livre de Michel Serres, qui m'a également beaucoup frappé, et qui s'appelle "Statues". Ce qu'on appelle communément institutions c'est quelque chose qui serait lié à une intervention de l'Etat, qui fixerait des cadres qui sont autant des murs. Dans cette acceptation, si l'on institue on cloture, on restreint, on pétrifie. *Ce que j'appelle institutions est plus large, c'est toute chose qui fixe la musique, c'est à dire les gens qui se rassemblent pour en écouter ou en faire, les endroits où on la pratique et, bien entendu, les techniques qui la transportent ou la conservent.* Un disque ou une partition instituent et fixent en dur la musique. Personne ne sait d'ailleurs ce qu'est réellement la musique. Elle est différente des arts plastiques ou de la littérature. Lorsque l'on voit quelqu'un jouer ou quand on écoute un disque, quand on participe ou qu'on vient écouter de la musique, on voit des techniques, des instruments, des personnes qui jouent, des *médiateurs*. Et c'est par ces médiations, techniques ou humaines, qu'on appréhende des genres musicaux différents. *Et c'est ce qui institue la musique, qui fait qu'elle existe.* Donc, moi, quand je parle d'institutions, je ne veux pas dire que c'est péjoratif. Je ne veux pas non plus faire mien le raisonnement (que les gauchistes et les ultra-libéraux partagent) qui dirait qu'en gros les cultures populaires sont tellement mouvantes qu'il ne faut pas créer des endroits, et inventer des politiques à leurs endroits etc. *Dans les faits, on voit bien que le réflexe normal des acteurs d'un genre est justement d'en demander l'institution ; des lieux, des moyens, c'est à dire la reconnaissance etc..* Je dirais même que c'est important socialement de donner des cadres à la culture populaire. *Le fait de ne pas avoir mis en œuvre (autrement dit instituée !) une politique culturelle audacieuse vers les musiques amplifiées depuis environ 30 ans en France a eu des conséquences totalement imprévues.* Par exemple, il y a un nombre important de gens qui ont répété dans des lieux mal équipés et qui souffrent de graves problèmes d'audition. C'est à dire que *lorsque l'on parle de politique culturelle, de techniques à favoriser, on ne parle pas simplement d'accorder autant d'argent au rock qu'à l'opéra Bastille, on*

*parle aussi du fait que la puissance publique a des responsabilités et qu'au-delà du discours un peu automatique sur l'importance de la culture, les négligences "esthétiques" se paient en termes sociaux. Une vraie politique publique doit dès lors prendre en compte ces incidences parce que sinon on se retrouve effectivement avec 2, 3, ou 4 % de musicien-n-e-s amateur-e-s qui ont des graves problèmes d'audition. L'imprévu est partout et tout le temps. Et c'est ça que toute politique culturelle (ou autre) doit chercher à saisir. Elle doit toujours rattraper les trains qui sont en marche et dépasser le simple cadre du champ esthétique.*

### ***Créativité = Etat ?***

Par ailleurs, *est ce qu'une culture a besoin de l'Etat pour être vivace, spontanée, créative ? La réponse est non. Si vous aimez le rock anglais ou américain, vous savez certainement qu'il n'y a pas de rockers subventionné dans ces pays. Ca n'empêche pas ces sphères musicales d'être d'une créativité incroyable. Il y a même, dans un certain nombre de pays, des cultures populaires qui perdurent dans l'adversité ; c'est le cas par exemple des cultures tziganes, alors même qu'elles vivent dans des cadres étatiques oppressifs, menaçants pour les membres de ces communautés. Donc, de la même façon qu'il n'y a pas de rapport entre le fait d'être opprimé et d'être créatif, il n'y a pas de rapport entre le fait d'être financé et d'être créatif. C'est la réalité. Moi, je connais des labels de disques de pop qui disent toujours dans leur présentation qu'ils ne demandent pas d'argent à l'Etat. Là, ce soir, on a entendu quelqu'un qui s'est présenté et a dit qu'il n'était pas subventionné. Il ne voulait pas simplement dire qu'on ne lui donnait pas d'argent, il voulait également dire qu'il n'en voulait pas.*

### ***Indépendance et métamorphoses***

Fondamentalement, toute culture musicale, et tout particulièrement la musique populaire, est "bohème". C'est à dire qu'elle évolue tout le temps, elle est allergique au dur, à la fixité, à la stabilité. Toute sa dynamique est basée sur le mouvement. Si on prend l'exemple de la techno, elle a fui les lieux rocks, elle est partie à la campagne, dans les friches, les labels ont publié du vinyl, etc. Un des endroits par exemple où la techno a été active et créative, c'est Berlin Est, parce qu'à Berlin Est justement, il y avait un territoire qui n'était plus tellement balisé, dans lequel il y avait des usines désaffectées, un état un peu délité par le fait de la chute du mur, etc.. A cet endroit là, une culture a fleuri, s'est développée sur la base de la gratuité et d'une semi-clandestinité. Quand on voit les voyageurs techno, ils promènent la musique qu'ils aiment et un de leur principe est de ne jamais revenir au même endroit. De plus, la techno a adopté des instruments et des pratiques différentes des genres précédents. Donc, ce côté insaisissable, très fort dans la culture techno originelle, est à prendre en compte. Une culture populaire est bien "fixée", avec des racines et des liens avec les cultures antérieures, mais elle est aussi dans une dynamique de transformation et de comparaison avec les autres cultures. Il y a une mobilité, une instabilité et qu'on appelle d'un terme très juste: la mouvance. C'est une difficulté quand on veut mettre en œuvre une politique publique: structurer et équiper des lieux, définir des actions nécessite d'être en face de styles stabilisés. Quand un nouveau style apparaît, la question de l'adéquation entre le lieu et la nouvelle forme se pose. En général, le nouveau genre s'est développé ailleurs parce qu'il n'avait pas sa place dans l'édifice actuel et même



contre les anciens Je vais dire ça autrement. Un style ou un genre représente un certain état de la société. Il prend des contours et adopte des pratiques qui diffèrent des précédentes formes. Que veut dire société ? Cela veut dire des gens reliés par des pratiques, des techniques, des lieux, des usages, des langages commun. On doit donc être conscient que quand on crée des institutions (dans le sens que j'ai attribué au mot précédemment) on stabilise certains types de liens entre des personnes et certains usages de la technique et même cela va probablement générer une réaction .

Dernière contradiction : les acteurs de la politique culturelle expliquent depuis longtemps que la culture est un gisement économique. C'est à dire que lorsque l'on fait de la culture, c'est aussi une façon directe ou indirecte de produire de la richesse. On a vérifié cela à grande échelle lorsque les festivals ont été annulés cet été pour cause de grève des intermittents. On a alors vu des élus s'inquiéter des "retombées négatives" pour leur ville. Un festival génère toute une économie. Comme avec l'exemple des troubles auditifs, on prend donc conscience que la politique culturelle a des incidences qui dépassent les questions purement esthétiques. L'utilité sociale de la culture doit donc être pensée en termes transversaux. Ce fait est important parce que les experts, par exemple les fameux inspecteurs du ministère de la culture, chargés d'évaluer les pratiques culturelles se situent sur des terrains limités, en dehors de ces questions. Ils sont donc, quelque soit leur compétence, aveugles (ou sourds) à un certain nombre de réalités qui touchent profondément la société. Ce n'est pourtant pas rien de devenir sourd ou de mettre en péril l'économie d'une ville !

L'autre ambiguïté c'est que la politique culturelle a surtout favorisé le professionnalisme, et là je parle de tous les domaines ; on a favorisé la commercialisation des arts et c'est bien cela que l'on nomme une "politique de diffusion". Sous bien des aspects cette politique encourage (je veux dire privilégie) la logique de l'insertion dans un marché : dans le circuit des théâtres et de la danse, on a ainsi poussé les gens à fonder des compagnies, on a développé un marché important de ventes de spectacles avec les scènes nationales. Dans le rock, on fait une politique orientée vers l'aide aux labels de disques. On a aussi financé des salles avec des jauges importantes qu'il faut remplir avec des artistes d'une certaine notoriété. Enfin, en plus de créer de nouveaux marchés on a encouragé et soutenu l'industrie culturelle. On a également imposé des quotas et inventé des aides, pour favoriser l'industrie française dans les radios, le cinéma etc Aujourd'hui, lorsqu'un groupe va voir un décideur culturel local, ou quand une compagnie de théâtre est reçue par le conseiller-musique d'une direction des affaires culturelles, on leur demande ce qu'il ont déjà fait, combien de disques ils ont publié et/ou combien de fois ils ont vendu son spectacle. L'évaluation d'un artiste ou d'une forme culturelle est donc également basée sur son degré d'intégration dans le marché, quelque soit le domaine... On voit bien ce que cette tendance lourde a de contradictoire avec la "politique de l'excellence" ou avec le soutien aux "formes émergentes", par définition extérieures au marché existant. La logique du "gisement économique" mine le terrain où évolue les experts en esthétique et les formes amateurs. Je n'insiste pas sur l'expertise, j'essaierais peut-être de saisir la balle au bond pour revenir plus tard sur ce sujet. Maintenant, je pense que l'on devrait d'abord essayer d'avoir un premier échange sur ce que viens d'exposer.

Voilà, alors, bon, je ne sais pas si cela permettra de débattre mais je vais résumer à peu près ce que j'ai dit.

## Résumé

**Nous sommes en face d'une multitude de cultures qui sont à la fois opposées et en mouvement.**

Elles sont caractérisées par des usages de techniques et des façons d'être ensemble qui sont différents et se recomposent sans cesse. En même temps, ces cultures ont une grande capacité à s'émanciper des cadres qu'elles se fixaient à l'origine.

Dans ces monde, le disque, l'enregistrement, le sampling (la manipulation du son) sont devenus capitaux. De la même façon que classique se définit par la partition et la notation ces musiques ont partie liée avec le recording et l'électricité. Malgré cela, les politiques publiques avantagent en règle générale le live et réservent les aides aux supports à l'industrie.

Nous vivons dans une période où le relativisme culturel, basé sur l'idée que les crédits allaient augmenter tout le temps et que les cultures moins reconnues par l'état, allaient trouver leur place et des financements, ne trouve plus sa traduction, ni en bâtiments, ni en moyens financiers.

Enfin, dans les mondes populaires, l'amateurisme est prépondérant.

**Eric Boistard** Qui veut intervenir ? Tu n'as pas été assez polémique, je crois !

**Corinne Keller :** Pour répondre à la question : « la culture populaire a-t-elle besoin de l'Etat pour être vivace ? », tu as cité les exemples anglais, tziganes, ou rock américain mais bon, en France, je ne sais pas, mais moi j'ai toujours entendu dire que la culture n'était pas rentable. Travaillant dans un lieu de diffusion non subventionné, je m'en rends vraiment compte de la difficulté de gérer ce lieu avec la lourdeur de charges, communes à toute entreprise commerciale d'ailleurs. Je travaille avec des propriétaires qui ont choisi d'y faire de la musique vivante, pas du spectacle vivant, il n'y a pas de théâtre par exemple, ce n'est vraiment que du live, musique et concert. Mais s'ils venaient à vendre cet endroit seul un brasseur aurait les moyens de le racheter et en ferait donc une brasserie parce que c'est beaucoup plus rentable que de faire des concerts. Je laisse ça en suspens.

**François Ribac** La situation de l'intermittence est justement au centre de cette question. Comment sait-on qu'un artiste a de la valeur ? Il y a deux façons de le savoir. D'abord, on peut décider de le professionnaliser ou, ce qui revient au même, de décider que quelqu'un qui est déjà un professionnel peut s'intégrer dans un réseau qui va lui permettre à des degrés divers, notoriété, etc., d'être un "artiste". C'est parfaitement exact. Mais tout de suite, il faut remarquer que la forme d'intégration et donc de reconnaissance dans un réseau pro varie selon les genres. En fonction des genres musicaux, ce qu'on considère comme un artiste change du tout au tout. Il n'est pas possible d'expliquer dans un milieu baroqueux, par exemple, qu'un DJ est un artiste, il est considéré comme un technicien. Un débat s'instaure immédiatement sur la question de l'auteur, sur le pillage des œuvres, on reproche au Dj de ne pas être un véritable créateur. Mais dans le rock, on considère qu'un simple instrumentiste

qui ne compose pas sa musique n'est pas vraiment un créateur ! Dans ce monde, l'activité musicale commence, presque tout le temps, par des formes amateurs ou le professionnalisme est souvent perçu comme quelque chose de mauvais. Je donnais l'exemple hier des professionnels de studio, c'est à dire les musiciens qui jouent des musiques de cinéma où sont engagés au coup à coup pour des sessions de studio : eh bien on les appelle des requins ! Dans les mondes rock, le requin c'est quelqu'un qui aliène sa singularité, sa créativité, pour se mettre au service des autres. Sa technique, sa virtuosité sont perçues comme quelque chose de dépréciatif. Et c'est tellement vrai que depuis l'époque punk, qui a extraordinairement marqué les mondes rock au niveau mondial, il suffit de lire les canards ou les dictionnaires rock pour mesurer cette méfiance envers l'excès de "technique". Il est partout marqué qu'on n'aime pas les solos de 10 minutes de guitare, c'est même assimilé à de la masturbation, à une activité dans laquelle il n'y aurait pas de partage, une activité vaine. A part le machisme qu'il y a derrière ça, on voit que le professionnalisme est pensé comme une activité routinière et désincarnée. Une autre preuve de cette importance de l'amateurisme c'est qu'il y a même beaucoup de bénévolat, de passion (sans rémunération marchande), dans les réseaux de diffusion. Je pense que c'est justement ce que visiblement vous faites. Votre boîte diffuse des concerts, et préférerait qu'il y ait des concerts plutôt qu'une brasserie, vous mobilisez de l'argent et de l'énergie pour faire venir des groupes. On est donc bien dans ce cadre, vous ne cherchez pas d'argent, vous cherchez de la musique. La Lofi dont je prenais l'exemple tout à l'heure, c'est une musique où la plupart des stars du genre expliquent que pour eux le pire est d'entrer dans une maison de disques, de faire des tournées interminables et même de gagner de l'argent avec la musique. Il faut tenir compte de cet aspect là. En terme de valeur, le professionnalisme n'est donc pas toujours fondamental, cela dépend de la forme d'art que l'on pratique et que l'on aime. Mais bien sûr, à partir du moment où l'on veut entrer dans un réseau durablement on finit par se professionnaliser. Il y a une autre raison quasi mécanique à ce processus ; car ssi vous jouez de la guitare tous les jours pendant deux ans, vous allez vite devenir bon. Et même si vous continuez à raconter que vous n'aimez pas la technique, à force d'en faire du matin au soir, vous devenez vous même assez technicien-n-e. Et ces cultures là, sont justement des cultures où l'on travaille beaucoup plus que si l'on était pro. C'est dévorant. On fait ça du matin au soir. C'est vraiment ça la passion, l'attachement extrême. Il y a quelque chose qui est de l'ordre de la dépendance. Donc, forcément quand on travaille beaucoup, on devient meilleur et on pense à "ne faire que ça". Le professionnel n'est donc pas évalué de la même manière selon le domaine dans lequel il évolue, première chose. Et deuxièmement, le professionnalisme n'est pas conçu dans bien des genres populaires comme quelque chose de fondamental. Le passage entre les deux mondes (pro et amateur) est très difficile à établir, il est poreux.

**Arnaud - Cinéтик :** Est-ce qu'il n'y a pas déjà une différence entre la création, par exemple pour créer un opéra rock où ça demande énormément de personnel, de moyens, etc. et le travail sur la prestation, sur une prestation réelle ? Et qu'est-ce qui est le plus pervers en fait ? N'y a-t-il pas un système de va et vient qui fait qu'on augmente les charges, et puis après, comme les charges sont plus élevées, on est obligé de demander des subventions. La liberté ne serait-elle pas au contraire de diminuer les charges et de demander peut-être moins d'aides. De plus, il y a un gros problème concernant la législation des associations. Par exemple, il nous arrive de bosser en déco, alors on peut voir que les normes de sécurité sont de plus en plus lourdes, il semble que tout est fait pour nous décourager. Est-ce que finalement le problème n'est pas d'aller demander de l'argent ? Est-ce qu'on

ne peut pas aussi libérer des endroits, des petites endroits plus légers que l'Olympic par exemple? Après une formidable prestation de Jean-Louis Jossic aux dernières rencontres sur les musiques actuelles, on a pu se rendre compte qu'à Nantes, il n'y avait finalement pas de petites salles pour des assos. Et que tout de suite, c'était une grosse structure comme l'Olympic qui est certes géniale, mais où tout n'est pas faisable, notamment pour des choses un petit peu plus « élitistes ». Donc, il y a plusieurs questions, mais, finalement, est-ce que ce système d'argent et de subventions ne nous amène pas à payer plus de charges. A quoi sert que l'argent vienne et reparte ?

**François Ribac** Je dirais qu'on vit tous avec certaines contraintes. C'est à dire qu'on essaye tous de rentrer dans des réseaux, amicaux ou professionnels et souvent un mélange des deux ! Maintenant, est-ce qu'il y a une propension naturelle à toute activité artistique, à l'augmentation du budget ? Là, je pense que ça dépend encore une fois totalement des genres. Mais le fait d'aller dans un espace où il y aurait de l'argent et vouloir toujours faire plus, ou alors le fait d'avoir des lieux qui seraient des lieux qui seraient pensés pour du plus souple montre déjà là une opposition de culture. D'un côté, il y a une culture qui dit « moi, je suis souple, je n'ai pas besoin de beaucoup... » parce que si j'ai deux platines, une console et trois synthés, je fais déjà un truc super, que les amateurs du genre vont trouver super. Et de l'autre côté, on va dire « moi, pour faire mon opéra, il me faut 10 musiciens, une équipe de constructeurs de décor, il faut au moins 10 dates, 1 million de francs, etc... ». Cela signifie simplement qu'on a deux types de pratiques qui sont dans des logiques différentes. Et je pense que c'est un peu indépendant de savoir si ces deux équipes là vont vouloir toujours faire plus. C'est à dire plus cher. Cela rejoint aussi la question du spectacle vivant en général, qui est plus financé que ce qu'on pourrait appeler la musique populaire. Tout à l'heure, je parlais du relativisme culturel qui est rentré, et dont il faut créditer Lang. Quand il faisait ses coups de com en rentrant dans des musées, en visitant des expos de grafs ou quand il décorait des stars de rock, il a contribué à imposer l'idée que la techno était autant valide que de l'opéra. En fait, il serait plus juste de dire qu'il a pris acte de ce qu'était réellement la société. La société était déjà différente avant même que Lang ne le dise. C'est déjà considérable. Lang a "enregistré" cet état de fait en créant un certain nombre de crédits, un certain d'organismes, et en mettant en place certaines personnes. On lui a reproché de se limiter à des symboles, de faire plus de la communication que des actions de fond ? Personnellement je dirais que la faiblesse consiste surtout à avoir fait l'impasse sur la question de l'enregistrement et d'avoir calqué les dispositifs des arts du spectacle sur la musique populaire. Lorsque l'on pense politique culturelle publique, on pense essentiellement en termes de concerts, scènes, etc. et moi, je m'oppose totalement à ça. Je vis dans le monde du théâtre, je prospère là-dedans mais je m'oppose totalement à l'idée que dans les milieux du spectacle vivant, on ferait plus de l'authentique qu'ailleurs. Cette image de l'authenticité est très souvent mobilisée dans les débats. Il y aurait moins de technique et plus de relations directes entre la scène et le public dans un théâtre. Il y aurait là une sorte de face-à-face essentiel entre le spectateur et les artistes. Par contre, quand on serait par exemple sur du rock, on serait plutôt dans des dispositifs plus explicitement techniques, où il y aurait des simulacres, des gens dans des costumes uniformes, un peu captifs. Cette idée de captivité me surprend toujours, car je ne vois pas comment on peut aimer quelque chose sans être captivé. Je crois que l'on confond l'investissement et l'aliénation. Les détracteurs de ces musiques parlent aussi d'attitudes de tribu, de gangs, et je vous passe tous les détails d'ethnicisation, de particularismes. Une version plus soft, dit que les cultures populaires seraient surtout du ressort du "social". Elles auraient comme fonction de

rassembler des gens (positif ou négatif selon qui s'exprime) mais auraient peu (ou pas) de qualité esthétique. Au delà de la critique des musiques populaires, on entend souvent que la scène serait plus authentique que le support, assimilé à un produit. L'expression "spectacle vivant" annonce d'ailleurs la couleur, elle renvoie implicitement au spectacle mort (au support ?). Or, comme j'ai essayé de le dire au début, il y a partout de la technique et des choses qui fixent, ce qui change c'est le type de technique ou les usages que l'on en fait. Quand on arrive dans une scène de rock, on voit des micros, des batteries, des projecteurs qui sont à vue, et un passionné de rock détaille toute la technique qui est posée sur le plateau. Cela ne signifie pas que le discours dans les mondes rock selon lequel on n'aime pas trop la technique est en décalage avec la réalité. Cela signifie que c'est cette technique là (et pas les autres) que l'on trouve valide et authentique. C'est normal puisque chaque genre possède ses propres usages. Mais de là à confondre nos usages avec les seuls possibles il y a un pas dangereux.. Si maintenant, vous rentrez dans un théâtre, il y a des "découvertes", il y a des rideaux derrière lesquels circulent les techniciens, les lumières sont indirectes, on ne voit pas les sources, et les équipements sonores, d'amplification sont moins développés. Avec mon ensemble quand nous arrivons dans des théâtres pour jouer, il faut toujours que nous fassions louer des compresseurs, pour les voix et les instruments alors que dans une scène rock, il y en a 15 dans le magasin de matériel. Il y a bien de la technique des deux côtés, mais elle est simplement différente. Cela me rappelle les histoires qui traînent à l'opéra Bastille comme quoi il y aurait des micros cachés qui permettraient aux chanteurs de tricher ou le soupçon qui pèse sur les artistes qui ont des petits micros HF (sans fils) que l'on soupçonne de faire du play-back. Il a fallu un certain temps pour que l'on comprenne que même si on ne voyait plus le fil, c'est à dire de la technique, les gens n'étaient pas en train d'escroquer le public, de faire du play-back, et chantaient réellement. Il y a une tendance à considérer les usages et les techniques des autres et à les trouver inauthentiques : c'est en partie parce que les nôtres sont pour nous "naturels", ils deviennent invisibles. Notre propre technique nous est tellement familière que nous ne voyons que celle des autres.

Nous vivons dans cette culture, qui vient du théâtre et qui s'est imposée fortement dans les années 50, 60, comme quoi l'authenticité, c'est la scène. En réalité, on passe des heures entières à lire des livres, des BD, on passe des heures d'éblouissement intégral à écouter des disques, on sample ses disques en les écoutant, et ensuite on les sample en les bidouillant. Non seulement les mondes rock, trad, techno, travaillent avec le recording mais de plus, c'est à partir de la manipulation de musiques enregistrées que les auditeurs construisent leur savoir et accèdent au plaisir musical. Personne ne peut nous dire que notre plaisir est dévalué ou factice, **la qualité d'une œuvre se mesure au plaisir que nous en éprouvons**. Le philosophe Richard Susterman a dit que la qualité d'une œuvre se mesure en fonction du plaisir qu'elle procure ; l'esthétique c'est ça. La difficulté avec les supports c'est qu'il se passe quelque chose, je dirais, en chambre. On est souvent tout seul avec son casque sur les oreilles dans sa chambre. Sous prétexte qu'il n'y aurait pas d'assemblée, que l'assemblée serait plutôt virtuelle que réelle, on serait, à ce moment là, plutôt dans la consommation que dans l'authentique? Or, ce n'est pas comme ça. On ne ressent pas du tout les choses comme cela ! Et si d'autres le savent mieux que nous, il faut qu'ils nous expliquent comment eux ils savent que notre plaisir est faux ou même simulé. Le collectif ce n'est pas seulement des gens ensemble dans une salle de concert, ce sont aussi des processus partagés par des personnes (« tu devrais écouter ça ») et des pratiques communes. On a pas besoin de manger dans un restaurant pour participer à une culture alimentaire collective. *Le goût*

(au sens général) n'est pas une question purement individuelle, il se construit dans un va et vient entre l'individu, ses proches et les collectifs. Ce qui est fascinant avec l'enregistrement c'est qu'il permet de moduler son plaisir comme auditeur et d'arrêter le temps : recommencer une partie de guitare 5 fois dans un studio ou ré-écouter le même morceau sur sa platine. Cela n'a rien à voir avec de l'inauthenticité. Avoir prise sur le temps, choisir le bon disque au bon moment, modeler la musique que l'on enregistre (comme le fait un sculpteur, tout cela est authentique. Ne pas être limité au passages dans sa ville d'un artiste, pouvoir l'écouter quand il est mort, ne peut pas s'apparenter avec une forme d'infirmité : c'est une nouvelle forme de souveraineté.

Cependant, je crois que cette influence du spectacle vivant est (encore) très importante dans les cultures populaires (alternatives ou publiques) et oriente encore la politique trop exclusivement vers le live. On a donc plutôt créé des salles pour faire des concerts que soutenu des maisons de disques indépendantes ou des sites web auto-gérés. A l'IRCAM, ils ont fait un forum, c'est à dire qu'ils ont mis en réseaux les logiciels qu'ils proposaient, qu'il n'y a que quelques années. Ils n'y ont jamais pensé auparavant, leur travail servait surtout pour des performances live. Ils avaient des techniciens qui travaillaient avec des compositeurs pour réaliser des pièces "en temps réel", c'est à dire pour qu'en scène un son émis soit transformé sans délai par des machines. Donc quand peu à peu la vague techno a explosé, ils se sont un peu retrouvés marginalisés. Quand la musique électronique, l'IRCAM a pensé à partager et à diffuser ses logiciels. Ça veut dire que même dans les endroits axés sur la recherche sonore, ce qu'on appelle les studios électro acoustiques, tout était d'une certaine façon pensé en fonction de la scène et dans le cadre technique des utilisateurs. Même la diffusion était assimilée à du commerce.

Nous ne vivons pas dans une dualité qui opposerait le concert vrai et le produit mort. Personne ne vit comme ça. Nous vivons tous avec des prothèses, des walkmans, des disques, et c'est aussi avec ces outils qu'on se nourrit. C'est même comme ça qu'on apprend en partie à jouer. La culture et le plaisir musical consistent dans ce va et vient entre le spectacle et l'écoute en chambre ou même dans leur mélange ; les Dj ont ainsi mis en scène ce qui se faisait avant à la maison en ré-inventant ce que l'on pouvait faire d'une platine disque, jadis les disques live reproduisaient à la maison le plaisir de la scène etc... S'il y a de l'argent, des moyens, de la production, il ne faut qu'ils servent simplement à faire du concert. **Ce n'est pas en n'allant pas au concert que l'on perd quelque chose mais en privilégiant une forme de pratique sur une autre.**

**Richard - Barakason :** Pour rebondir un peu sur ce qui vient d'être dit, on assiste, depuis 20 ans, à une structuration par l'Etat des réseaux parce qu'il a peur de ce qu'il ne maîtrise pas et de ce qu'il ne comprend pas. A l'origine, l'émergence des musiques actuelles posait de nombreuses questions. Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qu'ils font ? Qu'est-ce qu'ils veulent ? Et voilà, depuis 20 ans, on observe une volonté de structuration du réseau et l'imposition de certaines normes et de certaines règles par l'Etat. Et, il y a une institutionnalisation quelque part des musiques actuelles par la naissance des scènes de musiques actuelles, reconnues, labellisées, financées. Par contre, les règles édictées qui concernent la sécurité en matière d'incendie, le feu, le bruit, les émissions sonores ont été appliquées à tous les acteurs des musiques actuelles. Et la difficulté est, pour toutes les petites structures ou même les privés, de pouvoir les appliquer. Ils n'en ont plus la capacité et donc ils

ferment les uns après les autres, il n'y a plus de cafés musiques, il n'y a plus de salles qui sont en mesure d'appliquer ces normes si ce n'est les salles labellisées et financées par le ministère de la culture.

**François Ribac** Moi, j'aurais une question à vous poser là-dessus, et il me semble que c'est sous-jacent dans ce que vous dites, est-ce que vous pensez que c'est de l'ordre de la domestication ?

**Richard - Barakason** : La domestication ?

**François Ribac** Vous avez dit, institutionnalisation. Est-ce que d'une certaine façon, l'Etat voulait prendre quelque chose ? Parce que moi mon sentiment, c'est que... enfin, je vous raconte simplement une chose simple, quand j'étais ado, j'étais au lycée, et je suis allé voir mon proviseur pour lui demander de nous donner un local pour répéter. Je veux dire que l'on a beau faire du rock'n'roll, on a besoin d'un local. Je n'ai donc pas l'impression que ça soit simplement l'Etat qui essaye de structurer, mais c'est aussi le fait que n'importe qui a besoin de lieu pour répéter. Il y a des études qui montrent qu'en territoire semi-urbain, il est facile de faire du rock, notamment parce qu'il y a plus de locaux disponibles. Le rap, c'est aussi une réaction à l'impossibilité de trouver des locaux en ville. Avec un ghetto blaster, un micro et puis une petite console, on peut faire sa musique dans des tas d'endroits. Autre question, est-ce que vous avez aussi l'impression que cette institutionnalisation vise également à détruire ?

**Richard - Barakason** : Pour moi c'est surtout compartimenter, régimenter, contrôler. Mais, on peut effectivement créer dans un garage ou chez soi dans sa cuisine. Cependant, après, à un moment donné, la confrontation avec le public est bien nécessaire. Et cette rencontre se réalise où ? Ce qui s'est passé avec la techno et ce que l'Etat essaie de mettre en place avec les raves officielles qui seront accordées, financées, et puis exit tout le reste, on le retrouve dans tous les domaines. C'est grave. C'est qu'une fois que tous les acteurs ont assimilé les règles et les comportements, l'Etat se désengage. Même sur les SMAC qu'on a labellisées, il va y en avoir X qui vont disparaître qu'on ne va plus financer. Il faut se débrouiller avec les collectivités locales. C'est là où il y a un problème.

**François Ribac** Simplement une chose. Il y a une contradiction. Parce que si on dit que l'Etat d'une certaine façon vampirise ou compartimente et qu'en même temps, on lui reproche de se retirer, il y a une contradiction...

**Richard - Barakason** : Non, pas vraiment. L'Etat laisse faire, il n'impose pas de règles et il dit « faites donc ce que bon vous semble ... ». C'est toujours le rapport de la culture, la fameuse culture légitime, ou cultivée, on l'appelle comme on veut. C'est-à-dire que l'Etat n'aime pas ce qui est de l'ordre de la culture sur lequel il n'a pas de prise parce que tout à coup ça remet en cause sa légitimité.

**François Ribac** D'accord, mais je ne suis pas sûr que l'Etat contrôle ou plutôt, je ne sais pas très bien ce que ça veut dire parce qu'après tout, l'Etat ne contrôle pas grand-chose. L'Etat n'a pas réussi à contrôler le festival d'Avignon lorsque le "in" s'est mis en grève cet été. Donc, y compris dans lieux

dont on pouvait penser, avec ce type de raisonnement, que ceux et celles qui travaillaient au sein des institutions, étaient solidaires du pouvoir, on a vu des choses surprenantes, imprévues. Et cet imprévu est partout. Au début de la crise des intermittents, cet été, j'ai téléphoné à un de mes amis, programmateur dans une SMAC (scène de musique actuelle), je lui ai dit «alors, vous allez bouger ? ». Il m'a répondu « nous on est toujours la dernière roue du carrosse. On ne bougera pas, ça c'est des histoires de théâtres ». Deux mois après, il était dans les assemblées générales. Ce n'est jamais comme on croit, les choses et les gens évoluent parfois très vite. Donc, je pense que l'Etat ne contrôle pas grand-chose ou en tout cas qu'il n'est pas si efficace. Je suis pas sûr que l'Etat contrôle mais il faudra quand même que l'on parle de l'expertise tout à l'heure. Si l'Etat se désengage des réseaux de musiques actuelles c'est qu'il ne souhaite pas contrôler, non ?

**Arnaud - Cinéтик :** Il laisse quand même toutes les normes et toutes les charges qui sont très pesantes sur les salles. Il refuse de les aider mais par contre il accepte de recevoir toujours les mêmes charges. C'est là où c'est un petit peu décalé. Effectivement, c'est en partie contradictoire mais, c'est en partie quand même aussi très intéressé quoi.

**Philippe Gauthier :** Pour parler que de la musique, les gens, dans l'esthétique des musiques actuelles, signés dans les maisons de disques et programmés dans des festivals avec des tournées sur lesquelles il y a de l'argent, étaient totalement pieds et poings liés par rapport à l'action de cet été. Et les gens qui étaient aidés par l'Etat n'en ont quant à eux rien eu à faire. Je croyais qu'on allait venir plus rapidement sur la question de : faut-il aider les musiques actuelles ? Si on prend cette question par exemple sous l'angle d'un groupe, ce qui peut être une porte d'entrée, et si on part en disant «les gens ont du talent » on les aide, jusqu'au moment où en fait, ils tombent dans le secteur marchand et ils viennent nourrir une industrie qui peut être florissante et rentable. Donc, je pense que sur cette question, c'est ça qui est au cœur du système parce que pour le théâtre on ne le dit pas. Parce qu'il n'y a pas de moment où l'on aide les gens dans le théâtre jusqu'à ce qu'ils tombent dans l'industrie, dans une activité rentable. Tu vas peut-être me trouver un contre exemple, mais enfin, on le voit quand même fort peu. Dans la danse, on ne le voit jamais. Dans l'opéra encore moins. Sur l'aide aux musiques actuelles, je trouve que l'ambiguïté est principalement là. C'est à dire que c'est un domaine musical, et il n'y a pas à le regretter, qui est à cheval sur un secteur où il y a des musiques émergentes qu'il faut aider, faites souvent par de très jeunes gens qui peuvent être aussi les plus créatifs, et puis il y a le fait aussi, pour employer une expression caricaturale, et sur le secteur de la culture du fric dans son aspect qui peut être aussi le pire. Et je trouve que ce qui s'est passé cet été et comment les gens ont pu réagir a bien montré tout ça. Moi, j'ai eu la chance de faire quelques dizaines d'AG au cours de l'été et observer que les gens n'ont pas toujours conscience de ça. Surtout au début de l'été parce que les illusions ont disparu avec le temps.

**François Ribac** Oui, je vais donner des contre-exemples. Les Deschiens sont sur Canal+ et Savary ou Marcel Maréchal font du théâtre commercial. Il n'y a aucun doute et pas simplement du point de vue de l'esthétique. Pourquoi ? Parce qu'ils travaillent avec des producteurs "non publics", des tourneurs du théâtre privé. Et même si, Savary et Maréchal dirigent des lieux publics, la logique, le circuit, la façon dont ça se passe ne sont pas très différents du théâtre qu'on appelle privé. Et ça permet d'ailleurs de faire remarquer qu'il y a toute une génération de metteurs en scène qui sont issus du



théâtre public, des gens comme Lassalle, comme Lavelli qui aujourd'hui travaillent régulièrement dans le théâtre privé. Mais plus fondamentalement, si les gens de théâtre parlent à propos d'un spectacle d'une production c'est parce que la dite création est destinée à être diffusée, c'est à dire vendue. Le marché des spectacles "publics" est une réalité.

Lorsque je parlais de la question de l'authenticité, tout à l'heure, il faut y voir derrière un autre élément : est ce que les différences de technique renvoient aussi à des différences dans le rapport à l'argent ? C'est à dire qu'il y aurait des musiques qui seraient plutôt destinées au commerce et qui donc, par essence, seraient commerciales, et d'autres qui le seraient moins ; comme par essence ? J'ai essayé de démontrer avec l'exemple du disque, en se référant à l'expérience que chacun d'entre nous possède, que l'opposition entre supports et live était vaine. Il n'y a pas d'un côté du commerce et de l'autre côté du non-commerce ; il y a du marché des deux côtés et on doit faire avec ça... C'est à partir de ça que l'on peut penser une politique publique : l'hybride marchand/non-marchand est partout. Si les genres reprochent à d'autres genres d'être commerciaux ou encore si l'amateur reproche à un groupe d'être devenu trop vendeur c'est aussi parce que à travers cette critique on exprime sa méfiance. Ce registre est utilisé par toutes les cultures : jeunes, électriques, "légitimes" ou pas. C'est quelque chose qui revient partout. Et ça laboure aussi dans le spectacle vivant. La notoriété, est souvent assimilée à des compromissions, quelque soit le genre. On est dans une logique du soupçon, on accuse le genre ou l'artiste de renoncer à l'authenticité au profit de l'intérêt mercantile. En somme, on lui reproche de privilégier ses propres intérêts par rapport à celui du collectif. Cela nous permet de voir que tout reproche sur la technique, le lien trop étroit au commerce, la non ou la sur-qualification etc...) est connecté avec un **intérêt général**. Chaque genre, chaque culture propose sa manière d'être meilleur pour les autres en privilégiant une certaine technique, des lieux, des façons de se retrouver, des rapports à l'argent etc.. **Nous pensons (et vivions) tous nos pratiques artistiques en terme d'intégrité. Selon les styles, les façons d'énoncer (et de pratiquer) l'intérêt général divergent.**

Mais il faut noter que les différents domaines sont aussi traversés par des débats et des batailles, ils n'échappent pas à la confrontation et aux oppositions. Il existe des convergences entre des gens qui, à priori, n'appartiennent pas aux mêmes mondes. Dans le monde du théâtre on a vu "des grands" prendre des positions anti-grève qui étaient du même ordre que les groupes rock qui continuaient à jouer pendant la grève des intermittents.. Ils s'opposaient à l'annulation des festivals en raison du caractère sacré du théâtre. Je prendrais l'exemple de Mnouchkine. Elle a dit en substance : « on ne peut pas arrêter de jouer, la scène est primordiale. En ne jouant pas, "on se tire une balle dans le pied ". Jouer est pour nous sacré » Ce registre là, je l'ai entendu aussi bien chez des chanteurs de variétés, tournant dans le réseau des scènes nationales ou se produisant à la télé, que chez des groupes de rock ou des théâtraux. Je l'ai entendu partout. Regardons l'exemple du Festival des Vieilles Charrues. En s'appuyant sur leur légitimité, ils ont monopolisé le terrain local, les commerçants, les associations qui les soutiennent, les élus, pour faire passer le festival contre les grèves d'intermittents, en disant « bien, justement, si vous arrêtez ça, c'est tout qui tombe, nous nous appuyons sur des bénévoles, une région qui a été désenclavée grâce au festival ». Ce qui est intéressant ce n'est pas de taper sur les Vieilles Charrues, c'est d'analyser ce qu'ils disent, au delà de leur démagogie.

Ce qu'il faut remarquer c'est que même si pour Mnouchkine, faire grève pour des allocations chômage est trop mercantile, ces détracteurs auront au contraire tendance à lui reprocher de privilégier sa position au détriment de l'intérêt général. De la même manière, les Vieilles Charrues refusent la grève au nom de l'intérêt d'une région. Autrement dit, l'intérêt de tous est toujours en débat et il est sans cesse mobilisé dans les conflits et les argumentaires. Vous avez pointé quelque chose qui est vraiment central : la question des liens avec l'industrie et le marché. Chacun pense (et cherche à) trouver une relation équilibrée entre sa créativité et le marché entre l'intérêt public et son propre épanouissement. Dans quelle mesure, d'une certaine façon, ces liens attachent les personnes, les contraignent, c'est une question énorme... Dès que le professionnalisme commence, l'argent se met en place, que ce soit de l'argent public ou de l'argent privé. Alors, est-ce que vous semblez dire qu'avec de l'argent public on a plus de liberté qu'avec de l'argent privé ?

**Philippe Gauthier** : Quel groupe de rock français a fait grève ?

**François Ribac** Zebda a fait grève. Les Tombées de la Nuit, qui sont très marquées par le rock dans leur nouvelle programmation, ont également annulé leur festival.

**Philippe Gauthier** : Mais, je veux dire des artistes moi...

**Eric Boistard** Je pense que ce que tu avances est une des raisons, mais il n'y a pas que ça. Parce que nous, au début de l'été on a parlé avec des groupes et certains nous disaient qu'ils ne pouvaient pas parler au public parce que tout simplement ils n'étaient pas intermittents. Ils avaient 19 ans, ils étaient étudiants, ils avaient un groupe et il se trouve que c'est vrai que les musiques actuelles permettent aussi entre guillemets à beaucoup d'amateurs de se produire. Les festivals et les lieux aussi. Ce qui n'est pas le cas du théâtre. Dans la notion de théâtre, il y a celle d'une longue carrière c'est à dire qu'un comédien, à 20 ans, qui sort du conservatoire pour un peu qu'il ait un peu de talent et qu'il soit dans un bon conservatoire, il peut espérer être encore dans la carrière à 60 ans. Enfin, ça peut être un objectif pour lui. Quelqu'un des musiques actuelles, très rarement. Et je crois, que ça c'est fondamental. C'est à dire que ce que disait François tout à l'heure sur le refus d'une certaine professionnalisation, d'une certaine technicité, est aussi lié au fait que souvent les musiciens, sont très jeunes et qu'ils sont dans un environnement, dans une posture intellectuelle de passion. Ce qu'ils veulent c'est jouer, et c'est vrai qu'ils ne vont pas se prendre, entre guillemets, la tête de savoir ce qu'ils vont faire dans deux ans, trois ans. Ils nous disaient même qu'ils ne savaient pas ce qu'est l'intermittence. Et on le sait aussi, pour reprendre un petit peu l'exemple d'Arnaud tout à l'heure, parce que dans les salles comme ici quand est arrivé le mouvement techno, il fallait batailler pour déclarer les DJ.

Je pense qu'il y a effectivement sans doute une pression, dans certains cas. Je pense aussi à la notion

économique qui fait que les gens étant dans une sphère effectivement plus privée, sans subvention, ont cette espèce de dogme qu'il faut travailler pour croûter. Et je crois surtout que la notion de la vision d'une carrière n'est pas du tout la même que dans le théâtre. Et que souvent les gens du théâtre disent qu'en faisant ce mouvement ils investissent pour l'avenir. Mais, pour les musiciens de musiques actuelles, enfin, je le vois avec Zmya, ils savent très bien qu'une carrière de musiques actuelles peut s'arrêter du jour au lendemain, simplement quand la maison de disques dénonce le contrat et là, c'est terminé. Du jour au lendemain, il n'y a plus rien. Il y a donc également ce phénomène là. Et il faut aussi resituer peut-être, mais je n'ai pas les chiffres, et ce serait intéressant de savoir sur un département comme la Loire-Atlantique, le nombre d'artistes, de musiciens de musiques actuelles qui sont intermittents, combien de comédiens, combien de danseurs, etc. Et je ne suis pas certain qu'il y en ait énormément les musiques actuelles.

**Stéphane – VIP :** Pour développer ce que tu viens de dire Eric sur les musiciens et la grève, c'est qu'il y a peut-être d'autres solutions. Il y a des musiciens qui sont aussi intervenus sur scène, donc, je pense qu'on peut l'amener autrement. On peut s'interroger autrement. Pour illustrer ce que tu disais, si je prends Saint-Nazaire, on a 50 groupes qui répètent dans les studios, donc 250 musiciens et 3 intermittents du spectacle. Ça illustre bien. Et c'est vrai qu'il y a eu un vrai travail de réflexion avec eux, d'information pour commencer, et après de réflexion autour de ce qui se passait là au niveau des intermittents. On est allé même plus loin puisqu'on en est arrivé aussi à la liberté d'expression et sur des thématiques de pratiques amateurs, quelque chose qu'on a développé depuis longtemps avec eux, une sorte de petites formes de concerts. Je pense donc qu'il faut l'aborder autrement et je te suivrais Eric, là-dessus, sur la carrière.

**Eric Boistard** Je pense aussi que les gens qui ont été les plus déterminés sont ceux du théâtre de rue. Au départ en tout cas. Et c'est pour la raison que rappelait François un peu plus haut, c'est-à-dire la stratégie de l'Etat qui est de laisser tomber une partie de la culture et ce qui n'est pas rentable effectivement au milieu de tout ça, ce sont les arts de la rue, la danse contemporaine. Ce sont ceux-là qui se sont mobilisés parce qu'ils ont du souci à se faire. Alors peut-être que les musiques actuelles ont pensé que de toute façon comme ils sont dans le business, ils allaient s'en sortir. Enfin, je crois que c'est tout un ensemble de choses.

**Stéphane – VIP :** C'est vrai qu'on s'est interrogé depuis des années sur le fait d'accompagner pendant un temps des pratiques qui tendent après vers l'industrie discographique. A un moment on culpabilisait même. Et on s'est dit finalement que c'est l'artiste qui fait choix, aussi. Il est vrai qu'après on a changé nos termes, on parlait de développement d'artistes et d'un seul coup on est parti plus sur l'accompagnement. Et c'est vrai que même nous dans nos lieux qui existent depuis 5, 7, 8 ans, on mûrit, et qu'en terme de vocabulaire, on fait maintenant attention à la manière dont on peut intervenir auprès des groupes, comment on peut les accompagner, leur expliquer un petit peu l'historique.

**François Ribac** Je voudrais d'abord répondre à Eric sur les comédiens. Les études sur les métiers du spectacle montrent qu'à l'âge de 30-40 ans, il y a une partie significative de pros qui dégagent. Et si on se tourne vers 40-45 ans, il y a encore le même phénomène. La carrière dans les milieux du "théâtre vivant" n'est donc pas en général une règle. Je n'ai même pas besoin de parler des danseurs qui ont des temps de carrière plus courts. Seule, une minorité de danseurs devient chorégraphe. La précarité touche aussi le spectacle vivant.

Je reviens au rock pour dévoiler mes cartes. Vous m'avez demandé quelque chose de très important, « quels sont les groupes signés, c'est à dire renommés, donc professionnalisés, qui ont fait grève ? ». Cette question rejoint une réflexion faite tout à l'heure, « finalement, on ne peut pas faire ce qu'on veut, est-on obligé de rentrer dans des normes de charges, de professionnalisation, de sécurité, qui nous empêchent, de trouver notre espace ». Là, dans votre question, il y a une sorte de stigmatisation des personnes qui n'ont pas été solidaires. C'est une interrogation que vous relayez, en disant « même les fans pensaient que tel groupe connu... » Mais je voudrais recentrer le cadre dont nous parlons. Si nous évoquons la sphère rock, le rock ce n'est pas les groupes signés, c'est avant tout, plusieurs centaines de milliers, peut-être plusieurs millions de gens qui jouent de la musique sans finalité autre que de jouer ensemble. C'est aussi plusieurs centaines de millions qui en écoutent. Tout un vivier de personnes qui circulent à l'intérieur de ces mondes, des gens comme Eric, des intermédiaires. Ce sont aussi les magasins qui vendent des disques, ce sont les endroits où l'on répète, les producteurs d'instruments et les bidouilleurs de platines, les labels, les sites Internet créés par des fans, les échanges de MP3. Le rock, c'est tout ça et c'est cela qu'une politique culturelle doit prendre en compte. Le rock, ce n'est pas 8, 10, 25, 50 groupes signés. Le théâtre en France, ce n'est pas non plus les bagarres entre Chéreau et quelqu'un qui est contre la réforme du protocole des intermittents. C'est ça en partie bien entendu. Mais là, on regarde le haut de la pyramide marchande, en terme de notoriété et en terme de professionnalisation et on limite le champ de vision.

Tout à l'heure, j'ai insisté énormément sur l'enregistrement, pour montrer que dans les politiques publiques vis-à-vis du rock, on a développé des salles de concerts, mais que lorsque l'on donne de l'argent pour des disques, on finance des labels. On finance des labels privés, on fait des politiques de quotas pour permettre aux industries culturelles qui font de la variété et de la pop en France, on cherche à préserver les parts de marché de "l'industrie mantonale", etc. Chaque fois que l'on pense en terme d'enregistrement, on favorise l'industrie, alors que chaque fois qu'on pense en terme de concert, on favorise plutôt des équipements publics. C'est pour moi une chose capitale : la politique culturelle doit cesser de considérer l'enregistrement, les machines à capter et les techniques qui ne sont pas dans les théâtres comme relevant d'une logique du produit. L'enregistrement ne concerne pas seulement la production de disques, il est d'une part à la source de l'activité musicale de création (le sampling, le travail de création sonore en -home-studio) et d'autre part une composante fondamentale de l'entrée dans la musique et du plaisir des sens. La deuxième chose, c'est qu'une politique culturelle n'a effectivement pas comme but d'envoyer des gens dans l'industrie ou de les professionnaliser. Ce n'est le but que d'une extrême minorité de musiciens et de musiciennes. La politique culturelle ne consiste pas seulement à favoriser des carrières mais des pratiques, elle doit prendre en compte les besoins et mettre en question sa façon des les évaluer. Elle doit élargir le cercle de ses experts et comprendre les effets indirects d'une politique. Le monde de l'art n'est pas le monde des

professionnels ou le monde de l'industrie : il est plus large. La qualité esthétique a d'autre critère que le professionnalisme, le plaisir en est un. Hier, je parlais d'une sociologue qui a fait une étude dans une petite ville moyenne et qui a trouvé des tas de personnes qui faisaient de la musique et avaient leurs groupes et que personne (institutions, journalistes, pros) ne connaissait. De la même façon, un autre sociologue a fait une étude sur les clubs de funk à Sao Paulo, au Brésil. Il s'est rendu compte que chaque soir, il y avait des masses énormes de personnes qui fréquentaient et jouaient de la musique dans ces clubs. Les groupes allaient même de temps en temps à New York pour enregistrer un disque mais comme ils diffusaient leurs productions dans un marché local, ils n'étaient pas identifiés par la presse rock, jamais dans les radios, personne ne parlait d'eux. Mais ses instrumentistes et ce public existent et ils (elles) sont nombreux (euses) ! Ça veut dire que la politique culturelle, c'est d'abord et avant tout remettre les choses à leur place. Quand on s'occupe de sécurité routière, on ne s'occupe pas que de la F1. Plus généralement, je dirais que le paradoxe d'une politique qui privilégie la "qualité professionnelle" c'est de n'accorder crédit qu'à des choses qui émanent de la sphère marchande. Alors si on se préoccupe de politique en direction des musiques actuelles, je crois qu'il faut arrêter de privilégier les dispositifs industriels en matière d'enregistrements, puisque les pratiques du "recording" ne se limitent pas aux publications. Par exemple, pourquoi ne baisse-t-on pas la TVA sur le disque ou les magnétophones depuis 20 ans ? Pourquoi ne l'a-t-on pas fait ? Pour des raisons culturelles, me semble-t-il, parce qu'on considère que le disque est fondamentalement un produit.

D'autre part, il est évident que la culture amateur est dévalorisée, ou au mieux mal évaluée, par l'état. Elle est dévalorisée parce que le réflexe naturel des professionnels (ce sont eux les experts !), est de se différencier des amateurs. C'est d'ailleurs légitime : pour devenir quelque chose d'autre, il faut se séparer de ce que l'on était auparavant. Il y a aussi une autre question : celle de la visibilité. Une politique publique, surtout au niveau local, régional, doit être vue par les citoyen-n-e-s. Alors, effectivement, si une collectivité finance un festival qui existe depuis 10 ans, qui est lui-même légitimé par l'Etat, ou si on construit une salle de concert, on a des choses qui sont visibles. Et ce n'est pas pour jeter une logique de soupçon sur le politicien ou la politicienne que je dis cela. Si les façades des théâtres sont importantes ce n'est pas seulement pour que s'y manifeste la force du pouvoir mais aussi parce que le bâtiment est la représentation de ce qu'on y fait. Tout notre système politique est basé sur la représentation, c'est d'ailleurs le nom que l'on donne aux députés, la représentation nationale. Il y a aussi de l'éthique dans la politique publique, il faut que les citoyen-n-e-s voient les choses. Il faut que l'utilisateur des équipements publics les trouve. Alors évidemment, si on souhaite aider des labels de disques, c'est beaucoup plus compliqué, parce qu'on se retrouve dans des logiques hybrides et plus "immatérielles". Or, tous les mondes artistiques sont dans cette logique hybride. Il n'y a aucun monde artistique, pas plus le théâtre qu'un autre, qui échappe à cette logique de marché. Il ne s'agit pas d'avoir un discours contre le marché ou un discours résigné du type libéral. Il faut prendre la mesure de ce marché et savoir comment on se situe dans ce marché. Est ce que l'on essaie de l'influer seulement dans la sphère industrielle ? Est ce que l'on doit considérer artistique seulement sous son angle marchand ? On doit rompre avec des logiques manichéennes et prendre en compte les différentes formes de représentations. Donc, mettre en place une politique culturelle signifie sortir de la logique de l'excellence et prendre le risque de mettre le doigt sur des **choses impures**. Je le disais tout à l'heure, le ministère de la culture depuis 20 ans nous raconte que la culture est un gisement économique alors, il ne peut pas nous raconter maintenant qu'il ne faut pas aider le marché en matière d'enregistrement.

La question est : quels marchés, quel genre de mélange entre pro et amateur, quel rapport à la technique ?

**Arnaud - Cinéтик :** La politique culturelle c'est aussi l'accessibilité au public en terme de coût d'accès. On ne peut pas imaginer d'arrêter les subventions et d'augmenter de 50, voire 100% le prix de tous les spectacles. Est ce que la subvention n'est pas un outil nécessaire pour garder ouvertes des salles très importantes comme la Barakason, en répétant qu'il est important que la culture reste accessible à tous, au maximum ? Et elle ne l'est pas encore.

**François Ribac** Je ne peux pas répondre à cette question directement mais quand l'institution publique dit « je vais donner de l'argent à tel endroit ou à tel autre, à tel artiste ou à tel autre », elle met en place une expertise, elle fait une évaluation. Dans l'organisation même de l'Etat ou des villes, il y a des conseillers, des adjoints à la culture qui sont chargés de ce travail de validation. Pour l'Etat, il y a des inspecteurs du théâtre, de la musique, etc., c'est à dire des spécialistes dont d'ailleurs, vous remarquez, qu'ils sont trop souvent juges et parties. Par exemple, dans la musique, les inspecteurs sont souvent des compositeurs. Enfin, presque systématiquement. Cette expertise menée par des spécialistes décide de ce qui est bon, de ce qu'il faut financer, du type de structures qu'il faut construire. Effectivement, après se posent des questions de coût, d'accessibilité, etc. Cependant, depuis plusieurs années, la société a commencé à s'interroger sur les compétences des experts. On s'est rendu compte des limites de la spécialisation, même très pointue. On a compris que les seuls experts-spécialistes ne suffisaient pas et que même parfois ils défailaient. C'est ce qu'ont montré les histoires de vaches folles, d'OGM ou à l'épisode de Tchernobyl, lorsqu'EDF assurait que tout allait bien.. Or, si l'on parle de rock, les autres experts, on les connaît. Ils sont presque tous ici ce soir ! Il y a la personne qui a dit qu'elle était curieuse (c'est à dire le public), il y a le DJ, le compositeur inclassable, les directeurs de structures, les bénévoles qui font tourner, etc. Nous sommes tous là. Or, sommes nous parties prenantes des décisions ? Est ce que l'on mesure notre compétence ? Probablement pas assez. Et ce manque est dommageable à la qualité de la politique culturelle.

A titre d'exemple, prenons l'exemple du SIDA. Qu'est-ce qui s'est passé en France ?

Eh, bien, la communauté gay en France s'est mobilisée principalement à travers deux associations. Ces deux structures avaient des façons d'analyser l'épidémie et des actions parfois divergentes. C'est important à noter, le "public" n'est pas homogène. Et que disaient ces associations ? Les malades disaient : « mais, moi, je sais ce que j'ai. Si je dois mourir bientôt, je ne veux pas qu'on continue à me filer des trucs, je veux mourir en soins palliatifs. Je veux mourir dignement ». Et ce n'est pas seulement le malade (celui qui, comme on dit, doit être "patient") qui s'est mobilisé. C'est un ensemble d'experts "indirects". C'est à dire le boy-friend, les parents, les amis, etc. Donc les malades, leurs proches et leurs associations se sont effectivement constitués en experts. Ils ne se sont pas seulement occupés de se faire soigner, mais ils ont alerté la société sur l'épidémie et pointé les carences de l'état. C'est en partie grâce à eux que l'on a fini par prendre la mesure du SIDA. Ni les médecins chargés de la transfusion sanguine, ni les tutelles n'avaient évalué à temps les risques pour les hémophiles et pendant longtemps on disait même que la maladie était limitée aux gays. Les associations de patients ont fait pression sur l'Etat. Elles ont relayé des campagnes d'informations,

elles se sont organisées en réseaux, elles sont devenues visibles. Elles ont rendu visible des acteurs qui existaient mais qu'on ne prenait pas en compte. Effectivement, "normalement" un malade reste muet et surtout inorganisé. A un moment, les associations ont pu parler des effets secondaires des traitements. Cette prise en compte du patient a amené les médecins à conjuguer les traitements, à trouver d'autres directions dans les recherches. La tri-thérapie est le résultat de cette négociation à plusieurs. On a donc vu non seulement un expert dire « mon corps, je sais ce que c'est » comme un amateur de musique qui dit ce qui est bon. En plus, il est entré dans la technicité même de son problème. **Non seulement, il savait ce qui lui arrivait mais sa compétence s'est également développée.** Les malades et les "non-pros" ont pris la mesure d'un péril grave pour la société et ils ont influé sur les traitements, sur les recherches et sur les politiques de prévention. C'est exactement ce que l'on appelle de **l'expertise**. Elle ne remplace pas les recherches des labos, le savoir et l'expérience des médecins, le rôle de l'état etc.. mais elle a contribué de façon décisive aux solutions.

C'est exactement comme les troubles de l'audition. Parce que l'on n'a pas fait de réelle politique culturelle du rock, on s'est retrouvé avec des tas d'adolescents qui sont à moitié sourds. Nous savons tous ici que le guitariste des Who est sourd mais pas l'inspecteur de la musique, il connaît à peine les Who. C'est parce qu'il est un spécialiste qu'il défaille. Si l'on admet dans le même temps qu'un spécialiste connaît bien son domaine, on en déduit qu'il faut donc mobiliser simultanément plusieurs expertises. Pour la politique culturelle concernant le rock, il faut se tourner vers les "patients". Et d'ailleurs cet acteur, le public, est tout le temps mobilisé par les décideurs et les institutions. Quand on lit la brochure de l'Olympic ou quand on consulte son site web, il est marqué le nombre de spectateurs qui sont venus l'année dernière et le nombre considérable d'abonnés. Si on lit la brochure des saisons d'une scène nationale, il est toujours marqué « on est ravi de vous annoncer que l'année dernière, on a eu 100 000 spectateurs, que nos abonnés sont plus nombreux etc.... » Le public est donc un élément extrêmement important de la légitimité d'un lieu. Il ne reste plus qu'à favoriser son organisation et à l'intégrer aux expertises. Nous ne sommes pas si éloignés d'une solution satisfaisante.

J'ai parlé de l'auto-organisation, de l'apprentissage personnel. Les personnes développent de la compétence. Ils achètent une guitare électrique, ils font des larsen et écoutent des tas de disques. 5 ans après, ils connaissent 500 morceaux et jouent avec d'autres personnes, font des concerts, réalisent des maquettes, échantillonnent des sons. Ils manipulent mieux les ordinateurs que leurs parents... D'autres deviennent de véritables encyclopédies. Et au delà des "mordus", le plus grand nombre a comme acquis son expérience des musiques. Donc, il y a de la compétence, il y a des gens qui savent ce qu'ils font, il y a des gens qui, comme dans l'histoire du SIDA, peuvent proposer des solutions qui sont ni vues par les professionnels, ni par les intermédiaires, ni par les spécialistes de la politique culturelle, ni par les artistes. Et c'est ça qu'il faut mettre maintenant en place. C'est sur ces dispositifs qu'on doit se battre. C'est la seule façon, à mon avis, de s'opposer à cette nouvelle vague de l'excellence, à ce retour à Malraux qui crée du marché, sans le dire. C'est également une alternative crédible au libéralisme. Faute de quoi on continuera avec un "off" d'Avignon rempli de troupes paupérisées, les petites scènes de rock fermeront les unes à côté des autres et des tas de gens ne pourront plus jouer sous prétexte qu'ils ne respectent pas des normes de sécurité. La seule façon de retourner ce tableau sinistre qui est fait ce soir est d'inciter à ce que les gens qui sont déjà des

spécialistes le deviennent officiellement. C'est à dire qu'ils rentrent dans l'arène du politique. Et qu'on mette vraiment en place le débat contradictoire. C'est à dire celui dans lequel tout le monde (l'industrie musicale, les petits labels, les genres, la techno, les salles, les artistes, les managers, les voyageurs etc..) s'exprime. Garnier, par exemple. C'est un agent d'influence, Laurent Garnier il faut écouter ce qu'il en pense de la politique. Ces groupes, ces gens qui s'activent, ce public qui vient régulièrement, sont des agents d'influence capitaux. Pour moi, cette confrontation s'appelle la démocratie. C'est ça dont on doit favoriser l'organisation et cette organisation sera probablement non-homogène, conflictuelle, autant que dans le monde professionnel. Dans le monde professionnel, on est aussi très conflictuel, les logiques de concurrence sont exacerbées et c'est pareil dans la société.

Sur la question de la concurrence, je voudrais signaler une chose, en me référant aux travaux de Luc Boltanski et d'Eve Chiapello. Ils ont écrit un livre fondamental sur les transformations de la société française depuis 1968, "Le nouvel esprit du capitalisme" que je recommande. Quelqu'un a parlé de la culture du risque. En général, on entend souvent dire que "les lieux ne prendraient pas assez de risques". C'est même marqué dans toutes les revues culturelles. Prendre des risques, ça veut dire : se détourner du goût dominant et donner la place aux "cultures émergentes". Je voudrais simplement dire, ce qui ne doit pas être pris pour une charge d'éléphant, que, depuis 1968, le management, la pensée libérale s'est totalement réappropriée ce registre. Il suffit d'entendre le gouvernement actuel : il est toujours contre ce qui est fixe, contre le corporatisme, contre la rigidité, pour la réforme, etc. Il faut refonder, il faut démonter tout ce qui est "installé", tout ce qui est institué parce que tout cela nous empêcherait de vivre mieux. Aujourd'hui, quand on cherche un boulot, si on en a fait huit ou neuf emplois, c'est mieux que si l'on a passé vingt ans dans la même entreprise alors que quand j'étais gamin, si vous aviez fait 8 boulots, vous étiez un instable... Aujourd'hui, changer régulièrement d'emploi, c'est bien. Cela signifie que l'on est flexible, que l'on possède des capacités d'adaptations. On compare même la sécurité de l'emploi à une rente de situation et c'est bien connu le capital financier est plus valorisé que le capitalisme des rentiers...

Donc, quand on parle de culture du risque, du problème du coût des charges, des problèmes que posent les normes, la sécurité, le salariat, l'architecture, les salles, on doit se rappeler que l'industrie musicale, l'ensemble du management souhaite également tout le temps se désengager de ce qui l'enferme, des charges sociales, des contrats, etc.. Ce discours du "mouvement" a, entre autres, été relayé par des générations formées par le rock. Elles sont maintenant au travail, dans les entreprises, dans la société. Bien sûr, ce ne sont pas les rockers qui ont trahi, mais le management et l'état qui ont changé leur braquet pour répondre à la crise sociale de la fin des années soixante. A cette époque, et malgré les augmentations de salaire consenties, le rapport était de plus en plus défavorable au patronat, au management. Les grèves continuaient alors que les salaires montaient. La flexibilité a été la réponse du management : on a insécurisé socialement la société et prôné la culture du risque. Dans la mesure où la société a besoin aujourd'hui, face à la précarité qui s'installe de restaurer une sécurité minimum pour tous, alors on peut penser que les termes du débat vont s'inverser. C'est à dire qu'au lieu de demander du risque on va s'orienter vers des revendications insistant sur les garanties que l'état, par exemple, doit donner aux acteurs culturels. La crise actuelle de l'intermittence met déjà cela scène, cette volonté que l'état et les employeurs cessent de mettre toujours les salariés "en risque". Peut être que les choses se renverseront et qu'après que le



mouvement techno se soit battu contre la criminalisation et les entraves des pouvoirs publics, une évolution inverse s'amorcera ; une contre techno pourrait surgir et revendiquer prochainement plutôt des garanties et des conditions décentes dans la société. Ce que je veux dire c'est que le discours sur le goût du risque n'est pas réservé à la sphère culturelle. Il faut réfléchir là dessus.

**Arnaud – Cinétik :** On a quand même la chance d'être dans une région où toutes les salles de concert ont une qualité et une culture du risque.

**François Ribac** Ce n'est pas ça que je voulais dire. Je voulais simplement dire que chaque genre vise à rompre avec ce que sont les normes de l'autre genre, qu'ils s'agissent des normes de la professionnalisation, aux contrats, etc ou à la valorisation du risque. Et je voulais mentionner le fait que certaines normes ont changé de sens avec le temps. Par ailleurs, on exagère les risques dans les free parties. Même si bien sûr, il y a de la drogue qui circule, il y a beaucoup moins de morts dans les free parties qu'il y en a sur les routes.

**Arnaud – Cinétik :** Mais en revenant aux problèmes de sécurité, je ne pensais pas du tout aux free parties, bien au contraire, je pensais plus à des festivals comme, par exemple, Scopitone, où on se retrouve avec des normes de sécurité qui pour bien des décorateurs sont quasiment impossibles à travailler. On s'est retrouvé à démonter des structures alors qu'on les avait montées dans la journée pour des problèmes de dossiers. On est aussi, je trouve, confronté à un problème de remontée d'information. Quand les informations remontent, il y a déjà dix ans qu'elles sont passés. Je reviens encore au fameux forum des musiques actuelles, l'année dernière avec Jean-Louis Jossic, qui a fini par faire un bilan de ce que tout le monde fait depuis 10 ans. Et au bout de dix ans, effectivement, c'est aux fameux experts, dont certains, beaucoup sont présents de faire pression. En étant suivi, bien sûr par tout le monde, est-ce que vous avez un moyen réellement de faire pression, pour faire comprendre tout ça à nos chers experts politiques ?

**Eric Boistard** Je ne sais pas si on a moyen de faire pression. Moi, je suis complètement d'accord avec ce que tu as dit. D'ailleurs, globalement avec ce que l'ensemble des gens disent ce soir. Enfin, je trouve qu'on est vraiment devant une addition de facteurs, d'éléments, qui pris les uns à côté des autres paraissent relativement simples mais c'est sans doute leur mélange qui les rend plus complexes à analyser et à intégrer. Et de quelque côté que nous nous situions, artistes, amateurs, professionnels, acteurs culturels, politiques, etc., nous sommes effectivement en face d'une vraie inertie. Je suis affligé quand je vois comment les pouvoirs publics ont traité la techno, enfin, ce qu'on appelle la techno, les phénomènes techno, les free parties, les raves, etc. Mais, on en arrive à ce qui s'est passé sur le site du Carnet, cet été, où à force de vouloir organiser les choses, ce qui d'un point de vue sanitaire est quand même primordial, on a positionné un peu les gens dans la position du pollueur-payeur, c'est à dire que l'organisateur doit assumer son organisation de A jusqu'à Z. On en est arrivé cet été globalement à avoir, je crois, une fête qui a été organisée légalement avec un an de travail mais il n'y en a eu qu'une, je crois, sur les deux mois d'été, sur le département. Et qu'est-ce qui s'est passé à l'arrivée ? C'est que les organisateurs qui avaient calibré leur organisation sur 5000 personnes se

sont retrouvés avec 15, 20 000 personnes parce qu'il y en avait qu'une. Et pourquoi y en avait qu'une ? Parce que c'était un tel chemin de croix pour les jeunes qui ont voulu organiser ça, on leur a tellement mis de bâtons dans les roues, on les a tellement peu accompagné, on les a tellement peu aidé à réaliser ça, qu'au final, beaucoup ont jeté l'éponge. Et ce qui s'est passé à la Roche-sur-Yon, à la fin août, est encore un très bel exemple de ça.

Ce que je veux dire aussi c'est que concernant les lieux de musiques actuelles, globalement ils se sont créés il y a à peu près 15 ans. Bon, il y en a eu quelques-uns avant, mais ils étaient vraiment très minoritaires. Je sais que sur une fédération comme la Fédurok, la moyenne des lieux, c'est 10 ans. C'est très jeune 10 ans. Très jeune d'autant plus que ce sont les premiers éléments, les premiers lieux. Et bien, en même pas 5 ans, on est passé des années 80, à une revendication par les associations, les militants, des lieux parce qu'il n'y avait pas de lieux où faire de concerts, à l'installation des premiers lieux. C'était le codage génétique culturel professionnel, entre guillemets, institutionnel, qui faisait que c'était des programmeurs, c'est à dire des gens qui avaient vocation, comme l'avait fait Malraux, à l'époque, dans les années 60, trier le bon grain de l'ivraie et proposer au public de bons spectacles. Mais, très rapidement, les gens qui étaient dans ces lieux parce qu'ils étaient aussi en contact avec justement ce mouvement perpétuel, dont tu parlais tout à l'heure, la jeunesse, les musiques, etc., se sont rendu compte, d'abord, que les musiques viennent de l'underground, de l'amateur. Ensuite, ils se sont rendu compte de la nécessité d'ouvrir leurs espaces à autre chose que la diffusion. Et donc sont apparus des lieux comme Trempolino à Nantes qui fut l'un des premiers endroits en France à proposer des locaux de répétitions, des bureaux pour des managers et tout un ensemble d'actions de formation pour les musiciens. Et puis, ça été encore très rapide, parce que dès 95, lorsque l'Olympic ouvre, on peut lire noir sur blanc dans le cahier des charges de la salle qui a été remis à l'équipe chargée de gérer ce lieu, qu'il fallait qu'on mette notre lieu à disposition des associations. Et ça, historiquement, c'est un vrai tremblement de terre parce que jusqu'à présent tous les lieux culturels étaient dirigés par des gens qui étaient quasiment propriétaires de leurs espaces. Ils n'avaient pas vocation dans leur cahier des charges - c'est un peu l'histoire de l'IRCAM<sup>1</sup> - à mettre à disposition leur lieu pour que d'autres puissent organiser leurs manifestations. Sur ces problèmes là, nous bataillons depuis des années avec le ministère de la culture parce que le ministère veut voir un directeur qui porte un projet culturel, alors que nous nous lui expliquons que le projet culturel par définition dans les musiques actuelles ne peut être que collectif. Qu'une personne n'a pas de légitimité, n'a pas le savoir, n'a pas les moyens, au vu de ce mouvement perpétuel, au vu de cette diversité esthétique, de pouvoir légitimement dire qu'il est le porteur d'un projet. Donc, déjà, on bataille là-dessus, parce que si il y a projet collectif, pour le ministère, c'est un casse-tête, ça veut dire qu'il n'y a pas de capitaine dans le bateau et cela pose le problème de savoir comment fait-on la programmation ? Ça signifie qu'on ne sait pas à qui parler ? Et puis derrière, il y a tout ce travail autour de la démocratie culturelle, lorsqu'on permet, excusez-moi, lorsqu'on met à disposition l'outil à d'autres qui font leurs manifestations. Ce qui est quand même la démocratie culturelle, ça. La première personne qui en parle, c'est Raymonde Moulin, et ça date de 20 ans, et dans des sphères, à l'époque, très universitaires, donc très peu en contact avec l'ensemble de la population. C'est donc très jeune. Mais, la démocratie culturelle, encore une fois, c'est l'absence d'universalité. L'absence, quelque part de qualité. On ne sait plus. Alors, si en plus, ils mettent leurs lieux à disposition des

---

<sup>1</sup> Cf. rencontre débat du 13 octobre 2003

autres, mais alors pourquoi sont-ils là ? Actuellement, c'est encore une bataille que nous livrons et que nous perdrons sans doute pour les raisons que tu expliquais d'ailleurs. Nous en sommes aujourd'hui rendus à l'enseignement musical. Depuis des années, depuis, parfois plus de 10 ans, on leur demande, en quelque sorte de transférer ces activités aux écoles nationales de musique. C'est à dire de faire rentrer les musiques actuelles dans le sacro-saint, dans l'académisme, pour qu'on apprenne aux jeunes à jouer des musiques actuelles. Ce qui effectivement lorsqu'on est là depuis deux jours, nous apparaît complètement sidérant. On est en permanence, devant ces problèmes. Et on a beaucoup de difficultés à les contourner avec le ministère de la culture. Ces difficultés sont moins grandes avec les collectivités locales car les élus sont en contact avec le terrain et que ce contact est aussi celui des urnes. Et qu'une collectivité locale, notamment un maire, est en prise directe avec sa population. Donc, et ça c'est des problèmes analogues, sur les petits lieux musicaux, sur tout un ensemble de choses qui font qu'effectivement, il y a l'Etat qui, à un moment donné, ne peut pas voir quelque chose se développer en dehors de sa sphère d'influence directe. Donc, on retombe sur ce problème de l'hybride. Et pour nous, acteurs des musiques actuelles, enfin, ça nous semble être une formidable richesse que de dépendre à la fois de l'argent public mais aussi d'être en prise ou d'être arrimé aux industries musicales ou petites industries musicales, soyons quand même modestes. Il y a quand même de l'argent privé qui permet à des groupes de passer ici. Si on n'avait que de l'argent public, ça ne pourrait pas fonctionner. Il y a les tours supports des maisons de disques, les éditeurs, etc.. Eh, bien, nous, nous pensions que c'était une richesse, et nous pensions qu'effectivement, au vu de ce que tu as développé par rapport au positionnement de Lang, l'économique permettait une certaine forme de relativisme culturel. On pensait qu'on était dans le vrai. Eh, bien, on s'aperçoit qu'on l'est peut-être beaucoup moins qu'il y a dix ans, paradoxalement. C'est à dire qu'aujourd'hui, on assiste à un renforcement de la sphère publique et un transfert direct aux industries. Et moi, je m'interroge de savoir ce que ce type de lieu doit développer comme projet dans l'avenir. Est-ce que la diffusion est encore aujourd'hui un enjeu pour des lieux comme les nôtres ? Parce que globalement à l'Olympic, il y a peu près 75 concerts organisés par notre structure ou co-produits par notre structure, et une vingtaine par des associations ou des producteurs privés. Mais, ça représente un faible pourcentage de l'ensemble des concerts organisés en Loire-Atlantique, chaque année. Un très faible pourcentage. Donc, moi, je m'interroge, je me dis, est-ce qu'il ne faudrait pas justement transférer, toutes ces activités de diffusion, c'est une interrogation, ce n'est pas une certitude, soit à des assos ou à des producteurs privés. Et transformer les activités et positionnement de ce type d'équipement.

**François Ribac** Donc, la question que tu poses c'est de savoir si le lieu ne devient pas un piège ?

**Eric Boistard** Ce n'est pas que ça devient un piège, mais est-ce que nous, nous ne devons pas encore accentuer quelque chose qui nous est contesté aujourd'hui, totalement contesté. Lorsque l'on dit, « nous sommes des facilitateurs de projets et des développeurs de projets », je peux vous confirmer qu'en tant qu'acteur culturel quand vous êtes devant le ministère de la culture, même devant un élu il faut faire preuve d'un certain courage. Parce que ça vous dévalorise. Alors, attendez, si ce n'est pas votre projet, c'est vraiment que vous n'êtes pas bon, et puis après tout, on n'a plus besoin de vous monsieur, on a besoin d'un concierge. Voilà, et en fait, on est toujours au niveau des institutions, enfin de la puissance publique, dans cette vision de la professionnalisation. Un professionnel, c'est quelqu'un qui sait. Et un lieu, à partir du moment où il y a une association qui vient dans ce lieu et qui

organise, cela signifie deux choses. D'abord, cela veut dire que le lieu ne sait pas. et deuxièmement que l'association sait. Et en fait, on s'aperçoit sur le terrain que c'est plus de temps qui nous est demandé pour expliquer, par exemple, à Arnaud, certains problèmes de sécurité, c'est plus de temps qui nous est demandé pour accueillir une association dans notre lieu que d'organiser nous-mêmes un concert. Je peux vous assurer qu'aujourd'hui, c'est absolument pas pris en compte ni dans les expertises, ni dans nos missions, même si c'est inscrit dans le cahier des charges.

**Arnaud – Cinétik** : Oui, mais les associations l'ont compris, c'est fou, quand même.

**Eric Boistard** Mais, parce qu'encore une fois, je crois qu'on est sur des postulats de base qui ne sont plus efficaces aujourd'hui. Voilà.

**Richard – Barakason** : Ouais, je te rejoins complètement, et nous la réflexion que l'on a actuellement avec le désengagement de l'Etat sur le financement de la Barakason, c'est à dire qu'on ne va plus avoir d'argent pour faire notre programmation, nous allons donc ouvrir le lieu encore plus, ce qu'on fait déjà, aux associations locales, pour faire vivre le projet local. C'est à dire développer tout ce qui est « cartes blanches » et proposer effectivement à des structures associatives de l'agglomération qui ont des projets de le faire chez nous parce que nous on ne peut pas programmer des groupes nationaux en tournée. Mais par contre, on peut filer un coup de main, parce qu'on a une équipe, on a du matériel, on a une salle, à des acteurs locaux. Ça a peut-être du bon finalement au bout du compte que l'Etat se désengage. Mais effectivement, c'est plus de travail que de faire de la simple programmation. Parce que je suis tout à fait d'accord avec toi, programmer un groupe ce n'est pas compliqué, on prend son téléphone, on a l'équipe qui suit derrière et c'est terminé. Avoir un contact avec une association locale pour une « carte blanche », c'est tout un accompagnement, c'est toute une discussion, un échange, et ça demande beaucoup plus de taf au bout du compte. Je n'aime pas le terme parce que l'on n'est pas du tout dans une dynamique producteur privé où on ferait de la location de salle et où on se ferait du blé sur ça. Nous, c'est plus la défense d'un projet y compris sous une forme associative, dans le cadre d'un projet d'éducation populaire, avec l'équipe de bénévoles qu'il y a derrière.

**Philippe Gauthier** : Oui, mais est-ce que ce n'est pas intégrer la logique libérale que de dire si on nous aide moins on devient plus ambitieux et on fait plus de choses.

**Richard – Barakason** : Je me suis pas bien fait comprendre alors. On n'a pas de sous mais on a des ressources humaines. Et c'est cela que l'on valorise. On a également des ressources matérielles. Mais, on n'a pas de sous en terme de programmation. Par contre, les associations qui font des soirées et qui programment ont un contact avec les artistes qu'elles font venir et elles gèrent en direct la programmation culturelle qu'elles font. Nous, on leur fournit un outil et une aide dans l'accompagnement, la logistique, l'organisation. Après, il y a un partage sous la forme de la co-production. Ils ne nous payent. Ils payent les artistes.

**François Ribac** Là, je voudrais dire plusieurs choses. D'abord, je voudrais contester une chose que tu as dite. Tu nous as confirmé qu'« ici, on est le premier lieu ». C'est vrai mais c'est également faux. Le

premier lieu n'est pas forcément celui qui reçoit le plus de gens. Prenons l'exemple du Dunois à Paris dans les années 80 : c'est une petite salle qui programmait de la musique improvisée, du folk, du jazz un peu bizarre et où j'ai vu la plupart des groupes qui ont fait ma formation de jeune musicien. On était dans un lieu créé par une association, pas public où la jauge était très limitée. Mais ce lieu a été capital à Paris. Si je reprends encore mon cas, il est également certain que mon goût a également été formé lors de concerts dans les abattoirs à la Villette, au Palais des Sports, etc.. C'est à dire que j'ai trouvé génial, formidable, sublime, des groupes qui tournaient dans une économie qui était une économie commerciale. Le groupe Yes faisait 500 dates en 3 ans, c'était vraiment une entreprise, mais j'aimais passionnément leur musique. Donc, j'ai construit mon goût dans lieux qui étaient des lieux associatifs et dans des grandes salles, louées par des producteurs privés. On retrouve l'hybride, il est faux de penser que la bonne musique se limite aux formes émergentes ou underground.

Je pense qu'un lieu "prend des risques" en fonction de sa jauge. Lorsque l'on construit des équipements d'une certaine grandeur en terme de public, d'équipes professionnelles, de locaux, on rentre dans une logique de remplissage, et on a besoin "d'excellence" pour remplir la salle. Il faut justifier l'investissement, amortir, dire aux élus « oui ça marche » etc... Il faut un certain type de salle pour un certain type de pratiques. Si on veut Britney Spears, il faut avoir un palais des sports. Si on veut faire un lieu de socialisation où des groupes peuvent répéter pour un prix modique et s'exercer sur une scène bien équipée, il faut autre chose. Donc, la salle doit être en fonction de la musique que l'on programme. Plus on fait du dur et du grand plus on stabilise les choses, plus on est contraint d'y rester.

Maintenant, je voudrais faire remarquer que tous le monde n'est pas astreint aux mêmes contraintes. Il n'est pas question dans une scène nationale d'accueillir des associations locales, c'est extrêmement rare à ma connaissance . C'est exactement tout ce qu'ils ne veulent pas. Cela s'appelle scène nationale non pas parce que c'est financé nationalement car maintenant ces scènes sont financés à 60%, 80% ou même complètement par les villes. Elles s'appellent nationales parce on y programme du « high level », de l'excellence : du national ou de l'international. C'est aussi du « national », parce que la personne qui dirige est nommée par l'Etat, en accord avec le local. Et c'est aussi du « national » parce qu'il s'agit de remplir des salles de 600 à 900 places. Cependant, (la) programmateur (trice) "manœuvre" exactement comme vous. Il faut aussi qu'il (elle) remplisse sa salle de 900 places.. .... Mais même s'ils (elles) ont les mêmes dilemmes, ils (elles) sont débarrassé-e-s de ce qu'on appelle le social. Alors que de plus en plus on demande aux SMAC de prendre en charge des programmes locaux, d'accueillir des groupes, d'organiser des stages, de la formation etc... Une fois par an un grand théâtre organise une manifestation de hip-hop, avec un stage mais c'est plutôt l'exception qui confirme la règle.

Ça veut dire quoi ? Pour aller vite, ça veut dire que dans la politique publique, on investit du social dans les "musiques actuelles" et que dans les salles consacrées aux arts du spectacle il n'en est pas question trop question. Bien sûr, il y a ce que l'on appelle la "sensibilisation des publics", mot atroce qui veut dire que les gens seraient insensibles. Les artistes visitent des écoles, participent à des projets locaux, expliquent leur création. J'ai fait ça énormément quand j'ai été en résidence. Nous avions presque plus d'heures à faire dans les écoles que de spectacles. Mais dans le théâtre où je travaillais

on ne prêtait pas le lieu aux amateurs, il n'en était pas question Ou si on le prêtait, ce n'était pas marqué dans le programme, c'était presque clandestin.. Alors cela veut dire que finalement dans les lieux de diffusion du rock vous devez avoir une utilité sociale, vous devez prendre en compte la pratique amateur, le milieu associatif, alors que dès que l'on se déplace vers les "arts de la scène" on ne doit pas le prendre en compte. Le fait que vous diffusiez du national et de l'international ne vous dispense pas d'un travail local. Donc, on voit bien ce que cela veut dire : on programme de l'amateur dans un certain milieu et dans d'autres non. Un côté serait plus esthétique que l'autre, il aurait en charge de diffuser la qualité artistique et l'autre répondrait à des besoins sociaux.

Pourtant l'amateur existe aussi dans les secteurs des arts de la scène. La musique classique n'est rien sans les mélomanes, les fous de musique, les grands collectionneurs de disques et les milliers de gens qui fréquentent les conservatoires. Le baroque est le bon exemple de cette aller-retour permanent entre scène pro et amateur. Les baroqueux ont commencé à jouer à la maison, ils ont fabriqué leurs instruments, ils ont appris à faire leurs archets, ils ont créé des petits festivals. Pour jouer du Lully, ils ont été consulter les traités dans les bibliothèques et puis peu à peu ils ont progressé en influence et en organisation. Leurs réseaux se sont étendus. Ils ont même obtenu quelques classes de musique ancienne dans les conservatoires nationaux. Et puis peu à peu, ils ont gagné sur les classiques, leur répertoire et leurs interprétations se sont imposés. Et pourquoi cette victoire? Si leur goût a triomphé c'est, en partie, grâce aux petits labels, aujourd'hui des maisons conséquentes. Par exemple, Harmonia Mundi a même aujourd'hui mis sur pied un réseau de diffusion de disques dans les librairies. C'est à dire qu'ils sont rentrés même dans un secteur où traditionnellement on ne vend pas de disques. Les baroqueux ont aussi gagné avec « Tous les matins du monde ». Cette hybride addition de pratiques amateurs, de festivals, de stages, de passionnés, de chercheurs et de luthiers a imposé une nouvelle esthétique classique et le déclic final c'est le public qui l'a donné. C'est le public qui a acheté les disques et peu à peu cette re-lecture d'un répertoire oublié (et méprisé) est devenu dominante Conséquences : aujourd'hui aucun orchestre classique de région ou national ne joue de la musique baroque parce qu'il est disqualifié pour ça. Quand on fait un opéra de l'époque baroque dans un festival, on fait venir un spécialiste du genre. Les labels et l'association de tous ces experts là ont gagné contre les maisons de disques classiques et contre les professionnels du classique, experts du ministère compris. On est bien en face d'un processus qui est le même que dans le rock ; les amateurs, dans le sens le plus large, sont au centre de la musique. Cette place centrale, dont Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart ont parlé dans un bouquin passionnant, commence à émerger dans les consciences.

Une chose maintenant sur les lieux de répétition. J'en reviens à mon expérience personnelle. Il y a un sociologue qui s'appelle Séca et qui a écrit un bouquin sur un parking qui se trouvait à Paris, le Parking 2000. Un gérant (ou un propriétaire ?) de boxes de voitures a eu une idée géniale. Il a décidé de louer ses boxes à des groupes de rock et il est probablement devenu très riche. Et dans cet endroit là, où je jouais moi aussi, il y avait des groupes partout. C'était une pépinière de musiciens. Les boxes étaient dégueulasses, relativement chers, et l'électricité était régulièrement coupée. Il n'en reste pas moins que bien des groupes des années quatre-vingt répétaient là.

La scène rock des années 80, celle qui vient de Nantes, qui vient de Rennes, qui vient de Lyon, a

émergé avant que les SMAC existent. Bon, la difficulté est là, les cultures émergent de lieux incertains, inadaptés, imprévus.

Il n'y a pas longtemps, quelqu'un m'a dit «le seul bon programmeur en France, ce sont les Transmusicales. Une personne ou deux labourent l'Angleterre et le monde et trouvent des trucs géniaux». Qu'est-ce qu'on appelle géniaux? Des choses qu'on ne connaît pas, des choses émergentes. Donc, là on est dans la même contradiction. C'est à dire qu'avec un maximum de besoins, de financements, de budgets et d'argent, on va fouiner pour trouver des trucs qui n'existent pas encore pour beaucoup de gens. Pour les transmusicales, l'excellence artistique est pensée en termes de découverte. On met des moyens pour trouver des choses qui ne valent pas (encore?) cher sur le marché. Décidément, les choses ne sont pas simples...

Ma conclusion est que l'on doit arrêter le débat qui oppose le commercial et l'artistique. On doit cesser avec ça et considérer qu'il y a du commerce partout. Deuxièmement, on doit prendre en compte la pratique amateur, les amateurs (au sens des passionnés) pas simplement pour leur donner des moyens de répéter, des lieux, une baisse de la TVA, mais en leur donnant des représentations dans l'élaboration des politiques publiques. Ensuite, on doit absolument poser la question de la circulation des responsabilités. C'est à dire que comme dans le reste de la société, on doit poser la question de la parité hommes-femmes. Il y a trop d'hommes qui sont dans des postes de responsabilité, dans les postes intermédiaires comme en haut de la pyramide. On doit regarder de près ces questions d'égalité. On doit se demander pourquoi est-ce qu'il y a aussi peu de femmes qui montent sur les scènes. Il y en a beaucoup plus depuis la vague punk et les années 80 mais il semble que les choses stagnent de nouveau. Le rock n'échappe pas aux problèmes que toute la société se pose: le non-cumul des responsabilités, la transparence des débats, la place des femmes, la représentation des gens issus de l'immigration etc. Il faut aussi appliquer au milieu professionnel et au lieux rock les mêmes types de règles et d'éthique qu'on demande aux politiciens, à l'industrie, etc.. On doit poser ces questions là. Tous celles et ceux qui effectivement évaluent et contribuent à ces mondes doivent rentrer dans la danse.

**Arnaud – Cinétik :** Il y a actuellement une résidence qui est par exemple parrainée par Coca Cola. Est-ce que cela peut être une solution aussi? Attention, je ne suis pas pour tout, mais en même temps...

**Eric Boistard** Je suis intimement persuadé que l'argent public donne plus de liberté que l'argent privé notamment en matière de programmation.

**Arnaud – Cinétik :** On peut jouer aussi sur un équilibre entre les deux.

**Eric Boistard** Oui, mais, je pense que l'argent privé est plus coercitif que l'argent public parce que l'argent public est donné dans une démarche d'intérêt général. Ce qui ne peut pas être le cas de l'argent privé. Il y a actuellement un débat pour savoir si on ne pourrait pas, entre guillemets, transférer des salles de musiques actuelles à des producteurs privés ou associer un producteur privé régional par exemple avec des salles de musiques actuelles. Et je crois que ça n'est pas possible. Il y

en a un qui est dans une logique d'entreprise avec tout ce que ça engendre, ce n'est pas péjoratif de ma part, et qui ne peut pas à un moment donné avoir une démarche d'intérêt général. C'est antinomique. C'est mon point de vue.

**Arnaud – Cinéтик :** On se retrouve confronté au même problème, enfin, c'est à chaque fois une question d'image, finalement. Les responsables, enfin, les élus soignent leur image dans cette logique sociale. Et les privés font exactement la même chose.

**François Ribac** Non, non, je suis d'accord avec Eric, mais, à une nuance près, c'est à dire que je ne pense pas que l'argent public garantit en soi l'intérêt général. Parce que si c'était vrai, on n'aurait pas des mômes qui sont à moitié sourds et il n'aurait pas fallu que les malades du SIDA s'organisent pour vaincre les résistances médicales et l'aveuglement étatique. Sans parler d'EDF avec Tchernobyl ou de l'INRA qui développe des OGM... Il faut que le public (au sens de la société) soit représenté pour que cela soit réellement une logique de service public. Parfois la différence entre privé et public est inexistante. Dans une ville moyenne près de chez moi, il y a une salle qui programme dans le centre commercial Leclerc, des musiques qui sont à peu près les mêmes que celles que l'on entend dans des SMAC. Le gars qui est là, a animé pendant des années un festival d'abord en tant que bénévole, puis comme responsable de la programmation d'une ville. Il fait un bon travail et a créé un festival de musiques électroniques là où il est désormais. Si on prend un autre exemple, on pourrait constater que Laurie Anderson aux Etats-Unis a réussi à financer ses spectacles par de l'argent qui provient de fondations privées et de sa maison de disques. La question du privé et du public n'est pas simplement une question liée à la source du financement. L'enjeu central c'est le contrôle du public, un public pluriel, forcément partagé en forces opposées. Nous savons que le financement public génère aussi des distorsions. Il a par exemple tendance à étouffer les initiatives indépendantes, non marchandes. Pour sortir de la logique du soupçon, qui fait qu'on soupçonne celui qui finance de vouloir gagner les élections, celui qui reçoit l'argent de faire sa carrière sans s'intéresser au groupe, on doit arriver à mettre en présence tous les gens qui sont investis là-dedans, pour qu'au contraire, les désaccords soient visibles. On doit faire en sorte que les publics s'organisent pour prendre la parole. Quand la politique publique n'est faite que par des experts, ils font des erreurs flagrantes qui coûtent cher à la société comme le montre les exemples des troubles auditifs et du SIDA. Il n'est pas question de contester la valeur des experts, mais simplement de comprendre qu'ils ne sont pas les seuls à détenir du savoir.. L'erreur classique de l'expert consiste à croire qu'il sait tout, alors qu'en fait, on ne sait vraiment jamais tout ce qui va se passer. On ne savait pas que la techno allait arriver. Donc, pour ça, il faut se servir de tous les "renifleurs". Je suis certain qu'il y a des gens qui l'ont vu arriver la techno.. Si on ne fait pas attention à dé-spécialiser les spécialistes, c'est la cassure. La démocratie directe n'est probablement pas la solution, on sait qu'elle a ses limites. Il suffit d'aller dans une AG, au bout de trois mois de grève, pour voir combien c'est compliqué à gérer et comment des pros peuvent confisquer le pouvoir. Nous avons besoin d'autres solutions. Il va falloir trouver, inventer, des moyens, des techniques, des formes nouvelles d'organisations pour représenter le public et prendre en compte les techniques. Il faut mettre en scène le conflit et négocier les meilleures solutions.

FIN



## Bibliographie

**Howard Becker** *Les mondes de l'art* 1982 (Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort) Flammarion Paris 1988

**Luc Boltanski, Laurent Thévenot** *De la justification, les économies de la grandeur* Gallimard Paris 1991

**Luc Boltanski, Ève Chiapello** *Le nouvel esprit du capitalisme* Gallimard Paris 1999

**Evan Einsenberg** *Phonographies Explorations dans le monde de l'enregistrement* 1987 Éditions Aubier Paris 1998

**Simon Frith** *Performing Rites On the value on popular music* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1996

**Ruth Finnegan** *The hidden musicians : music making in an english town* Cambridge university press New York 1989

**Antoine Hennion** *La Passion Musicale une sociologie de la médiation* Métailé Paris 1993

**Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart** *Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui* La documentation Française Paris 2000

**Greil Marcus** *La république invisible Bob Dylan et l'Amérique clandestine* (Traduit de l'anglais-US- par François Lasquin et Lise Dufaux) Éditions Denoël X-trême Paris 2001

**Jean Marie Secca** *Vocations rock* Méridiens Klincksieck Paris 1988

**Michel Serres** *La légende des anges* Flammarion Paris 1999

**Michel Serres** *Statues, le second livre des fondations* Éditions Françoise Bourin Paris 1987

**Philippe Teillet** "Une politique culturelle du rock ?" p. 217 à 246 In **Patrick Mignon et Antoine Hennion (sous la direction de)** *Rock, de l'histoire au mythe* Collection Vibrations Éditions Anthropos Paris 1991

**Marc Touché** *Mémoire vive I* Le Brise Glace-Association Musiques Amplifiées Annecy 1998

**Hermano Vianna** *O Mundo funk Carioca* Éditions Jorge Zahar Rio de Janeiro 1988