

Sandra VELASQUEZ

**La production indépendante de musiques traditionnelles,
communiquer pour garantir la diversité culturelle**

**Études de cas autour de la musique traditionnelle en Colombie dans les
régions Andine et Caribéenne**

Résumé :

L'Exception Culturelle marque le point de départ des questions soulevées à propos de la singularité de l'industrie culturelle sur fond de traités commerciaux de libre-échange. La France a été l'un des pays à la pointe de la défense du caractère identitaire des biens générés par l'industrie culturelle et des propositions en faveur d'un traitement particulier et préférentiel en direction de ce secteur au cours des différentes négociations qui ont eu lieu autour des traités commerciaux de libre-échange¹. C'est au cours du Cycle d'Uruguay, nommé « La Ronda de Uruguay », qu'a surgi le débat au niveau international sur l'Exception Culturelle.

L'UNESCO reprendra postérieurement le débat à son compte et changera l'aspect protectionniste compris dans l'Exception Culturelle dans la Déclaration en faveur de la Diversité Culturelle approuvée en 2001. Quatre ans plus tard, naît la Convention en faveur de la Protection et la Promotion de la Diversité des Expressions Culturelles. Cette norme internationale, qui définit la diversité culturelle comme un patrimoine de l'humanité, consacre le droit inaliénable de toutes les nations à adopter des politiques de protection des expressions culturelles au sein de leur propre territoire, promeut le dialogue entre les différentes cultures et la complémentarité entre les aspects économiques et culturels du développement.

Par ailleurs, la réforme constitutionnelle de 1991 entreprise en Colombie affirme le caractère multiethnique et pluriculturel du pays, reconnaissant du même coup de façon officielle la diversité des expressions culturelles au sein de la nation. La

¹ «Comprendre l'Exception culturelle, telle qu'elle est exprimée en France, suppose qu'on l'envisage à partir de l'«Exception Française», notion sociopolitique par laquelle le service public est élevé au rang d'institution proprement politique dans la droite ligne d'un des mythes fondateurs de la République française, l'Égalité. REGOURD Serge. *De l'exception à la diversité culturelle*. Paris : La Documentation Française, 2004, p.20

diversité des langues pratiquées autres que l'espagnol, les croyances religieuses, l'éducation ethnique et les droits des peuples indigènes et afro-descendants sont pris en compte dans la Charte Constitutionnelle. En 1997, le Secrétariat à la Culture est élevé au rang Ministère de la Culture qui met l'accent sur la gestion culturelle. Et c'est au cours des années 1990 vont apparaître les premières études consacrées à l'impact économique des industries culturelles au cœur de l'économie colombienne.

Enfin, les ressources technologiques dont peuvent disposer les productions de musique indépendante à partir des années 1990 sont le troisième facteur fondamental au cœur de notre thèse. Le développement et les mutations induites par les technologies de l'information et de la communication, dénommées les TICs, vont engendrer une alternative aux formes de production et de consommation des biens générés par les industries culturelles. Le faible coût des outils technologiques et les hautes performances qualitatives de production musicale qu'ils permettent associés à la possibilité de publier, d'écouter ou de partager de la musique en ligne ont bouleversé substantiellement les pratiques de l'industrie phonographique.

La convergence de ces faits nous a conduits à nous interroger sur la réalité de la production indépendante de musiques traditionnelles en Colombie, dans les régions andine et caribéenne en particulier.

Comme point de départ, nous avons formulé l'hypothèse principale suivante : rapportés à la production indépendante de musiques traditionnelles dans sa relation avec la diversité en Colombie, les besoins d'expressions et de communication des créateurs (musiciens, compositeurs) et producteurs indépendants sont les gardiens de la diversité des expressions culturelles et en ce sens, ni la législation, ni les décisions prises au niveau de l'Etat, ni le marché ne sont en mesure de rivaliser avec la capacité des personnes à générer des contenus musicaux. Le besoin d'expression et de communication doit s'entendre ici dans un sens proche à celui que l'on accorde à celui de liberté d'expression. Les créateurs et producteurs indépendants sont en permanence à la recherche d'options propres à leur permettre un meilleur accès au public. Par conséquent, la production indépendante constitue une façon de communiquer autour des créations que génèrent musiciens et compositeurs.

La Théorie Critique, l'Economie Politique, les Cultural Studies ainsi que les apports d'auteurs latino-américains rapportés à ce dernier courant portant sur la relation existante entre Communication et Culture ont borné le cadre théorique de nos recherches.

Le concept fondateur d'*Industrie Culturelle* d'Adorno et Horkheimer pose la première pierre d'une longue réflexion consacrée aux Industries Culturelles. Walter Benjamin apportera sa propre contribution avec ses développements sur la reproductibilité des œuvres. Plus près de nous, les théoriciens de l'Economie Politique de la Communication, Mattelart, Miège et Moeglin pour n'en citer que quelques-uns, établissent sur une analyse critique de la concentration médiatique. Ces deux courants théoriques, L'Ecole Critique et l'Economie Politique de la Communication, se livrent à une analyse à partir du point de vue du producteur, en prenant en compte l'analyse des structures médiatiques. A l'opposé, les Cultural Studies se livrent à l'étude de la réception à partir des résistances. Les stratégies et les tactiques décrites par Certeau serviront pour illustrer les pratiques " depuis en bas" employées par les producteurs pour échapper aux conditionnements auxquels ils sont soumis par les décisions imposés par les tenants du pouvoir.

Dans cette perspective, les apports des études culturelles latino-américaines de Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini, George Yúdice ou Luis Ramiro Beltrán entre autres, nous ont servis pour contextualiser la théorie dans la réalité colombienne. L'analyse latino-américaine nous a amenés à réfléchir sur le rôle actif du récepteur dans les médiations, la culture comme ressource, les hybridations et la consommation, plus qu'un acte traversé par les seuls critères économiques.

Notre travail doctorant se place à mi-chemin entre l'Economie Politique et les Cultural Studies. La nécessité de porter l'analyse sur les tensions engendrées par les multinationales sur la production de musique indépendante et par voie de conséquence, sur la diversité culturelle joint à la possibilité de mieux comprendre la réalité à partir des résistances rapportées par les producteurs nous ont amenés à envisager la complémentarité de ces deux courants théoriques.

Nous avons choisi d'étudier de plus près les débats suscités par les changements intervenus au sein des industries culturelles, l'industrie de la musique en particulier, et les prises de position exprimées autour du concept de Diversité Culturelle. En ce sens, nous comprenons que la dénommée « crise de l'industrie phonographique » n'a pas à voir avec l'éventuelle rétrécissement de l'offre mais plutôt avec le phénomène de la piraterie et le manque de réglementations et de réponses efficaces de la part de la grande industrie face au bouleversement induit par l'avènement de l'environnement numérique.

Nous avons examiné de la même façon les enthousiasmes et les critiques qui se sont exprimés autour de la Convention en faveur de la Protection et de la Promotion de la diversité Culturelle approuvée par l'UNESCO. Ainsi, Wolton exprime l'idée que la diversité culturelle puisse être l'espace commun de la cohabitation des différentes cultures. A l'opposé, Mattelart exprime l'idée que la diversité culturelle, pour être effective, dépend des politiques de communication et que cette relation se développe en marge des discours institutionnels et académiques.

Après l'étude de l'aspect théorique, nous nous consacrons à l'étude du contexte colombien. Un parcours de l'histoire de l'industrie du disque, l'examen des révisions des programmes de soutien en faveur de l'industrie musicale, les problèmes rencontrés par les producteurs concernant les droits d'auteur auxquels s'ajoutent les pratiques illégales telles que la « payola » pour la diffusion de la musique ont mis en évidence les difficultés auxquelles les producteurs indépendants de musiques traditionnelles doivent faire face. Il est important de signaler ici qu'en Amérique Latine, les multinationales ont acquis l'essentiel des industries culturelles nationales et que de ce fait, elles sont étroitement impliquées dans la production musicale locale.

Nous avons choisi les récits de vie comme outil méthodologique pour mieux appréhender les expériences vécues par les producteurs indépendants de musiques traditionnelles. Leurs narrations nous ont grandement éclairés quant aux conflits qu'ils peuvent rencontrer avec la grande industrie mais aussi sur la nature des aides d'Etat qu'ils peuvent (ou pas) recevoir et sur leur relation avec le public.

Pour la réalisation de notre travail de terrain, nous avons procédé à l'identification des différents types de producteurs indépendants : l'autoproduction, la production à caractère institutionnel, c'est-à-dire, la production indépendante générée de façon connexe à l'activité principale de l'organisme commanditaire et enfin, les maisons de production indépendantes proprement dites. Ces dernières sont essentiellement de petites structures commerciales dont l'objet est précisément la production musicale.

L'analyse de la somme d'informations recueillies au cours de notre travail de terrain dans les régions andine et caribéenne s'est trouvée grandement facilitée grâce aux modèles développés par Jesús Martín Barbero² qui prennent en compte les tensions existantes dans : les façons de produire, les technologies, les discours institutionnels, les ritualités et les capacités de réception et de consommation.

Comme résultat, notre thèse va plus avant dans le sens des orientations théoriques qui soulignent le caractère proprement fonctionnel de la relation qui s'établit entre *majors* et *indies*³ et qui soutiennent l'idée que les modes de fonctionnement de ces structures ne se distinguent que par leur niveau ou capacité d'investissement économique⁴. Nous avons pu constater que la plupart des producteurs défendent leur statut d'indépendants comme le garant d'une liberté de création et que d'autre part, les faibles budgets dont ils peuvent disposer se trouvent en bonne partie compensés par les réseaux de personnes et d'institutions engagés à leurs côtés dans la production de musiques traditionnelles. De la même façon, il nous est apparu très clairement que tant les autoproducteurs que les productions institutionnelles étaient les véritables garants de la diversité culturelle, plus que ne pouvaient l'être les maisons de production indépendantes⁵. Ces derniers sont soumis en effet à des contraintes économiques liées à leur petite taille qui leur impose d'avoir un œil tourné vers le retour d'investissement, quand les autoproducteurs

² MARTIN BARBERO Jesús. *Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Bogotá : Fondo de Cultura Económica, segunda edición 2003, p216-217

³ Les majors : dénomination qualifiant les grandes industries culturelles, les multinationales. Les indies désignent les industries culturelles indépendantes, également connues comme Pymes (PME) culturelles [Pymes = Pequeñas Y Medianas Empresas].

⁴ Des auteurs tels que Mario D'Angelo et Antonine Hennion ont mis en évidence l'aspect fonctionnel entre majors et indies où les premiers prennent en charge un marché à niveau mondial quand les seconds se concentrent sur le marché local. Gustavo Buquet signale la différence de capacité d'investissement entre majors et indies comme principale distinction.

⁵ Les maisons de production indépendantes sont des pépinières de création, sans aucun doute. Nous savons que ces structures sont celles qui découvrent les nouveaux talents, pour autant, les propositions les plus novatrices sont le fait des autoproductions et des productions institutionnelles.

comme les productions institutionnelles se permettent de miser sur l'aspect plus créatif de la production en laissant au second plan les risques financiers.

Les pratiques liées à la production de musique indépendante nous ont amenés à concevoir ce type d'activité comme un Média d'expression à part entière. Musiciens autoproduits, productions institutionnelles et maisons de production indépendantes ont tous en commun l'utilisation de la production phonographique comme un d'outil communicationnel pour accéder au public en marge des médias de masse. Ce peut être un outil d'apprentissage pour les musiciens autoproduits mais également une façon d'asseoir leur présence dans le milieu artistique, ce peut aussi être un vecteur de communication de campagnes éducatives ou formatrices ou plus simplement un recours de communication d'entreprise pour son positionnement interne et externe.

La production indépendante de musiques traditionnelles doit en bonne partie son existence à la présence et à l'activisme d'un réseau de personnes et d'institutions qui contribuent activement à la production, la promotion et à la diffusion de ces musiques, dans des conditions similaires à celles exposées dans la théorie dite de l'Actor Red (Actor-Network)⁶. Ainsi, musiciens, producteurs, institutions culturelles et publics peuvent-ils constituer ce que nous avons nommé et défini comme une *Production en Confrérie*. Ce concept que nous présentons ici reprend en référence une définition générique du dictionnaire: "groupe de personnes réunies dans un but déterminé". Loin des connotations à caractère religieux ou quelque peu mystérieuses souvent attachées à ce mot, nous considérons que, par exemple, le fait de faire partie des comités d'organisation des manifestations musicales, de partager une relation amicale avec les créateurs, la valorisation des productions comme objets de collection, le besoin de maintenir un contact suivi entre participants (musiciens, fans, publics) ou la quête permanente d'informations relatives aux musiques traditionnelles génèrent en soi des pratiques rituelles qui, si elles ne renvoient pas aux pratiques hiérarchisées d'une confrérie, ne leur en attribuent pas moins une valeur particulière qui dépassent le simple fait d'acquiescer un support ou l'assistance réitérée aux manifestations musicales consacrées aux musiques traditionnelles.

⁶ Bruno Latour est l'un des auteurs de la Théorie de l'Actor Network. Sa réflexion consiste à considérer le public et les institutions comme faisant partie d'un réseau qui s'articule en faveur d'un propos commun (partagé).

En plus de l'étude de cas réalisée en Colombie, nous présentons dans cette thèse une analyse de la production indépendante des musiques traditionnelles réalisée en France et en Espagne qui nous a permis d'élargir notre analyse à d'autres horizons. Le cas de la France exposé ici reprend des aspects significatifs d'un travail préalablement réalisé pour ma maîtrise à Bordeaux en 2005/2006 sous l'intitulé : « *L'industrie du disque indépendant en France : la diversité culturelle à travers une communication militante. Etude de cas : la musique traditionnelle française* ». Le cas espagnol est une étude réalisée au cours d'un séjour de recherches à l'Université Rey Juan Carlos de Madrid, sous la tutelle du professeur M. Juan Carlos Calvi. Ces deux exemples européens nous donnent à voir deux réalités distinctes dans ce qui conditionne la relation particulière entre musiques, production, politiques culturelles et décisions gouvernementales propres à chaque pays.

En dernier lieu, nous mettons en perspective quelques points importants apparus au cours de notre travail de recherche qui gagneraient à être explorés plus avant concernant la production indépendante de musiques traditionnelles tels que l'analyse des contenus des productions, afin d'examiner de quelle façon ces contenus peuvent jouer en faveur de l'identité et du patrimoine des pays, analyser aussi plus précisément les législations et réglementations attachées aux industries culturelles auxquelles sont soumises les petites structures économiques et culturelles. Ces travaux exploratoires permettraient sans aucun doute de définir et d'ébaucher les conditions propres à intégrer dans un cadre officiel un secteur aujourd'hui caractérisé, en Colombie tout du moins, par l'informalité. De la même façon, il reste à analyser plus avant quels sont les bénéfices et mises à profit que les producteurs indépendants tirent des technologies de l'information et de la communication. D'autre part, il serait intéressant d'observer de plus près dans le contexte ibéro-américain la nature des relations entre l'Espagne et l'Amérique Latine, alors que se développe aujourd'hui le programme Ibermúsicas qui a pour objectif avoué le renforcement du secteur de la musique entre les pays concernés pour tenter d'imiter en cela les réalisations et les résultats obtenus dans les échanges et les coparticipations générés, dans le cadre du programme Ibermedias du secteur audiovisuel.