



HAL
open science

Personne, scène musicale et politiques publiques : une approche comparative. Les cas de la France, de l’Australie et du Québec

Marc Kaiser

► **To cite this version:**

Marc Kaiser. Personne, scène musicale et politiques publiques : une approche comparative. Les cas de la France, de l’Australie et du Québec. *Traits-d’Union*, la revue des jeunes chercheurs de Paris 3, 2009. hal-03017262

HAL Id: hal-03017262

<https://hal.science/hal-03017262v1>

Submitted on 23 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Traits d'Union

la revue du BDP3



01

Personne

Personne, scène musicale et politiques publiques

Une approche comparative. Les cas de la France, de l'Australie et du Québec

> **Marc Kaiser**

Le présent article tend à exposer la portée heuristique de la notion de « scène musicale », et plus largement celle de « scène culturelle », pour réfléchir à l'idée de « personne » dans le cadre de recherches portant sur les politiques culturelles. Le concept de « scène musicale » rend compte de l'objet musical à travers l'ensemble des activités qui le compose. Le concept de « scène culturelle » mobilise l'ensemble des activités culturelles comme étant l'expression identitaire et citoyenne de personnes en milieu urbain, donnant lieu à un ensemble de savoirs et de manières de faire qui interrogent directement la formation sociale et institutionnelle des villes¹.

Pour ce faire, la méthodologie particulière qu'est l'étude de cas permet, d'une part, d'appréhender empiriquement « une situation réelle prise dans son contexte »², en croisant notamment un ensemble de données de diverses sources (documents, archives, observations directes et participantes) par le biais d'une triangulation dans la logique comparatiste d'une analyse sociétale³; et d'autre part, d'interroger

les problématiques d'ordre épistémologique pour les musiciens-sociologues qui cherchent à mettre à profit des expériences endogènes du milieu⁴ en faisant usage d'une certaine réflexivité, de telles expériences pouvant « constituer un matériau de premier choix pour l'analyse »⁵.

Mais avant de présenter ces abstractions sociologiques, le rapport entre l'identité et la culture d'une personne doit être défini afin de comprendre ce qu'est l'« identité culturelle ». En analysant la construction de l'« identité culturelle » des personnes au sein de « scènes » perçues simultanément comme des expressions culturelles et des espaces publics urbains ayant une influence directe sur la vie de la cité, c'est toute une réflexion sur les interventions politiques qui devient possible. S'intéresser à trois scènes locales - celle de Pa-

ris, de Sydney et de Québec⁶- permet de cerner dans quelle mesure se créent et se renforcent des communautés culturelles, et à quel point les interventions publiques participent à la reconnaissance identitaire de mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique.

La personne sociale, entre identité et culture

Le rapport entre culture et identité est complexe. L'identité fait généralement référence à l'« identité culturelle » d'une personne qui se distingue pourtant de l'identité sociale et personnelle. Ces dernières renvoient d'une part à une norme d'appartenance qui permet à l'individu de se repérer et d'être lui-même repérable socialement (comme le sexe, l'âge, la profession, etc.) et d'autre part à sa « dimension individuelle » c'est-à-dire « les

du travail, n°2, pp.175-191. Maurice propose un type d'approche qui prend en compte les niveaux macro (national), micro (individuel) et méso (organisationnel) dans leurs relations mutuelles afin de dégager, pour chaque société étudiée, des « cohérences nationales », offrant ainsi des perspectives d'analyses probantes dans le cadre de notre comparaison à l'international.

4 / Dans notre cas, en tant que musicien (diverses expériences significatives dont un album distribué au Canada et de nombreux concerts) mais également en tant que programmateur d'une salle de concert et manager.

5 / Le Guern Philippe, « Présentation. Musiciens-sociologues. Usages de la réflexivité en sociologie de la culture », *Copyright Volume! Autour des musiques populaires*, Vol.4, n°1, 2005, p. 8.

6 / La « scène parisienne » fut l'objet d'un premier travail sociologique complété par la suite, dans le cadre d'un échange universitaire lors de notre DEA, par une comparaison avec la « scène sydneyenne » afin de réfléchir à la pertinence de l'idée de « médiation culturelle » dans le contexte politique de multiculturalisme. Une récente mission de recherche au sein du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec sur les pratiques culturelles nous a donné la possibilité d'appréhender la « scène québécoise » dans son rapport à l'interculturalité. L'étude comparative de ces trois scènes permet dès lors de confronter différents modèles de politiques publiques de gestion de l'identité.

1 / Straw Will, « Cultural scenes », *Loisir et société/ Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, 2004, pp.411-422.

2 / Mucchielli Alexandre. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 1996, p.77.

3 / Maurice Marc, « Méthode comparative et analyse sociétale. Les implications théoriques des comparaisons internationales », *Sociologie*

caractéristiques personnelles qui le distinguent des autres »⁷.

L'approche sociologique de la culture défendue ici s'écarte de la tradition critique (en particulier celle de la légitimité culturelle de Pierre Bourdieu) pour s'ancrer davantage dans les paradigmes en études culturelles, particulièrement développées en Amérique du Nord⁸. Il s'agit alors de comprendre les rapports de pouvoir entre les groupes sociaux dans chaque forme d'expression culturelle mais également dans les productions et les pratiques, et non plus uniquement à travers la domination idéologique de certains groupes. Cette vision gramscienne de la sociologie s'appuie sur une conception anthropologique de la culture : « Le rapprochement entre sociologie et anthropologie amène la première à emprunter ses méthodes à la seconde et la seconde à emprunter ses terrains à la première. C'est ainsi que vont se multiplier aux États-Unis les études de « communautés » urbaines »⁹. L'identité culturelle désigne dès lors tout ce qui est commun aux membres d'un groupe, telles que les pratiques, les règles, les normes et les valeurs que le sujet partage avec sa communauté culturelle. L'identité culturelle est au centre d'interventions qui concernent la visibilité publique, la cohésion et l'interaction communautaire. Mais comment concevoir l'identité culturelle des personnes au sein de communautés? Et comment définir ces dernières?

Scènes musicales, ou comment les personnes s'expriment au sein de communautés culturelles

7 / Camilleri Carmel, « Identité personnelle, identité collective : les différentes formes de contact et d'échanges » in Demorgon Jacques et al. *Guide de l'interculturel en formation*, Paris, Éditions Retz, 1999, p.160.

8 / Maigret Eric, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2003, pp.147-160.

9 / Cuche Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte & Syros, coll. Repères, 2001, p.46.

Les travaux de recherche prennent pour cadre trois villes d'importance (Paris, Sydney et Québec), le concept de « scène musicale », tel que défini par Will Straw¹⁰, désigne non seulement le lieu physique de la performance mais la musique dans sa totalité, de la performance aux pratiques médiatiques, de l'objet artistique aux relations sociales, du local au global. Pour Jérôme Guibert, il faut appréhender cette notion selon deux niveaux de lecture : l'un est géographique et concerne les scènes locales qui se « structurent autour d'un territoire balisé (...) par des institutions publiques et privées »¹¹. L'autre renvoie à « une culture musicale, à une orientation stylistique » ou, comme il le nomme, à un « réseau stylistique »¹². On pense par exemple aux particularités de la scène de Birmingham, de la scène *reggae* de Toronto ou encore à la scène *métal* dans son ensemble.

Straw élargira par la suite cette notion pour concevoir des « scènes culturelles »¹³. Les activités culturelles des personnes sont alors envisagées dans leur relation avec les modèles plus vastes de la vie sociale au cœur des centres urbains. Ainsi les communautés culturelles se distinguent-elles soit par un territoire (le quartier anglophone à Montréal par exemple) soit par le type de production qui leur donne une cohérence (un style musical comme la scène « électroclash ») soit par l'activité sociale qui les caractérise (par exemple, la scène urbaine d'échecs en extérieur). Dans le cadre de nos recherches, l'intérêt est justement porté sur l'implication étatique dans la construction de communautés musicales. En montrant, comme le suggère Éric

Macé, en quoi « les espaces publics sont une scène spécifique d'expression des normes et des tensions d'une sphère publique plus large »¹⁴, cette étude révélera « des « conflits de définition » entre des mouvements culturels et contre-mouvements culturels, entre points de vue hégémoniques et points de vue contre-hégémoniques »¹⁵. S'intéresser à trois scènes musicales locales, c'est chercher à analyser les processus de formation de ces communautés, c'est décrire des espaces publics concrets et c'est comprendre comment les groupes sociaux et les activités musicales définissent de véritables mouvements culturels pensés comme un « ensemble de phénomènes ayant pour principal effet de mettre en cause d'abord la légitimité des politiques culturelles conduites jusqu'à présent, ensuite celles des autorités qui sont officiellement responsables »¹⁶.

Il s'engage dès lors toute une réflexion sur leurs influences sur les politiques de gestion de l'identité qui permet, dans le cadre d'une approche comparative à l'international, de comprendre les différentes conceptions et intellectualisations des arts et de la culture dans trois États distincts aux particularités significatives.

L'État, un metteur en scène identitaire?

Comme le souligne Denys Cuche, les États modernes se sont appuyés sur la culture pour promouvoir ou défendre une identité nationale en instaurant des politiques culturelles: « Avec l'édition des États-nations modernes, l'identité est devenue une affaire d'État.

10 / Straw Will, « Systems of articulation, Logics of change : scenes and communities in Popular music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, pp.368-388

11 / Guibert Jérôme, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Paris, IRMA, 2006, p.37.

12 / Ibid.

13 / Straw Will, « Cultural scenes », *Loisir et société/ Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, 2004, pp.411-422.

14 / Macé Éric, « Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures » in Macé Éric et al., *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin /INA, 2005, p.43.

15 / Ibid., p.48.

16 / Teillet Philippe, « La politique des politiques culturelles », *L'Observatoire*, n°25, hiver 2003/2004, p.6. Il suggère notamment de qualifier ces mouvements de « mouvements sociaux de l'art ».

L'État devient le gérant de l'identité pour laquelle il instaure des règlements et des contrôles¹⁷. Différents modèles de politiques de gestion identitaire sont aujourd'hui défendus : le modèle républicain pour la France, le modèle multiculturel pour l'Australie et le modèle interculturel pour le Québec. Il s'agit alors de comprendre dans quelle mesure les interventions étatiques et les pouvoirs locaux participent à la formation de scènes culturelles locales.

En France

L'État français, motivé par un universalisme culturel, s'est toujours attaché à défendre une certaine « exception culturelle », que ce soit sur le plan artistique, social ou économique. Il a d'abord tenté, dans les années 1960, de faciliter l'accès aux œuvres du patrimoine et de la création contemporaine. Un ministère des Affaires Culturelles est alors mis en place sous la direction d'André Malraux afin de démocratiser la culture par des offres culturelles (*Maisons de la Culture, Centre Georges Pompidou*). Ces interventions sont orientées en grande partie par la conception bourdieusienne de « culture légitime », visible notamment dans les premières enquêtes sur les pratiques culturelles des français. L'idée de développement culturel, apparue sous l'influence du ministre Duhamel au début des années 1970, s'impose peu à peu :

« Le Développement Culturel doit mettre la culture partout et pas seulement la réserver au cercle d'initiés. Toutes les politiques publiques sont concernées (...) Le Développement Culturel entre dans la vie, contribue au «développement local», à la «cohésion social», à «l'intégration»¹⁸. Les années

1980 deviennent le point de convergence entre ces visées de démocratie culturelle et des objectifs économiques, la culture devenant le moyen par excellence pour réintroduire une communication entre les différents groupes sociaux, aux cultures diverses et variées, tout en participant activement à l'économie du pays¹⁹. En ce qui concerne les musiques populaires²⁰, elles ont pendant longtemps évolué au sein des réseaux d'éducation populaire²¹ et se sont davantage tournées vers les pouvoirs locaux dans les années 1970. L'arrivée de militants culturels²² au sein du Ministère Lang va engendrer, au niveau national, la professionnalisation des artistes du secteur, et au niveau local, le développement des pratiques de « publics privilégiés (la jeunesse de façon très globale, puis de façon plus ou moins euphémisée, la jeunesse «en difficulté», celles «des banlieues») dont le souci et la reconnaissance des valeurs culturelles propres constituaient les arguments principaux des mesures adoptées en ce domaine »²³.

irma.asso.fr/IMG/pdf/fausse_conversion.pdf (19/08/2009) [en ligne].

19 / Urfalino Philippe, « Quelles missions pour le ministère de la culture? », *Esprit*, n°228, Jan. 1997, pp.37-59.

20 / Les contraintes éditoriales pour cet article ne permettant pas de justifier l'utilisation de cette expression qui renvoie pourtant à de nombreuses problématiques dans ce champ d'étude.

21 / Notamment pour les pratiques en amateur, l'amateurisme étant ouvertement rejeté par les réseaux étatiques d'alors.

22 / A l'image de Bruno Lion, fondateur du *Réseau Rock* en 1985 et du *Centre Info Rock* en 1986 devenu chargé de mission pour le rock et les variétés de Jack Lang à partir de 1989.

23 / Teillet Philippe, « Publics et politiques des musiques actuelles » in Donnat Olivier et al., *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presse de Sciences Po, 2003, p.156. Pour comprendre

En Australie

Dans le cas de l'Australie, trois périodes sont à distinguer²⁴ : la première, qui commence au début du 20^e siècle, concerne les interventions privées ayant pour but de nourrir culturellement les populations éloignées et ainsi défendre des artistes locaux en soutenant des *œuvres d'excellence*. La seconde, qui s'étend des années 1960 au début des années 1970, est caractérisée par le parrainage gouvernemental dans le but de démocratiser les arts de la *haute culture*. La troisième commence avec la reconnaissance officielle en 1973 du multiculturalisme de la société australienne afin de défendre les intérêts des différentes communautés qui la composent. Les musiques populaires ont contribué, selon John Stratton²⁵, à faire reconnaître une certaine « australianité » de la culture de trois manières différentes : Par la diffusion sur le réseau national, dans les années 1970, de la première émission de télévision nationale consacrée à ces musiques et qui a eu un impact majeur auprès de l'ensemble des jeunes australiens²⁶; par les tournées de groupes ne bénéficiant pas ou peu du soutien médiatique. Ces groupes ont participé à la reconnaissance d'un son spécifiquement australien ayant pour conséquence la mise en place de réseaux et d'une presse spécialisée; par le développement d'une scène alternative. Pour l'auteur, ce sont ces musiques alternatives qui ont permis de parler d'expériences australiennes et d'aborder des sujets politiques. L'im-

la problématique de la catégorie sociologique « jeune », en particulier en musiques populaires. Voir Le Guern Philippe, « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux*, n°141/142, vol.25, 2007, pp.17-45.

24 / Stevenson Deborah, *Art and organisation: making Australian cultural policy*, St Lucia (Australie), Queensland University Press, 2000.

25 / Stratton Jon, « Nation building and Australian Popular Music in the 1970s and 1980s », *Continuum: Journal of Media & Culture Studies*, vol.20, n°2, 2006, pp.243-252.

26 / *Countdown*, un *Top of the Pops* version australienne.

17 / Cuche Denys. Op. cit., p.89.

18 / Lucas Jean-Michel (alias Doc Kasimir Bisou), « Diversité culturelle et politiques publiques. La fausse conversion française ! », www.irma.asso.fr

position par le gouvernement, dans les années 1970, d'orientations multiculturelles issues de considérations culturelles est pour Stratton la première réponse politique d'importance aux nouvelles préoccupations identitaires qui se développent alors dans les milieux culturels.

Au Québec

Pour la société canadienne en général, il s'est agi pendant de nombreuses années de faire face à l'influence du pays voisin et de résister à l'inondation du marché par les biens culturels états-uniens. Les autorités fédérales n'ont reconnu officiellement l'hétérogénéité culturelle de la société canadienne qu'en 1971, pour ensuite institutionnaliser en 1982 une véritable politique multiculturelle qui favorise la pleine association des minorités culturelles à la vie de la société canadienne. Pour la société québécoise en particulier, il était question de préserver une culture francophone en Amérique du Nord. Le développement du Québec dans les années 1960 a conduit à une politisation grandissante de la question culturelle jusqu'à l'approbation en 1992, par l'Assemblée Nationale du Québec, d'une politique culturelle visant à défendre « l'affirmation, l'expression et la démocratisation » d'une culture « majoritairement francophone »²⁷. Les années

27 / Ministère des Affaires Culturelles, *La*

1960 sont marquées par ce qui est appelé « la révolution tranquille »²⁸, une prise de conscience nationale tournée vers la modernité et le nationalisme, qui aurait notamment eu une répercussion dans le monde des arts et de la culture. Les chansonniers, désignant les « auteurs-compositeurs-interprètes, déportant en quelque sorte sa signification qui renvoie d'abord au recueil de chansons »²⁹ et qui ont fait leur apparition durant cette période, ont pour beaucoup participé activement à la revendication identitaire des québécois. Les politiques culturelles dans le secteur des musiques populaires concourent, depuis leur apparition, au maintien d'une identité culturelle francophone en Amérique du Nord.

Le concept de « scène » semble offrir des pistes probantes pour appréhender la notion de « personne » à travers la formation d'identités culturelles au sein de communautés spécifiques dans leurs

politique culture du Québec. Notre culture. Notre avenir, Québec, Bibliothèque nationale du Québec, 2^e trimestre 1992.

28 / Expression qui désigne, notamment dans le domaine des arts et de la culture, la période de réformes menées dans les années 1960 par le premier ministre québécois Jean Lesage qui aurait permis un « miracle culturel québécois ». Voir, Bélanger Yves et al., *La Révolution tranquille - 40 ans plus tard: un bilan*, Montréal, Éditions VLB, 2000.

29 / Chamberland Roger, « De la chanson à la musique populaire » in Lemieux Denise (Dir.), *Traité de la culture*, Québec, PUL, 2002, p.703.

rapports aux interventions étatiques. Les activités culturelles des individus en milieu urbain, regroupés selon leurs « scènes musicales » d'appartenance, révèlent des dimensions identitaires communes qui interrogent directement les rapports de pouvoir dans les faits et les pratiques culturels. Dans chacun des cas observés à l'international, les musiques populaires représentent des espaces publics concrets dans lesquels les individus ont pu reconsidérer les politiques culturelles adoptées et faire valoir leurs positions dans les orientations politiques défendues. Ainsi les scènes musicales populaires sont-elles des terrains d'analyses heuristiques pour saisir les oppositions dans les définitions identitaires. En montrant très succinctement de quelles manières ces communautés musicales ont influencé les politiques publiques dans trois états aux modèles de gestion identitaire particuliers, c'est toute une réflexion qui s'ouvre sur les finalités des politiques publiques à l'heure où la *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle* de 2001 stipule que le « pluralisme culturel constitue la réponse politique au fait de la diversité culturelle »³⁰. ■

30 / UNESCO, *Déclaration Universelle de l'UNESCO sur la Diversité culturelles*, UNESCO, Paris, 2 Novembre 2001, article 2.