



This création is licensed under a [Creative Commons Paternité - Pas d'Utilisation Commerciale
- Pas de Modification 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

Pour une étude des politiques culturelles dans le champ de la communication

Marc KAISER
Doctorant
Université Sorbonne Nouvelle
Paris 3- ASSIC/ CIM

A partir d'une recherche doctorale en cours portant sur une comparaison internationale des politiques publiques en faveur des musiques populaires¹ (en France, en Australie et au Québec), il s'agit d'exposer dans quelle mesure une telle étude s'ancre dans le champ théorique spécifique que sont les Sciences de l'Information et de la Communication (SIC). En considérant dans un premier temps la « scène » comme un espace culturel, l'objet musical sera perçu, à partir de ce terrain

¹ Il existe de nombreux débats théoriques, en particulier en sociologie et en musicologie, liés à l'appellation et à la catégorisation de ces musiques. Dans le cas de la France, on parle également de « musiques amplifiées » (terme dont la paternité reviendrait à M.Touché) ou de « musiques actuelles ». Cette dernière expression permettrait de désigner d'un côté les interventions publiques envers la « chanson », le « jazz », les « musiques traditionnelles » et, de l'autre, celles envers les « musiques amplifiées » qui renverraient quant à elles « au champ de production musicale considéré comme plus spécifique à la jeunesse en lieu et place du terme 'rock' » (TEILLET, Philippe (2003), « Publics et politiques des musiques actuelles », dans Olivier DONNAT, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presse de Sciences Po : 155). Dans le cas du Québec, l'utilisation des expressions « musiques émergentes » et « musiques de la relève » est notamment visible dans le contexte médiatico-institutionnel au côté de la *chanson* (LUSSIER, Martin (2007), « Les 'musiques émergentes' à Montréal : de l'être au faire », Communication au colloque IASPM francophone, Louvain-la-Neuve, Belgique, 8-9 février.). Dans le cas de l'Australie, l'expression « popular music » regroupe un ensemble de pratiques et de genres s'étendant du conventionnel à l'expérimental, des succès populaires aux musiques improvisées, les études culturelles ayant cependant privilégié l'étude de styles spécifiques dans leurs contextes sociohistoriques (HOMAN, Shane et Tony MITCHELL (2008), *Sounds of then, sounds of now*, Tasmanie, Australie, ACYS Publishing : 10). L'utilisation de l'adjectif « populaire » semble enfin suggérer une approche marxiste de ces musiques, mais dans le cadre de notre comparaison à l'international, il s'agit d'envisager des interventions publiques envers certains styles musicaux tout en adoptant une perspective globalisante.

d'analyse, dans sa dimension interactionniste à travers l'ensemble des activités qui le compose : de la performance aux pratiques médiatiques, du local au global, de l'artistique au social. La méthode de recherche particulière qu'est l'étude de cas permettra de qualifier, dans un second temps, ces activités culturelles urbaines, de cerner leurs influences sur la formation sociale et institutionnelle des villes et d'appréhender, de ce fait, des savoirs et des manières de faire dans une problématique d'espace public. Une telle démarche révélera notamment comment ces travaux de thèse reprennent des dimensions d'analyses issues d'autres disciplines et s'articulent au sein du triptyque caractéristique aux SIC : circulation du sens – techniques – acteurs et pratiques sociales. En considérant les musiques populaires comme réalisation de politiques culturelles et comme moyen d'expression pour des mouvements culturels, c'est toute une réflexion sur les interventions publiques de gestion de l'identité qui sera finalement engagée dans le contexte actuel de pluralisme culturel.

1. Culture, sociologie et comparaison internationale : quelques points méthodologiques et positionnements épistémologiques

Dans le cadre d'une sociologie des arts et de la culture qui s'inscrit dans le paradigme de la médiation, le concept de « scène musicale » (Straw, 1991), et plus largement celui de « scène culturelle » (Straw, 2004), respecte non seulement la « stratégie de comparaison » adoptée (Lallement et Spurk, 2003) mais également la posture épistémologique quant à l'étude communicationnelle de la culture.

1.1. Le concept de « scène » : entre pratiques musicales et activités culturelles urbaines

La musique est un objet d'étude fascinant mais complexe pour les sociologues des arts et de la culture. Pour certains, la musique « ne dit rien et n'a rien à dire » (Bourdieu, 1980 : 156) tant ce bien culturel est marqueur de distinction sociale. Pour d'autres, c'est le discours critique qui « n'a rien à dire » (Hennion, 1993 : 15), la musique n'étant pas seulement œuvre d'art, mais également relation sociale mettant en avant un ensemble de médiations en œuvre. La sociologie de la médiation s'intéresse à la musique, à cette « réalité composée », à travers la diversité des interactions, humaines et matérielles, engendrées et sans cesse renouvelées afin de « poser la question du rapport entre les principes de l'action collective et le rôle des objets (...) il s'agit de se servir des solutions inventées par la musique pour relier ses productions et leur 'contexte' social » (Hennion, 1993 : 15).

À partir d'une réinterprétation du concept « d'alliances affectives » (Grossberg, 1984) qui permettraient à des individus d'avoir des positionnements « multiples et contraires » au sein d'une même société, Will Straw démontre, dans le cas des musiques populaires, que ces alliances s'insèrent toujours dans des communautés culturelles aux pratiques et logiques particulières. En analysant le « rock alternatif » et la musique « dance », il dépeint d'un côté une communauté relativement stable s'étant construite autour d'un héritage musical commun dont les *fans* constituent la base et, de l'autre, la scène dance qui est moins « insulaire », plus progressive, polycentrique et ouverte aux influences. Ainsi explique-t-il le caractère plus contemporain et « branché » de cette dernière. Il définit une scène musicale comme étant :

« a cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. » (Straw, 1991: 373)

Les « scènes » de musiques populaires ne désignent pas seulement le lieu physique de la performance mais la musique dans sa totalité, de la performance à la production, du marketing à la promotion en passant par la distribution, du concret au virtuel. Pour les auteurs français qui s'intéressent à cette notion, il faut l'appréhender 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 tels que des collectifs associatifs, les cafés-concerts, les disquaires, les maisons de jeunes, les salles de concerts ou les locaux de répétition ainsi que les groupes » ; l'autre renvoie à « une orientation stylistique », un « réseau stylistique » comme le « rock », le « métal », le « punk », le « reggae », etc. (Guibert, 2006 : 37).

Dans un article plus récent, Straw développe l'idée selon laquelle les scènes musicales sont les « scènes culturelles » les plus visibles. En soulignant son rapprochement avec le paradigme hennonien dans lequel la musique est décrite dans sa relation aux médiations sociales (Straw, 2004 : 413), l'auteur met en exergue ces activités culturelles spécifiques dans leur relation à la vie urbaine et plus particulièrement aux interventions publiques :

« Public policies of all sorts help to shape the spaces within which cultural scenes coalesce as moments in a city's collective life. Scenes actively seize the

spaces in their own restless, creative quests for opportunity » (Straw, 2004: 419)

Les cultures musicales issues de centres urbains spécifiques ne sont pas le résultat de politiques culturelles formelles mais plutôt la résultante d'un ensemble d'interactions entre des activités culturelles spécifiques et des interventions publiques. Dans le cadre de notre comparaison internationale, ce sont justement ces politiques publiques qui sont étudiées et qui participent à l'émergence de scènes particulières à Paris, à Sydney et à Québec. Une telle démarche interroge non seulement des visées politiques plus larges, mais également la vie sociale à l'intérieur de ces villes, le tout dans une perspective comparatiste, comme nous le verrons par la suite.

1.2. L'analyse sociétale, « comparer l'incomparable »

Faire une comparaison internationale, c'est paradoxalement « comparer l'incomparable » (Maurice, 1989 : 182). Comment effectivement respecter les conceptions et les significations culturelles dans chacun des contextes étudiés (France, Australie, Québec) tout en dégagant des points de comparaisons ? L'analyse sociétale est une posture intellectuelle qui rejette les approches fonctionnalistes, centrées sur l'universalisme et sur la continuité des phénomènes : « le pays ou la nation ne sont que des contextes locaux dans lesquels s'insèrent les phénomènes étudiés » (Maurice, 1989 : 178). Une telle posture permet également de s'écarter des analyses culturalistes qui privilégient la culture et l'imprégnation culturelle des phénomènes tout en soulignant l'hétérogénéité des sociétés, la comparaison terme à terme étant alors impossible (Maurice, 1989 : 180). Maurice propose un type d'approche qui est une « analyse structurelle qui loin d'exclure les

acteurs considère ceux-ci comme inséparables des structures, et inversement » (Maurice, 1989 : 182) ce qui permet de dégager une certaine cohérence quant à la relation entre les phénomènes micro et la culture qui les a modelés. Ce sont ces « cohérences nationales » qui autorisent, selon notre point de vue, la comparaison entre différentes sociétés.

En prenant en compte les niveaux macro (national), micro (individuelle) et méso (organisationnel) dans leurs relations mutuelles, l'analyse sociétale offre des perspectives d'analyses probantes dans le cas de notre comparaison internationale et respecte la visée d'une sociologie de la médiation. Les trois études de cas proposées révèlent des terrains d'analyses dans lesquels sont décrites les interactions qui unissent des acteurs, leurs discours et leurs objets. Dans le champ des SIC, la médiation culturelle renvoie à des préoccupations politiques et professionnelles :

« cette notion, fondée sur deux métaphores, celle du 'passage' et celle du 'lien social', s'applique, dans le champ de la culture, à la fois à des personnels aux statuts très variés, n'exerçant pas le même métier et à des pratiques mettant la question du public au centre de la démarche. » (Dufrière et Gellereau, 2004 : 199)

En comparant à l'international des scènes culturelles spécifiques, il s'agit de dépasser ces préoccupations fonctionnelles de la médiation comme résultats de son institutionnalisation pour l'appréhender comme stratégie de comparaison et comme paradigme sociologique.

2. Scènes de musiques populaires et politiques culturelles : le cas de Paris, de Sydney et de Québec

Le concept de scène semble offrir un cadre analytique probant dans la théorisation du rôle de l'art et de ses manifestations locales au sein des villes dans un contexte de mondialisation. Dans le cadre de notre recherche doctorale à l'international portant sur les politiques publiques en faveur des musiques populaires, la « scène », comme terrain d'analyse, révèle l'objet musical comme un espace culturel dans son rapport aux interventions publiques. Les scènes locales étudiées - celle de Paris, de Sydney et de Québec - à partir de la méthodologie particulière qu'est l'étude de cas (Gagnon, 2005), mettent alors à jour l'influence des politiques culturelles locales et nationales dans la formation de ces scènes spécifiques. Soulignons que les spécialistes de ce champ d'intervention publique particulier insistent sur l'importance de prendre notamment en compte le rôle des pouvoirs locaux.

2.1. Une étude multicas

L'étude de cas « consiste à rapporter une situation réelle prise dans son contexte et à l'analyser pour voir comment se manifestent et évoluent les phénomènes auxquels le chercheur s'intéresse. Le cas sous étude fournit en fait un site d'observation permettant d'identifier ou de découvrir des processus particuliers. » (Mucchielli, 1996 : 77). Plus précisément, une « étude multicas » aboutit à entrevoir « les processus et les conséquences qui ont lieu dans plusieurs cas et de comprendre comment de tels processus sont influencés par les variables contextuelles locales » (Demers et Karsenti, 2000 : 225). Trois étapes ont été respectées lors de chacune de ces études de terrain : 1) la planification : il s'agit de

défendre un positionnement épistémologique afin de déterminer le « processus de sélection des informations à retenir », le problème de recherche servant de fil conducteur. Les expériences personnelles (en tant que musicien, manager, programmeur²) ont également été prises en compte pour formuler des postulats théoriques lors de la planification de ces études ; 2) la collecte de données à partir de « plusieurs sources d'information » : documents (ouvrages, articles, rapports ministériels), archives (sonores, documents officiels, historiographie des musiques populaires³), observation directe (lors de concerts, de répétitions), observation participante (lors de concerts, de répétitions, de *jams*) et objets physiques (CD) ⁴ ; 3) l'analyse des données obtenues par le biais de la « triangulation » mène à élaborer, pour chaque étude de cas, des rapports de recherche distincts pour ensuite vérifier les résultats par « appariement logique (*pattern-matching*), c'est-à-dire (...) comparer des phénomènes empiriques (observés) à des phénomènes prédits (issus de la théorie) » (Demers et Karsenti, 2000 : 237). On le voit, une telle méthode de recherche s'inscrit pleinement dans le paradigme d'une sociologie de la médiation et de la posture comparatiste adoptée. Aussi répond-elle aux questionnements épistémologiques liés au double statut « d'observateur- observant ».

² Notamment au sein du projet OGM (Ep sorti en 2004 chez *BocaLocal/D'jam digital*, distribué par *Tonality.ca*), manager pour le groupe parisien *Melt*, programmeur des *Jeudis motivés* au café-concert l'Abracadabar de 2002 à 2004.

³ En France, *Les Inrockuptibles*, *Rock Sound*, *Télérama*, *Musique Info Hebdo* et les pages culturelles de *Libération* ont été lus de manière régulière ainsi que le site internet de *ReggaeFrance* depuis 2003. Des lectures systématiques furent faites, entre février 2005 et février 2006 afin de suivre l'actualité musicale sur Sydney, des gratuits culturels suivants : *Drum Media*, *ThirdWorld*, *The Brag* et *Time Off*. Des magazines comme *Music Forum Magazine* du Conseil Australien de la Musique et des webzines, comme *Mess+Noise*, furent également consultés. Au Québec, les gratuits, les journaux et les sites suivants ont été consultés depuis septembre 2007 : *Voir Québec*, les pages « Arts et culture » de *La Presse*, et *Infoculture.ca*.

⁴ Ce travail exploratoire effectué dans différentes salles de concerts en France, en Australie et au Québec est recensé dans un journal de recherche tenu depuis la réalisation d'un mémoire de DEA (5^e année) et selon un plan d'observation relativement identique. Mais l'observation se déroulera, dans la mesure du possible, également lors de répétitions ou lors d'improvisations. En France, la participation à plusieurs projets musicaux ont permis ce travail de terrain ; en Australie, il s'agissait davantage de participation bénévole, souvent sur une base hebdomadaire, à des jam organisés dans différents lieux artistiques. Il en était de même au Québec.

L'usage d'une certaine réflexivité est indispensable lorsque l'on a des connaissances endogènes du milieu d'étude. Lors de répétitions ou d'improvisations, il est effectivement difficile de prendre des notes sur le moment car le statut d'observateur, comme celui de musicien, requiert une attention soutenue. Les expériences « vécues de l'intérieur » participeront à une analyse qui, en s'inscrivant dans une démarche itérative, pourra dégager des résultats sans nul doute convaincants (LeGuern, 2007 : 12). En ayant toujours à l'esprit, lors des différentes étapes de notre analyse, la relation qui nous unie à l'objet d'étude, on est en mesure de faire de cette familiarité un atout pour la recherche.

2.2. Scènes locales et contextes nationaux

En France, en Australie et au Québec, les pouvoirs publics ont joué un rôle déterminant dans le développement des arts et de la culture. Ils ont créé des institutions, multiplié les infrastructures et organismes professionnels, adopté des politiques et mis en place des programmes publics. Chaque État, en déterminant et en appliquant sa politique culturelle, est orienté par sa conception de la culture et prend en compte son système socio-économique, son idéologie politique et son développement technologique. Il s'agit alors de différencier la politique culturelle d'un état, qui est évolutive dans le temps et progressive, des politiques culturelles qui sont sectorielles. Dans ce sens, on peut s'appuyer d'un côté sur une comparaison européenne qui dégage cinq critères de base de la politique culturelle⁵. Une telle approche permet de ne pas la réduire à la somme des politiques sectorielles ou

⁵ « objectifs explicites des pouvoirs publics », « objectifs implicites », « actions sur l'offre culturelle », « moyens mis en œuvre » et « planification » (D'ANGELO, Mario et Paul VESPERINI (1998), *Politiques culturelles en Europe : une approche comparative*, Strasbourg, Conseil de l'Europe : 20-21)

disciplinaires. De l'autre, on peut s'inspirer d'approches prenant en compte un ensemble de politiques culturelles⁶.

Pourtant, pour les spécialistes des politiques publiques en faveur des musiques populaires, il ne faut pas se focaliser uniquement sur l'intervention centrale pour ne pas minimiser le rôle des acteurs et des institutions au niveau local. Il y aurait, du moins en France, une « dimension intellectuelle » (Teillet, 2002) à l'histoire de ces politiques. Profitant d'expériences significatives dans la sphère musicale française, d'un échange universitaire en Australie et d'une expérience de travail au sein du Ministère de la Culture au Québec, il s'agit de saisir le cadre intellectuel et normatif qui gravite autour de ces musiques d'un État à l'autre. Ainsi les différentes conceptions des arts et de la culture populaire sont-elles analysées dans leurs rapports aux mesures et systèmes de mesures touchant des biens, des activités, des professions ou des organismes réputés culturels.

Sans pour autant pouvoir présenter ici les résultats obtenus, voici de manière non exhaustive ce que l'on peut remarquer sur les scènes musicales de Paris, de Sydney et de Québec : les politiques en faveur de la jeunesse, ainsi que les aménagements et la répartition musicale des lieux culturels qui en ont découlées, les interventions prenant en compte les demandes du milieu professionnel, la concentration historique des grandes instances et institutions, et les contraintes légales quant aux nuisances sonores expliquent la spécificité de la scène parisienne. Le fort soutien aux entreprises et industries de musiques populaires, la volonté politique d'encourager les tournées à travers le pays, l'investissement plus ou moins important des instances locales dans les pratiques musicales, la place centrale de Sydney d'un point de vue économique et institutionnel, le rôle historique des promoteurs culturels

⁶ « les domaines concernés sont divers, les objectifs multiples et contradictoires, les métiers du secteur hétérogènes, les intervenants politiques et administratifs nombreux » (MOULINIER, Pierre (1999), *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF : 3)

privés et les contraintes sonores font qu'aujourd'hui la scène de Sydney se différencie des autres scènes australiennes, notamment par rapport à sa grande rivale de Melbourne. Les politiques de l'offre, le soutien aux industries locales, la volonté de défendre une culture francophone, la présence de grandes institutions musicales et administratives, les restrictions quant aux nuisances sonores et le regroupement municipal caractérisent notamment la scène de Québec, la plus importante après celle de Montréal qui occupe quant à elle une place centrale dans la sphère médiatico-musicale du Québec.

L'ensemble des mesures qui participent à la formation de scènes culturelles spécifiques interrogent directement les orientations de certaines de ces mesures dont le but est la gestion de l'identité, qu'elle soit spécifique à toute une nation ou à un groupe social en particulier.

3. Une approche communicationnelle des musiques populaires et des politiques de gestion de l'identité

Au vue de certains articles de la Déclaration Universelle sur la diversité culturelle adoptée par l'UNESCO en 2001, on est en mesure de retrouver les grands concepts qui ont orienté et orientent encore aujourd'hui les politiques culturelles de ces trois états.

3.1. L'identité culturelle, un rapport complexe

L'identité fait aujourd'hui très souvent référence à l'identité culturelle qui se distingue pourtant de l'identité sociale et individuelle. 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, le métier, etc.), et d'autre part à l'individualité d'un sujet, à son propre intérieur comme la conscience et la représentation du soi. L'identité culturelle désigne tout ce qui est commun avec les autres membres d'un groupe, telles que les règles, les normes et les valeurs que le sujet partage avec sa communauté culturelle.⁷ Dans le processus actuel de mondialisation, appuyé par l'évolution rapide des nouvelles technologies de l'information et de la communication, la *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle* met en avant le fait que « la culture se trouve au cœur des débats contemporains sur l'identité ».

En instaurant des politiques culturelles, les États se sont appuyés sur la culture pour promouvoir ou défendre une identité nationale : « Avec l'édification des États-nations modernes, l'identité est devenue une affaire d'État. L'État devient le gérant de l'identité pour laquelle il instaure des règlements et des contrôles » (CUCHE, 2001 : 89). Ces questions politiques, qui étaient auparavant abordées sur la scène nationale (celle des institutions publiques et de leur financement ou de la réglementation et des dispositions législatives s'y rapportant), sont désormais posées dans les contextes locaux des grandes villes et des communautés qui les composent. Les questions culturelles étant de plus en plus axées sur les enjeux de la communauté et de la diversité, force est de constater qu'elles sont l'enjeu de luttes sociales et prennent sens dans un contexte urbain.

⁷ « C'est aux Etats-Unis, dans les années cinquante, que l'idée d'identité culturelle est conceptualisée. Il s'agissait alors, pour les équipes de recherche en psychologie sociale, de trouver un outil adéquat permettant de rendre compte des problèmes d'intégration des immigrants. Cette approche, qui concevait l'identité culturelle comme un déterminant plus ou moins immuable de la conduite des individus, a été dépassée par la suite au profit de conceptions plus dynamiques, qui ne font pas de l'identité une donnée indépendante du contexte relationnel » (CUCHE, Denis (2001), *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte : 84).

3.2. De la démocratisation de la culture au pluralisme culturel

En parcourant les articles de la *Déclaration universelle de l'UNESCO*, il est possible de révéler les principaux objectifs des politiques culturelles des pays signataires et notamment ceux concernés par cette étude. Les années 1960 sont marquées par la volonté des classes dirigeantes de prendre en main les questions liées à la culture. La démocratisation culturelle envisagée alors, savante et élitiste, devient un enjeu politique. Ainsi apparaît-il un Ministère des Affaires Culturelles en 1959 dans l'hexagone et en 1961 au Québec. En Australie, un *Conseil des Arts* voit le jour en 1968. L'article 6 souligne le fait qu'il faille aujourd'hui une « diversité culturelle accessible à tous ». Une décennie plus tard, un vent de relativisme culturel souffle dans les sphères intellectuelles et politiques élargissant alors la conception du fait culturel, perçu notamment dans son rapport au développement économique des nations. L'idée d'un développement culturel voit le jour dans l'hexagone sous le Ministère Duhamel tandis que la spécificité culturelle de la minorité francophone est assumée et défendue au Québec. En Australie, l'instauration d'une certaine vision du multiculturalisme a pour but de défendre les intérêts, notamment culturels, des communautés qui composent l'Australie multiculturelle. Les pays signataires de ce texte reconnaissent que la diversité culturelle « est l'une des sources du développement » (Art. 3). Mais les musiques populaires ont évolué jusque dans les années 1980 dans un environnement avant tout commercial. La concentration des industries culturelles, l'arrivée de nouveaux supports technologiques, et l'accroissement de foyers fortement équipés en audiovisuel marque un tournant dans la conception de la culture qui est alors envisagée comme un important levier économique. Que ce soit en France, au Québec ou en Australie, de nombreuses mesures sont prises en faveur des professionnels du secteur et de nombreuses

institutions voient le jour. Les politiques culturelles sont au centre de cette convention internationale car elles doivent « créer les conditions propices à la production et à la diffusion de biens et services culturels diversifiés, grâce à des industries culturelles disposant des moyens de s'affirmer à l'échelle locale et mondiale » (Art. 9). Au tournant des années 1990, la puissance des industries culturelles américaines, l'internationalisation accélérée des échanges et l'émergence de nouvelles technologies imposent aux différents états occidentaux d'affirmer des identités culturelles spécifiques : en France, « l'exception culturelle »⁸ s'impose dans les débats politiques et culturels. L'article 8 de la *Déclaration* souligne d'ailleurs ce point : « les biens et les services culturels, des marchandises pas comme les autres ». Au Québec, un texte intitulé « *La politique culturelle du Québec- Notre culture. Notre avenir* » est rendu public et officiel en 1992 ; en Australie, un premier document officiel quant aux orientations culturelles du gouvernement en 1996 afin de faire face à l'assaut d'une culture de masse internationale homogénéisée. Dans le contexte actuel de diversité culturelle, « la culture prend des formes diverses à travers le temps et l'espace. Cette diversité s'incarne dans l'originalité et la pluralité des identités qui caractérisent les groupes et les sociétés composant l'humanité » (Art.1). Le pluralisme culturel est un fait qui est inhérent à la démocratie (Art.2), mais comment l'appliquer dans des contextes différents ?

L'étude des interventions publiques dans le domaine musical de trois états spécifique- la France dont les idéaux républicains orientent les interventions publiques, l'Australie qui aborde la culture sous le prisme d'un certain multiculturalisme, et le Québec qui présente un double héritage en matière d'interventionnisme culturel lié à deux conceptions de politique de gestion identitaire

⁸ Expression utilisée lors de cycles d'échanges au sein du GATT en 1993 pour souligner que les biens culturels ne sont pas des biens comme les autres. Il s'agissait avant tout de défendre une industrie nationale productrice de biens reflétant une identité nationale.

(le multiculturalisme fédéral et l'interculturel provincial)- interroge directement la prise en compte de ce pluralisme dans les politiques de gestion de l'identité.

3.3. Pluralisme et mouvements culturels

S'intéresser à trois scènes locales, c'est chercher à comprendre comment se créent et se renforcent des communautés culturelles, c'est rechercher les groupes sociaux et les activités musicales qui définissent de véritables mouvements culturels. Ces mouvements regroupent des personnes aux identités sociales différentes (sexe, âge, métier, etc.) qui partagent une identité culturelle commune. Les musiques populaires sont alors perçues comme des expressions culturelles dans lesquelles on peut percevoir des « conflits de définition » entre des mouvements culturels et contre-mouvements culturels, entre « des points de vue hégémoniques et des points de vue contre-hégémoniques ». Il nous faut alors distinguer la sphère publique - comprise ici comme « une arène symbolique constituée par les luttes de légitimation et de disqualification que se livrent, via les mouvements et contre-mouvements culturels, les acteurs inscrits au sein de rapports sociaux asymétriques » (Macé, 2005 : 48) - de « l'espace public » désignant des espaces urbains concrets. Cette distinction offre la possibilité de « montrer en quoi les espaces publics sont une scène spécifique d'expression des normes et des tensions d'une sphère publique plus large » (Macé, 2005 : 43). La culture est alors perçue non pas comme un lieu de domination mais comme celui de conflits de définition. Certains chercheurs français défendent l'idée de mouvements sociaux de l'art : « ensemble des phénomènes ayant pour principal effet de remettre en cause la légitimité des politiques culturelles et celles des autorités qui en sont responsables » (Teillet, 2004 : 5). En analysant les interventions étatiques et celles des pouvoirs locaux dans les espaces urbains que

représentent les scènes de musiques populaires, il s'agit d'entrevoir dans quelle mesure ces interventions participent à la reconnaissance identitaire de mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique⁹.

Soulignons pour conclure qu'une telle démarche met en perspective comment des travaux de SIC « récupèrent des dimensions d'analyses nées dans les disciplines déjà existantes » (Perret, 2004 : 125) en les articulant au sein du triptyque caractéristique aux SIC : circulation du sens/acteurs et pratiques sociales/ techniques. En considérant dans un même mouvement un ensemble de médiations, sociales et techniques, liées à des scènes musicales spécifiques dans leurs rapports aux interventions publiques et leurs significations, cette recherche tente effectivement de comprendre communicationnellement les relations entre ces dimensions d'analyses. Et c'est bien là la particularité des SIC : « construire des axes de recherches guidés par l'intention de traiter conjointement ces dimensions que les spécialisations traditionnelles laissent séparées » (Perret, 2004 : 126). Sans pour autant prétendre pouvoir articuler les dimensions de ce phénomène dans son ensemble (ce qui est un des risques de la multidimensionnalité), les travaux présentés lors de cette communication mettent en avant à la fois l'origine interdisciplinaire de ce champ d'étude et les difficultés que cela engendre dans la délimitation de son paradigme disciplinaire. Il semblerait finalement que l'étude des politiques culturelles dans le champ de la communication est une démarche heuristique si l'on place la question communicationnelle au centre de l'analyse.

⁹ On parle souvent de musiques commerciales, « mainstream » et de musiques avant-gardistes, « underground », etc.

Bibliographie :

CUCHE, Denis (2001), *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte.

DEMERS, Stéphanie et Thierry KARSENTI (2000), « L'étude de cas », dans Thierry Karsenti, *Introduction à la recherche en éducation*, Sherbrooke, Éditions du CPR : 225-248.

DÛFRÊNE, Bernadette et Michèle GELLEREAU (2004), « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques », *Hermès*, 38 : 199-206.

GAGNON, Yves-C. (2005), *L'étude de cas comme méthode de recherche*, Québec, PUQ.

GUIBERT, Gêrôme (2006), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, St Amande Tallende/ Paris, Mélanie Sèteun/ IRMA.

GROSSBERG, Larry (1984), « Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life », *Popular Music*, 4: 225- 258.

HENNION, Antoine (1993), *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

LALLEMENT, Michel et Jan SPURK (2003), *Stratégies de la comparaison internationale*, Paris, CNRS Ed.

LEGUERN, Philippe (2005), « Quand le sociologue se raconte en musicien », *Copyright Volume! Autour des musiques populaires*, 4 (1) : 25-50.

MACÉ, Éric (2005), « Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures », dans Éric Macé et Éric Maigret, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/INA.

MAURICE, Marc (1989), « Méthode comparative et analyse sociétale. Les implications théoriques des comparaisons internationales », *Sociologie du travail*, 2 : 175-191.

MUCCHIELLI, Alex (1996), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin.

PERRET, Jean-Baptiste (2004), « Y a-t-il des objets plus communicationnels que d'autres ? », *Hermès*, 38 : 121-128.

STRAW, Will (1991), « Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, 5 (3): 368-388.

- (2004), « Cultural scenes », *Loisir et société/ Society and Leisure*, 27 (2): 411-422.

TEILLET,Philippe (2002), « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des 'musiques amplifiées' », dans Philippe POIRRIER, *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, La Documentation Française : 361-393.

UNESCO, *Déclaration Universelle de l'UNESCO sur la Diversité Culturelle*, Paris, UNESCO, Adoptée par la 31^e session de la Conférence Générale de l'UNESCO, 2 Novembre 2001.