

## Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de « scène »

## Prácticas culturales y políticas públicas: el enfoque a través del concepto de escena

Marc Kaiser

Numéro 57, automne 2014

La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1035279ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1035279ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kaiser, M. (2014). Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de « scène ». *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 133–157. <https://doi.org/10.7202/1035279ar>

Résumé de l'article

Une scène musicale peut être définie comme un espace culturel délimité sur un territoire par un ensemble d'activités, de lieux et d'institutions autour d'une culture musicale commune. Les musiques populaires s'inscrivent non seulement dans un espace de pratiques et de représentations sociales, mais également dans des espaces politique et économique dans lesquels une multitude de politiques publiques interviennent. Une scène culturelle donne plus largement à voir la diversité des réglementations en œuvre qui participent à la façonner – alors que celles-ci ne sont pas toujours définies comme des instruments de gouvernance culturelle. Les industries culturelles, qui jouent un rôle central dans les dynamiques culturelles locales et translocales, sont pourtant les grandes absentes des différentes études sur les politiques culturelles. En nous appuyant sur trois enquêtes de terrain (Paris, Sydney, Québec), nous montrons que les interventions dans le domaine des musiques populaires reposent uniquement sur deux registres d'action – le social et l'économique – ce qui interroge finalement les visées de l'interventionnisme culturel.

# Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de « scène »

MARC KAISER

**L**e concept de « scène », qui a été largement mobilisé dans l'étude des musiques populaires<sup>1</sup>, s'avère être également une notion clé pour penser l'inscription de la communication dans la culture, en interrogeant ses conditions techniques, économiques et ses rapports au pouvoir. En partant du constat que diverses pratiques associées à certaines formes musicales représentent des espaces culturels particuliers (scènes musicales), les théories communicationnelles en sciences sociales permettent de les envisager comme des espaces publics concrets (scènes culturelles) dans lesquels sont discutées les conditions matérielles et les visées de la culture. Un tel concept articule à la fois les rapports entre le culturel et le social et les rapports entre le culturel et le politique.

Dans cette perspective, les arts et la culture s'inscrivent non seulement dans un espace de pratiques et de représentations sociales, mais également dans des espaces politique et économique dans lesquels une multitude de politiques publiques interviennent. Ainsi une scène culturelle donne à voir la matérialité des pratiques artistiques et culturelles encadrées par une multitude de réglementations – qu'elles soient urbaines (accueil de publics, droit

.....  
1. 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: cf. Shane Homan, Tony Mitchell (dir.), *Sounds of then, sounds of now*, Tasmanie, ACYS Publishing, 2008, p. 10. Le concept de « scène » tend précisément à répondre aux problématiques de catégorisation.

du travail, droits d'auteur, législation sonore, etc.) ou médiatiques (quotas, diffusion, droits d'auteur, etc.) – alors que celles-ci ne sont pourtant pas toujours définies comme des instruments de gouvernance culturelle.

Si la question de la territorialisation reste centrale, une scène ne doit pas pour autant se concevoir comme étant isolée : un ensemble de dynamiques translocales participent à rendre visible chaque scène qui en retour se transforme. Les industries culturelles ont dès lors un rôle prépondérant dans ce processus et sont précisément les grandes absentes des différentes études sur les politiques culturelles. Celles-ci requièrent par ailleurs un positionnement méso-analytique : il s'agit de distinguer la dimension intellectuelle d'une politique culturelle des politiques sectorielles tout en tenant compte des diverses contributions locales et nationales.

À partir de trois enquêtes de terrain (Paris, Sydney et Québec), l'ensemble des politiques publiques en lien avec le domaine musical a été observé grâce au concept de « scène », ce qui permet de dévoiler les divers registres d'action mobilisés et d'interroger plus largement les visées de l'interventionnisme culturel.

## Des scènes locales aux scènes culturelles

L'approche par la notion de « scène » s'est d'abord développée au sein des *popular music studies* à l'aube des années 1990 autour de deux principaux auteurs. En reprenant une notion utilisée par les professionnels, Barry Shank souhaitait situer un ensemble de pratiques dans un espace géographique particulier<sup>2</sup> et plus largement une « communauté signifiante surproductive<sup>3</sup> ». Selon cette approche sémiologique, bien plus d'informations sont produites par une communauté musicale (en l'occurrence le rock) qu'il est possible d'en faire l'analyse ; les divisions conventionnelles entre les producteurs et les consommateurs deviennent alors floues : « les spectateurs deviennent des fans, les fans deviennent des musiciens, les musiciens sont déjà des fans<sup>4</sup> ».

Will Straw soulignait, quant à lui, dans un article qui fait aujourd'hui référence<sup>5</sup>, que les études sur les musiques populaires avaient peu pris en considération les travaux sur les diasporas et le fait que chaque communauté culturelle avait déployé, à partir des moyens de communication modernes

.....  
2. Barry Shank, « Transgressing the boundaries of a rock'n'roll community », Acte du colloque IASPM-Canada IASPM-US, Université de Yale, 1<sup>er</sup> octobre, 1988.  
3. Barry Shank, *Dissonnant identities: The rock'n'roll scene in Austin, Texas*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994, p. 122.  
4. *Ibid.*  
5. Will Straw, « Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, p. 368-388.

et dans des territoires spécifiques, ses propres logiques de changements et de valorisation. Son analyse repose sur trois idéaux-types de logiques de différenciation : le premier (d'inspiration bourdieusienne) est lié à l'idée de champ : un ensemble de dynamiques agit en permanence afin de maintenir les limites de chaque espace culturel ; le second (d'inspiration miègienne) dépend des logiques sociales des produits culturels ; le dernier (d'inspiration certalienne) considère qu'il existe des luttes incessantes et opportunes pour faire partie de l'*intelligentsia* qui s'inscrivent dans des interactions sociales et culturelles sans cesse remodelées. Il souhaitait surtout s'écarter d'une conception beckerienne de l'art qui donne selon lui trop d'importance à certains agents dans l'évolution de ces espaces.

L'hétérogénéité des acteurs impliqués, leurs divers degrés d'implication et les modes d'articulation des différences sociales au sein de chaque scène, confèrent finalement au concept une autre dimension politique que celle de la résistance, de l'opposition ou d'authenticité. Si les questions de genre et de couleur sont d'importance, il ne s'agit pas pour autant de rejeter les autres formes de différenciation sociales ou d'envisager la présence d'entrepreneur de moral suffisamment puissant pour agir sur ces publics. Les publics des scènes musicales prennent forme lorsqu'un ensemble d'institutions et de sites s'approprient certaines musiques. Les conditions matérielles d'existence d'une scène apparaissent alors comme primordiales. Une scène locale peut en fin de compte s'envisager comme « un espace culturel délimité sur un territoire par un ensemble de pratiques, de lieux et d'institutions autour d'une culture musicale commune<sup>6</sup> ».

### **Scènes et subcultures**

La perspective scénique apparaît également comme une alternative aux approches post-subculturalistes qui ont abouti à « célébrer le consumérisme<sup>7</sup> », tout en omettant de prendre en compte les facteurs structurels qui impactent les agendas individuels<sup>8</sup>. En effet, si les notions de « communautés affectives<sup>9</sup> »,

6. Marc Kaiser, « Le concept de "scène" : entre activité artistique locale, réseau stylistique global et vie sociale urbaine », *Revue 2.0.1*, n° 2, p. 50.

7. David Hesmondhalgh, « Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above », *Journal of Youth Studies*, vol. 8, n° 1, 2005, p. 25.

8. Shane Blackman, « Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism », *Journal of Youth Studies*, vol. 8, n° 1, 2005, p. 1-20.

9. Lawrence Grossberg, « Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life », *Popular Music*, vol. 4, 1984, p. 225-258 ; David Muggleton, *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, Oxford, Berg, 2000.

de «tribu<sup>10</sup>» et de «néo-tribu<sup>11</sup>», et de «communautés idéologiques<sup>12</sup>» ont permis d'ouvrir les réflexions sur les problématiques identitaires postmodernes et le rôle des médias dans leur formation, elles restent centrées sur l'idée d'authenticité et d'opposition. Le concept de «scène» ambitionne précisément de montrer que les communautés culturelles ne constituent pas uniquement à partir d'alliances affectives ou dans des groupes fermés selon un principe d'homologie entre les espaces de production et de consommation. Elles résultent davantage de certaines configurations spatiales qui n'excluent pas pour autant la question du pouvoir<sup>13</sup>. La notion de «scène» ne renvoie pas à des groupes homogènes, hermétiques, enracinés ou limités. Une scène musicale représente, comme le souligne Sarah Cohen, une culture locale dynamique, mouvante et ouverte sur le monde<sup>14</sup>.

De plus, les théories subculturelles ne rendent pas suffisamment compte des dynamiques matérielles, spatiales et temporelles des cultures musicales populaires regroupées au sein d'une «arène culturelle médiée, ainsi que motivée, par le flux accéléré et inégal de personnes, d'argent, d'idées, d'image et de produits culturels<sup>15</sup>». Les rapports de pouvoir ne se limitent pas aux relations sociales, elles apparaissent également dans les divers circuits, réseaux, contextes, points de rencontres et interactions qui caractérisent l'expérience musicale. Cohen estime qu'une scène retravaille les interactions habituellement retenues<sup>16</sup>. Elle donne à voir d'autres types de relations entre les musiciens, les publics et les industries culturelles. L'analyse ne se limite donc pas à observer les activités des artistes d'une scène locale, il faut également dépeindre toutes celles qui gravitent autour des musiques considérées :

Les activités musicales de ces musiciens sont prises en charge par le public et les acteurs locaux selon une gamme large et variée d'entreprises de musique et d'organisations (beaucoup de ces personnes sont également des musiciens) qui comprend l'éducation musicale, la formation et les arts communautaires, et les maisons de disques locales, les studios d'enregistrement et les magasins de disques. La scène est créée par ces personnes, leurs activités et leurs interactions<sup>17</sup>.

10. Michel Maffesoli, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

11. Andy Bennett, «Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste», *Sociology*, vol. 33, n° 3, 1999, p. 599-617.

12. Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity Press, 1995.

13. Marc Kaiser, «Personne, scènes musicale et politiques publiques: une approche comparative. Le cas de la France, de l'Australie et du Québec» [en ligne], *Traits-d'Union*, n° 1, 2009, p. 17-20, disponible sur: [www.revue-traitsdunion.org](http://www.revue-traitsdunion.org).

14. Sarah Cohen, «Scenes», Bruce Horner, Thomas Swiss (dir.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Boston, Blackwell, 2000, p. 245.

15. Geoff Stahl, *Crisis? What Crisis? Anglophone Music Making in Montréal*, Thèse de doctorat en communication et histoire de l'art, Université McGill, 2003, p. 56 Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur.

16. Sarah Cohen, *op. cit.*, p. 239-250.

17. *Ibid.*, p. 241.

Cohen ajoute que de nombreux échanges économiques et communicationnels participent à délimiter une scène (information, potins, instruments, services, enregistrements...) qui est en partie configurée par le territoire dans lequel elle évolue. Elle souligne également le fait qu'une scène locale ne doit pas s'envisager comme un espace culturel isolé. Les industries culturelles participent à les inscrire dans un ensemble d'interactions translocales qui les façonnent et les transforment.

### ***Une dimension glocale***

La scène apparaît comme une notion clé pour envisager une géographie culturelle qui met en relation le local et le global. L'Australien Tony Mitchell a par exemple montré qu'en devenant une culture glocale, le hip-hop a été « indigénéisé<sup>18</sup> » en étant « adopté ou adapté pour exprimer les préoccupations des minorités ethniques en tous lieux<sup>19</sup> ». De son côté, Keith Harris a notamment révélé comment le groupe Sepultura a progressivement évolué dans différentes scènes (la scène brésilienne de metal, les scènes de death metal et de metal extrême et la scène globale du heavy metal)<sup>20</sup>. La scène présente l'avantage de penser dans un même mouvement le développement d'une culture locale qui est en constante évolution en lien avec une culture plus globale et le rôle des industries culturelles dans cette interaction. Elle offre également « la possibilité d'éviter à la fois les restrictions rigoureuses des subcultures musicales traditionnelles et l'anomie de cas isolés facilitée par les grandes multinationales<sup>21</sup> ». Les enquêtes de type ethnographique sont donc privilégiées pour saisir, dans la quotidienneté d'individus réflexifs, les pratiques et les représentations. L'enquête se doit cependant d'être critique et « ne peut ignorer le déséquilibre qui règne entre la production/distribution et la consommation, entre le général et le particulier, entre le planétaire et le local<sup>22</sup> ». Le regard de l'ethnologue en musiques populaires doit être à la fois historique, comparatif et réflexif. Celui-ci se doit d'adopter une posture « proactive<sup>23</sup> » en situant chaque fois les contextes dans lesquels les interactions créées par ces musiques participent à la définition des individus observés.

18. Tony Mitchell, « Indigenising Hip Hop: an Australian Migrant Youth Subculture » [en ligne], Melissa Butcher, Mandy Thomas (dir.), *Ingenious: Emerging Youth Cultures in Urban Australia*, Melbourne, Pluto Press, 2003, p. 198-214, disponible sur: [www.localnoise.net.au](http://www.localnoise.net.au).

19. Tony Mitchell, « Another root: Australian hip hop as a "glocal" subculture – re-territorialising hip hop », Gerry Bloustien, *Musical visions*, Adelaide, Wakefield Press, 1999, p. 87.

20. Keith Harris, « "Roots"?: The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene », *Popular Music*, vol. 19, n° 1, 2000, p. 13-30.

21. *Ibid.*, p. 27.

22. Ien Ang, « Culture et communication. Pour une critique ethnographique de la consommation des médias dans le système médiatique transnational », *Hermès*, n° 11-12, 1993, p. 84.

23. Sarah Cohen, « Ethnography and Popular Music Studies », *Popular Music*, vol. 12, n° 2, 1993, p. 130.

Gérôme Guibert propose deux niveaux de lecture possibles: 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<sup>24</sup>»; l'autre fait référence à «une culture musicale, à une orientation stylistique<sup>25</sup>». Une diversité de scènes peut constituer une culture musicale locale, et une même forme musicale peut engendrer une multitude de scènes.

### ***Une typologie des scènes musicales***

Dans l'introduction de l'ouvrage collectif qu'ils ont dirigé<sup>26</sup>, Andy Bennett et Richard Peterson proposent trois idéaux-types de scène. Une scène locale se conçoit à travers un certain nombre de pratiques sociales et culturelles en faisant interagir des groupes de producteurs, de musiciens et de fans dans un espace délimité et sur une période de temps spécifique. Keith Harris a insisté ailleurs sur le fait qu'une scène renvoie à un ensemble hétéroclite de pratiques et d'individus, qui vont des «communautés soudées aux musiciens isolés et aux fans occasionnels<sup>27</sup>». Il ne faut donc pas estimer que certaines actions ou que certains biens sont exclusifs à une scène, ni que les individus ne peuvent pas pratiquer plusieurs scènes. Les scènes translocales sont quant à elles liées par une culture musicale commune bien qu'elles soient éloignées géographiquement. Il s'agit dans ce cas d'insister moins sur les dynamiques de réappropriation que sur celles de mise en réseaux et d'échanges. Les scènes virtuelles renvoient de leur côté aux interactions engendrées sur Internet par certaines musiques, certains groupes ou genres. Un «sentiment de scène<sup>28</sup>» émanerait de ces diverses interactions à l'heure où le Web se veut relationnel et la culture s'appréhende «par grappe».

Pour David Hesmondhalgh, une «scène» reste un concept confus, ambigu, flou car il fait référence à la fois à un espace délimité sur un territoire et aux dynamiques transnationales qui ne sont justement pas limitées à une zone géographique précise<sup>29</sup>. Il préfère la notion de «genre» à laquelle il associe celle d'«articulation». Pourtant, celle-ci souffre de la même polysémie: il suffit de voir comment est mobilisée la notion de «musiques actuelles» en France et au Québec. C'est pourquoi David Hesmondhalgh privilégie

.....  
24. Gérôme Guibert, *La production de la culture*, Paris, IRMA/Seteun, 2006, p. 37.

25. *Ibid.*

26. Andy Bennett, Richard A. Peterson, «Introducing Music Scenes», dans Andy Bennett, Richard A. Peterson (dir.), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004, p. 1-15.

27. Keith Harris, *op. cit.*, p. 25.

28. Andy Bennett, Richard A. Peterson, *op. cit.*, p. 7.

29. David Hesmondhalgh, *op. cit.*

les travaux de Jason Toynbee : le genre exprimerait « l'intérêt collectif ou le point de vue d'une communauté<sup>30</sup> ». L'idée d'articulation est alors définie à partir des travaux en *cultural studies* et en particulier ceux de Stuart Hall en tant que « forme de connexion qui crée de l'unité entre deux éléments différents, sous certaines conditions », ce lien n'étant pas « nécessaire, déterminé, absolu et essentiel en tout temps<sup>31</sup> ». Afin de comprendre la relation complexe et ambivalente entre la musique et le social, il propose finalement de tenir compte d'articulations multiples (dont celle d'homologie) en lien avec le genre dans sa « capacité à unir des biens, des publics et des producteurs<sup>32</sup> ».

L'approche scénique suggère également de partir des définitions données par les acteurs en observant « comment ils s'approprient collectivement les catégories existantes en contexte<sup>33</sup> ». Il s'agit de répondre aux problématiques posées par la question des genres musicaux caractéristique au domaine des musiques populaires et de dépasser toute forme d'essentialisme en admettant que toutes les musiques populaires sont des hybridations de traditions musicales, de styles et d'influences. Cela permet aussi de reconnaître que ce sont des produits investis d'une dimension idéologique pour le public. Les industries culturelles jouent donc un rôle important dans ce processus qui n'est pas uniquement identitaire<sup>34</sup>. Il y a une dimension politique qui touche à la fois le culturel, le social, l'économique et le politique. Et c'est précisément sur ce point que la notion de « scène » est probante par rapport à celle de « genre », car elle articule, en plus des problématiques entre le local et le global, entre des formes de réappropriation et une culture commune, entre réception et production, celles entre politiques publiques et territorialisation, ces dernières ayant une influence grandissante sur la structuration des espaces liés aux pratiques musicales.

### ***Les scènes culturelles et le matérialisme spatial***

Au cours des années 2000, la notion de « scène » a été inscrite dans des réflexions sur les pratiques culturelles, les clusters et les villes créatives. Pour Will Straw, la prise en compte une décennie plus tôt, de la dimension spatiale au sein des *cultural studies* – sous l'influence des travaux de Michel Foucault et d'Henri Lefebvre sur l'espace comme production – aurait permis « l'analyse

30. Jason Toynbee, *Making Popular Music*, Londres, Arnold, 2000, p. 110 cité dans David Hesmondhalgh, *op. cit.*, p. 33.

31. Stuart Hall, « On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall », dans David Morley, Kuan-Hsing Chen (dir.), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1996, p. 141, cité dans David Hesmondhalgh, *op. cit.*

32. David Hesmondhalgh, *op. cit.*, p. 35.

33. Jérôme Guibert, « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », Stéphane Dorin (dir.), *Sound Factory. Musique et logiques de l'industrialisation*, Safran/Paris, Seteun/Uqbar, 2012, p.

34. Jérôme Guibert, *op. cit.*



de sites circonscrits avec une signification claire des marques de pouvoir<sup>35</sup> ». Ce « tournant spatial<sup>36</sup> » a cependant été marqué par les apports de Georg Simmel et de Walter Benjamin, ce qui a abouti à des analyses plus récentes sur les nouveaux modes de perception apparus avec la modernité urbaine.

De son côté, Straw s'est intéressé non plus spécifiquement aux scènes musicales – qui sont les scènes les plus visibles – mais plus largement aux scènes culturelles (musique, arts visuels, théâtre, art contemporain, etc.) dans leur rapport à la vie urbaine. Il a montré l'influence des activités culturelles locales sur les fondements des villes face à l'émergence au niveau mondial de modèles uniformisant de développement culturel. Terry N. Clark et ses collègues soulignent que « la notion même de "politique culturelle" est retravaillée par cette analyse que nous appelons les scènes... les scènes capturent les diverses manières par lesquelles les modèles concrets d'équipements culturels et les caractéristiques individuelles attirent des groupes de personnes en fonction de sensibilités partagées<sup>37</sup> ». Alan Blum assimile, quant à lui, la ville à une communauté qui doit maintenir quotidiennement son identité collective face aux mouvements mondiaux. Les cadres symboliques et imaginaires d'une scène ne suffisent pas selon lui pour comprendre les dynamiques culturelles urbaines. Il faut surtout questionner les conditions financières d'existence de ces scènes et leurs conséquences politiques<sup>38</sup>. Une diversité d'interventions publiques (et non uniquement des politiques sectorielles) contribuent ainsi à donner forme à ces scènes culturelles.

Face à cet « entrepreneurialisme urbain<sup>39</sup> », une posture critique consiste à s'interroger sur la manière dont « le capital peut s'approprier et extraire des surplus en exploitant des différences et variations culturelles locales, ainsi que toutes sortes de signification esthétiques, quelle que soit leur origine<sup>40</sup> ». Le concept de « scène » se révèle être un outil efficace pour appréhender les processus qui définissent

des *espaces régionaux* au sein desquels production et consommation, offre et demande (de marchandises et de force de travail), production et réalisation, lutte de classes et accumulation, culture et style de vie, s'articulent pour former une sorte de cohérence structurée au sein d'une totalité de forces productives et de rapports sociaux<sup>41</sup>.

35. Will Straw, « Scenes and Sensibilities », *Public*, n° 22/23, 2001, p. 253.

36. *Ibid.*

37. Terry N. Clark, Lawrence Rothfield, David Silver, *A Theory of Scenes* [en ligne], Chicago, Working Group on Scenes (University of Chicago), 2007, disponible sur: <http://scenes.uchicago.edu>.

38. Alan Blum, « Scenes », *Public*, n° 22/23, 2001, p. 25.

39. David Harvey, *Géographie de la domination*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008, p. 39 (trad. par Nicolas Vieillescazes).

40. *Ibid.*, p. 52.

41. *Ibid.*, p. 89 (en italique dans le texte).

Mais comme l'a montré Will Straw, les scènes culturelles ne résultent pas forcément d'une culture urbaine particulière ; il a insisté sur le fait que ce sont davantage les activités culturelles qui influencent les fondements sociaux et institutionnels des centres urbains et donnent ainsi à voir différents types de connaissances et de comportements<sup>42</sup>. Il suggère finalement d'examiner « les affinités et les interconnexions qui, au fur et à mesure qu'elles se dévoilent dans le temps, marquent et régularisent les itinéraires spatiaux des personnes, des choses et des idées<sup>43</sup> ». Il nous semble que Straw se rapproche ici du « matérialisme spatial<sup>44</sup> » défendu par Lawrence Grossberg, dans la mesure où la focale n'est pas sur l'ontologie des espaces culturels mais plutôt sur les espaces des ontologies culturelles des individus. En effet, ce dernier rejette une conception de la modernité basée sur la distinction philosophique traditionnelle entre l'espace et le temps pour défendre une articulation de ces deux dimensions. Celle-ci n'examine pas, comme le veut la tradition en *cultural studies*, les « textes » dans leur rapport aux publics. Ce sont les effets en contexte qui sont au centre de cette démarche pour relever les possibles modalités d'actions et appréhender les modes de définition identitaire des individus. Car selon Grossberg la mondialisation culturelle, « cette économie spatiale émergente, comme forme particulière d'internationalisation et de globalité, implique une nouvelle organisation/orientation, non seulement du pouvoir mais également de l'espace<sup>45</sup> ».

L'analyse spatiale des pratiques artistiques et culturelles requiert donc une posture précise pour passer de la théorie à la *praxis*. Henri Lefebvre a d'ailleurs reproché à Foucault de ne pas avoir su préciser, dans sa représentation du pouvoir en tant qu'espace de prise de position d'un sujet pour construire l'objet de son discours, de quel espace il s'agit, ni d'ailleurs de quelle manière passer de l'épistémologie à la pratique, du mental au social, du monde philosophique à celui du monde matériel<sup>46</sup>. L'analyse par la scène repose selon nous sur l'étude ethnographique de la « base » pensée comme des « activités spécifiques des hommes dans des rapports sociaux et économiques réels, marqués par des contradictions et des variations fondamentales et donc pris dans un processus dynamique constant<sup>47</sup> ». Dans le contexte culturel, cela permet de désigner un mode de production réel « correspon-

42. Will Straw, « Cultural Scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, 2004, p. 421.

43. Will Straw, « Scenes and Sensibilities », *op. cit.*

44. Lawrence Grossberg, « The space of culture, the power of space », Iain Chambers, Lidia Curti (dir.), *The Post-Colonial Question*, New York, Routledge, 1996, p. 178-179.

45. *Ibid.*, p. 170.

46. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 2000 [1974], p. 10.

47. Raymond Williams, *Culture et matérialisme*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009, p. 30 (traduction Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque).

dant à un stade de développement des forces productives matérielles<sup>48</sup>». D'ailleurs, lorsque Will Straw mobilise la notion de « scène », il le fait afin de développer une approche par la production au sein des *cultural studies*. Les parcours et les positionnements individuels ne sont pas déterminés de façon prévisible et vérifiée ; ils le sont davantage de manière circonscrite et influencée. La posture que nous défendons à partir du concept de « scène » tend à dévoiler des espaces d'émancipation et de domination en lien avec les expériences culturelles qui restent malgré tout encadrées par certaines formes de contraintes de production et de régulation publique.

### **Les scènes culturelles comme scènes concrètes d'expression**

Une scène lève le voile sur des pratiques et des institutions, sans pour autant se limiter au marché. La perspective scénique suggère de s'intéresser également au « rôle de l'État et des espaces de pratiques (groupes, associations, scènes locales, cultures stylistiques) où se déroulent dons et circulations de biens et de services<sup>49</sup> ». Les industries culturelles restent pourtant les grandes absentes de la plupart des analyses sur les politiques publiques qui les envisagent uniquement comme un enjeu et non comme l'un des acteurs du jeu politique. Elles permettent pourtant d'appréhender la complexité et les contradictions dans les relations entre acteurs au niveau de la production, afin d'éviter « de décrire les producteurs culturels comme des acteurs puissants et homogènes », et d'« être compatible avec les aspects les plus pertinents des *cultural studies*<sup>50</sup> ». En s'intéressant aux scènes, il s'agit de concevoir dans une perspective communicationnelle des biens et des pratiques comme des politiques de représentation culturelle tout en articulant une approche socio-historique des formes et des catégories d'intervention qui leur sont liées.

### **L'analyse couplée des politiques publiques et des industries culturelles**

Avec la remise en cause de la responsabilité de l'État dans l'organisation de la société à partir des années 1970 – que ce soit en discernant diverses formes de résistance ou dans une perspective néolibérale – le terme de « politiques publiques » a d'abord été mobilisé dans les pays francophones dans une perspective fonctionnaliste en référence à la *policy science* mise en œuvre aux États-Unis pendant le *New Deal*<sup>51</sup>. Les travaux issus du « nouvel institution-

.....  
48. *Ibid.*, p. 29.

49. Jérôme Guibert, *La production de la culture*, op. cit., p. 34.

50. David Hesmondhalgh, « Industries culturelles et cultural studies (anglophones) », dans Hervé Glévaec, Eric Macé, Eric Maigret (dir.), *Cultural Studies – Anthologie*, Paris, Armand Colin, p. 289-290.

51. Harold Lasswell, *Politics: Who Gets What, When, How?*, New York, P. Smith, 1950 [1936].

nalisme<sup>52</sup> » l'ont retravaillé en accordant une place importante aux processus cognitifs qui imposent des normes de pensée et d'actions autour des institutions tout en préservant une dimension pragmatique<sup>53</sup>. Plus récemment, les théories et les modèles sociologiques ont placé l'intervention publique « au cœur des transformations des sociétés contemporaines, dont elle forme à la fois le résultat et le vecteur<sup>54</sup> ». L'ensemble de ces positionnements *top down* donne « aux gouvernants le rôle clé pour sélectionner les problèmes qui, parmi une infinité d'enjeux, sont susceptibles d'être inscrits sur l'agenda politique d'une part, de faire l'objet de décision et de mise en œuvre d'une politique publique d'autre part<sup>55</sup> ». Mais ils restent confrontés à de nombreuses problématiques face au domaine culturel qui renvoient au flou d'une catégorie d'intervention publique<sup>56</sup>, et accordent peu de place aux gouvernés.

Pour les sociologues de l'action collective, les politiques publiques évoluent au gré des modes d'organisation et des contestations des différents groupes d'intérêts et mouvements sociaux. Elles apparaissent à partir du moment où un problème public est pris en charge par les pouvoirs publics, et changent sous la pression permanente des acteurs sociaux qui se regroupent aujourd'hui autrement que par classe sociale. La théorie des nouveaux mouvements sociaux accuserait pourtant un retard quant à l'analyse des interactions entre les actions collectives contestataires et les industries culturelles et médiatiques en se focalisant essentiellement « sur des questions relatives aux valeurs, aux identités collectives des groupes mobilisés, à la nature des revendications, moins sur les interactions avec les médias ou les pouvoirs publics<sup>57</sup> ». Les politiques publiques, en tant que forme particulière d'action collective, apparaissent dès lors comme le « chaînon manquant<sup>58</sup> » pour relier les mouvements sociaux aux systèmes politiques. Elles donnent à voir les espaces sociaux dans lesquels les mouvements sociaux rencontrent les institutions dans leurs dimensions réflexives. Non seulement le positionnement et les comportements des acteurs collectifs sont ambivalents, mais également ceux des institutions qui structurent la société. Celles-ci sont également faites d'agissements, de règles, de procédures et de représentations ambiva-

52. Marc Smyrl, « Politics et policy dans les approches américaines des politiques publiques: effets institutionnels et dynamiques du changement », *Revue française de science politique*, vol. 52, n° 1, 2002, p. 37.

53. Vincent Dubois, « L'action publique » [en ligne], Antonin Cohen, Bernard Lacroix, Philippe Riutort (dir.), *Nouveau manuel de science politique*, Paris, La Découverte, 2009, p. 2, disponible sur: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00498038/fr>.

54. *Ibid.*

55. Pierre Lascoumes, Patrick Le Galès, *Sociologie de l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 46.

56. Vincent Dubois, « Politique culturelle: le succès d'une catégorie floue. Contribution à une analyse des catégories d'intervention publique » [en ligne], Martine Kaluszinski, Sophie Wahnich (dir.), *L'État contre la politique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 167-182, disponible sur: [http://hal.inria.fr/docs/00/49/79/50/PDF/Politique\\_culturelle\\_-\\_le\\_succes\\_d\\_une\\_categorie\\_floue.pdf](http://hal.inria.fr/docs/00/49/79/50/PDF/Politique_culturelle_-_le_succes_d_une_categorie_floue.pdf).

57. Éric Neveu, « Médias, mouvements sociaux, espaces publics », *Réseaux*, n° 98, 1999, p. 22.

58. Éric Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 2000 [1996], p. 107.

lentes qui caractérisent la « réflexivité institutionnelle<sup>59</sup> ». Les changements sociaux sont dès lors visibles dans ces processus incessants et changeants qui touchent à la fois les acteurs collectifs et les institutions.

La question de l'interventionnisme public a également été abordée au sein des études culturelles. Sous la houlette de Tony Bennett<sup>60</sup>, un « *politics turn* » a été effectué par certains chercheurs souhaitant étudier les politiques publiques à partir des analyses de Foucault sur les enjeux et les instruments de gouvernance. Pour les tenants des *cultural policy studies*, la culture a pris forme historiquement dans son rapport aux interventions publiques en étant à la fois un objectif et un outil pour les gouvernements qui souhaitaient intervenir auprès de ses administrés. L'évolution des pratiques culturelles résulterait davantage de divers types de gouvernementalité que d'un changement d'« horizons sémantiques<sup>61</sup> ». Les politiques publiques seraient alors un moyen de refaire l'historicité de la culture et de repenser les relations entre culture et pouvoir, autrement qu'en termes hégémoniques. Bennett défend finalement l'idée d'un travail critique qui ambitionne non pas de changer les consciences – comme le voudrait la tradition des études culturelles – mais plutôt de former des « techniciens de la culture<sup>62</sup> » capables d'aller au-devant des idéologies portées par les politiques publiques de la culture et la typologie des populations visées.

Pour ses détracteurs, il s'agirait là d'un projet « anarcho-romantique<sup>63</sup> » ancré dans une fausse interprétation de ce que sont l'étude des politiques publiques et le positionnement critique. Les *cultural studies* ont selon Tim O'Regan toujours questionné l'application des résolutions et des stratégies gouvernementales en se plaçant non pas du côté des gouvernants mais plutôt des gouvernés, ce qui peut être en soit une forme d'action publique. Il estime que les travaux sur les politiques culturelles participent finalement directement aux réflexions critiques car elles imposent au chercheur de se situer et de définir leur propre éthique de travail. Elles questionnent le rapport du chercheur à son objet d'études dans la mesure où elles renvoient d'une part à leur impact sur les gouvernés et à une certaine forme de liberté scientifique (la recherche critique) et, d'autre part, aux modes pratiques d'interventions afin d'orienter les prises de décisions (la recherche administra-

59. Louis Guay *et al.*, « Introduction », Louis Gay *et al.* (dir.), *Mouvements sociaux et changements institutionnels*, Québec, PUQ, 2005, p. 23.

60. Tony Bennett, « Putting Policy into Cultural Studies », Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treicher (dir.), *Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1992, p. 23-37.

61. Tony Bennett, « Useful Culture », *Cultural Studies*, vol. 6, n° 3, p. 397.

62. Tony Bennett, *op. cit.*, p. 406.

63. Tim O'Regan, « (Mis)taking policy: Notes on the cultural policy debate », *Cultural Studies*, vol. 6, n° 3, 1992, p. 412.

tive). Pour O'Regan, l'intérêt d'étudier les politiques culturelles au sein des *cultural studies* est précisément de rendre visible cette ambivalence.

Selon ces perspectives *bottom up* centrées sur les acteurs de changements, aborder les problèmes et les enjeux politiques consiste avant tout à saisir comment ils sont devenus des problèmes et des enjeux publics pour ensuite comprendre ce qui engendre la mobilisation d'une autorité publique<sup>64</sup>. Soulignons que cette double dimension se reflète dans la polysémie même du mot « politique » qui a fait l'objet de précisions en langue anglaise : en effet, ce terme « recouvre à la fois la sphère politique dans son opposition à la société civile (*Polity*), l'activité politique et sa compétition (*Politics*) et le processus de mise en place de programmes d'action publique (*Policies*)<sup>65</sup> ».

Comme l'a remarqué Jesús Martín-Barbero, nous n'assistons pas à la dissolution de la politique mais plutôt à la « reconfiguration des médiations selon lesquelles se constituent de nouveaux modes d'interpellation des sujets et de représentations des liens qui donnent sa cohésion à la société<sup>66</sup> ». La communication et la culture ne sont plus seulement l'objet de politiques, mais elles apparaissent comme les nouveaux champs du politique : « elles forment la scène stratégique qui exige que la politique récupère sa dimension symbolique (sa capacité à représenter le lien entre les citoyens, le sentiment d'appartenance à une communauté) pour affronter l'érosion de l'ordre collectif<sup>67</sup> ». L'examen des divers niveaux et modes d'expression publique qui façonnent le jeu politique, et plus largement la démocratie, a par ailleurs engendré au sein des études communicationnelles une distinction entre espace public et arène publique. Cette dernière, « symbolique<sup>68</sup> », prend forme dans l'ensemble des confrontations et des contradictions provoquées par un problème public, et donne à voir un ensemble de pratiques et de représentations dans divers espaces sociaux.

L'espace public contemporain renvoie dès lors à un nouvel ordre de tensions médiatiques (médiats dominants/médiats alternatifs) et de dynamiques politiques (les relations sociales de pouvoir). En admettant son caractère pluriel et historique, le chercheur est à même de comprendre ce qui se passe « en aval » des interventions publiques et de les appréhender, non pas comme l'imposition de décisions par des gouvernants avertis, mais plutôt comme

64. Pierre Lascoumes, Patrick Le Galès, *op. cit.*, p. 70.

65. Audrey Levêque, « La sociologie de l'action publique », dans Marc Jacquemain, Bruno Frère (dir.), *Épistémologie de la sociologie*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 5.

66. Jesús Martín-Barbero, « Sciences de la communication : champ universitaire, projet intellectuel, éthique », *Hermès*, vol. 1, n° 38, 2004, p. 18.

67. *Ibid.*

68. Eric Macé, « Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures », dans Éric Maigret, Éric Macé (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 48.

le résultat des médiations entre autorités publiques et acteurs sociaux. Le politique s'exprime à la fois par le biais et dans les médias (ces derniers étant le principal lieu et acteur de la sphère publique), et par le biais et dans les politiques publiques qui structurent la société.

### ***Les scènes culturelles comme des espaces publics de la culture disputés et réglementés***

En France, les réflexions sur les fondements normatifs chez Michel Foucault et chez Jürgen Habermas ont abouti, selon Estelle Ferrarese, à opposer théorie du pouvoir et théorie du consensus. Aux États-Unis, ce serait au contraire une «rage du rapprochement<sup>69</sup>» qui a guidé les travaux sur la constitution de soi et sur la reconnaissance. Dans une même volonté de recoupement, Jim McGuigan retravaille le tournant épistémologique engendré par les travaux foucauldien dans l'étude de la culture et de la politique avec les analyses critiques habermasiennes sur les actes communicationnels<sup>70</sup>. Le cadre d'interprétations des *cultural policy studies* reste selon lui insuffisant, car il estime que les politiques culturelles doivent s'inscrire dans une problématique démocratique plus large. Il ne voit pas de contradictions à ce que les analyses textuelles et contextuelles rencontrent la pensée en économie politique de la communication. Outre leur intérêt pour les modalités économiques, cette dernière s'est préoccupée de la marchandisation de la communication et de son impact sur les débats publics. McGuigan considère que les politiques de la culture renvoient en fin de compte non seulement aux conditions matérielles de la culture mais surtout aux débats quant aux diverses visées qui lui sont attribuées. Il propose de concevoir une «sphère publique de la culture<sup>71</sup>» pour rendre compte de cette double dimension.

Une scène culturelle apparaît justement à nos yeux comme un lieu public, un «lieu institué de vivre-ensemble qui lie la pluralité des communautés particulières, qui fait accéder les mondes vécus à une visibilité politique<sup>72</sup>». Plutôt qu'un espace commun liant les membres d'une communauté culturelle singulière, les scènes permettent à une diversité d'acteurs de se rencontrer autour de pratiques et de problématiques culturelles. Il s'agit de s'éloigner de la vision normative de l'espace public pour les concevoir comme des espaces urbains concrets, en tant que «scène spécifique d'expression des normes et des tensions d'une sphère

69. Estelle Ferrarese, «La société et la constitution de soi chez Foucault et Habermas», dans Yves Cusset, Stéphane Haber (dir.), *Habermas et Foucault*, Paris, CNRS édition., 2006, p. 156.

70. Jim McGuigan, «Cultural Policy Studies», dans Justin Lewis, Toby Miller (dir.), *Critical Cultural Policy Studies*, Malden Malden, Blackwell, 2003, p. 23-42.

71. Jim McGuigan, *Cultural Analysis*, Thousand Oaks, Sage, 2010, p. 26.

72. Éric Tassin, «Espace commun ou espace public? L'antagonisme de la communauté et de la publicité», *Hermès*, n° 10, 1991, p. 37.

publique plus large» – en l’occurrence une arène «symbolique et politique immatérielle des débats publics<sup>73</sup>» qui touchent aux arts et à la culture.

Selon nous, deux principaux types de scènes d’expression se distinguent finalement dans ce domaine – l’une urbaine et l’autre médiatique. Les biens des industries culturelles représentent les espoirs et les appréhensions des individus et participent ainsi à alimenter les débats sur les mondes du possible. Les politiques publiques liées à la culture ne concernent pas seulement la gestion du sensible et du social liée aux interactions artistiques et culturelles, mais aussi celles qui résultent du contact avec les médias de masse. La culture est une forme de communication qui produit du sens et qui donne par là même un point de vue.

Le chercheur se doit dès lors d’être capable d’appliquer un regard critique sur l’ensemble des pratiques discursives au sein des sociétés contemporaines pour mesurer leur vitalité démocratique. La scène apparaît comme un concept-outil pertinent pour distinguer les «espaces de représentations» des «représentations des espaces<sup>74</sup>». Gêrôme Guibert<sup>75</sup> s’est d’ailleurs inspiré de la distinction émise par Lefebvre<sup>76</sup> pour différencier les «scènes vécues» des «scènes perçues» et des «scènes construites». Pour notre part, les scènes sont appréhendées dans leur rapport aux diverses réglementations qui les façonnent. Ces dernières s’envisagent à la fois comme luttes de pouvoir dans les espaces urbains (d’influence lefebvrine) et comme mode d’accessibilité dans les espaces médiatiques (en suivant les réflexions de Douglas Kellner<sup>77</sup>). Un examen critique des politiques culturelles appréhende en définitive le degré de discipline que les gouvernements arrivent à maintenir dans l’enchevêtrement des espaces et des temporalités de la culture (urbaine et médiatique).

### **Politiques culturelles : un positionnement méso-analytique nécessaire**

Les scènes culturelles révèlent d’un côté LA politique culturelle d’un État qui est évolutive dans le temps et progressive, et dont on se méfie parce que l’on craint l’intervention publique dans le «destin de la culture<sup>78</sup>». Le chercheur doit être en mesure de saisir les «philosophies d’actions<sup>79</sup>», la «dimension intellectuelle<sup>80</sup>» qui donne sens aux mesures prises d’un pays à l’autre. Cette

73. Éric Macé, «Mouvements et contre-mouvements...», *op. cit.*, p. 43.

74. Don Mitchell, *Right to the City. Social Justice and the Fight for Public Space*, New York, Guilford Press, 2003, p. 128.

75. Gêrôme Guibert, *op. cit.*

76. Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 53.

77. Douglas Kellner, *Media Culture*, Londres, Routledge, 1995.

78. Fernand Dumont cité dans Diane Saint-Pierre, *La politique culturelle du Québec de 1992: continuité ou changement? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*, Québec, PUL, 2003, p. 16.

79. Philippe Urfalino, *L’invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française, 1996, p. 10.

80. Philippe Teillet, «Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées"» [en ligne], Philippe Poirier (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l’institutionnalisation, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup>*



singularité reste difficile à saisir « parce qu'elle ne se résume ni à des idées, ni à des missions, ni à des modes d'action [...], ni à l'importance d'un budget, ni à des traits de la vie politique et administrative<sup>81</sup> ». Appréhender LA politique culturelle reviendrait à comprendre les dynamiques en jeu dans la mise en cohérence du rôle social des arts et de la culture avec l'organisation d'une action publique.

D'un autre côté, les scènes font apparaître LES politiques culturelles qui sont sectorielles et présentées comme divers moyens pour apporter un soutien réclamé aux créateurs, écrivains et artistes : « le secteur apparaît comme une structuration verticale des rôles sociaux (en général professionnels) qui définit ses règles de fonctionnement, de sélection des élites, d'élaboration de normes et de valeurs spécifiques, de fixation de ses frontières, etc.<sup>82</sup> ». Les politiques publiques doivent prendre en charge non seulement la régulation de chaque secteur, mais surtout les rapports entre chaque secteur et leurs relations avec les logiques sociales et politiques dominantes. Le « corporatisme sectoriel<sup>83</sup> » serait d'ailleurs l'une des caractéristiques du modèle français des politiques publiques. La notion de politique culturelle n'aurait de sens qu'au pluriel tant « les domaines concernés sont divers, les objectifs multiples et contradictoires, les métiers du secteur hétérogènes, les intervenants politiques et administratifs nombreux<sup>84</sup> ». Les politiques culturelles sont dans ce cas étudiées à partir de leurs domaines et objectifs, des moyens et des ressources utilisés et disponibles, et de leurs résultats et effets politiques.

Pour les spécialistes des politiques publiques en faveur des musiques actuelles<sup>85</sup>, il persiste un « manque d'analyses localisées<sup>86</sup> ». Une telle approche

---

siècles, Paris, La Documentation Française, 2002, Disponible sur : [www.irma.asso.fr/IMG/pdf/OK\\_elements\\_histoire\\_politique\\_musiques\\_amplifiees.pdf](http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/OK_elements_histoire_politique_musiques_amplifiees.pdf).

81. Philippe Urfalino, *op. cit.*, p. 9.

82. Pierre Muller, *Les politiques publiques*, Paris, PUF, 1990, p. 11.

83. Pierre Muller, « Entre le local et l'Europe. La crise du modèle français de politiques publiques » [en ligne], *Revue française de science politique*, vol. 42, n° 2, 1992, p. 275-276, disponible sur : [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp\\_0035-2950\\_1992\\_num\\_42\\_2\\_404297](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1992_num_42_2_404297).

84. Pierre Moulinier, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, 1999, p. 3.

85. Le terme institutionnel « musiques actuelles » permet de désigner en France les interventions publiques envers la « chanson », le « jazz », les « musiques traditionnelles ». Celui de « musiques amplifiées » (dont la paternité revient à Marc Touché) renvoie quant à lui « au champ de production musicale considéré comme plus spécifique à la jeunesse en lieu et place du terme "rock" » : cf. Philippe Teillet, « Publics et politiques des musiques actuelles », Olivier Donnat (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presse de Sciences Po, p. 155. L'utilisation différenciée de ces expressions à divers niveaux administratifs reflèterait d'ailleurs « le rapport de force entre l'État et les collectivités territoriales sur ce secteur d'activité » : cf. Emmanuel Brandl, « La sociologie compréhensive comme rapport à l'étude des musiques amplifiées/actuelles régionales », dans Anne-Marie Green (dir.), *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 295. 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 celle de « chanson » : cf. Martin Lussier, « Les "musiques émergentes" à Montréal : de l'être au faire », Communication au colloque IASPM francophone, Louvain-la-Neuve, Belgique, 8-9 février, 2007.

86. Philippe Teillet, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" » [en ligne], *op. cit.*

est pourtant indispensable pour voir comment de nombreux acteurs locaux (élus, personnels administratifs, associations, individus) se sont engagés sur le terrain culturel dans les années 1970 « pour partie en raison des résultats marginaux obtenus par la politique de l'État et de son sensible désengagement durant le septennat de Valéry Giscard d'Estaing<sup>87</sup> ». Dans des pays moins centralisés, ces spécificités locales restent visibles (au niveau étatique, provincial, etc.). Le concept de « scène », comme nous l'avons déjà montré, s'avère probant pour révéler au niveau local à la fois les manières dont les politiques publiques impactent les pratiques artistiques et culturelles et les représentations et les visées données à ce domaine d'intervention.

Mais face à son essor au sein des *popular music studies* et l'accroissement des enquêtes de terrain, Martin Cloonan invitait dès 1999 les chercheurs à ne pas oublier le niveau intermédiaire de l'État-nation<sup>88</sup>. En effet, il rappelle que les interventions touchant aux télécommunications, à la censure et au cadre légal dépendant de l'État-nation tout comme les représentations et idéologies mobilisées pour définir l'orientation des politiques culturelles et les formes de nationalisme culturel. Il distingue trois idéaux-types de comportements étatiques face aux musiques populaires : le premier, « autoritaire », a un contrôle total sur la production, les concerts et les importations (le film *les Chats Persans*<sup>89</sup> sur la situation en Iran serait ici un bon exemple). L'État « bienveillant » contrôle quant à lui la musique *live*, mais laisse dans l'ensemble les musiques populaires au marché en adoptant davantage le rôle de contrôleur ou de promoteur (l'Angleterre serait un exemple paradigmatique). Enfin, l'État « promotionnel » envisage les musiques populaires comme un atout et met en place dans ce but une série d'aides et de quotas (la France et le Canada relèveraient de cette catégorie)<sup>90</sup>.

Le concept de « scène » répond précisément à l'exigence d'une analyse méso dans l'étude des politiques culturelles en proposant tout d'abord une perspective spatiale – dans l'appréhension d'espaces culturels et dans les relations qu'il développe entre le local et le global. Il donne également à voir l'ensemble des niveaux d'interventions (locales et régionales/nationales) dans des domaines qui ne sont pas uniquement culturels. Il permet enfin la nécessaire articulation entre les formes d'actions et les cadres de pensées qui les justifient.

87. *Ibid.*

88. Martin Cloonan, « Pop and the Nation-State: towards a theorisation », *Popular Music*, vol. 18, n° 2, 1999.

89. De Bahman Ghobadi, Mars Distribution, sorti le 23 décembre 2009.

90. Martin Cloonan, *op. cit.*

### **Trois études de cas (Paris, Sydney, Québec)**

Afin de saisir le rôle des politiques publiques dans le développement et la physionomie de scènes musicales inscrites dans trois territoires spécifiques, nous nous sommes principalement intéressé aux conséquences des actions et aux méthodes qui fonctionnaient sur le terrain : d'un point de vue ontologique, nous avons considéré diverses réalités (celle des chercheurs, des musiciens, des fans, des décideurs politiques, etc.) ; d'un point de vue épistémologique, nous étions proche de notre objet d'étude (lors des phases exploratoires et d'observation<sup>91</sup>) ; d'un point de vue axiologique, nous avons admis une multitude d'interprétations (à la fois chez les acteurs et les chercheurs) ; et d'un point de vue méthodologique, nous avons cumulé les méthodes. En effet, à partir de trois enquêtes de terrain ayant eu lieu au début du XXI<sup>e</sup> siècle à Paris, Sydney et Québec<sup>92</sup>, nous avons appréhendé à la fois des pratiques et des représentations dans les espaces urbains et médiatiques des musiques populaires. Nous nous sommes ensuite appuyé à la fois sur des documents (ouvrages, articles, rapports, etc.), des archives (documents officiels, historiographies, etc.) et nous avons mené quelques entretiens auprès de responsables institutionnels.

Un premier travail a d'abord consisté à faire une forme d'historicité des scènes locales afin de montrer leur évolution en lien avec les différentes interventions publiques (*cf.* annexe). Cela a permis de déterminer les interactions avec les pouvoirs publics, et les allers-retours entre les formes de mobilisation et les prises de décisions, tout en cernant l'évolution des représentations de la culture qui ont guidé ces développements. La cartographie ensuite opérée entre les années 2005 et 2009, et présentée dans le tableau ci-dessous, suggère qu'un certain nombre de politiques publiques spécifiques – et pas seulement qualifiées de culturelles – sont en œuvre dans des espaces culturels aux sonorités particulières. Les données récoltées ont été réparties selon diverses catégories qui reprennent les éléments analytiques exposés jusqu'ici : politiques sectorielles ; contributions locales ; réglementations urbaines ; réglementations médiatiques.

Afin d'en faciliter la lecture, et sans pour autant pouvoir tout expliciter, nous pouvons donner les quelques exemples suivants, en particulier sur le terrain peu connu de Sydney. La scène historique du « pub rock » a été impactée par plusieurs types de législation : celle portant sur les limitations

91. En tant que musicien (lors de concerts, de répétitions, de *jams*, etc.), programmeur d'un café-concert, responsable de la communication d'une radio et manager d'un groupe de rock.

92. Réalisée dans le cadre d'une thèse : Marc Kaiser, *Les politiques publiques liées aux musiques populaires en France : la dimension culturelle en question*, Université Sorbonne Nouvelle, soutenue le 12 décembre 2012.

sonores a rendu les concerts compliqués dans de nombreux *pubs* de la ville. En effet, pour faire face aux plaintes de voisinage, et pour maintenir une activité musicale, les tenanciers ont fait appel à des chanteurs-guitaristes isolés reprenant les succès des répertoires rock et pop australien et international. Aussi, avec l'organisation des Jeux olympiques de 2000, la ville a souhaité en amont appliquer à la lettre les règles d'attribution des licences (*Licquor Act*) et d'accueil du public (*POPE/Occupancy*), et surtout interdire l'usage illégal des machines à sous («pokies»). Ce qui explique la baisse d'emplois des musiciens (payés illégalement avec l'argent des machines ou remplacés pour un temps par ces machines) et *a contrario* l'essor du spectacle vivant dans les hôtels (car ayant les licences appropriés). La vitalité de cette scène s'est donc très nettement amoindrie au cours des années 1990 au profit d'une scène de *tribute/covers bands* qui répondait alors aux attentes d'un public souhaitant entendre des reprises plutôt que des créations originales.

La scène club de la ville a par ailleurs indirectement bénéficié de ces différentes mesures car les boîtes de nuit étaient mieux préparées face à cette rigueur au moment même où la musique électronique explosait à l'international et qu'elles pouvaient rester ouvertes toute la nuit du fait d'une fréquentation accrue de la communauté gay de plus en plus importante. Le fait qu'il existe aussi un service de transport opérationnel 24h/24 a favorisé la fréquentation de ces lieux par les personnes éloignées. Enfin, soulignons que le statut de travailleurs indépendants des musiciens locaux explique en partie le fait qu'il existe de nombreux tourneurs sur la ville qui ont des relations privilégiées avec les lieux de diffusion, et le fait que les amateurs doivent également faire appel à leurs services pour pouvoir se produire. Ces quelques explications, incomplètes et trop rapides dans le cadre de cet article, donnent malgré tout une certaine visibilité sur le potentiel analytique qu'offre le concept de «scène» pour envisager les pratiques culturelles dans leurs rapports aux politiques publiques, quelles qu'elles soient.

Notre approche comparatiste révèle plus largement que ce sont finalement deux types de public qui sont visés par les politiques publiques dans le domaine musical – les jeunes et les professionnels – ce qui révèle deux registres d'actions historiquement communs pour ces trois pays. Le premier concerne l'enjeu social des musiques populaires : aider les jeunes en difficulté en France<sup>93</sup>, faire participer la jeunesse australienne à un «projet d'édification de la nation<sup>94</sup>», et développer chez les jeunes Québécois une pensée

.....  
93. Philippe Teillet, «Publics et politiques des musiques actuelles», *op. cit.*

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

	<b>Paris</b>
Scènes musicales	« Sono mondiale » ; French touch ; scènes rap de Paris ; baby rockers
<b>Politiques sectorielles</b>	
<i>Aides à la création et à la diffusion</i>	CNV, FAIR, FCM, DRAC, sociétés civiles, Bureau export, MFA, Francophonie diffusion, Cultures France, Ubifrance, Smac, Zéniths, soutiens festivals...
<i>Réseaux</i>	Irma, ARIAM, MAP, RIF, Fédurock, FSJMI Hall de la chanson, CALIF...
<i>Mesures fiscales</i>	taxe spectacle, crédit d'impôts disque...
<i>Emploi des musiciens</i>	salariat, intermittence
<b>Contributions locales</b>	
	Politiques de la jeunesse de la ville : centre d'animation (Fleury, Hébert, Jemmapes), encadrement (Paris Jeunes Talents, Scèn'Expos), démocratisation culturelle (Kiosque Jeunes)
<b>Réglementations urbaines</b>	
Diffusion de musiques et nuisances sonores	Droits de représentation (SACEM), limitations sonores (décret 1999 pour les ERP et août 2006 pour voisinage)
<i>Législations anti-tabac</i>	Loi anti-tabac (non métrée)
<i>Établissements recevant du public</i>	ERP
<i>Droit du travail</i>	salariat
<i>Consommation d'alcool</i>	licence
<i>Les heures de fermeture des lieux</i>	2h/5h/12h
<i>Les transports</i>	service de nuit
<b>Réglementations média-tiques</b>	
<i>Quotas radiophoniques</i>	loi Carignon (40%)
<i>Diffusion de musique à la télévision</i>	quotas de musique à la télévision
<i>Signalétiques des programmes audiovisuels</i>	signalétique CSA
<i>Droits d'auteur et Internet</i>	Hadopi

<b>Sydney</b>	<b>Québec</b>
Club scene; tradition « pub rock »; tribute/cover bands;	Scène rock; scène punk; « boîtes à chansons »; scènes rap (Limoilou/Rive Sud)
Arts NSW  APRA, AMCOS, Australia Council, Austrade, Contemporary Music Touring Program, Festivals Australia, Sounds Australia Playing Australia (Fédéral)	Première Ovation, Envol & Macadam (Ville)  Capitale-Nationale, Forum Jeunesse (Région)  SODEC, CALQ (sociétés d'état)
MusicNSW, Live Music Revolution, Sound Summit, Arts Law, AMIN...	RIMEQ, SOPREF, Accès culture...
Register of Cultural Organisations...	crédits d'impôts spectacles/disques...
travailleur indépendant	travailleur indépendant
Politiques communautaires: « Community centers » (à Redfern); « Whichway » (ArtsNSW)	Politiques locales de la jeunesse: formation (L'Ampli de Québec, Carrefour Jeunesse-Emploi), diffusion (Plantrox, location matériel CLD), développement de carrière (LOJIQ)
Droit d'exploitation (APRA), limitations sonores (Noise Control Regulation)	Droits d'exécution (SOCAN), limitations sonores (adaptation loi qualité de l'environnement)
loi anti-tabac (non métrée)	loi anti-tabac (9 m)
POPE/ Occupancy permit	permis d'occupation
travailleurs indépendants	travailleurs indépendants
Licquor Act	permis
24h/24	3h
24h/24	service de nuit
Broadcasting Act (5 – 25 %)	loi sur la radiodiffusion (35 à 65 %)
quotas de musique pour chaînes publiques	musique à la TV (loi sur la diversité culturelle)
signalétique jeunesse CD+ clips	signalétique jeunesse sur Cd+ clips
Responsabilité des FAI	Loi sur la modernisation du droit d'auteur

démocratique, libérale, sociale et culturelle<sup>95</sup>. De l'autre, c'est le potentiel économique des musiques populaires qui est visé avec la mise en place de politiques sectorielles (associées au développement culturel).

Ce que montre également une étude basée sur le concept de « scène », c'est que ces logiques d'action ont été discutées par divers regroupements : en France, l'Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles revendique un positionnement dans un espace socio-économique spécifique et l'instauration d'interventions coconstruites, tandis que les professionnels de la nuit (*Quand la nuit meurt en silence*) et les usagers (*Paris nous appartient*) ont dénoncé l'immobilisme créatif au sein de la capitale française. Le collectif *Save Live Australia's Music* organise des manifestations à Sydney et dans les autres grandes villes d'Australie pour critiquer les diverses législations défavorables au spectacle vivant, tandis qu'à Québec, une coalition de groupes de musique en émergence (en particulier des musiciens punks) s'est activé pendant un temps à réclamer un soutien auprès des décideurs politiques locaux pour combler certains besoins spécifiques.

À partir de leur étude sur le cas écossais – soutenue par le Conseil de la Recherche sur les Arts and les Humanités du Royaume-Uni –, Simon Frith, Martin Cloonan et John Williamson préconisent que les actions destinées à la « musique en réalisation » doivent favoriser la créativité et l'émergence de compétences à la fois chez les amateurs et les professionnels. Ils souhaitent que cela aboutisse à la formation de ressources musicales (des cours de musique accessibles à tous; la transmission de valeurs et d'ambitions musicales par les proches; un accès favorisé auprès des musiciens professionnels comme modèles; des magasins et des collections accessibles), d'espaces musicaux (pour jouer, répéter, enregistrer), et que cela permette d'avoir davantage de temps libre (pour apprendre, pour jouer, pour répéter, pour écrire).

Une culture musicale locale dynamique dépendrait selon eux non seulement « des musiciens ayant un succès commercial ou des “devant-avoir” un tel succès mais un réseau beaucoup plus large de joueurs, de spectacles et de publics, celui dans lequel les frontières entre la culture et le commerce, l'art et la pop, la haute et la culture populaire ne tiennent pas nécessairement<sup>96</sup> ». Dans le cas de la « musique en exploitation » – qui peut engendrer des profits à partir de la signification culturelle et sociale des arts et de la culture – ce qui importerait dans les prises de décisions, ce serait de concevoir davantage

.....  
95. Michel Bellefleur, *L'Église et le loisir au Québec avant la Révolution tranquille*, Québec, PUQ, 1986.

96. Simon Frith, Martin Cloonan, John Williamson, « On music as a creative industry » (texte de travail), 2009 (notre traduction). Nous tenons à remercier Simon Frith de nous avoir fait parvenir ce document qui a été publié dans Andy Pratt, Paul Jeffcutt (dir.), *Creativity, Innovation and the Cultural Economy*, Londres, Routledge, 2009, p. 74-89.

les spécificités d'une culture musicale locale (qui réunit jeunes, amateurs et professionnels) plutôt que son infrastructure industrielle, et de considérer les réseaux entre « la musique comme réalisation locale et la musique en exploitation globale plutôt que de vouloir reproduire les institutions de l'industrie mondiale sur une plus petite échelle<sup>97</sup> ».

Dans chacun de ces contextes, les réglementations en œuvre – dans les médias et dans les espaces urbains – participent à modeler le caractère artistique et culturel des villes, sans qu'elles ne soient pour autant toutes définies comme des instruments de politiques culturelles. L'exemple des musiques populaires a fait ressortir un paradoxe fondamental dans les politiques publiques qui leur sont destinées : elles sont élaborées à partir de prérogatives économiques et sociales alors que la culture renvoie aujourd'hui à des problématiques identitaires. Un « tournant culturel » semble alors nécessaire dans ce domaine d'interventions publiques. C'est notamment pour cette raison que les chercheurs britanniques affirment que des « politiques publiques pour la musique en tant qu'industrie doivent rester ancrées dans des politiques publiques pour la musique en tant que culture<sup>98</sup> ». Il convient dès lors de soutenir principalement la pratique en amateur, notamment à partir de considérations éducatives.

C'est effectivement en apprenant à exprimer ses visions du monde et à se représenter dans sa propre diversité et singularité que l'individu pourra assouvir son besoin de reconnaissance légitime souvent non comblé aujourd'hui. La diversité des représentations culturelles participe à la vitalité démocratique de chaque pays dans la mesure où elles interrogent les modes d'identité collective. Celle-ci est au cœur des rapports à autrui et des modes d'inscription dans les divers espaces sociaux, dont ceux des arts et de la culture.

97. *Ibid.*

98. *Ibid.*



Annexe  
Tableau historique des interventions sectorielles liées aux musiques populaires en France, Australie et au Québec  
entre les années 1970 et 2000

	France
<b>1970</b>	
<b>1980</b>	<i>Programme Jeunesse et Culture du FIC / Programme Zénith (1982)</i>
	Studio des Variétés (1983)
	Réseau Rocks (1984)
	Loi sur les droits voisins/FCM/ SCPP/FAMDT (1985)
	CIR/ Fonds de soutien pour la chanson, les variétés et le jazz/ SPPF (1986)
	<i>Programme Cafés-musiques/ Baisse de la TVA sur les phonogrammes/Réseau Chânon (1987)</i>
	« Plan Rock » (1989)
<b>1990</b>	Hall de la Chanson/ FNEIJMA/ Zone Franche (1990)
	ALMS/ FERAROCK (1991)
	Licence d'entrepreneur de spectacles ouverte aux associations (1992)
	Bureau Export/ Francophonie Diffusion/AFIJMA (1993)
	IRMA/ FEDUROCK (1994)
	<i>Quotas radiophoniques/ SMAC (1995)</i>
	<i>Commission Musiques amplifiées FNCC (1997)</i>
	CNMA/ CA musiques actuelles/ (1998)
<b>2000</b>	<i>DE musiques actuelles (2000)</i>
	CNV/ CALIF (2002)
	FISAC élargi aux disquaires (2003)
	FORUMA/ SMA (2005)
	CSMA/ Fonds d'avance aux industries musicales/ Crédit impôt aux producteurs (2006)
	<i>Live (DMA) Network (2010)</i>
	<i>Abandon CNM (2012)</i>

Australie	Québec
<i>Quotas radiophoniques (1971)</i>	SODICC (1978)
	FACTOR (1982)
	MUSICACTION / RIDEAU (1985)
« Music Board Medium Range Plan 1985-1989 » (1986)	
« <i>The Australian Music Industry: An Economic Evaluation</i> » / « <i>The Popular Music Industry: A Guide to Exporting</i> » (1987)	<i>Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma/Commission de reconnaissance des associations d'artistes (1987)</i>
<i>AUSMUSIC / « Export Music Australia » / Programme « Rock Initiatives » en NGS (autres états: Victorian Rock Fondation, Rock Pool, WARMIA) (1988)</i>	
« Inquiry into the Prices of Sound Recordings » (1990)	Crédit d'impôt (1990)
	CALQ (1992)
« Creative Nation » / Music Council of Australia (1994)	
<i>Programme Festivals Australia (1995)</i>	SODEC (1995)
	FICC (1997)
MusicNSW / Programme Contemporary Music Touring Program / Programme International Managers Forum (1998)	Forum des Musiques Amplifiées / SOPREF (1998)
<i>Programme Playing Australia (1999)</i>	FIDEC (1999)
	Fonds de la musique du Canada/Fonds RadioStar (2001)
<i>Environnement Planning and Assessment Bill (2008)</i>	« Bazareries de Montréal » (2005)
<i>Live Music (R)evolution (2008)</i>	SMIQ/SMIM (2006)
AMIN (2009)	Fermeture SOPREF (2009)
SLAM (2010)	