



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

Comparaison internationale des politiques publiques en faveur des musiques populaires. Le cas de la France, de l'Australie et du Québec.

Marc KAISER

Arts & Médias – CIM
Sorbonne Nouvelle Paris III
Chercheur Associé - BNF

S'intéresser à la politisation des musiques populaires, c'est s'interroger à la fois sur la signification symbolique et sur la portée pratique de la culture¹. C'est se demander dans quelle mesure les phénomènes culturels sont des enjeux politiques, et à quel point les pouvoirs publics les portent en mission d'intérêt général. L'étude des cultures musicales populaires dans leur rapport au politique doit alors être globale et s'intéresser aux différentes logiques de tous les acteurs mobilisés. La dimension politique n'est pas seulement visible au sein des interventions politico-administratives sur un territoire local ni auprès des professionnels et des industries, mais également dans la quotidienneté des pratiques de ces médiacultures musicales². Les « scènes musicales », définies en tant qu'espaces culturels, et plus largement les « scènes culturelles », perçues comme des espaces publics, caractérisent, d'un côté, des pratiques culturelles urbaines et renvoient, de l'autre, à des réflexions sur les conflits de définitions que se livrent des mouvements et contre-mouvements culturels. Les musiques populaires sont alors perçues, dans une même visée, comme réalisation de politiques publiques et comme moyen de reconnaissance pour ces mouvements culturels.

Le recours à une comparaison internationale permet de mettre en relation des politiques culturelles aussi diverses que les cultures elles-mêmes, et par là même de comprendre différentes conceptions et intellectualisations des arts et de la culture populaires. Les trois « scènes » – Paris, Sydney, Québec- ainsi étudiées dans des contextes nationaux particuliers soulèvent la question de la gestion politique des identités culturelles. Mais avant d'exposer certains résultats obtenus par étude de cas à partir de terrains significatifs, où la culture ne renvoie pas aux mêmes enjeux politiques et sociaux, nous dévoilerons dans un premier temps notre « stratégie de recherche »³ ainsi que nos choix méthodologiques et nos positionnements épistémologiques. La présentation, dans un deuxième temps, des politiques publiques en faveur des musiques populaires en France, en Australie et au Québec, révélera des « scènes » spécifiques qui questionneront, dans un troisième temps, le potentiel des politiques publiques dans la reconnaissance identitaire des mouvements culturels constitués autour des musiques populaires.

¹ La notion de « musiques populaires » sera utilisée tout au long de ce texte dans la mesure où elle nous semble être la plus appropriée pour rendre compte, à la fois dans le monde anglophone et francophone, des politiques en faveur de ces formes artistiques, également nommées en France *musiques amplifiées* - dont la paternité reviendrait à M.Touché - ou *musiques actuelles*. Celles-ci permettraient de désigner les interventions publiques envers la *chanson*, le *jazz*, les *musiques traditionnelles* et les *musiques amplifiées*, ces dernières renvoyant « au champ de production musicale considéré comme plus spécifique à la jeunesse en lieu et place du terme 'rock' » : Teillet, P., « Publics et politiques des musiques actuelles » in Donnat, O. et Tolila, P. (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presse de Sciences Po, 2003, p.155-179.

² Macé, É. et Maigret, É. (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/INA, 2005.

³ Lallement, M. et Spurk, J. (dir.), *Stratégies de la comparaison internationale*, Paris, CNRS Ed., 2003, p.14.

I. Comparaison internationale, méthodologie et questionnements épistémologiques

Pour faire une comparaison internationale, il s'agit avant tout d'adopter une attitude intellectuelle particulière : « La comparaison n'est pas il est vrai une technique à proprement parler. Elle s'apparente bien davantage à une posture intellectuelle qu'à une méthode au sens strict »⁴. Ici l'analyse sociétale se veut être un dépassement des postulats universalistes (le pays ou la nation n'est qu'un contexte local dans lequel s'insère un phénomène universel) ou culturalistes (les phénomènes étudiés sont caractérisés par la culture nationale) en mettant à jour des « cohérences nationales »⁵ : une analyse structurale qui considère des acteurs en interactions avec des espaces particuliers. Pour « comparer l'incomparable »⁶, il ne faut pas examiner directement des objets terme à terme mais l'ensemble des médiations entre les acteurs et leurs espaces, perçues comme autant de cohérences d'un pays à l'autre.

Certains chercheurs estiment qu'une telle posture comparative ne permet pas de prendre véritablement en compte la dimension culturelle, les structures étant dépeintes comme une « cristallisation organisationnelle des rapports sociaux »⁷. La dimension culturelle est toutefois visible au travers des « pratiques musicales », qu'elles soient en amateur ou « d'écoute »⁸, dans la mesure où ces pratiques cristallisent la conflictualité des rapports sociaux ancrés dans une histoire de représentations, de sens et de valeurs autour de la question culturelle.

Une « scène musicale » ne désigne 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, du local au global⁹. La notion de « scène » peut être appréhendée 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 » ; l'autre renvoie à un « réseau stylistique »¹⁰. Une telle notion permet de penser non seulement le local (la scène *rock* de Paris) et le global (la scène *reggae*), mais également l'artistique, l'économique et le social car la scène musicale n'est qu'une des formes possibles d'espaces culturels présents au sein des villes. Les « scènes musicales » révèlent des « terrains musicaux » qui dévoilent également la dimension industrielle des musiques populaires, secteur indissociable des musiques populaires¹¹. Ainsi trouverons-nous, d'un pays à l'autre, divers acteurs en interaction (fans, artistes, collectifs, associations, État, collectivités territoriales, gouvernements locaux, Conseils, sociétés d'État, industries et entreprises culturelles, industries médiatiques, etc.) qui occupent de manière singulière ces espaces culturels permettant d'identifier les politiques publiques en faveur de musiques populaires, et de discerner des « cohérences nationales » pour les confronter.

D'un point de vue méthodologique, l'étude de cas permet de recueillir, de configurer et de traiter de l'information afin d'analyser empiriquement « la complexité d'un phénomène, en mettant l'accent sur le caractère naturel, holistique, phénoménologique de l'approche »¹². Plus précisément, une étude de cas est une « technique particulière de cueillette, de mise en forme et de traitement de l'information qui cherche à rendre compte du caractère évolutif et complexe des phénomènes concernant un système social comportant ses propres dynamiques »¹³. Il s'agit ici davantage d'une « étude multicas » dont le but est

⁴ *Ib.*, p.7.

⁵ Maurice, M., « Méthode comparative et analyse sociétale. Les implications théoriques des comparaisons internationales », *Sociologie du travail*, n°2, 1989, p.175-191.

⁶ *Ib.*, p.182.

⁷ D'Iribane, P., *La logique de l'honneur*, Paris, Seuil, 1989, p.243 cité par Vigour, C., *La comparaison dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2005, p.88.

⁸ « Notre relation à la musique passe le plus souvent par une pratique *d'écoute* (bien plus que par une pratique « musicale » comme on dit généralement – jeu d'un instrument ou chant -, ce qui ne signifie pas que l'écoute soit passive- il s'agit bien d'une pratique – ni que la « pratique musicale » n'ait pas son importance également, celle-ci est généralement secondaire et seconde dans le temps) » : Maisonneuve, S., *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2009, p.13.

⁹ Straw, W., « Systems of articulation, logics of change : communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, vol.5, n°3, 1991, p.369.

¹⁰ Guibert, G., *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris, Mélanie Seteun/IRMA, 2006, p. 37.

¹¹ Frith, S., « Souvenirs, souvenirs... » in Mignon, P. et Hennion, A., *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p.247-262 ; Gillett, C., *Histoire du Rock'N'Roll*, 2 tomes, Paris, Albin Michel, 1986. ; Hennion, A., *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981.

¹² Mucchielli, A., *Les méthodes des sciences humaines*, Paris, PUF, 2003, p.158.

¹³ Mucchielli, A., *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2004, p.92.

d'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 »¹⁴.

Planifier une étude de cas, c'est tout d'abord s'inscrire dans un positionnement épistémologique afin de déterminer le « processus de sélection des informations à retenir »¹⁵. Les expériences personnelles ont précisément été prises en compte pour formuler des postulats théoriques lors de la planification de ces études¹⁶. Collecter ensuite des données peut reposer sur « plusieurs sources d'information »¹⁷ : lors de la phase exploratoire, ont été privilégiées l'observation directe (lors de concerts, de répétitions), l'observation participante (lors de concerts, de répétitions, de *jams*) et l'écoute de disques¹⁸ ; pour asseoir notre recherche, nous avons étudié à la fois des documents (ouvrages, articles, rapports ministériels), des archives (documents officiels, historiographie des musiques populaires¹⁹), et mené quelques entretiens auprès de responsables institutionnels²⁰. Enfin, analyser les 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) »²¹.

Ajoutons que notre double statut « d'observateur-observant », ainsi que d'autres expériences significatives dans le monde des musiques populaires, peuvent rendre difficile l'objectivation de ce terrain familier²². L'usage d'une certaine réflexivité s'apparente également à une posture intellectuelle particulière et nécessaire lorsque l'on a des connaissances endogènes du milieu d'étude. En ayant toujours à l'esprit, lors des différentes étapes de notre analyse, la relation qui nous unie au terrain d'études, on est en mesure de faire de cette familiarité un atout pour la recherche. Les expériences « vécues de l'intérieur » participeront ainsi à une analyse qui pourra dégager des résultats convaincants²³.

En adoptant de tels positionnements intellectuels, et en choisissant une méthodologie adaptée, nous avons pu saisir différentes conceptions et intellectualisations des arts et de la culture populaires en nous focalisant sur trois terrains spécifiques : Paris, Sydney, Québec.

II. Les musiques populaires comme réalisation de politiques culturelles

En France, en Australie et au Québec, les pouvoirs publics ont joué un rôle décisif dans le développement des arts et de la culture. Ils ont créé des institutions, multiplié les infrastructures et les 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. Pour les spécialistes des politiques publiques en faveur des

¹⁴ Demers, S. et Karsenti, T., « L'étude de cas » in Karsenti, T. et Savoie-Zajc, L., *Introduction à la recherche en éducation*, Sherbrooke, Éditions du CPR, 2000, p.225.

¹⁵ *Ib.*, p.236.

¹⁶ Notamment au sein du projet OGM en tant que musicien (Ep sorti en 2004 chez *BocaLocal/D'jam digital*, distribué par *Tonality*), manager pour le groupe parisien *Melt* de 2001 à 2003, programmateur des *Jeudis motivés* au café-concert l'*Abracadabar* de 2002 à 2004, actuellement au sein du groupe de musique *KinkyMadMask*.

¹⁷ Demers, S. et Karsenti, T., *Op. Cit.*

¹⁸ Ce travail fondateur 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 et selon un plan d'observation relativement identique. L'observation fut également menée, dans la mesure du possible, lors de répétitions ou lors d'improvisations. Pour l'écoute, les références artistiques ont été recensées entre 2005 et 2006 en Australie dans : *Drum Media*, *ThirdWorld*, *The Brag*, *Time Off*, *Music Forum Magazine* et *Mess+Noise*, et au Québec entre 2007 et 2009 dans : *Voir*, *La presse*, *The Globe and mail*, *Infoculture.ca*. et *ecoutez.ca*.

¹⁹ Nous exploitons actuellement, au sein du département audiovisuel de la BNF, le fonds d'archives inédit du *Centre d'Information et de Documentation du Disque*, couvrant la période de l'après-guerre aux années 1970 en France, en tant que chercheur associé. Pour l'historiographie des musiques populaires en Australie et au Québec, les revues, magazines et journaux cités ci-avant ont notamment été consultés.

²⁰ En France : F.Drewniak (*CIR*), G.Castagnac (*IRMA*), M.deBosson (*SDLC*) ; en Australie : R.Letts (Chair of the *Music Council of Australia*), P.Hayward (*Perfect Beat*) ; au Québec : S.LaRoche (*CALQ*), G.Corbeil (*SODEC*), J.LaFlamme (*DREP*, Ministère de la culture) ;

²¹ Demers, S. et Karsenti, T., *Op.Cit.*, p.237.

²² Tassin, D., « À la fois sociologue et musicien : retour sur une enquête de terrain », *Copyright Volume! Autour des musiques populaires*, vol.4.1, Mélanie Séteun, 2005, p.13.

²³ Leguern, P. « Quand le sociologue se raconte en musicien », *Copyright Volume! Autour des musiques populaires*, *Op. Cit.*, p.25-50.

musiques populaires, il ne faut pas se focaliser uniquement sur l'intervention centrale afin de ne pas minimiser le rôle des acteurs et des institutions au niveau local. Il y aurait pourtant, du moins en France, une « dimension intellectuelle »²⁴ à l'histoire de ces politiques sur le plan national. Profitant d'un échange universitaire en Australie et d'une expérience de travail au sein du Ministère de la Culture au Québec, nous avons pu appréhender les divers cadres normatifs et intellectuels qui orientent la conceptualisation de ces musiques.

A. Le cas de la France

La sociologie des arts et de la culture, sous-discipline en pleine croissance dans l'hexagone, se serait développée et spécialisée depuis une trentaine d'années, le premier colloque international de sociologie de l'art organisé en 1985 marquant une étape « essentielle »²⁵. Les travaux sur les genres populaires étaient alors peu nombreux et portaient davantage sur le *rock* dans sa relation à la jeunesse²⁶. L'imposition, dans le champ universitaire, d'une analyse de la culture caractérisée par son socialisme - « la culture légitime est celle des dominants » - et son holisme - « l'imposition généralisée de la légitimité de la culture dominante »²⁷ - a fait que les études sur les pratiques des milieux moyens ou populaires ont longtemps été minimales : « Pendant près de vingt ans, le paysage de la sociologie de la culture est très largement dominé par les théories de la légitimité »²⁸. On remarque aujourd'hui un regain d'intérêt pour ces arts populaires avec notamment l'apparition en 2002 de la revue *Copyright Volume ! Autour des musiques populaires* et la création en 2005 d'une branche francophone de l'*IASPM*²⁹.

Bien qu'il y ait eu un intérêt pour la musique dès la création du Ministère Malraux en 1959, il s'agissait avant tout de rendre accessible au plus grand nombre possible la *musique classique* grâce à un ensemble d'actions culturelles. La décentralisation et la démocratisation culturelle ne concernent donc pas à cette période les genres populaires. Les politiques du *rock* apparaissent davantage pendant les années 1970, notamment sous l'impulsion des collectivités locales et du ministère Duhamel, ce dernier s'appuyant sur l'idée de développement culturel. Les orientations politiques tendaient dès lors à soutenir les diverses pratiques culturelles et expressions d'autonomie des différents groupes sociaux, en particulier celui des jeunes. Pour les structures publiques ou parapubliques et pour le Ministère, les musiques populaires étaient devenues un enjeu social. Plusieurs interventions allant dans ce sens sont observables à cette époque au niveau national comme local : la construction ou l'aménagement de studios de répétitions, le soutien à l'implantation de petits lieux de diffusion du type « cafés-concerts » et « salles de moins de 400 places », la mise en place en 1982 de *Fonds d'Intervention Culturelle* pour le financement d'opérations destinées à la jeunesse, la création en 1985 d'un *Centre Information Rock*, etc...

Les perspectives d'une démocratie culturelle, où la culture se veut être plurielle, émancipatrice et citoyenne, sont officialisées en mai 1981 avec l'arrivée de J.Lang au Ministère. La culture est professionnalisée et professionnalisante, le slogan étant « économie et culture, même combat »³⁰. La politique en faveur des musiques actuelles va prendre en compte les attentes des professionnels du disque et des médias ainsi que celles des artistes : un programme *Fonds d'Actions Initiative Rock* qui accompagne la professionnalisation des jeunes artistes et un *Studio des Variétés* voient le jour, un ensemble de mesures sont adoptées pour soutenir le secteur (libération des ondes, application d'une loi sur les droits d'auteurs et des interprètes), réalisation de « Zéniths », mise en place du *Fonds de Soutien Chanson Variétés Jazz*, d'un label *Scènes de Musiques Actuelles* et d'un plan en faveur des labels indépendants...

Pour certains, « le nom de Jack Lang peut être associé au triomphe des politiques publiques de la culture et à l'épuisement de la politique culturelle »³¹. Les politiques économiques et industrielles seraient

²⁴ Teillet, P., « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des 'musiques amplifiées' », in Poirrier, P. (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, La Documentation Française, 2002, p.361-393.

²⁵ Péquignot, B. « La sociologie de l'art et de la culture en France : un état des lieux », *Sociedade e Estado*, v.20, n², Université de Brasilia, 2005, p.310.

²⁶ Le Guern, P., « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux*, n¹⁴¹/142, 2007, p.15-45. Il présente notamment les travaux d'E.Morin sur le mouvement « yéyé » et ceux de J.-C.Lagrée, de P.Yonnet et de M.Touché sur l'importance du *rock* dans la vie des jeunes.

²⁷ Glevarec, H., « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle », in Macé, É. et Maigret, É. (dir.), *Op. Cit.*, p.69.

²⁸ Pasquier, D., « La « culture populaire » à l'épreuve des débats sociologiques », *Hermès*, n⁴², CNRS Ed., 2005, p.63.

²⁹ Revue fondée par S.Étienne, G.Guibert et M.-P.Bonniol aux éditions Mélanie Sèteun ; *International Association for the Study of Popular Music*.

³⁰ Urfalino, P., « Quelles missions pour le ministère de la Culture ? », *Esprit*, n²²⁸, 1997, p.42.

³¹ *Ib.*, p.41.

l'apanage du ministère tandis que les politiques artistiques et culturelles seraient celui des collectivités locales. Il y aurait tout de même une vision persistante dans ces interventions publiques : celle d'un lien fort entre ces musiques et la jeunesse. Trois raisons expliqueraient cette pérennisation : 1) le rejet de certains genres musicaux comme le *rock* ou le *rap* par le milieu culturel qui a préféré se tourner vers la *chanson*, les *musiques du monde* ou le *jazz*, ce qui a conduit ces premières à s'insérer dans le secteur socioculturel ; 2) l'importance des emplois créés dans le secteur pour et avec les jeunes ; 3) l'idée que d'intervenir en faveur des *musiques actuelles*, c'est venir en aide aux jeunes, et notamment ceux des quartiers défavorisés. Les interventions publiques, dans ce domaine, seraient une politique en faveur des publics qui porte une attention particulière aux amateurs comme aux professionnels, s'inscrivant à la fois dans les logiques de démocratie et de démocratisation culturelles³².

On peut finalement dire que les études sociologiques sur les musiques populaires en France ont contribué à faire valoir qu'il existe une véritable « culture populaire » avec ses canons esthétiques et ses problématiques spécifiques, qu'elles soient culturelles ou économiques.

B. Le cas de l'Australie

L'analyse des musiques populaires dans les pays anglo-saxons ne renvoie pas aux mêmes problématiques qui s'insèrent davantage dans celles des études culturelles³³. Une des premières recherches en *Cultural Studies* sur les musiques populaires australiennes s'est intéressée au *punk* de 1971 à 1981 en regroupant un ensemble d'enquêtes journalistiques et de photos sur le milieu³⁴. Un ouvrage sur l'industrie du *rock* fut publié au même moment pour exposer les tensions qu'éprouvaient, dans les années 1980, les professionnels du secteur entre leurs soucis de créativité et les impératifs du marché³⁵. Une des premières tentatives de mise en perspective des musiques populaires australiennes date de 1987³⁶. Ces premiers travaux sont apparus alors qu'il n'y avait, de la part des intellectuels et des pouvoirs publics, que peu d'intérêt pour ces musiques.

Les musiques populaires ont pourtant contribué à faire reconnaître, à cette époque, une certaine « australianité » : tout d'abord grâce à l'émission de télévision *Countdown*, diffusée dès 1974 sur le réseau national public ABC. Ce *Top of the pops* australien eu un impact majeur³⁷ en permettant à l'ensemble des jeunes australiens d'accéder, pour la première fois, à une culture *pop-rock* et d'entendre des groupes venant des quatre coins du continent. Ensuite, ce fut par le biais des tournées de groupes ne bénéficiant pas ou peu de soutiens médiatiques. Ils ont participé à la reconnaissance d'un son *Oz Rock* en structurant des réseaux et en s'appuyant sur une presse spécialisée. Finalement, le développement de musiques alternatives a permis d'aborder, d'un point de vue « local », la quotidienneté et de soulever des questions d'ordre politique, contrairement aux musiques diffusées sur *Countdown*, plus conservatrices dans leurs textes³⁸.

Les musiques populaires, longtemps délaissées du fait d'un héritage britannique tourné vers la culture bienséante, ont évolué jusque dans les années 1980 dans un environnement entièrement commercial, et ce malgré la présence d'un *Conseil d'Australie pour les Arts*.³⁹ Économiquement viables, avec un potentiel d'exportation important, elles étaient devenues un atout pour le gouvernement travailliste arrivé au pouvoir⁴⁰. Ce dernier commanda d'ailleurs un ensemble de travaux sur les valeurs culturelles et économiques de ces musiques. En soulevant publiquement des interrogations sur leur place dans la société australienne, le gouvernement permit non seulement de légitimer ces genres musicaux, mais également de

³² Teillet, P., « Publics et politiques des musiques actuelles », *Op. Cit.*, p.155-180.

³³ Frith, S., « Une histoire des recherches sur les musiques populaires au Royaume-Uni », *Op. Cit.*, p.47-63.

³⁴ Walker, C., *Inner city sound*, Glebe, Wild & Woolley, 1982.

³⁵ Milsom, W. et Thomas, H., *Pay to play : the Australian rock music industry*, Ringwood, Pinguin, 1986.

³⁶ Breen, M., *Missing in Action: Australian popular music in perspective*, Kensington, Verbal Graphics, 1987.

³⁷ L'émission pouvait compter une audience de 3 millions de personnes ce qui représentait, dans les années 1980, 1/5 de la population globale de l'Australie.

³⁸ Stratton, J., « Nation building and Australian Popular Music in the 1970s and 1980s », *Continuum: Journal of Media & Culture Studies*, v.20, n°2, Routledge, 2006, p.243-252.

³⁹ Trois grandes périodes sont à distinguer dans les politiques culturelles au niveau fédéral : 1. Celle de l'« entrepreneurship volontaire » : de riches bienfaiteurs subventionnaient des organisations qui apportaient aux régions « culturellement affamées » des œuvres d'excellence. 2. Celle du parrainage gouvernemental : des institutions sont ainsi créées comme le *Conseil d'Australie pour les Arts* en 1968 : « The Australia Council for the Arts is the Australian Government's arts funding and advisory body. We support Australia's arts through funding, strengthening and developing the arts sector » (<http://www.australiacouncil.gov.au>, 15/12/08); 3. Celle du parrainage décentralisé et du multiculturalisme qui aboutit à un changement d'objectif : ne plus penser en termes de démocratisation de la haute culture mais plutôt de communautés qui composent l'Australie multiculturelle : Stevenson, D., *Art and organisation: Making Australian cultural policy*, St.Lucia, QUP, 2000, p.19-24.

⁴⁰ Au vue des succès d'artistes comme AC/DC, *Midnight Oil*, *INXS* ou encore *Kylie Minogue*.

retirer le privilège adonné aux arts savants sur l'identité nationale et la culture⁴¹. Des réglementations furent dès lors prises pour encadrer les industries culturelles, comme avec la création d'*Ausmusic*, une institution fédérale destinée aux professionnels de ce secteur. Des institutions locales virent également le jour dans le but de défendre les intérêts des pratiquants et des professionnels - comme la *Victorian Rock Fondation* et *The Push* dans l'État du Victoria, la *Western Australian Rock Music Industry Association* en Australie Occidentale et *Rock Pool* en Australie Méridionale. Le gouvernement encouragea également la création de la *Central Australian Aboriginal Music Association*, qui joue aujourd'hui un rôle majeur dans la production médiatique des autochtones. Une commission représentative ainsi qu'un changement dans les attributions du *Conseil d'Australie pour les Arts* participèrent au soutien des arts musicaux Aborigènes. Ce sont principalement des considérations économiques qui justifiaient ces appuis, et qui justifient toujours cet interventionnisme⁴². La reconnaissance officielle en 1973 du multiculturalisme australien n'eut effectivement pas d'impact sur le financement des musiques populaires en particulier, ou la culture en général, dans la mesure où le principal enjeu était l'intégration des nouveaux arrivants, notamment par l'apprentissage de l'anglais⁴³.

La ratification du programme « Creative Nation » en Octobre 1994 marque l'adoption officielle, par le gouvernement, d'une politique culturelle, notamment tournée vers les industries créatives. Le but étant de protéger la spécificité d'une culture australienne face à « l'assaut d'une culture de masse internationale homogénéisée », le soutien aux arts et à la culture participant au confort et au plaisir de la vie australienne⁴⁴. Les interventions publiques, en faveur des musiques populaires, s'orientent aujourd'hui selon trois axes : soutenir les tournées et les performances 'live', encourager l'exportation des produits nationaux et développer des politiques pour les jeunes⁴⁵. Les aides accordées par le *Conseil* peuvent être représentées par une pyramide inverse: 85% des subventions reviennent aux grands orchestres et à l'opéra, 10% pour les arts de spectacles et 5% pour les micros entreprises⁴⁶. On le voit, l'instance principale du fédéral dédiée aux arts et à la culture n'investit finalement que très peu dans les musiques populaires. Il faut davantage prendre en compte les interventions en faveur des centres communautaires - qui, pour la plupart d'entre eux, ont des studios de répétitions - les aides au fonctionnement pour les organisations culturelles et les programmes d'éducation à la musique. Les États locaux, dont l'investissement dans la culture est supérieur à celui du Commonwealth (47,7% contre 34,5% pour le fédéral, le reste émanant des conseils locaux⁴⁷), consacrent également une partie de leurs budgets aux centres et organisations culturels et communautaires, mais aussi et surtout, aux salles de concerts⁴⁸.

Les travaux sociologiques sur les musiques populaires en Australie ont permis de montrer une spécificité culturelle qui nécessitait une attention politique, celles-ci jouant un rôle déterminant dans la construction d'une identité nationale et dans l'économie du pays.

⁴¹ « Such interventions flowed from the view that governments should support a broadly dynamic culture, tolerant of the full range of popular and elite forms. This view was entirely consonant with theoretical and political trends within the universities, a growing and increasingly sophisticated interest in popular culture and popular forms as well as a strategic concern with the formation of specifically Australian popular cultures »: Turner, G., « Reshaping Australian institutions: Popular culture, the market, and the public sphere » in Bennett, T. et Carter D., *Culture in Australia*, Melbourne, Cambridge, 2001, p.161.

⁴² Breen, M., « Making music local » in Bennett, T. et al., *Rock and Popular Music. Politics, policies, institutions*, London, Routledge, 1993, p.66-82.

⁴³ « Multiculturalism in Australia has not necessarily been very concerned with culture in the conventional sense. At a national level it has usually been administered through the Department of Immigration, which has little interest in cultural issues other than the teaching English to new arrivals »: Jupp, J., « The institutions of culture: multiculturalism » in Bennett, T. et Carter D., *Op. Cit.*, p.260.

⁴⁴ McLeay, C., « Government regulation in the Australian popular music industry: the rhetoric of cultural protection, the reality of economic production », *GeoJournal*, n°65, Springer, 2006, p.98.

⁴⁵ Le programme *Playing Australia* apporte un soutien logistique et financier aux artistes, *Festivals Australia* est une ressource pour l'organisation de festivals. Une *Enveloppe pour le Développement des Musiques Contemporaines* est allouée pour inciter l'exportation, la radiodiffusion et les tournées, et une *Fondation Australienne pour le Commerce des Arts* vise à faciliter et à encourager les partenariats entre les entreprises et les organisations culturelles. Des projets tournés vers les jeunes, comme *Musica Viva* ou *Tura New Music*, sont également soutenus.

⁴⁶ Arthurs, A., « This big thing called music », <http://www.mca.org.au>, 15/12/08.

⁴⁷ Graphique 4.1, « Arts and culture in Australia: a statistical overview », *Australian Bureau of Statistics*, Commonwealth of Australia, 2008, p.25.

⁴⁸ Les États locaux ont financé les lieux de diffusion à hauteur de 183,7 millions de \$AUS. contrairement au gouvernement fédéral qui n'a pas mis un sou : Graphique 12.9, « Arts and culture in Australia: a statistical overview », p.85.

C. Le cas québécois

Pour certains chercheurs québécois, la sociologie de la culture fut institutionnalisée au début des années 1980, notamment avec la création de l'*Institut Québécois de Recherche sur la Culture (IQRC)*⁴⁹. Pour son directeur d'alors, F. Dumont, il faut différencier les politiques culturelles d'un État - qui apporte un soutien réclamé aux créateurs, écrivains et artistes - d'une politique culturelle dont on se méfie parce que l'on craint « l'intervention de l'État dans le destin de la culture »⁵⁰. L'apparition, sous son influence, d'études québécoises inscrites dans une perspective culturaliste aurait engendré deux approches du culturel au Canada : les chercheurs anglo-canadiens ayant « accordé plus d'importance à l'étude des processus politiques en matière de culture et de communication » tandis que les chercheurs québécois « ont mis davantage l'accent sur l'étude des pratiques culturelles des créateurs, des groupes sociaux, des communautés et du public en général »⁵¹.

Sur le plan des politiques publiques, il s'agit pour la société canadienne en général de « susciter un esprit national et de rendre l'essence de la citoyenneté nationale » comme le stipule le *Rapport Massey-Lévesque* remis au gouvernement fédéral en 1951. Il est encore aujourd'hui considéré comme le document le plus complet et le plus influent pour le développement d'une politique culturelle canadienne. Le rapport recommande entre autre la création d'un *Conseil des Arts du Canada* qui voit le jour en 1957⁵². Pour la société québécoise en particulier, il s'agit de préserver une culture francophone en Amérique du Nord. L'arrivée au pouvoir dans les années 1960 d'un gouvernement libéral marque un premier tournant dans la prise en main de la culture par le monde politique. Le ministère des Affaires Culturelles est créé en 1961 pour « prévenir un danger (...) l'envahissement culturel américain » et pour « créer le climat qui facilite l'épanouissement des arts » tout en précisant qu'il est impossible, au Québec, de « dissocier la langue et la culture »⁵³. La création d'un tel ministère fait écho aux objectifs de démocratisation de la culture alors envisagés dans l'Hexagone. Cette période est marquée par la création d'organismes aux visées nationalistes et culturelles. On parle d'une « révolution tranquille » qui se serait notamment appuyée sur l'État et le monde des arts et de la culture⁵⁴. Contrairement aux autres provinces canadiennes qui suivent la politique multiculturelle instaurée en 1971 par le gouvernement fédéral, le Québec donne la primauté du fait français à l'école et dans les milieux de travail en adoptant une *Charte de la langue française*.

Au début des années 1980, des programmes plus favorables aux milieux artistiques professionnels et aux institutions culturelles sont mis en place. Une *Société de Développement des Industries de la Culture et des Communications (SODICC)* voit par exemple le jour dans le but de favoriser la création et le développement des entreprises œuvrant dans le domaine de la culture et des communications. Une décennie plus tard, un rapport d'expert préconise un ensemble de recommandations ambitieuses pour faire face, à l'heure de la globalisation, aux problèmes de financement des artistes, des producteurs et des industries culturelles. Une commission parlementaire est alors formée pour préparer la future politique culturelle du Québec : le 19 juin 1992, un texte intitulé « La politique culturelle du Québec - Notre culture. Notre avenir » est rendu public et officiel. C'est la première fois qu'une politique culturelle est soumise à l'approbation de l'Assemblée Nationale du Québec, contrairement aux interventions précédentes qui émanaient uniquement de documents gouvernementaux.

Afin de défendre l'affirmation d'une identité culturelle, de soutenir les créateurs et la création ainsi que l'accès et la participation des québécois à la vie culturelle, le budget du Ministère est augmenté, et deux mesures législatives sont prises. La première élargit le mandat du ministère afin d'assurer une concertation interministérielle sur tout ce qui touche au champ de la culture et de coordonner, d'orienter et d'évaluer l'action gouvernementale. La seconde aboutit à la création du *Conseil des Arts et des Lettres du Québec*

⁴⁹ Lemieux, D. (dir.), *Traité de la culture*, Québec, IQRC/PUL, 2002, p.6.

⁵⁰ Saint-Pierre, D., *La politique culturelle du Québec de 1992 : continuité ou changement? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*, Québec, PUL, 2003, p.16.

⁵¹ Harvey, F., « Les politiques culturelles au Canada et au Québec. Perspectives de recherche », *Communication au Colloque de fondation du Réseau Canadien de Recherche Culturelle*, Congrès des Sciences humaines et sociales, Université d'Ottawa, Juin 1998, INRS, p.12 cité par Saint-Pierre, D., *Op.Cit.*, p.29.

⁵² Il a pour rôle de : « favoriser et de promouvoir l'étude et la diffusion des arts ainsi que la production d'œuvres d'art. Il offre des subventions et des services aux artistes et aux organisations de professionnels œuvrant en musique, théâtre, lettres et édition, en arts visuels, en danse, en arts médiatiques ainsi qu'en arts multidisciplinaires. Il vise aussi à accroître l'intérêt du public envers les arts, grâce à des activités de communications, de recherche et de promotions des arts », <http://www.canadacouncil.ca>, 15/12/08.

⁵³ Saint-Pierre, D., *Op. Cit.*, p.77.

⁵⁴ Sur la « Révolution tranquille » : Thomson, D., *Jean Lesage et la Révolution tranquille*, Saint-Laurent, Trécarré, 1984 ; sur le rôle des arts et de la culture dans la formation d'une identité nationale : Myre, R. et Leclerc, M., *Chansons et poèmes de la résistance*, Montréal, Editions d'Orphée, 1969 ; Cormier, N. et al., *La chanson au Québec : 1965-1975*, Montréal, BNQ, 1975.

(CALQ)⁵⁵. Le CALQ gère un ensemble de programmes de bourses et de subventions qu'il attribue selon le principe d'excellence et d'évaluation par des pairs professionnels. Pour la *Société de Développement des Entreprises Culturelles (SODEC)*, qui a remplacé en 1995 la SODICC, il s'agit de soutenir le développement, la production et la diffusion de la culture québécoise au sein des industries culturelles, d'attribuer des aides dans le domaine de la musique et des variétés selon divers programmes⁵⁶. La SODEC et le CALQ font partis des 14 sociétés d'État que compte aujourd'hui le Québec, qui répartissent leurs actions (61% des dépenses culturelles en 2005-2006) selon les domaines d'intervention que sont la création, la production, la diffusion, la circulation et le rayonnement. L'État, quant à lui, intervient dans le monde de la culture dans la formation, l'éducation et l'orientation des politiques (31% en 2005-2006)⁵⁷. Depuis l'adoption officielle d'une politique culturelle, la situation des interventions publiques au niveau régional a également changé : en 2002-2003, 40,6% des dépenses publiques en culture provenaient du gouvernement fédéral, 34,4% du gouvernement du Québec et 25% des administrations municipales⁵⁸. Les regroupements de municipalités ont par ailleurs eu des conséquences directes sur les moyens et les ressources mis en œuvre pour les musiques populaires : en 2007, 130 politiques culturelles municipales ont été adoptées et 63 ententes de développement culturel ont été reconduites⁵⁹. La ville de Québec propose notamment, dans un même centre regroupant des organismes environnementaux et culturels, des studios de répétitions⁶⁰, et la ville de Montréal a son propre *Conseil des Arts* depuis 1956. Ces interventions publiques restent globalement tournées vers les créateurs et les artistes : « D'une part les publics sont considérés comme des consommateurs ou des acheteurs de biens et de services culturels, d'autre part, comme des amateurs pratiquant un hobby culturel. Cet aspect fait à peine l'objet de quelques pages tant il est profondément inscrit dans les convictions des rédacteurs qu'en matière culturelle, il faille pratiquer d'abord une politique de l'offre »⁶¹.

Les travaux sociologiques québécois sur les musiques populaires se sont très tôt intéressés à la question identitaire. Le double héritage intellectuel des études québécoises a permis le développement de théories originales qui peuvent notamment s'appliquer dans d'autres contextes nationaux.

III. Reconnaissance des mouvements culturels et politiques de gestion de l'identité

Dans le processus actuel de mondialisation des biens culturels, appuyé par l'évolution rapide des nouvelles technologies de l'information et de la communication, « la culture se trouve au cœur des débats contemporains sur l'identité »⁶². En instaurant des politiques culturelles, les États se sont effectivement appuyés sur la culture pour promouvoir ou défendre une identité nationale⁶³. Le rapport entre culture et identité est pourtant complexe. L'identité fait généralement référence à l'« identité culturelle » d'une personne qui se distingue de l'identité sociale et personnelle⁶⁴. Ces dernières renvoient d'une part à une

⁵⁵ Il a pour mission de « promouvoir et de soutenir le développement des arts et des lettres », de « veiller au respect du statut de l'artiste professionnel et à l'amélioration des conditions socio-économiques des artistes, des écrivains et des travailleurs culturels », « de soutenir dans toutes les régions du Québec la création, l'expérimentation et la production dans le domaine des arts (...) et d'en favoriser le rayonnement au Québec, au Canada et à l'étranger », et de « soutenir le perfectionnement des artistes professionnels », <http://www.calq.gouv.qc.ca>, 15/12/08.

⁵⁶ Programme d'aides aux entreprises de musique et de variétés (secteur industriel, para-industriel, soutien à la tournée), programme de sensibilisation à la chanson et de diffusion pour le milieu scolaire, programme d'aides aux associations et aux regroupements nationaux, et programme d'aides à la diffusion en variétés (événements nationaux et internationaux, programmation d'un diffuseur, projets en développement), <http://www.sodec.gouv.qc.ca>, 15/12/08.

⁵⁷ « Les dépenses culturelles des ministères, organismes et sociétés d'État du gouvernement du Québec par région administrative et par secteur culturel de 2001-2002 à 2005-2006 », DREP, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, Octobre 2008, p.5.

⁵⁸ « Dépenses publiques en culture et en communications au Québec, en 2002-2003 », *Chiffres à l'appui*, DREP, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, BANQ/BAC, 2008, p.15.

⁵⁹ « Développement culturel avec les municipalités locales et régionales », *ib.*, p.47.

⁶⁰ *Centre culturel et environnement Frédéric Back*

⁶¹ Arpin, R., « Enjeux de la politique de la culture au Québec », *Revue française d'administration publique*, ENA, 1993 in Saint-Pierre, D., *Op. Cit.*, p.250.

⁶² *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*, Paris, UNESCO, 2001.

⁶³ Cuhe, D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2001, p.89.

⁶⁴ « C'est aux États-Unis, dans les années cinquante, que l'idée d'identité culturelle est conceptualisée. Il s'agissait alors (...) 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 » : Cuhe, D., *Op. Cit.*, p.84. Cf. également Mesure, S. et Renaut, A., *Alter Ego. Les paradoxes de l'identité démocratique*, Paris, Flammarion, 1999, 304 p. ; Benoist, J.-M., « Facettes de l'identité » in Lévi-Strauss, C., *L'identité*, Paris, Quadrige/PUF, 2008, p.13-23.

norme d'appartenance qui permet à l'individu de se repérer, et d'être lui-même socialement repérable (comme le sexe, l'âge, la profession, etc.), et, d'autre part, à sa « dimension individuelle », c'est-à-dire « les caractéristiques personnelles qui le distinguent des autres »⁶⁵. L'identité culturelle désigne dès lors tout ce qui est commun avec les autres membres d'un groupe, telles que les pratiques, les règles, les normes et les valeurs que le sujet partage avec sa communauté culturelle.

À partir de la thèse selon laquelle la position d'un individu dans la société peut être « multiple et contraire » en créant, notamment dans les arts musicaux populaires, des « alliances affectives »⁶⁶, W.Straw démontre que ces alliances s'insèrent toujours au sein de communautés d'acteurs aux pratiques et aux logiques singulières. En mobilisant le concept de « scènes musicales », il étudie la formation d'audiences qui articulent des différences sociales particulières au sein d'espaces culturels que sont les « terrains musicaux »⁶⁷. Le concept de « scène », en se focalisant sur un territoire localisé, permet à la fois de répondre « à la question des étiquettes musicales », de réhabiliter « l'enquête de terrain à partir des méthodes d'observation ethnographiques et sociographiques » et d'appréhender « comme un collectif l'intégralité de la population impliquée dans une culture musicale au sein d'un espace donné. Elle peut ainsi étudier *in situ* les caractéristiques sociales des personnes impliquées, notamment en termes d'origine sociale, d'âge ou de sexe ou d'autres variables qu'elles soient ou non classiques en sociologies »⁶⁸. Une telle notion s'inscrit pleinement dans la démarche de l'école de Chicago qui, à travers une conception interactionniste du social, va s'appuyer sur les méthodes en anthropologie pour étudier les « communautés urbaines »⁶⁹. Notre étude s'étant déroulée principalement dans trois villes d'importance – Paris, Sydney, Québec - cette approche à l'international a montré comment des communautés d'acteurs en milieu urbain, formées par « alliances affectives » autour des musiques populaires, ont réussi à « interpeller et contester la légitimité des politiques culturelles » alors en place et susciter l'intérêt des pouvoirs publics⁷⁰.

La « scène », en tant que paradigme, « se singularise toutefois du monde ou du champ selon plusieurs paramètres, le premier étant une prise en compte constitutive dans l'analyse du territoire locale et des représentations de l'espace qu'il génère »⁷¹. Ainsi peut-on distinguer les « scènes vécues », qui révèlent les manières dont les acteurs vivent leur musique au sein d'une ville (la jeune scène *hip-hop* à Sydney par exemple), des « scènes perçues » qui véhiculent une certaine image et notoriété de la ville par rapport à un style musical particulier (la scène *métal* à Québec). Les espaces culturels, que représentent les musiques populaires, ne sont qu'une des formes possibles des « scènes culturelles » qui caractérisent les activités culturelles urbaines dans leur relation avec les modèles plus vastes de la vie sociale au cœur de la cité. Straw a notamment démontré l'influence des activités culturelles locales sur les fondements des villes face à l'émergence, au niveau mondial, de modèles uniformisants de développement culturel urbain⁷². Il ne s'agit plus de penser les scènes comme résultat d'une culture urbaine particulière, mais davantage de comprendre comment les activités sociales au sein de ces scènes constituent une culture urbaine comme ensemble d'institutions et de « textures ». Ainsi les communautés culturelles se distinguent-elles soit par un territoire (la « scène » de Bondi à Sydney) soit par le type de production qui leur donne une cohérence (les *musiques actuelles* québécoises qui ne renvoient pas à la même « scène musicale » en France) soit par l'activité sociale qui les caractérise (comme par exemple le *Pogo*, le *Jumpstyle*...). L'approche sociologique de la culture défendue ici s'écarte de la tradition critique (en particulier celle de la légitimité culturelle) pour

⁶⁵ Camilleri, C. « Identité personnelle, identité collective : les différentes formes de contact et d'échanges » in *Guide de l'interculturel en formation*, DEMORGON, Jacques et al., Paris, Éditions Retz, 1999, p.160.

⁶⁶ Grossberg, L., « Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life », *Popular music*, n° 4, 1984, pp.225-258.

⁶⁷ « Scenes do not spontaneously emerge from a particular group, class or community, but from various 'coalitions' and 'alliances' which have to be actively created and maintained. It is through such practices that specific boundaries are erected and social divisions drawn » : Negus, K., *Popular Music in Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996, p.23.

⁶⁸ Guibert, G., « Les scènes locales et leur rôle dans l'ontologie des musiques populaires » in Dorin, S. (dir), *Musiques et Industries*, à paraître.

⁶⁹ « Le rapprochement entre sociologie et anthropologie amène la première à emprunter ses méthodes à la seconde et la seconde à emprunter ses terrains à la première. C'est ainsi que vont se multiplier aux États-Unis les études de 'communautés urbaines » : Cuhe, D., *Op. Cit.*, p.46.

⁷⁰ Teillet, P., « La politique des politiques culturelles », *L'Obersavtoire*, n°25, 2003-2004, p.4-10. L'auteur parle notamment de « mouvements sociaux de l'art » ; Cf. également Brandl, E., *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention*, Paris, L'Harmattan, 2009.

⁷¹ Guibert, G., « Les scènes locales et leur rôle dans l'ontologie des musiques populaires », *Op. Cit.*, p.2.

⁷² Straw, W., « Cultural Scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, n°2, 2004, pp. 411-422.

considérer la culture « non plus comme un champ de domination idéologique mais comme un champ de conflits entre hégémonies et contre-hégémonies »⁷³.

Nous avançons, à partir de cette vision gramscienne de la sociologie, que les « scènes culturelles » révèlent de véritables espaces publics visibles en milieu urbain. Il nous faut cependant 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 » - de « l'espace public » désignant des espaces urbains concrets⁷⁴. Dans le cadre de notre comparaison internationale, nous avons pu relever des interactions entre les demandes d'actions en faveur des musiques populaires et les problématiques liées à la reconnaissance identitaire. Les « scènes culturelles » ainsi étudiées permettent de repérer les interventions des pouvoirs publics et d'interroger plus largement les politiques de gestion de l'identité. Il s'agissait de comprendre comment des esthétiques rassemblent des acteurs divers et variés au sein de mouvements culturels et participent à la volonté de reconnaissance identitaire – les scènes de musiques populaires et les « jeunes défavorisés », la scène *rock* et une certaine « australianité », la scène des chansonniers et la culture québécoise. Notre étude révèle, à un premier niveau - celui des « scènes musicales - que les politiques publiques en faveur des musiques populaires ont réussi à encourager, depuis deux décennies et selon des « cohérences nationales » spécifiques : d'une part, dans une certaine mesure, la pratique en amateur et celle des médiacultures musicales ; et, d'autre part, l'essor économique d'un secteur culturel en le professionnalisant. Et elle interroge, à un second niveau - celui des « scènes culturelles » - la dimension évolutive et progressive des politiques culturelles, celle de la gestion politique de l'identité culturelle de mouvements sociaux, et les tensions qui en découlent. LA politique culturelle, en tant que telle, a suivi le même cheminement d'un pays à l'autre : prise en main de la question culturelle par le politique dans les années 1960 et volonté de démocratisation des arts d'une 'haute' culture (création d'un Ministère des Affaires Culturelles en France et au Québec, parrainage gouvernemental en Australie) ; relativisme culturel dans les années 1970 (développement culturel en France, multiculturalisme en Australie, reconnaissance d'une spécificité culturelle au Québec) ; prise en compte dans les années 1980 des industries et des entreprises culturelles (« économie et culture, même combat » en France, réglementation et bénéfiques en Australie, investissement culturel et social au Québec) ; considération de l'accélération des échanges commerciaux et de la mondialisation des biens culturels dans les années 1990 (« exception culturelle » en France, « Creative Nation » en Australie, « Notre culture, notre avenir » au Québec). Les pays en question ont reconnu le contexte actuel « d'identités culturelles à la fois plurielles, variées et dynamiques », et par conséquent le pluralisme culturel comme « réponse politique au fait de la diversité culturelle »⁷⁵ qui s'inscrit dans divers modèles de politiques de gestion de l'identité : le modèle républicain pour la France, le modèle multiculturel pour l'Australie et le modèle interculturel pour le Québec⁷⁶.

Les différentes esthétiques des musiques populaires touchent des publics hétérogènes, regroupant des personnes hétéroclites, et participent à la définition identitaire de chaque pratiquant : des jeunes branchés parisiens qui écoutent et font du *rap*, des chanteurs australiens blancs qui jouent du didgeridoo, des jeunes australiens qui écoutent du *reggae*, des québécois qui font de la musique traditionnelle irlandaise ou qui écoutent des artistes anglophones... Lorsqu'ils pratiquent ces musiques, ces individus le font la plupart du temps en dehors des dispositifs mis en place par les pouvoirs publics et des catégories établies. Comment dès lors rendre effectifs ces politiques identitaires, comment reconnaître l'identité culturelle de chaque citoyen, notamment dans les espaces culturels que sont les « scènes » de musiques populaires, lorsque « c'est dans la diversité absolue de chaque homme l'un par rapport à l'autre, qui est plus importante que la

⁷³ Macé, É. « Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures » in Macé, É. et Maigret, É. (dir.), *Op. Cit.*, p.48.

⁷⁴ Macé, É., *Op. Cit.*

⁷⁵ Article 2, *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*, *Op. Cit.*

⁷⁶ Constant, F., *Le multiculturalisme*, Paris, Flammarion, 2000 ; Dijan, J.-M., *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Paris, Gallimard, 2005 ; Fistetti, F., *Théories du multiculturalisme*, Paris, La Découverte, 2009 ; Harvey, F., « La double altérité du Québec et de l'Amérique française », *Francophonies d'Amérique*, 10, 2000, p.69-78 ; Legault, G. et Raché, L. (dir.), *L'intervention interculturelle*, Montréal, Chenelière, 2008 ; Moulinier, P., *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, 1999 ; Moulinier, P., *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; Piquet, M., *Australie Plurielle*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Piquet, M. et al., *L'idée de réconciliation dans les sociétés multiculturelles du Commonwealth*, Paris, Armand Colin, 2002 ; Poirrier, P., *L'Etat et la culture en France au XXe siècle*, Paris, LGF, 2000 ; Pons, X., *L'Australie*, Paris, La Documentation Française, 2000 ; Rocher, F. et al., *Le Concept d'interculturalisme en contexte québécois : généalogie d'un néologisme*, Rapport présenté à la CCPARDC, 21 Décembre 2007 ; Saint-Pierre, D., *La politique culturelle du Québec de 1992 : continuité ou changement? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*, *Op. Cit.* ; Semprini, A., *Le multiculturalisme*, Paris, PUF, 1997 ; Taylor, C., *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Champs Flammarion, 1994.

relative diversité des peuples, des nations ou des races »⁷⁷ ? Doit-on conclure, comme J.M.Lucas, que les cadres de pensée des interventions publiques en matière artistique et culturelle que sont la démocratisation culturelle, le développement culturel et la démocratie culturelle rendent « inconcevable la conversion vers la 'Diversité Culturelle' »⁷⁸ ? La solution se trouve peut-être dans la proposition des différents réseaux territoriaux et des principales fédérations nationales de musiques populaires qui en appelle à la « co-construction de l'intérêt général et d'espaces de concertation territoriale (formels ou informels, temporaires ou permanents), instances de dialogue nécessaire à la participation entre toutes les catégories d'acteurs du territoire, partenaires sociaux, élus, associations... afin que chacun trouve sa place et son rôle »⁷⁹.

⁷⁷ Arendt, H., *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, 1995, p.39 et 43.

⁷⁸ Lucas, J.-M., « Diversité culturelle et politiques publiques. La fausse conversion française », Intervention au colloque « Politiques publiques et économie sociale et solidaire », atelier « Economie de la culture, quelles politiques pour quelle éthique ? Diversité culturelle et droit à la culture de tous », 1^{er} Juin 2005.

⁷⁹ « Déclaration d'intention pour la création d'un espace inter fédéral de coopération des réseaux territoriaux et fédérations des musiques actuelles » soumise lors des Rencontres Nationales. Politiques Publiques et Musiques Actuelles, Nantes, 19-20 Janvier 2010.