

RENCONTRES NATIONALES

Égalité+

Les musiques actuelles et
électroniques, espaces de diversité ?

16 / 17 juin 2021 | Marseille
Cabaret Aléatoire / Friche la Belle de Mai



■ Table ronde : À l'origine des musiques actuelles et électroniques, la diversité ? Quel héritage ? Où en est-on de cette dynamique collective ?

Les musiques électroniques qui se sont construites historiquement sur des valeurs d'égalité, de liberté, de diversité, voire de transgressions sont-elles encore aujourd'hui fidèles à ces principes d'actions ? Les acteur·rice·s de ces musiques en sont-ils-elles toujours des ambassadeur·rice·s ? En quoi et comment les musiques électroniques peuvent-elles être des endroits de lutte contre les discriminations ? En ouverture de ces deux journées de rencontres, ce moment de plénière nous permettra dans un premier temps de partager collectivement des points de repères sur les notions de diversité, d'égalité, de place des femmes dans les musiques électroniques et d'institutionnalisation des musiques actuelles. Ces éléments seront ensuite partagés et discutés avec différents témoins et acteur·trice·s de ces musiques ainsi qu'avec les participants et participantes à ces rencontres.

Avec...



Elise Dutrieux
Musicienne et autrice,
fondatrice de Scivias (Bruxelles)
(© photo Antoine Pasqualini)



Vincent Castelas
Collectif Laboratoire des possibles
& Mouillette



Jean-Hugues Kabuiku
DJ, musicien et auteur



Deena Abdelwahed
DJ, productrice



Valentin Boilait
Docteur en sociologie, chercheur
associé à Mesopolhis (Aix-Marseille
Université)



Harold Boué (a.k.a Abstraxion)
Artiste, fondateur de Biologic
Records, Collectif Laboratoire des
possibles & Mouillette



Antoine Baduel
Directeur FG Radio, journaliste



Binetou Sylla
Productrice de musique, à la tête du
label de musiques africaines Syllart
Records, membre du collectif Piment
et enseignante à l'université Paris 1.

Animé par...



Apolline Bazin
Co-fondatrice et rédactrice en chef
Manifesto XXI



Costanza Spina
Co-fondatrice et directrice de
publication Manifesto XXI

Intervention de Valentin Boilait



Pour le déroulé, je me propose simplement d'apporter quelques éléments de réflexion que j'espère utile pour aborder les questions que soulève le programme, dont la première était :

Les musiques électroniques qui se sont construites historiquement sur des valeurs d'égalité, de liberté, de diversité, voire de transgressions sont-elles encore aujourd'hui fidèles à ces principes d'actions ?

Aujourd'hui, le monde des musiques électroniques est à un stade de son évolution qui autorise l'émergence d'une histoire, au sens de l'histoire de l'art, "officielle", c'est-à-dire que la plupart des œuvres produites ont été laissé de côté pour ne retenir que quelques créations et quelques créateurs représentatifs de l'esthétique en question.

On peut considérer que cette histoire est, comme le reste de l'histoire de l'art, amputée de toute une production qui n'a pas franchi les lignes de différentes formes de discrimination. Pour schématiser, la question pourrait être : des origines progressistes de ces musiques électroniques, sur lesquelles on va brièvement revenir, aux plateaux principalement constitués d'hommes hétéro cisgenre blancs, que s'est-il donc produit ?

A noter que dans le cas des musiques électroniques, ce travail de réécriture de l'histoire pour faire émerger, au-delà de leurs origines et dans toute leur continuité, des figures de groupe sociaux sujets à des discriminations ne tient pas encore de "l'archéologie". Il y a matière à profiter de leur statut de forme musicale contemporaine pour donner à voir une histoire riche de toute sa diversité et de celle de ses créateurs et créatrices.

Cette histoire officielle, qui se tient dans les ghettos de villes industrielles ou post-industrielles, commence pourtant à bien des égards dans la diversité. Une diversité esthétique d'abord. Aux états-unis, principalement à New-York et à Chicago, à partir de la fin des années 70, tous les styles de dance music issu du krautrock, du funk ou du disco se croise dans les clubs, ce qui est rendu possible par l'émergence et la démocratisation des pratiques du DJing et du sampling. Ces clubs sont donc le théâtre de métissages musicaux extrêmement riches.

On peut en citer un, véritablement inscrit dans la légende, qu'est le Paradise Garage, au même titre que son DJ résident réputé hors-pair : Larry Levan. Ce club connaît un engouement très fort à partir de 1979, période où le disco connaît un succès commercial qui tend à formater et à faire baisser la qualité des productions aux yeux des publics les plus initiés, underground. Pour repère, la fièvre du samedi soir est sortie en 77.

C'est au sein de ce contexte que Levan va développer un nouveau style pour le public du Garage, lassé de l'uniformisation que peut connaître le disco, et principalement issu des communautés homosexuelles de New-York. Le club restera donc dans la légende autant pour la technicité et l'inventivité de son DJ résident que pour la qualité de son système son ou la très grande diversité de ses publics, notamment sur le plan de l'origine ethnique. Le style musical particulier qui s'y développe sera nommé Garage - objectivant l'impact du club dans la scène et l'histoire

L'influence du Garage et de Levan sur l'émergence de ce qui deviendra la house n'est pas uniquement stylistique, puisqu'un certain Frankie Knuckles, qu'il aurait rencontré dans la scène drag de New-York, fait ses armes à ses côtés, mais surtout se voit proposer grâce à lui une offre qui participera à forger le mythe de la house. Robert William, le propriétaire d'un club nommé le Warehouse à Chicago, propose à Levan d'en devenir DJ résident, ce qu'il refuse : le Paradise Garage ne tardera pas à ouvrir officiellement. C'est finalement Frankie Knuckles qui prendra le poste : nous sommes en 77.

Ce club, dont le public est principalement issu des communautés homosexuelles afroaméricaine et latinos-américaine de certains quartiers de Chicago, est considéré par beaucoup comme le lieu de naissance de la house. Frankie Knuckles en sera résident jusqu'en 82, n'hésitant pas à agrémenter ses DJ set de séquence live en utilisant des machines. C'est dans ce contexte qu'il va développer un style qui deviendra la house ; une dénomination à titre posthume qui pourrait venir du nom du club, qui aurait été communément appelé le house.

La naissance de cette musique est également attribuée à d'autres noms, plus ou moins connus comme ceux de Ron Hardy, Jesse Saunders, Lil'Louis, Larry Heard ou encore Adonis, et l'on peut supposer que bien d'autres artistes mériteraient tout autant de figurer dans les crédits de l'émergence de ce style. A noter par ailleurs que cette histoire officielle n'a néanmoins pas retenu beaucoup de femme.

Ron Hardy développe son style au music box, nouveau nom donné au Warehouse après le départ de Knuckles pour fonder son propre club, le Power Plant. Son départ pourrait être imputable à l'augmentation des tarifs d'entrées du lieu qui aurait conduit à des changements dans le public et l'ambiance, jugé plus mainstream, commerciale. Toujours est-il que le club ferme et réouvre en 82 sous ce nouveau nom, et que Ron Hardy continuera à y développer ce qu'on nommera la house.

Côté disque, l'un des premiers labels de house que l'histoire a retenu du fait du succès de ses productions est Trax Records, qui voit le jour en 84 à l'initiative de plusieurs individus, et notamment des musiciens Vince Lawrence et Jesse Saunders. Un troisième personnage assez ambigu est de la partie : Larry Sherman, un homme d'affaires de Chicago. On peut envisager ce qui sous-tend cette association si l'on considère que Larry Sherman est le propriétaire d'une usine de pressage de disques à Chicago et qu'il est l'une des rares personnes à pouvoir presser sur place ; il possède donc l'outil de production.

Je l'ai présenté comme un personnage ambigu car plusieurs musiciens de l'époque, comme par exemple Marshall Jefferson, lui ont reproché de les avoir arnaqués, notamment sur des questions de royalties récoltés sur le continent européen, ce que semble corroborer plusieurs sources. On peut supposer que le progressisme qui caractérise les origines de ces musiques est, quelque part, mis à mal, une fois celle-ci au contact du marché de la musique qui n'apparaît pas guidé par la main invisible de la diversité et de l'égalité.

Voici donc pour un rapide historique de ces musiques électroniques, et notamment de la house. Par soucis de temps, je ne développerai pas sur l'histoire de la techno, dans le sens où de très nombreux parallèles peuvent être tirés : émergence et développement dans les ghettos, ici de Détroit, au sein de communautés sujettes à des discriminations du fait de leur origine ethnique ou de leur orientation sexuelle, influences musicales extrêmement diverses qui ont nourri le style, notamment avec un fort impact de certains show radio, comme celui du DJ Electrifying Mojo. Si ce n'est pas le premier label de techno, il faut évoquer la figure d'underground resistance, fondé par Mike Banks, Jeff Mills et Robert Hood ; un label très politisé, tant dans son imagerie que dans le discours de ses protagonistes ou dans les projets sociaux qu'ils développent à destination des populations pauvres de certains quartiers de détroits. Ces derniers, et notamment Mike Banks, montre une véritable volonté d'indépendance,

d'empowerment et de maîtrise de l'outil de production, notamment par rapport au major avec la création de Submerge, structure dédiée à la distribution des labels indépendants de la ville.

Ces musiques électroniques naissent donc bel et bien dans la diversité, voire dans une certaine transgressivité par rapport aux mœurs de l'époque, et principalement dans des communautés discriminées. Pour autant, il est assez facile de constater que cette diversité ne caractérise pas l'ensemble de la scène contemporaine, d'une part, mais surtout que les espaces au sein desquels cette diversité se déploie réellement ne sont pas ceux qui sont au centre de l'attention médiatique et du marché de la musique d'autre part.

Si l'on prend par exemple la problématique du genre dans les programmations des festivals de ces musiques, les rapports de 2020 issus du Fact Survey et de l'appel du 8 mars illustrent que celle-ci demeure très actuelle du fait d'énormes disparités, bien que des progrès puissent être notés à travers le temps. Progrès qu'il apparaît pertinent d'imputer aux initiatives dédiées à cette question, travaillant par exemple à la féminisation des réseaux sociaux - entendus comme réseau de relation sociale et donc de cooptation - dans le secteur.

On remarquera que ce phénomène, qui fait évoluer dans le même temps une forme musicale, son statut ainsi que la communauté que constituent ses acteurs et publics n'est pas spécifique aux musiques électroniques ; il serait même plutôt générique à de très nombreux courants musicaux : on peut par exemple penser au rap, ou encore au jazz, et plus largement aux formes qui sous quelques aspects apparaissent initialement transgressive des normes instituées.

A partir d'une analyse de l'histoire du jazz, un sociologue américain - Richard Peterson - a modélisé un phénomène qu'il appelle la mobilité esthétique, et qui fait passer le jazz au travers de trois phases qui dessinent différentes définitions de cette musique qui finissent par coexister. Le jazz se développe initialement dans une communauté relativement restreinte, réunie autour de la rupture avec certaines conventions ; on pense à des conventions esthétiques évidemment, mais aussi à des conventions sociales ou morales. Le jazz existe d'abord dans une phase communautaire avec un ensemble de tradition, un folklore, au même titre que les musiques électroniques.

Dans le cas du jazz, ce folklore et ses transgressions vont commencer à incarner de façon plus large un symbole de rébellion contre les mœurs victoriennes de l'époque. Le cercle du public et des pratiquants s'élargit et se diversifie bien au-delà de la communauté initiale, pendant que la distinction entre acteurs et public se fait de plus en plus prononcée. Un engouement autour du style va se développer et jouer, dans le cadre du marché, sur la forme musicale qui évolue par métissage avec la pop du moment pour plaire à l'audience la plus large, érigée en audience "neutre". Dans le cas du jazz, c'est l'émergence d'une certaine forme de swing qui va très bien se vendre.

Pour les musiques électroniques, on peut évidemment penser à tout ce qui est péjorativement réuni en France sous l'étiquette EDM, ou simplement considérer les nombreux remixes de titres de RNB à succès par des producteurs de house au catalogue de diverses filiales de Sony music au début des années 2000, période où un certain RNB occupe les charts aux USA.

L'émergence de cette audience de masse participe en retour du formatage de la production et des producteurs, mais joue aussi sur l'appréhension de cette culture qui n'apparaît plus transgressive au regard d'une double fonction : exister en tant que marché potentiellement juteux à travers une audience relativement large et essentialisée, et aussi bien souvent animer la jeunesse. Sur le plan musical, une diversité de format fait suite à une diversité de tradition : le jazz apparaît alors dans sa seconde phase, sa phase pop, une phase que ces musiques électroniques ont également atteintes au sein de ce processus.

Dans ce monde du jazz, une sorte d'avant-garde va émerger, principalement réunie autour de la tension entre les aspirations de l'audience de masse - qui veut boire et danser, si possible sur des airs qu'elle peut suggérer, et celles des musiciens qui veulent créer de la musique qu'il juge de qualité sans se soucier de sa réception. On notera que cet antagonisme n'est pas sans habiter une partie des musiciens de ces musiques électroniques.

Des praticiens soudés à New-York vont faire évoluer le jazz vers une forme moins tournée vers la danse, plus complexe, par exemple sur le plan de l'harmonie, qui se construira sur des thèmes assez marginaux - comme la consommation d'héroïne - pour être en rupture avec l'audience de masse. C'est ce qui donnera le bop, qui construira son public autour des musiciens afro-américains qui le développent et de la classe moyenne haute de la ville.

Dans les décennies qui suivent, le jazz construit sa troisième phase : celle de musique esthétiquement légitime qui ne donne plus à voir une diversité de traditions ou de format, mais une diversité d'école. L'accent est mis sur la maîtrise technique des instruments, le recrutement des musiciens se fait de plus en plus à travers les écoles de musiques et les conservatoires, qui développent des cursus dédiés, comme c'est le cas en France pour le jazz. La différence entre l'entraînement et la performance se fait plus formelle, on attend plus du public une réponse intellectuelle qu'une implication physique, ce qui joue sur la forme de diffusion qui s'en trouve grandement modifiée. Pour ne pas dépendre du marché, les acteurs du jazz augmentent leur dépendance aux subventions et aides privées, tandis que des commentateurs émergent et participe d'une redéfinition idéologique du sens du jazz, qui passe d'une forme culturelle perçue comme déviante à une forme artistique qu'il importe de démocratiser au nom de sa qualité et donc de son universalité.

Si le parallèle reste assez prégnant, on pourra néanmoins remarquer que ce processus a, dans le cas de ces musiques électroniques, quelque chose de franchement inachevé, notamment sur la question de la dépendance aux subventions.

Il n'est pas question de dresser le constat de l'échec de l'institutionnalisation des musiques électroniques, ou d'ailleurs de la plupart des courants réunis sous l'appellation "musiques actuelles" - puisque des politiques publiques s'appuient aujourd'hui bel et bien sur ces objets - mais plutôt de dire que cette institutionnalisation s'est faite sur un nouveau modèle, et se construit autour d'autres enjeux principalement liés à l'économie des territoires, à leur attractivité, à la question de l'emploi ou encore à l'animation des publics présumés de ces musiques, en l'occurrence la jeunesse.

Dans un tel cadre, l'institutionnalisation, et donc l'octroi de ressources ne semble pas reposer sur une légitimité esthétique qui accorderait à chacun de ces styles musicaux une certaine universalité, faisant de leur démocratisation un enjeu d'intérêt général qu'il importe d'accompagner. A l'inverse, cette institutionnalisation se construit principalement autour d'enjeux génériques à bien des secteurs d'activité économique.

Si les politiques culturelles se sont historiquement construites autour du paradigme de la démocratisation, de l'idée qu'il fallait diffuser auprès du plus grand nombre des formes jugées de qualité qui seraient constitutives d'une culture universelle, force est de constater que ces musiques électroniques et nombre de courants de musiques actuelles se sont vu refusé l'accès à ce paradigme, et négocie différemment leur inscription dans les politiques publiques ; on peut par exemple penser à une politique événementielle, ou à une politique des publics, notamment la jeunesse. Ces musiques peinent à bénéficier de la reconnaissance et des ressources que devrait leur conférer ce processus de mobilité esthétique.

Cette situation peut être partiellement expliquée par l'évolution de l'action publique en France dont l'une des principales conséquences est la forte tendance à la diminution des dotations. Dans ce

contexte où il est déjà difficile de maintenir l'existant, on comprendra que la tendance institutionnelle n'est pas tout à fait à l'inclusion de nouvelles esthétiques dans cette culture universelle, qui apparaît de fait relativement inélastique.

Si cette situation est évidemment problématique pour bien des acteurs qui aimeraient s'appuyer sur le financement public, elle peut constituer une opportunité en matière de diversité et d'égalité, et donc apporter un élément de réponse à la question : **en quoi et comment les musiques électroniques peuvent-elles être des endroits de lutte contre les discriminations ?** Pour appuyer cette réflexion, on va brièvement revenir sur l'histoire de ce paradigme de la démocratisation.

Si la situation a évolué, il faut rappeler qu'à l'inverse des musiques électroniques, le ministère de la culture et ce paradigme de la démocratisation n'ont pas des racines très progressistes. Le ministère de ce qui était alors appelé les "affaires culturelles" né sur un quasi-malentendu : il ne bénéficie pas de beaucoup de crédibilité administrative et peine à recruter des cadres. Or, à cette époque, un grand nombre de hauts fonctionnaires et d'administrateurs coloniaux rentrent en France du fait de la décolonisation ; ils représentent un fort vivier de ressources humaines qui vont nourrir le ministère, d'autant qu'ils sont déjà rompus à l'exercice de faire rayonner les valeurs et la culture française sur fond d'universalité.

On peut par exemple évoquer la figure d'Emile-Joseph Biasini, qui fut entre autres choses le directeur de cabinet du gouverneur de Guinée et l'un des principaux artisans du paradigme de la démocratisation, par exemple en mettant sur pied les maisons de la culture, un projet initialement pensé pour diffuser cette culture universelle en Afrique avant qu'un concours de circonstances - incluant une bête histoire de conversion du franc CFA vers le franc métropolitain - ne fasse capoter l'initiative, alors que le programme est déjà prêt. L'idée vient alors au sein de l'administration : ces maisons de la culture, pourquoi ne pas les faire en France ?

Si les mentalités et les orientations du ministère ont bien évidemment évolué, il reste que ce paradigme de la démocratisation, construit autour de la nécessité de diffuser une culture universelle, qui implique par définition des cultures périphériques et donc une forme de hiérarchisation entre elles, reste extrêmement prégnant dans les politiques culturelles, mais surtout semble mal s'accommoder de ces questions d'égalité et de diversité.

En ce sens, en être exclu peut constituer une aubaine, notamment à la faveur de ce qui peut apparaître comme une opportunité politique : l'échec relatif de cette démocratisation, et la crise de légitimité que connaissent les politiques culturelles. A ce titre, il est tout à fait possible de considérer que l'orientation des politiques et du secteur culturel vers une fonction soutien à l'économie et à l'attractivité des territoires est une réponse politisée à cette crise de légitimité ; à mon sens peu satisfaisante en tant qu'elle revient à abandonner l'idée que ce secteur culturel est dépositaire d'enjeux d'intérêt général qui lui sont spécifiques.

Il y a donc une opportunité pour faire émerger un nouveau paradigme de politiques culturelles autour de nouveaux enjeux, distincts de ceux du paradigme de la démocratisation et de cette fonction soutien à l'économie. Les questions de diversité et d'égalité, de forger une société plus inclusive pourraient être au cœur de celui-ci, notamment en s'appuyant sur une autre opportunité politique : l'inscription des droits culturels à différents endroits du droit français et européen, puis compilés dans un document : la déclaration de Fribourg de 2007. A noter par ailleurs que depuis les lois de nouvelle organisation territoriale de la République de 2015 et relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine de 2016, ces droits culturels constituent le cadre dans lequel l'État et les collectivités doivent exercer leur responsabilité culturelle.

Alors la loi ne fait pas les mœurs, mais néanmoins ces droits culturels peuvent constituer une so-

lide base pour penser un nouveau paradigme de politiques culturelles, à condition de s'en emparer réellement pour dépasser un simple changement de discours et mobiliser ce qu'ils peuvent avoir de puissant, dans un contexte de montée des inégalités et des valeurs autoritaires et xénophobes. Notamment penser les politiques culturelles à partir de droits attachés aux personnes et non aux œuvres, réfléchir la participation culturelle des individus au delà de la question de la consommation des œuvres, et redonner à ces politiques du sens au travers d'un objectif simple, qui constitue une vraie réponse politisée à leur crise de légitimité : la défense des droits de l'homme

Néanmoins, ce changement de paradigme a peu de chance d'être porté par les groupes sociaux à qui ils profitent, qui tirent pour l'instant des bénéfices de cette démocratisation et de la hiérarchisation entre les formes culturelles qu'elle sous-tend. Il serait en revanche bien plus probable de le voir impulsé par celles et ceux que la situation actuelle lèse : les acteurs des musiques électroniques, et plus largement actuelles semble à ce titre constituer un terreau fertile pour porter ces changements, d'autant plus au regard des talents dans l'ingénierie de projet et de l'inventivité dont cette situation les a contraint à se doter, changement qu'ils portent bien souvent déjà au travers de leurs pratiques, par exemple en insérant la sortie culturelle au sein des pratiques sociales, en envisageant la culture comme un processus interactif et décroisé, en s'attachant au travers un grand nombre d'initiatives à exalter la participation culturelle des personnes dans toute la diversité de leurs identités.

Ainsi, poursuivre le travail engagé, mobiliser la crise de légitimité que connaissent les politiques culturelles et les disparités qu'elles produisent dans le secteur, y impulser de profondes et salutaires transformations en dépassant le paradigme de la démocratisation et cette fonction soutien à l'économie, les mettre au service des droits de l'homme et d'une société plus inclusive et plus juste peut constituer, pour ces musiques électroniques et actuelles, un vecteur de lutte contre les discriminations.

Valentin BOILAIT

Chercheur associé à Mesopolhis (Aix-Marseille Université) & animateur réseau du PAM.

Bibliographie :

Bara Guillaume, *La Techno*, Paris, Libro, 1999.

Becker Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010.

Becker Howard Saul, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1995

Birgy Philippe, « *Techno, house et musiques électroniques populaires aux États-Unis* », Revue française

Boilait Valentin, *Musiques techno à la croisée d'enjeux esthétiques, sociologiques et politiques : étude de cas autour d'une mouvance musicale contemporaine et son statut dans l'action publique*, thèse de doctorat, ED 355 - Aix-Marseille Université, 2021.

Brun-Lambert David, Garnier Laurent, *Electrochoc. L'intégrale 1987-2013*, Paris, Flammarion, 2017.

Buscatto Marie, « *La culture, c'est (aussi) une question de genre* », postface, in. Sylvie Octobre, Question de genre, question de culture, Ministère de la Culture - DEPS, 2014, pp. 125-143.

Buscatto Marie, « *La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux* », l'Harmattan | Sociologie de l'art, 2015/1, OPuS 23 & 24, 2015, pp. 129-152.

Buscatto Marie, « *De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz* », l'Harmattan | Sociologie de l'art, 2004/3 OPuS 5, 2004, pp. 35-56.

Buscatto Marie, « Tenter, rentrer, rester. Les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *La Découverte | Travail, genre et sociétés* 2008/1 n°19, 2008, pp. 87-108.

d'études américaines 2005/2 (n° 104), 2005, pp. 50-62

Kosmicki Guillaume, *Musiques électroniques, des avant-gardes aux dance floors*, Marseille, le mot et le reste, 2010,

Kosmicki Guillaume, *Free party : une histoire, des histoires*, Marseille, le mot et le reste, 2010.

Langeard Chloé, « Les projets artistiques et culturels de territoire. Sens et enjeux d'un nouvel instrument d'action publique », *Informations sociales* 2015/4 (n° 190), 2015, pp. 64-72.

Lucas Jean-Michel, « Complexité, hétérogénéité, évaluation », Contribution au Colloque organisé par la Fondation Recherche et Éducation pour l'Enseignement des Malades, Genève, Suisse, à Tourtour, octobre 2008.

Lucas Jean-Michel, « Politique culturelle et évaluation : la question des finalités », 2009, disponible sur le site internet de l'IRMA.

Lucas Jean-Michel, « Premier regard interrogatif et critique sur le rapport Balladur et sa conception des politiques publiques de la culture », 2009, disponible sur le site internet de l'IRMA.

Peterson Richard Austin, « A process model of the folk, pop and fine art phases of jazz », in Charles Nanry, *American music : from storyville to woodstock*, Transaction book, New Brunswick New Jersey, 1972, pp. 135-152.

Prat Reine, "Mission pour l'égalité et contre les exclusions – rapport d'étape n°1", commandité par le ministère de la culture, 2006

Prat Reine, "Mission pour l'égalité h/f – mai 2009 – rapport d'étape n°2, De l'interdit à l'empêchement", 2009

Rauch Marie-Ange, "les hussards du ministère de la culture", publié par le Comité d'histoire du ministère de la Culture sur le site officiel du ministère à l'occasion du 50e anniversaire du ministère de la Culture.

Rauch Marie-Ange, *Le bonheur d'entreprendre, enquête sur le rôle des anciens administrateurs de la FOM dans la construction du ministère des Affaires culturelles*, Paris, La Documentation Française/Ministère de la culture, 1998.

Rolls Deborah, Berlinger Lou, Patrache aka Anaïs, Lauriance Garcia, "Female artists representation within the electronic music industry—a preliminary study by L'Appel du 8 Mars", 2019.

Teillet Philippe, « Publics et politiques des musiques actuelles », Texte publié in. Olivier Donnat, Paul Tolila, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, pp.155-180.

Teillet Philippe, « Les politiques culturelles deviennent-elles des politiques événementielles pour peaufiner leur image ? » Editions de l'Attribut | Nectart, 2019/2 N° 9, 2019, pp. 62-68

Teillet Philippe, «Ce que les droits culturels f(er)ont aux politiques culturelles », *Observatoire des politiques culturelles | L'Observatoire*, 2017/1 n°49, 2017, pp. 20-24.

Teillet Philippe, Négrier Emmanuel, *Les projets culturels de territoire*, Grenoble, PUG et UGA édition, 2019.

The Trouble makers - Female Pressure - "Facts Survey", 2020.

Wolff Lou et al., "Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication", DEPS, ministère de la culture, 2020.