

**Le « secteur » des musiques actuelles :
de l'innovation à la normalisation... et retour ?**

***Journée d'étude du master Direction d'équipements et de projets dans le secteur des
musiques actuelles***

Université d'Angers – CUFCO 10 octobre 2006

Philippe Teillet

Maître de conférences en science politique

Institut d'Etudes Politiques de Grenoble – PACTE CNRS

En octobre 2005 s'est tenu à Nancy le premier ForuMa (Forum national des Musiques Actuelles)¹ accueillant près d'un millier de personnes pendant trois jours. Cette manifestation s'inscrivait dans la lignée de colloques à dimension nationale ayant précédemment réuni dans d'autres villes de province, notamment à Agen (1995)² et Nantes (1998)³, les acteurs des « musiques actuelles ». Ces rassemblements étaient principalement destinés aux individus et organisations participant au développement d'activités et de projets désormais inscrits parmi les politiques publiques de la culture. Ce sont d'ailleurs les pouvoirs publics, ministère de la culture en tête, qui depuis 1995 ont procédé au regroupement de ces musiques sous l'expression de « musiques actuelles »⁴, terme pourtant contesté et contestable, peu voire pas utilisé dans les milieux artistiques et la critique musicale, mais dont l'usage renvoie essentiellement à un enjeu d'action publique (Teillet, 2002).

Ces grands « meetings » à relativement forte visibilité ne restituent que partiellement la mobilisation des acteurs de ce « secteur »⁵. En effet, depuis près d'une décennie, c'est tout au long de l'année et dans différents lieux, que des réunions, tables-rondes, journées, forums, colloques, etc. se déroulent sur ce thème. Témoignant de la professionnalisation de leurs organisateurs, ces événements rendent aussi compte d'un besoin de donner de la visibilité à leurs activités, d'interpeller les autorités politiques, mais aussi d'échanges, de confrontations et de formation mutuelle dans un contexte marqué par la pluralité des intérêts en cause et, surtout, par une forte hétérogénéité des situations vécues. Certaines structures disposent en effet d'équipements récents et coûteux⁶, d'un personnel relativement nombreux, alors que d'autres, la grande majorité, sont marquées par une fragilité manifeste tant du point de vue du type d'emplois proposés, que de leurs moyens d'actions ou de la qualité des locaux mis à leur disposition. Ces faiblesses et fragilités sont naturellement au cœur de ces rencontres dont l'un des thèmes récurrents est la *structuration* du « secteur ». D'une définition vague, cette notion semble désigner tant ce qui se passe lors de ces réunions (une *étape* dans la structuration) qu'un objectif à atteindre (la formalisation d'un réseau et une capacité à infléchir des décisions publiques ou socio-professionnelles). Elle évoque aussi une forme de mobilisation collective visant à construire une identité professionnelle et à dessiner les limites du « secteur », les contours de l'espace social - inclusifs et exclusifs -, que les organisations

¹ Une seconde édition est prévue en 2007.

² Voir les actes : <http://www.la-fedurok.org/docs/PolitiquesPubliquesMA95Agen.pdf>

³ Voir les actes : <http://www.la-fedurok.org/docs/ActesNantes.pdf>

⁴ Dont l'usage avait été toutefois proposé à la fin des années 70 par les fondateurs du festival « Les Transmusicales » de Rennes. Cf. M. Lidou, *ForuMag*, p. 3, <http://www.la-fedurok.org/docs/ForuMag.pdf>

⁵ Qu'un secteur se soit constitué autour des musiques actuelles, on peut en débattre et même en douter. En revanche qu'une logique de sectorisation soit à l'œuvre c'est plus certain. Une forme, même partielle, d'unité et d'homogénéité dans les comportements et les valeurs, qui fait l'objet du présent article, en est la preuve.

⁶ La Cartonnerie à Reims, ouverte en février 2005, correspond à un investissement de 11,7 millions d'euros. Cf. http://www.cartonnerie.fr/site/cartonnerie_historique.php

« représentatives » entendent... représenter⁷. Par exemple, la création du Syndicat des Musiques Actuelles en juin 2005 rend compte, à travers le choix minutieux des termes utilisés dans sa dénomination, du travail politique de définition du « territoire » représenté : *Syndicat national des petites et moyennes structures non lucratives des musiques actuelles*. Etape majeure dans le processus de structuration, la naissance de cette organisation syndicale n'a de sens qu'au regard de la nécessité pour ses fondateurs de se donner les moyens de participer aux arènes où se négocient les règles relatives à la vie et aux activités des professionnels de la culture et du spectacle vivant en particulier (emploi, chômage, assurance maladie, congés, formation professionnelle, etc.). Plus largement, la structuration ne peut être ce thème redondant qu'elle est devenue sans traduire la conflictualité interne aux différents groupes intéressés par l'existence de dépenses publiques pour la culture, qu'elles viennent de l'Etat ou des collectivités territoriales. De ce point de vue, l'importance de cet enjeu pour les acteurs des musiques actuelles est le reflet inversé de la faiblesse de leur domaine au sein des politiques publiques de la culture. L'effort exceptionnel accompli en ce sens est sans équivalent dans des domaines plus anciennement pris en compte ou plus légitimes et à ces différents titres, dotés de ressources suffisantes pour faire l'économie d'un investissement sur leur structuration.

Le ForuMa et la venue du ministre de la culture et de la communication, Renaud Donnedieu de Vabres pour un discours de clôture, étaient des étapes supplémentaires de la structuration et de la construction des musiques actuelles en « secteur » spécifique au sein du plus vaste secteur qui s'est de plus longue date constitué autour des interventions publiques en matière culturelle. Détaillant des mesures pour le jazz (en décalage avec le poids numériquement modeste de ses acteurs parmi les participants du ForuMa), évoquant longuement le Centre National des Variétés - CNV - (qui reste encore considéré par un grand nombre d'associations et d'acteurs des musiques actuelles comme une organisation lointaine voire indifférente), considérant la formation artistique dans le champ de ces musiques à partir du seul réseau des écoles contrôlées par l'Etat et des titres nécessaires pour y enseigner (dans l'oubli des formes alternatives d'apprentissage et d'accompagnement développées dans le « secteur »), l'intervention du ministre était plutôt mal ajustée aux préoccupations de la majorité des acteurs rassemblés. Mais s'agissant de structuration, elle lui a permis d'annoncer officiellement la création du Conseil Supérieur des Musiques Actuelles (CSMA).

Le ForuMa a été en effet le point d'aboutissement d'un travail mené depuis plus d'une année, appelé la « Concertation nationale ». Sous la responsabilité de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) du ministère de la culture et de la communication, et à l'initiative de la Fedurok⁸ ainsi que de la Fédération des Scènes de Jazz et de Musique Improvisée, les principales organisations du secteur (syndicats, fédérations professionnelles de tous ordres, associations d'élus et de personnels culturels des collectivités territoriales - DAC -) ont été associées en vue d'élaborer des propositions nationales pour la définition de politiques territoriales en faveur des musiques actuelles. Dispositif original en matière de politique culturelle, cette forme de gouvernance devait permettre pour ses initiateurs la « coconstruction » tant des propositions nationales que des politiques territoriales. L'esprit de cette concertation était sur bien des points novateur tout en étant ajusté aux modalités les plus... actuelles... de production des politiques publiques (du moins dans le cadre français). Résolument décentralisatrice, elle associait aux services du ministère,

⁷ Fédérations de structures (équipements ou manifestations) constituées selon des logiques esthétiques (musiques actuelles, Jazz, musiques traditionnelles, musiques du monde, musiques improvisées, etc.), structurelles (festivals, lieux, écoles) ou distinctives (festivals « innovants »). Ces différentes logiques pouvant se combiner (ex. Fédération Nationale des Ecoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles).

⁸ Fédération de plus d'une cinquantaine de lieux de musiques amplifiées / actuelles. Cf. http://www.la-fedurok.org/01fedurok/01_present.asp

chargés de la coordination de ces travaux, les différents niveaux de collectivités territoriales (des communes aux régions) et s'attachait à borner son action à la rédaction de propositions, laissant le soin de la définition des politiques en ce domaine à de futures concertations territoriales, à quelque niveau que ce soit. En outre, à rebours d'une tradition qui, en France, fait des pouvoirs publics - l'Etat d'abord, les principales collectivités territoriales ensuite - les éléments dynamiques de l'offre culturelle, la concertation nationale reconnaissait aux acteurs des musiques actuelles, à leurs diverses organisations, un rôle clef dans l'élaboration de ces propositions et des politiques territoriales ultérieures. On notait d'ailleurs que la place dévolue aux groupements professionnels incluait les organisations d'entrepreneurs privés ne dépendant pas directement de soutiens publics. Le discours du ministre au ForuMa devait préciser quelles suites il entendait donner à cette concertation : ce fut donc le CSMA.

Instance inédite, il intègre cependant la catégorie des conseils supérieurs qui ont accompagné les politiques de l'Etat en faveur des arts et de la culture depuis au moins la fin du 19^e siècle et le Conseil Supérieur des Beaux-Arts (Genet-Delacroix, 1995). La France ne connaît pas, comme au Royaume-Uni en particulier, ce système dit d'administration à distance (*Arm's Length*) qui suppose la constitution d'un grand conseil (*Arts Council*) chargé d'effectuer les choix de soutien aux institutions et projets artistiques. Toutefois, si le pouvoir d'Etat peut effectuer directement ces choix, et plus largement déterminer la politique de la nation en matière culturelle, c'est fréquemment après avoir consulté l'un ou l'autre des différent(e)s conseils ou commissions supérieur(e)s sectoriel(le)s qui l'entourent (dans les domaines du patrimoine, des arts plastiques ou du spectacle vivant). La dimension purement consultative et non décisionnelle de ces instances est ici particulièrement nette et leur spécialisation ajoute un peu plus à leur faiblesse⁹. En contrepartie le pouvoir de décision des autorités publiques continue à s'exercer sans véritable partage (mais en laissant dans l'ombre un important travail de négociation des décisions avec des groupes d'intérêt divers et concurrentiels, au profit de l'autonomie apparente des autorités politiques). Ainsi, peu, voire pas négociée (officiellement), la création, comme la désignation du président du CSMA (le directeur de France-Culture, David Kessler) ne traduisaient pas du tout la logique de *coconstruction* qui avait antérieurement fédéré les acteurs de la Concertation. Le placement de cette instance consultative auprès du ministre de la culture rend-elle bien compte, par ailleurs, d'une volonté de renouveler les modalités de sa coopération avec les collectivités territoriales et de reconnaître à ces dernières le rôle essentiel qu'elles jouent pourtant dans le financement de la vie culturelle en général, des structures et des manifestations dans le domaine des musiques actuelles, en particulier ? Quoiqu'il en soit, si des craintes se sont exprimées chez les acteurs de ces musiques et au sein des organisations représentées dans ce Conseil, il fonctionne désormais de façon pérenne¹⁰ et a déterminé ses commissions internes. En outre les propositions nationales préparées par la Concertation ont été adoptées et diffusées au moment de son installation¹¹. Sans doute, quant à elles, les concertations territoriales, hormis quelques expériences isolées, peinent à apparaître et diffèrent d'autant la production à la même échelle de politiques en faveur des musiques actuelles. Mais nous voudrions prendre ici la création de ce Conseil comme un exemple, voire un symptôme.

⁹ Dans l'administration culturelle de la Communauté Française de Belgique (Direction Générale de la Culture, Service Général des Arts de la Scène) existe un Service des Musiques Non Classiques qui a mis en place depuis 1990 une Commission Consultative des Musiques Non Classiques chargée de fournir des avis sur les questions relatives à ce secteur. A la différence de la situation française, ces avis concernent également l'attribution de subventions diverses.

Cf. <http://www.artscene.cfwb.be/WAS/Site/Pages/MusiquesNonClassiques/presentation.html>

¹⁰ Rappelons que des commissions non pérennes ont été régulièrement créées depuis que le ministère de la culture a affiché sa volonté d'apporter son soutien à ces musiques, notamment la commission nationale des musiques actuelles créée en 1998 par la ministre Catherine Trautmann.

¹¹ Cf. http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/Plan2_signatures_au_19_juin.pdf

Depuis les premiers gestes essentiellement symboliques du ministère Lang au début des années quatre-vingt, le soutien de l'Etat et des collectivités territoriales au rock, d'abord, puis aux musiques actuelles ensuite, a suivi un parcours similaire à la Concertation Nationale, celui qui conduit de l'innovation, voire de l'expérimentation, à la normalisation ou à la standardisation. Fort différentes des mesures habituellement prises dans le champ des politiques culturelles, celles qui ont visé les musiques actuelles ont été tendanciellement orientées vers des modalités plus habituelles, des dispositifs établis et reconnus, au détriment de formes plus innovantes d'action. Il ne s'agira pas ici de dénoncer une telle orientation ni même de s'en plaindre. Il s'agit plutôt de souligner un besoin d'innovation car le modèle d'interventions culturelles qui se déploie désormais en faveur de ces musiques, est en crise.

De l'innovation à la normalisation

La normalisation : les musiques actuelles dans le sentier de dépendance

D'une position initiale marquée par l'écart, la distance aux instruments habituels de politique culturelle, la situation actuelle montre que toute la palette des modalités d'action publique en faveur du spectacle vivant se décline désormais dans le champ des musiques actuelles. Les interventions en leur faveur rencontrent donc une question classique de l'analyse des politiques publiques, celle des résistances au changement et, plus précisément, de l'emprise des choix passés et des modes d'action routinisés sur les processus décisionnels présents. Le thème de la « dépendance au sentier » (*Path Dependence*) (Pierson, 2000) s'est développé dans le cadre des approches néo-institutionnalistes (Hall, Taylor, 1997) soulignant le rôle des institutions (les règles, les routines, les standards, mais aussi les croyances, les valeurs ou codes culturels) comme facteurs d'ordre définissant les cadres où se déploient les comportements individuels, l'action collective et les politiques publiques. L'image de la dépendance au sentier (ou au chemin parcouru) désigne le processus selon lequel, avec le temps, il devient de plus en plus coûteux de ne pas respecter les règles et les normes posées, de chercher à revenir sur des options prises. De cette façon, la continuité l'emporte souvent sur le changement. Les choix passés trouvent leur force dans trois types de phénomènes : les groupes d'intérêt se mobilisent plus aisément pour la défense de situations antérieures que pour la promotion de réformes ; les représentations collectives sont souvent tenaces et favorisent la continuité dans les choix politiques plus que les ruptures ; enfin, créer de nouvelles règles ou institutions génère des coûts tels en termes d'investissement politique, d'apprentissage, de coordination et d'anticipation que les acteurs sociaux s'accordent plutôt sur des dispositifs et des pratiques connues, habituelles, bien identifiées et de tous points de vue moins coûteuses (Palier, 2004).

Le cas des musiques actuelles permet donc d'ajouter quelques éléments à l'analyse de tels phénomènes. De multiples micro décisions (qu'il n'est pas possible de restituer ici) ont concouru progressivement à orienter dans le sens de la normalisation un « secteur » pourtant attaché à marquer sa différence. La situation actuelle peut d'ailleurs s'avérer provisoire dans la mesure où l'ambition de contribuer à la redéfinition des politiques culturelles et de leurs modalités anime encore les acteurs des musiques actuelles. Toutefois, avant de décrire sommairement ce processus de normalisation, il faut rappeler que les analyses de « *path dependency* » tendent à négliger des évolutions pourtant bien réelles. Il faut donc rappeler ici que les politiques en faveur des musiques actuelles n'ont pas perdu au cours des années toutes leurs spécificités. On peut sur ce point évoquer :

- leur situation à cheval sur deux secteurs, culturel et socioculturel, à la fois parce que de nombreux décideurs publics voient d'abord ce domaine comme un champ d'actions en faveur de la jeunesse, et parce que les acteurs des musiques actuelles revendiquent souvent leur filiation idéologique avec l'éducation populaire (Van Colen, 2003) ;
- la fréquence des emplois aidés, voire du bénévolat ;
- la proximité de ce domaine avec les industries culturelles (de très nombreuses PME – voire TPME, tourneurs, labels – et quelques majors, soit « les franges » et « l'oligopole ») ;
- les conditions de la formation et de la production artistique ;
- l'association de la diffusion artistique professionnelle avec des activités concernant des amateurs, en voie de professionnalisation ou non ;
- des formes de mutualisation des équipements au profit d'associations autres que la gestionnaire du lieu.

Cela étant, sur le long terme (un quart de siècle), la normalisation l'emporte : les structures vouées aux musiques actuelles rejoignent progressivement les normes du soutien public au spectacle vivant en ne les amendant qu'à la marge. La situation est donc celle d'une hybridité associant le nouveau à l'ancien, le changement à la continuité (Fontaine, Hassenteufel, 2002). Cependant, la place des « instruments » communs et traditionnels des interventions culturelles publiques est aujourd'hui à la fois croissante et dominante. Plusieurs facteurs ont sur ce point joué un rôle clef. Les mesures en faveur des musiques actuelles ont rejoint les standards des politiques culturelles qui sont principalement des politiques d'équipement, conférant une place primordiale aux questions *artistiques* et se situant délibérément dans le cadre de politiques *publiques* (tout en relevant, notamment dans le spectacle vivant de régimes juridiques mixtes - privé / public - et en favorisant la coopération de la société civile et de ses organisations).

Une politique d'équipements

La nécessité de construire ou d'aménager des locaux spécifiques (d'abord conçus comme destinés prioritairement à la jeunesse – Teillet, 2003) a induit des politiques d'investissement (à l'origine fortement polarisées entre des petits lieux de proximité et des salles de plusieurs milliers de places, les *Zéniths*) et la mise en œuvre pour ces lieux musicaux de toutes les ressources, procédures et compétences acquises antérieurement dans l'aménagement et l'équipements culturels du territoire. Progressivement, sont apparues des salles de capacités intermédiaires rejoignant le *mainstream* des équipements culturels (aux environs du millier de places) et dont le montant des investissements réalisés à l'occasion de leur construction - de plus en plus élevé - a peu à peu impliqué la croissance des sommes affectées à leur fonctionnement (toutefois, avec souvent des décalages sensibles). C'est ainsi que, d'abord envisagées avec crainte (n'allaient-elles pas signifier l'institutionnalisation du rock ou concourir à faire des organismes subventionnés des institutions pesantes progressivement en rupture avec les scènes locales d'où elles émanaient ?), les subventions de fonctionnement¹² ont été finalement considérées comme un signe tangible de reconnaissance et de valeur accordée par les autorités publiques à ces musiques, à ces artistes et à leurs publics. Si elles constituent toujours une question difficile, c'est en raison de la faiblesse de leurs montants et du déséquilibre ainsi créé entre différents champs de production et de diffusion artistiques. En outre, l'utilisation maximale des équipements exigeait la

¹² Pour des équipements, mais aussi pour des festivals.

professionnalisation du personnel nécessaire et donc les moyens de leur rémunération. Dans ce cadre, le jeu des conventions collectives étendues a ramené les équipes vouées aux musiques actuelles vers le droit commun du spectacle vivant subventionné. Enfin, la « loi » de Baumol sur l'économie du spectacle vivant, aux effets renforcés par les logiques concurrentielles qu'aiguisent les stratégies des producteurs de spectacles, a accru les besoins en subventions des gestionnaires ou utilisateurs de ces équipements. Tous ces phénomènes ont eu pour effet de réduire la part de l'auto-financement dans leurs budgets qui ont répercuté leurs besoins dans des demandes de soutiens publics traitées par les collectivités publiques partenaires selon les modalités communes au secteur culturel, voire à d'autres domaines, en fonction des cadres légaux les régissant.

L'articulation du besoin de lieux spécifiques avec la professionnalisation des équipes a donc croisé une logique forte des politiques culturelles françaises. La construction d'équipements a en effet été centrale dans leur développement, en particulier au niveau des villes (Saez, 2004). Si on ne croit plus vraiment à la réalisation proche d'une démocratisation de la culture, on peut affirmer que l'action des pouvoirs publics a au moins eu un résultat incontestable : une exceptionnelle couverture du territoire national en équipements culturels de qualité. Fruit du volontarisme des collectivités territoriales et, parfois, des effets de levier des crédits d'Etat, cette situation constitue un cadre d'ensemble au sein duquel les mesures en faveur des musiques actuelles se sont peu à peu intégrées.

Une politique artistique

Les acteurs des musiques actuelles partagent avec la plupart des professionnels du secteur culturel le souci premier des enjeux artistiques. Certes, on n'utilise pas ou peu dans ce domaine le vocabulaire du théâtre, de la danse ou des arts plastiques, sur la « création » et les « créateurs ». Mais on est aussi très attentif aux talents en émergence et aux nouvelles tendances. Bref on partage à la fois cette hantise de l'académisme et cette répulsion à l'égard des contraintes que les impératifs commerciaux font peser sur le travail artistique. Or, ces dispositions sont conformes aux caractéristiques majeures des politiques culturelles en France depuis Malraux qui sont avant tout des politiques artistiques. Sans doute, aujourd'hui, on ne considère plus que seuls de très rares individus ont le pouvoir de créer, mais qu'au contraire l'innovation, socialement disséminée, peut venir d'en bas, de la rue ou des marges de la société. Sans doute, la notion d' « excellence » a ici peu de pertinence. Mais tout ne se vaut pas et la disqualification des productions musicales les plus commerciales désigne en creux des valeurs esthétiques plus autonomes. Ce qui se crée ou s'invente (aussi flous et divergents que soient les critères de ces propositions artistiques « originales », « innovantes ») reste au cœur des préoccupations de beaucoup d'acteurs ou de lieux, partageant ainsi une valeur identitaire de l'ensemble des milieux culturels. On observe d'ailleurs que le mouvement des friches connaît la même trajectoire. Le vocable désormais utilisé à leur sujet, les *Nouveaux Territoires de l'Art*, indiquant assez bien cette orientation (L'extrait, Kahn, 2005).

Pourtant, au début des soutiens publics accordés à ces musiques, la difficulté à déterminer les valeurs en ce domaine, une forme de *cultural gap* frappant les décideurs publics et les responsables administratifs (voire, une auto disqualification dans des champs artistiques qu'ils maîtrisaient mal), la non reconnaissance de leur compétence par leurs interlocuteurs émanant des scènes locales, les ont détournés d'un type de soutien (les aides à la création ou à la production) dont la place parmi les rapports entre pouvoirs publics et artistes est pourtant l'une des plus anciennes et des plus communément répandues. Sous cet aspect en particulier, l'unité des musiques actuelles est apparue bien fragile. Le jazz puis la chanson ont en effet assez rapidement bénéficié de mesures de ce type, alors que les musiques amplifiées sont restées plus longtemps quasiment hors de ces dispositifs. Mais leur statut

dérogatoire tend aujourd'hui à s'effacer, notamment avec l'extension à l'ensemble des musiques actuelles du dispositif des « résidences chanson » qui associent à la mise à disposition d'un lieu pour une production, un travail de sensibilisation des publics¹³. Globalement, les mesures de soutien à des projets artistiques, qui supposent l'avis d'experts, n'ont pu se développer qu'avec la construction d'une expertise, de ces « académies invisibles » (Urfalino, 1989) dédifférenciant progressivement ce « secteur » des autres domaines des politiques culturelles. Dans le champ de la formation artistique, le directeur de la musique et de la danse du premier ministre Lang, Maurice Fleuret, avait attaché son nom, non seulement à la création de la fête de la musique, mais aussi à l'effort de diversification des musiques enseignées dans les établissements de formation contrôlés par l'Etat. Se heurtant à une série d'obstacles culturels et professionnels, cette orientation, là encore, a diversement bénéficié aux musiques actuelles : le jazz et les musiques traditionnelles connaissant une intégration plus précoce même si souvent « ornementale » et extrêmement variable d'un établissement à l'autre. La formation dans le champ du rock, du rap, des musiques électroniques a été essentiellement portée par d'autres structures (écoles associatives, lieux de diffusion). Mais la perspective d'intégration globale de ces musiques aux établissements d'enseignement musical continue d'orienter l'action du ministère et la coopération entre ces établissements et les structures vouées aux musiques actuelles devrait être organisée dans les schémas départementaux des enseignements artistiques du spectacle vivant dont l'élaboration par les départements a été récemment imposée (loi du 13 août 2004).

Une politique publique

Tout ceci conduit les acteurs des musiques actuelles à ne pouvoir envisager d'avenir pour eux et leur « secteur » que dans le cadre des politiques publiques. L'humeur anti-institutionnelle du début des années 80 a fait place aujourd'hui à une forte demande d'intervention. Le retrait de l'Etat est envisagé avec craintes désormais (on pleure son désengagement), l'action des collectivités territoriales est jugée insuffisante ou mal éclairée, on regrette l'absence d'écoute et de volonté politique. Bref, on n'imagine pas de possible avenir pour ce « secteur », encore moins de développement, sans un fort investissement public. Sans doute, les associations du « secteur » ne souhaitent pas leur municipalisation et au contraire, aspirent à être de véritables partenaires des pouvoirs publics. Elles trouvent aujourd'hui dans la thématique du « tiers secteur » une arme idéologique pour se poser en acteur légitime des interventions en ce domaine face à une prise en charge directe de la part des collectivités territoriales. Mais la notion très complaisante de « tiers secteur » accueille un tel nombre d'organisations que celles des musiques actuelles peinent à démontrer leur spécificité. En outre, le projet d'associer les populations à la gestion des équipements culturels et de limiter ainsi les risques d'une culture « officielle » entièrement administrée a été présent dès le projet des Maisons de la Culture du ministre Malraux. Sans doute aussi avec l'idée de coconstruction des politiques en leur faveur, les acteurs des musiques actuelles revendiquent une certaine autonomie à l'égard des pouvoirs publics et trouvent dans la logique des Agendas 21 pour la culture des arguments en faveur d'une définition partagée des politiques culturelles. Mais on est loin d'envisager des possibilités de développement sans le soutien des pouvoirs publics.

Les mécanismes de la « dépendance au sentier » dans les politiques en faveur des musiques actuelles

¹³ Cf. http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/LES_RESIDENCES_DE_MUSIQUES_ACTUELLES_-_fevrier_2005-2.pdf

De façon générale, ce processus de normalisation s'est appuyé autant sur la propension des pouvoirs publics à étendre le champ d'intervention de leurs dispositifs éprouvés (cas des « résidences » ou des diplômes pour l'enseignement musical, par exemple), que dans les demandes ou attentes des acteurs des musiques actuelles. C'est ce qui apparaît précisément au travers des thématiques souvent associées dans leurs discours : la reconnaissance, le rééquilibrage et la structuration. La première a longtemps synthétisé l'une des principales demandes des organisations de ce « secteur ». Aussi imprécis que soit son contenu, l'idée de reconnaissance conduit à attendre pour soi de la considération équivalente à ce que d'autres reçoivent. C'est d'ailleurs ainsi, comme exigence de la dignité humaine, que Charles Taylor la place au principe des politiques du multiculturalisme (Taylor 1994). De son côté, Axel Honneth a montré que la « lutte pour la reconnaissance » était au cœur de multiples conflits sociaux contemporains (Honneth, 2002). De ce point de vue, dans des luttes pour la répartition entre champs artistiques des moyens affectés aux politiques culturelles, la logique de la reconnaissance invite à mettre en débat les pratiques discriminatoires dont le milieu des musiques actuelles estime, non sans fondement, être victime. Assez proche, la demande de rééquilibrage (voire de « réparation historique ») a été exprimée lors des travaux de la commission nationale des musiques actuelles en 1998. D'une dimension plus quantitative, elle annonce la volonté de revoir d'une façon plus « juste » le partage des moyens attribués aux formes d'expressions et domaines bénéficiant d'interventions publiques. Enfin, la volonté de structuration vise à se mettre en situation d'accéder aux lieux où sont débattues et tranchées un certain nombre de règles encadrant le « secteur ». Elle doit donc s'orienter vers la conformité aux conditions fixées pour participer aux instances où ont lieu ces débats (syndicalisation, par exemple). Par ailleurs, le cadre pluraliste de nombreuses négociations oblige à traduire en « extension » les demandes et intérêts du « secteur », soit dans des termes qui puissent être partagés par d'autres organisations, voire, à participer aux coalitions et aux échanges nécessaires pour faire triompher différentes causes.

La force des routines et des habitudes, le poids de certaines représentations collectives, la volonté de trouver dans des modes d'action existants la possibilité de répondre à des questions nouvelles, etc., ne sont pas des spécificités françaises. Dans plusieurs pays européens, les mêmes musiques bénéficient également de soutiens publics (y compris dans des territoires de tradition libérale), selon des modalités éloignées ou proches de celles que nous connaissons. Il semble bien, dans les cas, étudiés, que les mesures prises en faveur de ces musiques relèvent de catégories d'action qui les dépassent. Ainsi, en Grande-Bretagne, le soutien aux « musiques populaires » relève de l'action des villes en faveur de leur développement économique, de la volonté de réduire un certain nombre de tensions sociales, d'accompagner des transformations urbaines, d'accroître la notoriété de certains territoires, ou de gestes plus politiques visant à la constitution de clientèles électorales (Street, 1993, 106-107). Paul Rutten, dans son étude de la situation hollandaise observe aussi que les politiques en faveur de ces musiques se rangent dans le cadre de grands paradigmes d'action : ordre public, action sociale, régulation économique, soutien à la production artistique (Rutten, 1993).

Il serait inutile d'accabler les acteurs des musiques actuelles sous l'accusation d'un lâche renoncement aux ambitions de changement dont ils étaient plus ou moins consciemment porteurs. Le problème vient plutôt de l'épuisement du modèle auquel ils se conforment progressivement (Wallach, 2006 ; Benhamou, 2006). Ainsi, le caractère décevant du discours ministériel en clôture du ForuMa est plus profondément lié tant aux transformations des Etats occidentaux et tout particulièrement de l'Etat français - par tradition fort et centralisé -, qui ne permettent plus d'attendre de lui les impulsions qu'il pouvait donner il y a encore quelques décennies, qu'aux changements intervenus dans la définition des modalités légitimes d'accomplissement des activités politiques (impératifs délibératif et participatif). Mais la

situation générale des finances publiques invite aussi à ne pas reporter sur les collectivités territoriales les capacités d'aides dont l'Etat ne dispose plus. Enfin, le secteur des musiques actuelles est bien placé pour savoir que la dissémination de la créativité dans le corps social, face à l'étroitesse des moyens de soutien à la disposition des pouvoirs publics (Saez, 2001, 20), interdit d'envisager la simple extension des modalités anciennes de soutien à la production et à la diffusion artistiques.

Les voies de l'innovation

Loin de surprendre, l'énoncé de ces perspectives « normalisantes » confirme un certain nombre de craintes exprimées par les acteurs du « secteur ». Elles justifient les efforts faits pour échapper à un tel destin dont la Concertation Nationale a été l'exemple le plus récent. Mais, nous voudrions ici nous attarder sur des idées ou des propositions autour desquelles s'organise de plus en plus la réflexion du milieu des musiques actuelles qui estime pouvoir trouver en elles des voies pour l'innovation tant en ce qui concerne leur « secteur » que pour les politiques culturelles dans leur ensemble.

La démocratisation des politiques culturelles

Rarement formulée en ces termes, cette perspective rassemble pour les politiques culturelles un ensemble de propositions qui ont délaissé la question de la démocratisation de leurs objets (les œuvres, certaines pratiques) au profit de celle de leurs procédures. Il faut dire que, sur ce point, on partait de loin. Les équilibres (ou déséquilibres) institutionnels de la V^e République, privilégiant le pouvoir exécutif et central, ont contribué à mettre les choix de politiques culturelles à l'abri de tout véritable débat démocratique. En outre, le soutien des milieux culturels au projet politique de l'Etat a impliqué en contrepartie qu'une large autonomie leur soit accordée, en étendant aux choix de politiques culturelles le respect et la protection dus à la liberté d'expression. De cette façon, la professionnalisation des affaires culturelles et l'indépendance accordée aux professionnels, ont favorisé la sortie de leurs activités du champ du contrôle démocratique. Considérée comme le signe d'un stade avancé des démocraties, cette situation est pourtant doublement paradoxale. D'une part, l'autonomie des professionnels de la culture dans la définition concrète des politiques qu'ils mettent en œuvre, s'accompagne d'une forte dépendance financière au politique (Friedberg, Urfalino, 1984). D'autre part, si les démocraties se caractérisent par l'indétermination du bien commun (Lefort, 1986) et donc par la nécessité de sa mise en débat, il est étonnant qu'en matière culturelle et plus précisément artistique, on considère comme démocratique la situation inverse. Il suffit de faire un « pas de côté » pour observer que nombre de choix technologiques, scientifiques ou d'aménagement du territoire ont été mis en cause ces dernières décennies par de multiples mouvements sociaux du fait notamment de leur trop faible (voire inexistante) mise en délibération (Rui, 2004). Depuis, la gestion de ces dossiers, leur bonne « gouvernance », passe par l'ouverture des processus décisionnels à des « représentants de la société civile », tâche qui tend à faire partie désormais du savoir-faire professionnel des responsables de ces opérations. Tel n'est donc pas le cas dans le champ des politiques culturelles.

Si on voit poindre aujourd'hui des prises de position plus favorables au sein de certains milieux culturels, notamment dans celui des musiques actuelles, c'est dans le cadre d'une rénovation globale des pratiques démocratiques résultant d'abord d'une difficulté inhérente aux démocraties représentatives dans la mise en œuvre des principes dont elles se réclament. Pour l'essentiel, la représentation du peuple (Rosanvallon, 1998 et 2000) dans les gouvernements et assemblées est marquée par de fortes distorsions (sur-représentation de

certaines groupes sociaux et sous-représentation d'autres) favorisant un sentiment de défiance des représentés à l'égard de leurs représentants qui ne cesse de s'accroître. Mais cette difficulté dans l'ordre de la politique (*politics*) se double de difficultés dans l'ordre des politiques publiques (*policies*). Le maintien aux agendas politiques internationaux, nationaux et locaux, de problèmes non résolus (développement économique et social, protection de l'environnement et de la santé, immigration, chômage, sécurité, etc.), malgré des alternances politiques nombreuses, favorise un doute sur la puissance publique et la réalité du pouvoir politique. Le crédit des gouvernants s'avère donc doublement affecté par leur faible représentativité, d'une part, et leur inefficacité perçue, d'autre part. Il apparaît ainsi que la légitimité politique ne peut venir des seules procédures de désignation, mais qu'elle s'obtient (ou se perd) également sur le terrain des politiques publiques (Duran, 1999). Elle oblige alors les responsables politiques à mettre en œuvre deux registres d'actions non nécessairement cohérents entre eux ni à destination des mêmes groupes sociaux, la politique électorale d'un côté et les politiques publiques de l'autre.

A la différence des années 30, cette mise en cause des fonctionnements démocratiques ne conduit pas à des mobilisations en faveur d'autres systèmes politiques, en l'occurrence autoritaires, mais à la promotion de démocraties renforcées par des procédures nouvelles. Celles-ci sont désormais bien connues et font l'objet de travaux et de publications multiples (Bacqué, Rey, Sintomer, 2005 ; Grossman, Saurugger, 2006) qui ont mis en valeur des registres tantôt conjugués, tantôt distincts, que sont la délibération et la participation des individus ou des groupes d'intérêt (Blondiaux, 2001 ; Blondiaux, Sintomer, 2002). En outre, si l'existence de ces procédures est liée au souci de donner aux choix collectifs une légitimité que ne leur confèrent plus les seuls mécanismes de la représentation politique, elle renvoie aussi, d'une façon plus profonde, au rejet croissant de l'autoritarisme au sein des sociétés occidentales (Inglehart, 1977). Enfin, la thématique du développement durable confère une armature théorique à ces nouvelles façons de faire de la (et des) politique(s). Le développement durable ne consiste pas seulement, en effet, à désigner un certain nombre d'objectifs (un développement économique socialement équitable et préservant les ressources naturelles), mais aussi à favoriser la mise en œuvre de procédures visant à en faire un projet partagé (donc plus légitime et, espère-t-on, plus efficace).

Référées ou non au développement durable, les traductions concrètes de ces ambitions sont multiples : des conseils de quartier aux conseils de développement, des référendums locaux aux jurys ou conférences de citoyens, des commissions d'usagers aux concertations sectorielles, etc. Toutefois, sans surprise, le miracle démocratique ne se produit pas spontanément et ces procédures ou instances tendent de façon générale à mobiliser les plus participatifs des citoyens, ceux dont les propriétés sociales et culturelles leur donnent le plus de ressources pour participer sous toutes ses formes à la vie publique (Blondiaux, 2001). Par ailleurs, dans les « forums hybrides » ainsi créés (Callon, Lascoumes, Barthe, 2001), mêlant des individus aux niveaux de connaissance et de compétences variées, dont l'autorité sur les sujets abordés peut être très différenciée, la possibilité d'un débat spontanément équitable est rarement réunie et des corrections nombreuses sont nécessaires pour atteindre ce résultat. Mais on peut aussi penser qu'une forme de cercle vertueux devrait régulièrement conduire à réformer des procédures et des instances qui s'avèreraient à l'usage en contradiction avec les objectifs poursuivis.

Face à un mouvement d'une telle ampleur, les questions culturelles semblent faire exception. Crainte de populisme, d'électorisme ou de démagogie, peur de l'effet « audimat », menace contre « l'excellence », la qualité ou l'innovation, les arguments ne manquent pas pour récuser par avance l'extension à ce domaine de cette importante dimension du « nouvel esprit de l'action publique » (Blondiaux, Sintomer, 2002) que constituent ces procédures de démocratisation. En revanche, les acteurs des musiques

actuelles, comme ceux des friches ou des Nouveaux Territoires de l'Art semblent envisager de façon plus positive l'intégration de telles pratiques dans la définition et la mise en œuvre des politiques culturelles. Leurs réalités associatives plus nettes que dans d'autres domaines du spectacle vivant, leurs expériences de concertation et de coordination, la dimension ascendante (*bottom up*) de la construction du « secteur », l'héritage de l'éducation populaire, la recherche de modalités de gestion de leurs équipements plus ouvertes et participatives, la proximité de collectivités territoriales qui expérimentent par ailleurs le recours à ces procédures, sans oublier l'intérêt qu'ils peuvent trouver à mettre en débat des choix de politiques culturelles qui pour l'instant ne leur sont généralement pas favorables, expliquent en grande partie ces prises de position.

Les obstacles à surmonter ne sont cependant pas minces. Ainsi, la gestion des équipements et manifestations du domaine des musiques actuelles pourrait faire l'objet de réformes pour présenter une dimension démocratique plus forte. Cela supposerait dans bien des cas de remettre dans le cadre associatif leurs relations avec les diverses catégories d'utilisateurs ou de publics et de rendre compatible cette organisation tant avec la responsabilité d'un lieu délégué par une collectivité publique, qu'avec la direction d'une équipe de salariés. Cela suppose également de réfléchir aux modalités permettant de ne pas recréer de cette façon des modes de fonctionnement hiérarchiques. Enfin, de telles orientations obligeront à réfléchir à ce qui, dans l'activité de ces lieux ou l'organisation de ces manifestations, pourrait être démocratisé, ainsi qu'aux modalités de cette démocratisation. Les choix en matière d'accompagnement ou de programmation peuvent-ils relever de délibérations démocratiques, comment et avec qui ? Sinon, sur quoi pourrait porter la démocratisation des actions que ces structures définissent et mettent en œuvre ? On peut suggérer ici que rendre publics les critères de choix, les priorités, mais aussi les projets et ressources des lieux bénéficiant de subventions, est le minimum à faire pour doter les publics attentifs des éléments de connaissances nécessaires à leur participation éventuelle. Il peut aussi être utile de s'interroger sur la possibilité d'une participation citoyenne. Caressée dans de nombreux discours, politiques et professionnels, la relation aux « populations » et la volonté de construire avec elles des projets culturels (comme y invitent notamment les principes des Agendas 21 locaux pour la culture – Sagot-Duvauroux, 2003) risque de buter sur les obstacles habituels qui tendent à faire du citoyen « lambda » l'absent pour l'instant regretté des instances et procédures participatives. Il semble plus réaliste, y compris pour des associations gestionnaires ou délégataires, de travailler d'abord la relation à d'autres associations, avec d'autres « représentants de la société civile », disposant des ressources nécessaires pour un véritable débat sur des orientations globales ou ponctuelles de politiques culturelles.

Quoiqu'il en soit, la démocratisation des politiques culturelles est un enjeu exigeant. Le champ des musiques actuelles, s'il veut innover sur ce point, devra lui aussi en payer le coût. On observe d'ailleurs que si, en la matière, les expériences nationales sont encore maigres, elles paraissent se développer là où, dans le cadre de transitions politiques, de nouveaux modèles d'action sont nécessairement à inventer (Weeda, Suteu, Smithuijsen, 2005).

La diversité culturelle

Portée à la fois par les débats relatifs à l'exception culturelle et par les travaux de l'UNESCO (2001, 2005), la diversité culturelle pourrait constituer un cadre normatif et intellectuel puissant pour travailler à la redéfinition des politiques culturelles. Le Docteur Kasimir Bisou n'a pas manqué de remarquer que les engagements pris au nom de l'Etat invitaient ce dernier à procéder à l'aggiornamento de ses propres interventions culturelles

(Bisou, 2006)¹⁴. Il en va de même des collectivités territoriales dont les responsables se déclarent généralement favorables à cet impératif. Le Forum Mondial des Autorités Locales de Barcelone, en 2004, qui a débouché sur la rédaction de l'Agenda 21 de la culture, témoigne de leur adhésion à cette cause. Mais pour l'instant, ce qui frappe, c'est moins la cohérence des actes que leur contradiction avec cette ambition quasi unanimement soutenue.

Sur ce point également le « secteur » des musiques actuelles paraît nettement plus réceptif que la plupart des autres milieux culturels professionnels. Fruit de la prise en compte par le ministère de la culture d'une conception plurielle de la culture, n'est-il pas en mesure de se présenter comme l'expression de la diversité culturelle et, par les discriminations qu'il subit, des contradictions gouvernementales sur ce point ? La diversité des esthétiques musicales qui le composent, l'incroyable profusion des genres et de leurs hybridations ou filiations, cette étourdissante « valse des étiquettes » (Ribac, 2004) et l'incessante apparition de nouveaux talents, ne sont-elles pas la preuve qu'il incarne par excellence une diversité sans cesse menacée tant par les logiques du star-system (Benhamou, 2002), que par l'indifférence des pouvoirs publics ? En outre, la propension de ces musiques à constituer des éléments majeurs dans la fabrication d'identités individuelles et collectives (Martin, 1992 ; Frith, 1996) ne fournit-elle pas le substrat social indispensable à la question de la diversité culturelle ? Enfin, la globalisation des formes musicales constitutives des musiques actuelles a favorisé le développement de « communautés imaginées » (Anderson, 1996 ; Appadurai, 2005) structurées autour de genres musicaux agrégeant des sentiments d'appartenance que manifestent des façons de s'habiller, des coupes de cheveux, des langages, des expressions graphiques, des rites et des valeurs. Ces différences culturelles à composantes musicales semblent donc s'inscrire parmi ces identités multiples que la thématique de la diversité culturelle entend défendre et promouvoir.

Reste que si la diversité culturelle est un thème porteur et susceptible de constituer pour les acteurs des musiques actuelles une arme théorique de choix dans leurs combats, il paraît d'abord nécessaire d'évoquer son lien problématique à la notion d'identité culturelle. Dans les déclarations et conventions de l'UNESCO, comme dans les principes de l'Agenda 21 pour la culture, la diversité culturelle semble renvoyer à une définition héritée et pérenne des identités culturelles. L'analogie souvent faite avec la diversité biologique vient renforcer cette interprétation. Sans doute, ces textes (en particulier l'Agenda 21 pour la culture) laissent place à un certain dynamisme culturel fait de dialogues et d'hybridations. Mais le sentiment s'impose que les pratiques culturelles relativement figées, de minorités régionales et ethniques, voire de nations menacées par divers impérialismes culturels, sont leur véritable objet. On est loin dès lors de retrouver dans ces textes la complexité des phénomènes identitaires que les sciences sociales ont depuis longtemps soulignée (Bayard, 1996). Au contraire l'identité paraît relever d'un « déjà-là » toujours menacé d'être bafoué, étouffé, enfoui (Martin, 1992, 583). Le Docteur Kasimir Bisou est sans doute celui qui, avec le plus de cohérence est parvenu à proposer des modalités concrètes pour mettre en œuvre de telles conceptions où « les citoyens individuels ou en groupes qui tiennent à exprimer leur identités culturelles au nom de la diversité culturelle, doivent pouvoir faire connaître leurs représentations du monde »¹⁵. Mais si on veut bien considérer les identités culturelles non seulement comme ce qui « permane » (de Certeau, 1980, 238) mais surtout comme ce qui s'invente, bref si on veut bien prendre en considération une vision plus constructiviste de celles-ci, on peut s'interroger sur ce que veut dire « exprimer son identité culturelle » et

¹⁴ Voir également parmi ses autres textes : http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/politiques_culturelles.pdf
http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/Diversite_convention_okSeptembre_2005.pdf
http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/fausse_conversion.pdf

¹⁵ La critique des politiques culturelles à l'aune de la « diversité culturelle », http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/politiques_culturelles.pdf, p. 35

concevoir plutôt les politiques culturelles comme des outils de construction identitaire fournissant la plus vaste palette de matériaux pour des choix d'identités. C'est d'ailleurs le sens que pourraient prendre les activités des lieux culturels et en particulier ceux voués aux musiques actuelles : fournir à leurs publics des symboles, des valeurs, des sentiments d'appartenance, pluriels, susceptibles de concourir à la construction de leur identité. L'enjeu étant ici d'échapper à la puissance des déterminations (sociales, économiques, techniques) pesant sur la fabrication, collective ou individuelle, de soi. Dans ce cas, la responsabilité de ces politiques n'est pas d'aider chacun à exprimer son identité mais de lui permettre d'échapper à des identités pré-construites. Mission qui, on le voit, n'a rien à voir non plus avec « l'accessibilité aux œuvres » ou la « diversification des publics » sur lesquelles reposent la plupart des politiques publiques de la culture.

Au-delà, nombre de lectures françaises de la diversité culturelle tendent à survaloriser parmi ses composantes la place des biens et pratiques artistiques. Se posent alors deux problèmes :

- d'une part, l'attention à la diversité culturelle tend à se réduire à celle de la diversité artistique et en l'occurrence, musicale (Négrier, 2005). Dans ce sens, l'intervention publique pourrait être ramenée à une fonction de régulation des marchés, vers une forme de concurrence véritablement « libre et non faussée ». C'est déjà un bel et difficile enjeu sans doute, surtout si on se place au niveau mondial de la circulation des expressions musicales (Richard, 2006). Mais, elle focalise l'attention des pouvoirs publics sur la seule question de la production et de la diffusion des biens culturels, terrain où les pressions des intérêts économiques en cause et des mutations technologiques seront fortes et souvent déterminantes.
- D'autre part, et surtout, la réduction de la diversité culturelle à une question de pluralisme artistique peut conduire à oublier, qu'en reposant sur une conception plus anthropologique qu'esthétique de la culture, la déclaration de l'UNESCO contient réellement une proposition alternative de politique culturelle. Celle-ci rend en effet possible l'intégration parmi les politiques publiques de la culture d'enjeux contemporains majeurs dont les manifestations ne sont pas qu'artistiques. Le « tournant culturel » des sociétés contemporaines (Chaney, 1994) et le « nouveau paradigme » qui selon A. Touraine (Touraine, 2005) fait des différences culturelles l'axe structurant de ces sociétés, invitent à imaginer des politiques plus en prise avec ces enjeux. La question multi et inter culturelle est en effet suffisamment importante pour demander aux politiques culturelles qu'elles s'en saisissent et pas seulement sous la forme de leur esthétisation. Dans une telle perspective, il s'agirait désormais moins de répondre aux préoccupations des professionnels ou aspirant professionnels de la culture que de mettre en débat les différences culturelles et les jeux de construction identitaire qui s'organisent autour d'elles. Dans de nombreux pays et métropoles (Jouve, Gagnon, 2006), la diversité culturelle réoriente les politiques urbaines en participant d'une stratégie globale d'intégration et de promotion de différentes communautés (Skot-Hansen, 2005). On est alors très loin d'une logique visant avant tout les expressions musicales et les formes symboliques pour au contraire viser un dialogue inter culturel entre communautés, minorités et groupes majoritaires en vue d'une redéfinition et d'un renforcement des sentiments d'appartenance. Ces politiques supposent l'existence de groupes dotés dans le cadre de leurs interactions à d'autres et d'un travail constant de (re)construction de leurs différences, d'une identité aisément objectivable. Or, on ne voit pas très bien ce qui pourrait être fait en ce sens des musiques actuelles, du rap ou des musiques électroniques, par exemple, dont on ne saurait définir sans une grande approximation ni sans produire un effet

d'assignation identitaire très excessif, les groupes sociaux dont ces genres constitueraient un élément majeur de l'identité sociale.

Conclusion :

Les politiques en faveur des musiques actuelles sont passées en près d'un quart de siècle d'une situation de distance à l'égard des instruments traditionnels d'action à une forme de normalisation. Sans doute, ce qui s'est passé à l'origine relevait autant d'une volonté de rupture que d'une exclusion. Sans doute aussi, la normalisation résulte principalement de la difficulté à assumer les coûts qu'imposerait l'invention de modes d'action inédits. Toutefois, les difficultés et limites du modèle français de politiques culturelles invitent à plaider pour que les musiques actuelles retrouvent le « coup d'avance » qu'elles possédaient sur la mise en cause d'une façon de concevoir et de faire ces politiques dont l'épuisement est aujourd'hui patent. La démocratisation des politiques culturelles et la question de la diversité culturelle, terrains sur lesquels, effectivement, le « secteur » des musiques actuelles peut revendiquer d'avoir cette avance, constituent des enjeux clés du changement. La question est alors de savoir si les acteurs des musiques actuelles se borneront à l'instrumentalisation de ces thématiques pour des redéploiements plus favorables ou s'ils seront en mesure de promouvoir avec elles l'invention de nouvelles politiques culturelles.

Références bibliographiques :

- Anderson Benedict, *L'imaginaire national*, La Découverte, 1996.
- Appadurai Arjun, *Après le colonialisme – Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot et Rivages, 2001.
- Bayart Jean-François, *L'illusion identitaire*, Fayard, 1996.
- Bacqué Marie-Hélène, Rey Henri, Sintomer Yves, *Gestion de proximité et démocratie participative. Une perspective comparative*, La Découverte, 2005.
- Benhamou Françoise, *L'économie du star system*, Odile Jacob, 2002.
- Benhamou Françoise, *Les dérèglements de l'exception culturelle*, 2006.
- Blondiaux Loïc, « La délibération, norme de l'action publique contemporaine ? », *Projet*, 268, 2001, p. 81-90.
- Blondiaux Loïc., Sintomer Yves., « L'impératif délibératif », *Politix*, vol. 15, n°57, 2002.
- Callon Michel, Lascoumes Pierre, Barthe Yannick, *Agir dans un monde incertain - Essai sur la démocratie technique*, Le Seuil, 2001.
- Certeau (de Michel), *La culture au pluriel*, Bourgois, 1980.
- Chaney David, *The cultural Turn, Scene-Setting Essays on Contemporary Cultural History*, Routledge, 1994.
- Doc Kasimir Bisou, « Valeurs et pratiques de la diversité culturelle ou l'impérative reconversion française », *L'Observatoire*, n°29, Hiver 2006, p. 47-49.
- Genet-Delacroix Marie-Claude, *Art et Etat sous la troisième République – Le système des Beaux-Arts 1870-1940*, Publications de la Sorbonne, 1995.
- Grossman Emiliano, Saurugger Sabine, *Les groupes d'intérêt : Action collective et stratégies de représentation*, Armand Colin, 2006 ; « Les groupes d'intérêt au secours de la démocratie ? », *Revue française de science politique*, vol. 56, n°2, 2006.
- Fontaine Joseph, Hassenteufel Patrick, (dir.), *To change or not to change ? Les changements de l'action publique à l'épreuve du terrain*, PUR, 2002.
- Friedberg Erhard, Urfalino Philippe, *Le jeu du catalogue*, La Documentation Française, 1984.
- Frith Simon, *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford University Press, 1996.
- Peter A. Hall, Rosemary C.R. Taylor, « La science politique et les trois néo-institutionnalismes », *Revue Française de Science Politique*, vol. 47, n° 3-4, juin-août 1997, p. 469-496.
- Honneth Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Cerf, 2002.
- Inglehart, Ronald, *The Silent Revolution : Changing Values and Political Styles among Western Publics*, Princeton University Press, 1977.
- Jouve Bernard, Gagnon Alain-G., « Métropoles, diversité culturelle et changement politique », in B. Jouve, A.G. Gagnon, *Les métropoles au défi de la diversité culturelle*, PUG, 2006, p. 13-47.
- Lefort Claude, *Essais sur le politique – XIX^e-XX^e siècle*, Le Seuil, 1986.
- Lextra Fabrice, Kahn Frédéric, *Nouveaux Territoires de l'Art*, Sujet/Objet, 2005.
- Martin Denis-Constant, « Le choix d'identité », *Revue Française de Science Politique*, vol. 42, n°4, août 1992, p. 582-593.
- Négrier Emmanuel, « Politique, culture et diversité dans la France urbaine contemporaine », in B. Jouve, A.G. Gagnon, *Les métropoles au défi de la diversité culturelle*, PUG, 2006, p. 137-157.
- Palier Bruno, « Path dependence », in L. Boussaguet, S. Jacquot, P. Ravinet (dir.), *Dictionnaire des Politiques Publiques*, Presses de Sciences Po, 2004, p. 318-326.
- Pierson Paul, « Path Dependence, Increasing Returns, and The Study of Politics », *American Political Science Review*, 94 (2), juin 2000, p. 251-267.

- Ribac François, *L'avaleur de rock*, La Dispute, 2004.
- Richard Ferdinand, « La jeunesse européenne et sa diversité musicale, *L'Observatoire*, n° 29, hiver 2006, p. 49-51.
- Rosanvallon Pierre, *La démocratie inachevée*, Gallimard, 2000 ; *Le peuple introuvable : histoire de la représentation démocratique en France*, Gallimard, 1998.
- Rui Sandrine, *La démocratie en débat – les citoyens face à l'action publique*, Armand Colin, 2004.
- Rutten Paul, “Popular music policy : a contested area – The Dutch experience”, in. T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg, J. Shepherd, G. Turner (dir.), *Rock and Popular Music. Politics – Policies – Institutions*, Routledge, 1993, 2è éd. 2001, p. 37-51.
- Saez Guy, in Actes du Séminaire *Cités vivantes, émergences culturelles, dynamiques urbaines et citoyenneté*, Strasbourg, 17 et 18 septembre 2001, Banlieues d'Europe, Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble.
- Saez Guy, « Vers un nouveau modèle culturel de la société française ? », in A. Huet, G. Saez, *Le règne des loisirs*, éd de l'Aube, 2002.
- Saez Guy, « La politique culturelle des villes », in Saez G. (dirs), *Institutions et vie culturelles*, La Documentation Française, 2004, p. 44-49.
- Sagot-Duvaurois Jean-Louis, « Agenda 21 de la Culture : les ‘autorités locales’ championnes de la diversité culturelle ? », *Mouvements*, n°37, 2003.
- Sintomer Yves, Blondiaux Loïc, “L’impératif délibératif”, *Politix*, n°57, 2002, p.17-35.
- Skot-Hansen Dorte, “Community Arts as a Means of Empowerment”, *Eurocult21, Integrated Report*, 2005, p. 60-69.
- Street John, *Politics and Popular Culture*, Polity Press, 1993.
- Taylor Charles, *Multiculturalisme, différence et démocratie*, Flammarion, 1994.
- Teillet Philippe, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées », in Ph. Poirrier (dir.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXè et XXè siècles*, Paris, Comité d'Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française, 2002, p. 361-393.
- Teillet Philippe, « Publics et politiques des musiques actuelles », in. O. Donnat, P. Tolila, *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, 2003, p.155-180.
- Touraine Alain, *Un nouveau paradigme : pour comprendre le monde aujourd’hui*, Fayard, 2005.
- Unesco, *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*, 2000 (<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>) ; *Convention sur la promotion et la protection de la diversité des expressions culturelles*, 2005 (http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=29388&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)
- Urfalino Philippe, « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année Sociologique*, 1989.
- Van Colen Flavie, *Education populaire et musiques amplifiées*, Publications de l'INJEP, n°62, 2003.
- Wallach Jean-Claude, *La culture pour qui ?*, éd. de l'Attribut, 2006.
- Weeda Hanneloes, Suteu Corina, Smithuijsen Cas, (dir.), *The Arts, Politics and Change. Participative Cultural Policy-Making in South East Europe*, European Cultural Foundation, Ecumest Association, Boekmanstudies, 2005.