

**Université de Strasbourg**  
**Faculté de sciences de l'éducation**

## **Accords perdus, corps dissonants**

*Questions de genre et mécanismes de pouvoir à l'œuvre dans le milieu des musiques actuelles à Saint Etienne*

*Document 1. Mémoire*

**Julie Champagne**

**Mémoire préparé sous la direction de Dorthe Genthner**  
**en vue de l'obtention du Diplôme des Hautes Études en Pratiques Sociales**

Septembre 2018



## Résumé

À la scène, où la performance musicale passe par le corps, c'est aussi par lui que les mécanismes de pouvoir s'imposent. Créant des dispositifs disciplinaires pour dominer (par la règle et la loi), asservir (par l'exploitation du corps des femmes) et assujettir les corps en présence (par la norme et le discours), le milieu des musiques actuelles en France semble un milieu particulièrement favorable à l'étude des relations de pouvoir. À travers l'analyse de parcours de musiciennes et de responsables d'organisations du milieu des musiques actuelles à Saint Etienne, ce mémoire propose de comprendre pourquoi et comment les femmes se tiennent éloignées d'une scène, qui a su par ailleurs créer l'illusion d'un milieu contestataire et libertaire.

## Abstract

On stage, where music performs through the body, it is also through the body that power mechanisms are dictated. Creating disciplinary mechanisms to dominate (by the rule and the law), to enslave (by the exploitation of women's body) and to subjugate bodies in presence (by the norm and the discourse), the community of popular musics in France seems to be a particularly favorable environment for the study of power relations. Through an analysis of careers of musicians and leaders of popular music organizations in Saint-Etienne, this thesis proposes to understand why and how women stay away from the stage, a stage which has also created the illusion of a dissident and libertarian environment.

**Thèmes :** genre, pouvoir, culture

**Sous-thèmes :** musiques actuelles, domination, corps, féminisme, sexe, sexualité, normes

## Remerciements

Je souhaite adresser ici mes remerciements à l'ensemble des personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce travail de recherche.

En premier lieu ma directrice de mémoire, Dorthé Genthner, pour avoir répondu favorablement et avec enthousiasme à cette demande de direction et pour la grande disponibilité dont elle a fait preuve en toute dernière minute.

Un très grand merci aux co-formateurs du SIAES, Xavier Lucien et Christian Lamy, pour leurs « manières d'être » et leur « styles de vie ». Ils ont su accompagner et guider, chacun à leur façon, ce travail si singulier, en s'adaptant toujours aux contraintes posées.

Je tenais à remercier tout particulièrement les personnes qui ont participé aux entretiens. Sans elles ce travail n'aurait pas été possible. Elles ont accepté de répondre sans retenue à mes questions et m'ont accordé leur confiance, pour cela je les en remercie chaleureusement.

J'adresse également mes remerciements aux intervenant·e·s du SIAES, qui ont ponctué nos regroupements d'apports théoriques et méthodologiques d'une grande richesse. Merci aussi aux personnes qui ont composé les jurys intermédiaires et dont les retours ont largement contribué à faire avancer mon travail.

Merci à mes camarades de promotion Christelle, Karine, Marie-Céline, Kamel et Matev pour un travail coopératif fécond et pour ces trois années passées à explorer à leurs côtés.

Mes remerciements vont aussi à mes collègues de travail pour leurs encouragements tout au long de ce parcours de recherche.

Merci à mes relecteurs pour leur mobilisation in extremis et leur réactivité sans faille.

Merci aussi à toutes celles et ceux qui m'ont prêté, parfois à leur insu, un bout de table au sein de leur maison, en guise de bureau nomade.

Merci enfin à ma famille, spécifiquement Colin, Juliette et Corentin pour la patience et le soutien dont il·elle·s n'ont pas manqué de faire preuve.

« Il paraît que les rôles non sexués,  
ça fout en l'air les fondements de notre société.  
Tant mieux, on en créera d'autres. »

Amandine Dhée. *La femme brouillon*. Éd. La Contrallée. 2017

# **Sommaire**

**Note aux lecteur·trice·s**

**Avant-propos**

**Introduction**

**Partie 1.L'actrice-chercheuse**

Chapitre 1. Autobiographie raisonnée

Chapitre 2. Du terrain de mes pratiques à la recherche-action

**Partie 2.La recherche**

Chapitre 3. Terrain de recherche

Chapitre 4. Thèmes de recherche

Chapitre 5. Méthodologie et matériaux

**Partie 3.Une analyse des mécanismes de pouvoir dans les musiques actuelles**

Postulats – Hypothèses – Problématique

Chapitre 6. Une lecture de la domination héritée du féminisme matérialiste

Chapitre 7. Bio-pouvoir et assujettissement des corps à la norme

**Conclusion**

**Bibliographie**

## Note aux lecteur·trice·s

Nous avons fait le choix de l'écriture inclusive pour la rédaction de ce document. Pour accompagner l'itinéraire d'une pensée féministe, il était impensable pour nous, d'employer le genre masculin pour désigner la pluralité des genres qu'il prétend regrouper. Le genre masculin n'est pas un genre universel. Aussi, nous avons cherché des solutions pour tâcher de rendre visible le genre des personnes évoquées sans alourdir la lecture du document.

Nous avons accordé les noms de métiers et de fonctions au sexe de la personne qui l'occupe : un chercheur, une chercheuse ; un auteur, une auteure. Lorsque les situations ne désignaient clairement que des hommes ou clairement que des femmes, nous avons employé du masculin ou du féminin selon le cas. Lorsque les situation ne désignaient pas un genre en particulier, nous avons procédé de plusieurs façons :

- Nous avons privilégié l'usage d'expressions non sexuées comme « les personnes rencontrées » ou « les protagonistes en jeu ».
- Pour décliner un nom ou un adjectif, nous avons utilisé un point médian entre la forme au masculin et sa déclinaison au féminin, et un second point médian après la forme féminine, pour le décliner au pluriel le cas échéant. Par exemple : chercheur·euse·s, musicien·ne·s, acteur·trice·s.
- Pour les pronoms, l'usage du point médian s'est fait entre la forme au masculin singulier ou pluriel et la forme au féminin singulier ou pluriel. Par exemple : il·elle, ils·elles, ceux·celles, ...

Lorsque nous avons eu recours au point médian, nous nous sommes appuyée sur les formes proposées par le manuel d'écriture inclusive<sup>1</sup>.

- Enfin lorsque l'usage du point médian nous semblait gêner la lecture, nous avons dédoublé les noms : celles et ceux, en procédant par ordre alphabétique.

« Le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer. »<sup>2</sup>

---

1 HADDAD, Raphaël (dir.). Manuel d'écriture inclusive. Faites progresser l'égalité femmes · hommes par votre manière d'écrire. Éd. Mots-Clés. 2017.

2 M. Foucault, *L'ordre du discours*, Éd. Gallimard, 1971, p. 12

## Avant-propos

Lorsque je m'engage en 2014 dans le parcours de recherche-action proposé par le réseau des Créfad<sup>3</sup>, sous la forme d'un séminaire itinérant d'acteurs sociaux, j'ai la profonde conviction que la prise de recul permise par cette formation m'autorisera à mettre à distance les difficultés et problèmes que je rencontrais alors dans ma pratique professionnelle et militante, pour mieux les analyser, les comprendre et les résoudre.

J'étais impliquée dans plusieurs associations culturelles et d'éducation populaire stéphanoises, que j'avais contribuées à fonder et qui étaient à la fois membres d'un réseau local d'organisations culturelles mais aussi pour l'une d'entre elle, du réseau des Créfad, un réseau national d'associations d'éducation populaire. Ainsi, étant impliquée dans chacun de ces réseaux, je naviguais régulièrement entre des réunions et commissions au niveau local et au niveau national.

Je vivais alors une tension très forte entre ma manière d'être en collectif localement et au sein du réseau des Créfad. Les postures péremptoires ou autoritaires, les visions binaires ou réductrices que je percevais au sein du réseau stéphanois me semblaient à mille lieux des précautions, attentions et silences discursifs, en vigueur au sein du réseau des Créfad. Il me semblait aussi que les attitudes et fonctionnements que nous avions alors mis en place dans le réseau stéphanois, nuisait particulièrement à l'action collective. Ainsi, je sortais souvent des réunions avec mes collègues stéphanois·e·s passablement sur les nerfs et n'aspirais qu'à une seule chose : les entraîner dans un mode de pensée plus complexe, prenant en compte des points de vue divergents et un style plus attentif aux manières d'être et de discourir de chacun·e.

À mon entrée en séminaire, j'avais choisi un thème de recherche questionnant les mécanismes qui permettent ou empêchent les coopérations entre organisations, sans parvenir à nommer plus précisément les questions que cela me posait, ni les tensions que je vivais alors. J'avais refermé le couvercle sur mes émotions, celle de la colère notamment, considérant qu'elles ne pouvaient être la source d'une pensée scientifique digne de se nom. Bien sur, mes colères ne se généraient pas pour rejaillir par la suite. Au cours du séminaire, le réseau stéphanois a vécu

---

3 Centre de Recherche, d'Étude, de Formation à l'Animation et au Développement.



une crise humaine importante qui a concourue à sa dissolution. Cette crise, qui s'était fait ressentir tant sur un plan professionnel que personnel, m'a aussi fait comprendre pourquoi je n'avais pas souhaité persévérer dans mes premières intuitions : les implications personnelles et familiales semblaient alors trop importantes pour que je risque une recherche.

Laissant donc de côté ce premier thème de recherche, j'essayais de formuler à voix haute, comme nos co-formateurs nous invitaient à le faire de manière rituelle, un thème de recherche articulant « genre » et « associations ». Je sentais que je tenais quelque-chose. C'est à partir de cette énonciation et de l'analyse du récit de vie que j'élaborais patiemment ce sujet autour de questions de genre dans les musiques actuelles.

Ce travail m'a permis, non de résoudre les difficultés telles que je les nommais à mon entrée en séminaire, mais d'apprendre à poser les problèmes et à observer autrement les situations desquelles naissent les questions. Cet écrit est aussi celui d'un apprentissage de la recherche, qui n'a pas été sans difficulté ni résistance de ma part. Un parcours de quatre années, durant lesquelles l'accompagnement proposé n'a pas failli à sa réputation.

## Introduction

La question posée dans ce travail de recherche revêt une grande simplicité en apparence : pourquoi les femmes ne sont-elles pas plus nombreuses sur scène dans les musiques actuelles ? Mais cette question, lorsque nous la présentions à notre entourage, suscitait de nombreuses réactions d'étonnement, plus particulièrement de la part des hommes. Pour la plupart d'entre eux, jeunes et moins jeunes, les choses avaient évolué. Pourtant les chiffres sont sans appel : moins de quinze femmes pour cent musicien·ne·s sur scène en 2015 dans les salles parisiennes de musiques actuelles<sup>4</sup>. Une seconde question vint alors compléter la première : quels étaient les mécanismes à l'œuvre qui permettaient que cela ne se voit pas et comment opéraient-ils ?

C'est ainsi que nous sommes allée à la rencontre de huit personnes impliquées dans ce que nous avons choisi de nommer le « milieu des musiques actuelles à Saint Etienne », afin de leur poser ces questions et de comprendre leurs points de vue sur le sujet. Au fil du document, nous découvrirons quatre portraits d'hommes représentant des organisations institutionnelles des musiques actuelles et quatre portraits de femmes musiciennes jouant au sein de plusieurs formations musicales. Il·elle·s nous accompagneront dans la compréhension des mécanismes qui contribuent à éloigner les femmes de la scène et la construction sociale du genre.

Plusieurs références théoriques nous ont guidée dans ce travail d'analyse et d'interprétation, dont la plupart relèvent de théories féministes. Aussi, notre travail ne prétend pas à l'objectivité, encore moins à la neutralité du point de vue, il se situe clairement dans une perspective féministe, c'est à dire dans une tradition de pensée qui a posé en principe l'égalité des femmes et des hommes, cherchant à démanteler les stéréotypes infériorisant les femmes et à mettre au jour les injustices liées à leur condition.

Ce mémoire se compose de trois grandes parties ; une première sur l'actrice-chercheuse et le terrain dans lequel elle est engagée, d'où sont nées les questions de recherche ; une seconde sur le processus de la recherche, les délimitations du sujet, la description du terrain, ainsi que

---

4 HF Île de France et le RIF. « Musiques actuelles : les femmes sont-elles des hommes comme les autres ? » [En ligne]. <<http://www.lerif.org/files/modules/pages/compte-rendu-rencontre-musiques-actuelles--les-femmes-sont-elles-des-hommes-comme-les-autres.pdf>>

les choix de méthodes ; enfin la dernière partie propose une lecture des questions de genre et des relations de pouvoir qui sont à l'œuvre dans le milieu des musiques actuelles, d'abord à travers une grille d'analyse héritée du féminisme matérialiste qui nous permettra de répondre à la question « pourquoi », ensuite à travers une lecture inspirée par Foucault qui rendra possible la compréhension du « comment ».

# **Partie 1. L'actrice-chercheuse**

# Chapitre 1. Autobiographie raisonnée

## 1. Rapport au collectif et au militantisme

Enfant je vis à Monastir en Tunisie avec ma sœur d'un an et demi mon aînée et mes parents. Mon histoire, à travers celle de mon père et de ses aïeux, s'enracine dans l'histoire coloniale française au Maghreb entre l'Algérie et la Tunisie. Mes racines maternelles restent proches de la Méditerranée, entre Marseille et l'Italie, d'où mes arrières grands-parents émigreront pour s'installer au cœur de la cité phocéenne.

Mes parents se rencontrent à Marseille à l'Université, où mon père part faire ses études et où ma mère réside depuis son enfance. Ensemble ils décident, diplômés en poche, de s'installer en Tunisie. Ils sont tous deux enseignants, ma mère en lycée, mon père à l'université en tant que coopérants. Alors chargé·e·s de l'accueil des volontaires français à Monastir, ils hébergent à la maison tou·te·s les français·e·s fraîchement débarqué·e·s sur le sol et organisent chez nous les repas et soirées de rencontres ou de retrouvailles collectives. Nous baignons avec ma sœur dans ce milieu vivant, en perpétuel mouvement.

Nous rentrons en France en 1989, j'ai six ans. Mon père, docteur en mécanique des fluides, rejoint son poste à Lyon. C'est ainsi que la famille s'installe dans cette nouvelle ville. La vie est beaucoup plus calme, resserrée autour du noyau familial, sans extérieur pour explorer librement. La grande ville me paraît plus sévère, plus sérieuse aussi. Le petit jardin d'apparat de notre immeuble arbore de grandes pelouses sur lesquelles nous ne sommes pas autorisées à marcher ; le voisin du deuxième étage guette nos moindres sorties pour s'en plaindre aussitôt ; ici, aucune grande chaleur ne vient annuler les classes de l'après-midi.

Ma scolarité, école, collège, lycée se passe sans heurt, baignée dans le milieu de l'enseignement. Ma mère obtient rapidement un poste dans le lycée de notre quartier, ses collègues et amis deviennent mes professeurs. Elle est aussi déléguée syndicale au SNES<sup>5</sup> puis à SUD-éducation<sup>6</sup> et les conversations à table s'orientent souvent autour du lycée, de l'éducation nationale, du système administratif qui dysfonctionne, des projets de réforme qui ne prennent pas en compte la complexité du métier, de la prochaine manifestation. Avec les

---

5 Syndicat National des Enseignements du Second degré

6 Solidaires, Unitaires, Démocratiques

années je prends part aux mouvements de grève et de revendications militantes et partage ces discussions avec elle.

Dès mon entrée au lycée, je cherche des manières de m'engager dans l'action militante et associative. Je suis déléguée au Conseil d'Administration du lycée où nous militons pour le maintien en service public du fonctionnement de la cantine, je milite à Ras l'front, m'implique dans le club-journal du lycée, réactive le club-photographie.

Je me souviens aussi du mouvement de grève contre les réformes Allègre<sup>7</sup> qui a traversé mes années lycées. Je prends part à ce mouvement, m'implique dans les Assemblées Générales et les comités qui en ressortent. Quelques-un·e·s de mes copain·ine·s de lycée sont membres ou sont approché·e·s par les jeunesses communistes et me proposent de les rejoindre, mais rapidement je sens que ce n'est pas pour moi, le discours politisé et piloté par les adultes pour se rallier à « la cause » m'effraie un peu.

À cette époque, je commence à sentir la nécessité d'apporter de l'information autour de moi : la plupart de mes camarades qui avaient participé dans leurs débuts aux manifestations, ne savaient pas pourquoi il·elle·s étaient là et une fois l'engouement général dissipé, tou·te·s étaient sagement retourné·e·s sur les bancs de l'école sans trop se poser de questions. Je me souviens d'une Assemblée Générale, qui devait me paraître importante à l'époque, où nous devions nous prononcer sur la suite à donner au mouvement. J'avais tenté au début du cours d'histoire-géographie de convaincre mes camarades de nous rejoindre pour participer à cette décision. Aucun·e d'entre eux·elles n'avait souhaité venir, prétextant un examen, ceux·celles-là même qui, deux jours avant hurlaient en tête du cortège dans les rues de Lyon. Le professeur m'avait regardée, compatissant, et désolé que mes camarades ne trouvent pas plus d'intérêt à la chose.

Mes années collège et lycée seront aussi marquées par ma professeure d'italien, Martine Giraud, engagée et élue d'arrondissement au Parti Communiste, féministe (bien qu'à l'époque je ne le nommais pas), férue de culture (particulièrement de culture italienne) et qui, à travers les cinq années où j'ai eu la chance de l'avoir en tant que professeure, m'a enseigné avant tout

---

7 Réformes de l'éducation nationale et de l'enseignement supérieur menées par Claude Allègre alors ministre de l'éducation nationale au sein du gouvernement de Lionel Jospin, qui susciteront dès octobre 1998 et jusqu'à sa démission en mars 2000 des protestations et des manifestations lycéennes.

l'art de la curiosité. Elle nous a donné à trois reprises l'occasion de découvrir l'Italie : Venise, Palerme puis Rome. Chacun de ces voyages était rempli d'une multitude d'histoires, d'anecdotes, de références culturelles qu'elle nous apportait lors de longues marches rythmées à travers les dédales des villes : Comment Aldo Moro, président du conseil italien avait été enlevé par les brigades rouges via Stresa en plein Rome en 1978, comment observer les représentations féminines dans les peintures ornant la basilique Saint-Marc, comment interpréter le rôle des sorcières dans les livres pour enfants et comment s'incarne l'égal masculin ?

## **2. L'autodétermination en acte**

Lorsque je dois faire un premier choix dans mon orientation scolaire, j'opte pour la voie recommandée par mon entourage : bonne élève et ne sachant pas encore vers quel métier je souhaitais m'orienter, sur les conseils de mes parents et de l'ensemble du corps enseignant, je valide le choix d'une filière scientifique. L'image de cette filière, généraliste, reconnue et permettant de poursuivre dans toutes les études supérieures (surtout celles des grandes écoles) était encore bien ancrée au sein de ma famille. Étant plutôt attirée par les langues, les lettres et les arts, je trouve quand même un compromis : une filière scientifique option arts-plastiques et soumet l'idée à mes parents de partir une année à l'étranger entre la première et la terminale : ils acceptent.

Déterminée, je fais le tour des organismes proposant des séjours à l'étranger aux jeunes scolarisé·e·s. La plupart propose des séjours à des tarifs inabordables pour ma famille ; mais parmi cet ensemble, je découvre le Rotary. Le Rotary, mieux connu pour être une association corporatiste regroupant des personnes issues d'une catégorie sociale aisée, propose dans son catalogue d'œuvres sociales et caritatives, des échanges à l'étranger d'une année pour des jeunes mineur·e·s scolarisé·e·s. Il·elle·s sont Accueilli·e·s au sein de familles « rotariennes » et financièrement sponsorisé·e·s par un club dans le pays d'accueil pour l'ensemble des frais sur place (scolarité, déplacements, argent de poche). L'échange implique pour les familles des jeunes un moindre investissement : l'achat du billet d'avion ainsi que l'accueil pendant douze mois de trois jeunes effectuant un échange pour une année en France. Après une sélection sur dossier et une série d'entretiens, me voilà partie pour une année en Australie. Une année de lycée pendant laquelle je découvre un tout nouveau système éducatif et un autre rapport à la

pédagogie. Les échanges entre professeur·e·s et élèves sont très ouverts voire amicaux, la structure d'un cours et l'organisation même de la classe sont opposées à tout ce que je connaissais jusque-là : le rapport frontal installé de fait dans la disposition des classes en France est ici totalement déconstruit. Les classes sont en U, en O, en L, en îlots, les tables peuvent parfois même faire face au mur, le·la professeur·e navigant alors de table en table pour échanger avec chacun·e des élèves. Je découvre aussi une grande liberté de parole et de questionnement de la part des jeunes, chacun·e interroge sans crainte de poser une « mauvaise question », sans doute aussi parfois pour le plaisir de prendre la parole en public quitte à perturber le cours. Grande liberté également dans le choix des enseignements fondamentaux au lycée : à partir de la première, seul l'anglais et le sport restent des enseignements obligatoires, les autres enseignements sont à choisir librement parmi un très grand nombre de matières proposées. Ce contexte d'une école très libérale, est baigné dans une uniformisation et un conformisme criant : le port de l'uniforme obligatoire. Me voilà ainsi embarquée pour une année de jupe plissée à motifs écossais, chemise et socquettes blanches remontées jusqu'aux genoux, cravate, blaser, pour suivre des cours de graphisme, photographie, arts-plastiques, histoire de l'art et psychologie (et je parviens tant bien que mal à me faire dispenser de sport pour lequel je n'affectionnais que très peu le rapport compétitif installé dans l'enseignement de la pratique).

De retour en France, le baccalauréat en poche, j'ai pour projet de travailler dans le design d'objet mais je ne me sentais pas alors capable de passer les concours d'entrée dans les grandes écoles d'Art. Je choisis donc une voie détournée pour y parvenir : l'obtention d'un DEUG<sup>8</sup> en Arts plastiques à l'université de Saint-Etienne, puis un concours pour une accession directe en deuxième année de l'école des Arts décoratifs à Paris.

L'été suivant le baccalauréat, je privilégie à mon installation à Saint Etienne, un périple entre ami·e·s de deux mois au Maroc, et ne me consacre à cela que quelques semaines avant la rentrée universitaire. Pendant plusieurs jours, j'enchaîne les allers-retours en train entre Lyon et Saint-Etienne à la recherche d'un logement. Je visite les rares appartements relativement entretenus et encore disponibles à cette époque de l'année, arpente les rues et les collines de la ville et me figure à travers ces explorations, l'image d'une ville insolite.

---

8 Diplôme d'Études Universitaires Générales



Je découvre une Saint-Etienne déconstruite dont l'architecture et l'urbanisme semblent avoir été pensés au petit bonheur la chance, au fil de son histoire et des besoins de l'industrie. Je pousse la porte de nombreux taudis, tantôt accueillie par des hordes de chiens sur le palier, tantôt découvrant des systèmes ingénieux et modulables de toilettes turcs et douche à caillebotis.

Je découvre une ville, curieuse, vivante, accueillante et repoussante à la fois.

Je découvre une ville village, populaire et touchante, dans laquelle les conversations entre inconnus, dans un tram datant des années cinquante, teintées d'un accent stéphanois à couper au couteau et pour le moins incompréhensible, sont de rigueur.

Tous les aprioris sur cette ville, souvent énoncés par mes ami·e·s lyonnais·aises avant mon départ, à grand renfort de dédains pour ses habitant·e·s, ne me semblent pas trouver d'écho in-situ.

Je finis par trouver un appartement convenable et organise mon déménagement.

### **3. Première plongée dans le milieu culturel**

La rentrée universitaire se passe pour moi de manière décalée : deux horaires différents m'étaient parvenus pour la réunion d'information de la première année, une à huit heures le matin, une à quatorze heures l'après-midi. Consciencieusement, je décide de me fier à mon rythme naturel et opte pour l'après-midi. Bien entendu lorsque j'arrive à quatorze heures, je comprends vite que les personnes présentes semblent déjà bien se connaître et qu'il doit donc plutôt s'agir de la réunion d'information de la deuxième ou troisième année.

Quant aux premiers cours, ils débutent eux, sur le jour prévu pour mon examen au permis de conduire. Je fais ainsi ma rentrée universitaire et la connaissance de mes camarades de promotion le deuxième jour de cours.

La faculté d'arts-plastiques était alors au sein d'une ancienne usine qui avait servi d'ateliers aux Meilleurs Ouvriers de France. Perché en haut d'une des sept collines de la ville, le bâtiment se dressait sur toute sa hauteur, occupant par ailleurs de petites surfaces au sol. Il fallait donc grimper depuis mon appartement, quelques centaines de marches pour parvenir à

notre salle d'amphithéâtre.

J'arrive dans le petit couloir de la faculté où s'amassent la centaine d'étudiant·e·s de première année qui pour certain·e·s, semblent déjà avoir sympathisé.

Ce sont toujours pour moi de grands moments d'incertitude et de solitude, ces instants où, ne connaissant personne, je ne sais ni vers qui aller ni comment aborder quelqu'un. Prenant mon courage à deux mains, j'ai tout de même un prétexte en béton, je me dirige vers une de mes camarades. Elle s'appelle Lucie. Je lui explique que j'ai loupé la pré-rentrée et la rentrée (mais que j'ai obtenu mon permis de conduire) et que je n'ai qu'un emploi du temps pour m'aiguiller là-dedans. Elle me donne donc les diverses listes de matériels nécessaires, les consignes données par les professeur·e·s et la secrétaire, et m'invite à passer chez elle après les cours.

Lucie habite en colocation avec une étudiante de la faculté qui prépare le Capes<sup>9</sup> d'Arts plastiques. Sa colocataire s'appelle Virginie. Lucie m'explique que Virginie habitait avec son compagnon dans cet appartement, mais que celui-ci ayant trouvé un travail dans une autre ville, elle avait conservé l'appartement et proposé par annonce une colocation, système dont je découvre alors le principe et le fonctionnement.

Je reviens souvent chez Lucie, rencontre Virginie et les trois habitant·e·s de l'appartement voisin : Jeanette, fraîchement certifiée de la faculté d'Arts plastiques, Marion qui prépare également le Capes dans la même discipline et Fred, étudiant en sociologie et musicien à ses heures perdues. Les deux appartements en colocation sont les seuls appartements de l'immeuble, et le 11 de la rue Alsace-Lorraine devient très vite mon repaire. Quatre mois après la rentrée universitaire, habitant plus souvent avec elles que dans mon propre appartement, elles me proposent de les rejoindre officiellement. Me voilà donc colocataire pour les trois années à venir dans cet immeuble du centre ville. De nombreux mouvements auront lieu dans les emménagements et déménagements de mes colocataires et voisin·e·s, et durant ces trois années cet endroit sera le lieu de fêtes, de repas, de parties de cartes interminables, de séances de travail collectives, de nuit sur le canapé, d'urgences toilette en centre-ville, de préparation de collage d'affiches en ville pour un très grand nombre de visiteur·euse·s et d'ami·e·s.

---

9 Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degrés

Jeannette, Virginie et Marion avaient toutes trois travaillé durant leurs études au point d'information culture de l'université : le kiosque culturel. Étant toutes trois en fin de parcours universitaire, elles étaient alors en charge de trouver la relève parmi les étudiant·e·s et me proposent d'intégrer la nouvelle équipe. Au kiosque, nous sommes une équipe de trois, en charge de rassembler l'ensemble des propositions culturelles existantes à Saint Etienne et alentours, de rencontrer les partenaires pour négocier des tarifs accessibles pour les étudiant·e·s, d'informer les étudiant·e·s sur ce qu'il y a à faire tout au long de l'année. Une partie de mon travail consiste à assister aux pièces de théâtre, spectacles de danse, concerts et autres opéra, ce afin de garder le lien avec nos partenaires et pouvoir parler aux étudiant·e·s de ce que nous avons vu. Je passe ainsi mes années d'université à être invitée à fréquenter l'ensemble des lieux culturels deux à trois fois par semaine pour assister aux spectacles proposés. Situé dans le hall d'entrée de l'université, le kiosque est une petite cabane en bois dépliable. Je propose que nous investissions également ce hall d'entrée en organisant un coin café et des petites formes de spectacles entre midi et deux.

Sur les bancs de l'université je fais d'autres découvertes. Bien qu'ancrée dans le système éducatif très autoritaire et méritant « à la française », l'université m'apporte une ouverture sur des postures et des questionnements que je ne connaissais pas jusque là.

Je croise la route de Marie-Françoise Grange, professeure d'esthétique du cinéma. C'est une femme de petite taille, dynamique et passionnée. Son allure un peu garçonne, jean, pull-over, petites lunettes rondes, cheveux courts et grisonnants, m'est sympathique. Ses cours ont lieu dès la première année, le vendredi après-midi et plusieurs de mes camarades préfèrent allonger leur week-end plutôt que d'y assister, si bien que nous nous retrouvons parfois une petite quinzaine d'étudiant·e·s avec elle. À la fois désespérée devant si peu de persévérance et encouragée par les quelques « vaillant·e·s » qui se tiennent devant elle, nous analysons et décortiquons de nombreux films pendant les trois premières années de l'université. Elle déroule avec nous le fil d'une pensée logique, sensible, riche en apports théoriques, nous questionnant sans cesse sur nos propres regards et les théories qui nous traversent.

Je me souviens aussi d'un autre professeur d'esthétique qui, s'arrêtant un jour en plein milieu de son cours nous interpelle : « Vous savez ce que nous fabriquons ici, ça ne sert à rien ». À la fabrique de l'inutile, j'ai donc appris à questionner de petites choses, comprendre en quoi elles

sont importantes à mes yeux, organiser des allers-retours entre ma pratique de plasticienne et les théories. Ce passage à l'université m'a surtout montré que ce monde plein de questionnements et d'inutilité m'intéressait : j'abandonne rapidement mon projet de designer, rejoindre la boîte à produire de jeunes cadres créatifs n'est pas fait pour moi.

La licence obtenue, je décide de profiter des opportunités offertes par le cadre dans lequel je me trouve, pour m'échapper une année à l'étranger, prendre un temps de recul et de réflexion sur mes envies et m'inspirer d'autres modèles pour envisager la suite de mon parcours. En plein boom de *l'Auberge espagnole* de Cédric Klapisch, les échanges Erasmus à Barcelone battent leurs pleins. La faculté d'Arts plastiques quant à elle, assez peu précurseuse d'une démarche tournée vers l'international, propose uniquement deux destinations au sein de départements d'Arts plastiques, enseignement par ailleurs peu répandu en Europe et plus souvent délivré dans les écoles de Beaux-Arts : Liège en Belgique ou Porto au Portugal.

Je ne me projette dans aucune de ces villes et cherche plutôt à fouiller et explorer de nouvelles pratiques et de nouveaux enseignements théoriques.

Mon compagnon de l'époque, Niels, était franco-danois. Il est rapidement séduit par l'idée de partir vivre cette expérience avec moi à l'étranger. Je lui propose que nous montions un partenariat entre notre université et celle de Copenhague au Danemark. L'université de Copenhague n'enseigne pas les Arts-plastiques mais elle propose un département de film et média, assez proche dans les enseignements de ce que nous pouvons trouver dans notre propre cursus, notamment dans le lien entre théorie et pratique. Je fais valider l'option d'une équivalence possible entre les Master par le directeur du département et l'administration française et envoie le dossier à l'université de Copenhague qui l'accepte. Me voilà ainsi à nouveau baignée dans une autre culture, cette fois-ci accompagnée d'un proche pour partager cette nouvelle expérience.

Je fais le choix en arrivant de m'installer en colocation en centre ville avec deux étudiant·e·s danois·e. Niels quant à lui, opte pour une chambre dans une cité universitaire. Nous vivons cette année pleinement, ensemble et indépendamment. J'apprends le danois, réalise plusieurs courts-métrages, parcours le pays en auto-stop, en vélo, à pied, trouve un labo-photo accessible aux étudiant·e·s et poursuis ma pratique de photographie argentique.

De retour du Danemark, j'entrevois assez vite que si je choisis de poursuivre dans la filière universitaire, une option à laquelle je me refusais depuis toujours risquait fort de s'imposer à moi : l'enseignement. Il me fallait donc inventer mes propres cadres pour me fabriquer un métier.

#### **4. Devenir actrice du milieu**

C'est à la suite de ce parcours et avec une envie forte de rester indépendante et libre d'inventer mes propres cadres de travail que je commence à imaginer le projet de création à Saint Etienne d'un café culturel. J'entrevois un projet collectif et en parle à Virginie, dont j'étais restée proche et qui, après plusieurs tentatives sans succès au concours d'enseignement secondaire, se questionnait également sur d'autres options pour son avenir professionnel : elle est emballée par l'idée.

C'est ainsi que nous entreprenons ensemble un parcours sinueux d'une année et demie consacrée au montage de notre café.

En chemin nous croisons de nombreux·euses « expert·e·s » et « conseiller·ère·s » trompeur·euse·s, pleins de certitudes et qui, fort·e·s de leurs places ou de leurs statuts ne démordront pas, pour certain·e·s de leurs inepties.

Je me souviens particulièrement d'un entretien avec un expert-comptable que nous rencontrions dans le cadre d'une évaluation préalable à la création d'entreprise préconisée par le Pôle Emploi.

Novices et fort peu assurées sur ces questions de chiffrage et de prévisionnel d'activité, très techniques me semblait-il, et ô combien essentielles dans un parcours de création d'activité, nous attendions ce rendez-vous avec grande impatience.

Le cabinet de l'expert comptable se trouve en banlieue stéphanoise, dans un bâtiment vitré dressé sur deux étages en pleine zone artisanale. Une secrétaire nous reçoit et nous fait patienter dans un hall mal-accueillant, lumière néon, moquette grise, murs blancs, diverses affiches de salons professionnels ou autres dispositifs aux murs, plante verte, de rigueur, dans un coin de la pièce. Bref, l'endroit idéal pour susciter le désir de créativité qui sommeille en

chacun·e de nous. Nous en profitons pour réviser nos questions, affuter notre discours, il s'agit de ne pas se louper : ce rendez-vous est essentiel pour poursuivre notre parcours. L'expert nous fait entrer dans son bureau. C'est un petit homme mince, costume gris cravate, cheveux dégarnis, lunettes sur le bout du nez. Tout comme ses bureaux, il n'inspire pas la gaîté. Il nous demande de préciser les raisons de notre venue. Nous lui redonnons le contexte : Pôle-Emploi, l'évaluation, les besoins de chiffrer notre projet et commençons à décrire l'activité culturelle, le lieu convivial, les animations, le café, l'activité commerciale, l'association, ... puis rapidement il nous coupe : « Mais, mesdemoiselles une association ne peut pas vendre de l'alcool, c'est interdit ! ». J'ose un timide : « Euh... mais si ?! ». « Ah mais non ! » poursuit-il.

Dialogue de sourd...

... qui se poursuit pendant un petit moment. « Je vais vérifier » lance-t-il après cette petite joute verbale, avant de sortir vexé de son bureau.

Il finira par revenir en confirmant ce que nous lui avançons, sans oublier de préciser son étonnement. Il nous délivrera alors le sésame tant attendu pour notre dossier, sans aucune explication sur la méthode ni la lecture que nous pouvons en faire : un budget prévisionnel sur trois exercices comptables et un plan de financement. Le métier d'expert-comptable, m'a-t-il semblé alors, doit en fin de compte davantage s'apparenter à des pratiques divinatoires !

De nombreux autres rendez-vous se succéderont. Ils nous permettront peu d'avancer sur notre projet, mais beaucoup de comprendre que ce que nous souhaitions faire était très atypique et trouvait peu d'écho chez les expert·e·s de l'accompagnement que nous rencontrions.

Virginie, qui avait habité à Clermont-Ferrand durant quelques années, me propose d'aller découvrir les Augustes, café-lecture associatif implanté là-bas depuis près de dix ans, et de les rencontrer. C'est Christian Lamy qui nous reçoit. Cette première rencontre avec lui est alors une vraie bouffée d'oxygène. Christian semble très bien comprendre ce que nous lui racontons. Nous pouvons enfin échanger sur ce qui nous parle : le projet, ses valeurs, nos intentions et les moyens possibles pour le faire exister (et non le business-plan, l'étude de marché, le budget prévisionnel, le plan de financement, les mesures réglementaires, les obligations légales...). Il nous présente le réseau des café-lecture, nous invite à aller rencontrer

l'équipe du café-lecture de Lyon, répond à nos nombreuses questions et nous repartons le sourire aux lèvres et le baume au cœur à Saint Etienne, prêtes à écrire ce projet et à le défendre devant une assemblée d'expert·e·s comptables réuni·e·s !

Fin 2007, le café-lecture ouvre ses portes. J'en serai salariée pendant trois ans.

Ces trois années furent pour moi celles de la découverte, de la mise en pratique, de l'expérimentation quotidienne dans de nombreux domaines et activités jusqu'alors inconnus pour moi. Je fais mes premières armes en tant que barman, secrétaire, comptable, chargée de communication, administratrice, assistante sociale, conseillère juridique...

Je vis de nombreuses situations qui me rappellent mon épisode avec l'expert-comptable et me renforcent dans une posture de mise en questionnement permanent des certitudes et habitudes de chacun·e, y compris des miennes.

Ces trois années furent aussi celles de ruptures et de nouvelles rencontres. Je me sépare de Niels et rencontre Colin, avec qui je partage ma vie depuis lors.

Colin était à l'époque fondateur et gérant d'une coopérative d'activité et d'emploi spécialisée dans les métiers de la culture, il est également fondateur et co-président de la LIMACE<sup>10</sup>, association composée d'organisations culturelles du territoire et à qui la ville de Saint Etienne venait de confier la gestion de la toute nouvelle scène de musiques actuelles, le Fil. Colin m'invite à participer à des réunions de travail avec un groupe d'acteurs et d'actrices culturel·le·s de Saint Etienne, pour partie impliqué·e·s dans la LIMACE. Il est question de lieu collectif, de projets communs, de ré-inventer Saint Etienne par la culture. Il est aussi question de bons repas, de soirées conviviales et de rigolades.

À cette même époque, je rentre dans une relation conflictuelle avec Virginie et avec une partie des ami·e·s que nous avons réuni·e·s autour de nous au sein de l'association du café-lecture à son démarrage. Nous n'arrivons plus à être d'accord sur les manières de faire au quotidien. La fragilité économique du café-lecture est une menace permanente qui nous retranche dans nos postures gestionnaires. La finalité du projet, plus difficilement conciliable avec des activités économiquement rentables, ne nous apparaît plus à tou·te·s comme une évidence. Pour certain·e·s, il faut faire vivre le lieu parce qu'il est convivial, sympathique et un endroit où l'on

---

10 La Ligérienne de Musiques Actuelles : association loi 1901 créée en 2006

peut retrouver les copains. Dans cette perspective il faut le rendre encore plus convivial et plus festif : la musique de fond doit s'imposer et la programmation régulière de concerts semble être une aubaine économique. Je résiste fermement à cette idée et m'oppose, bêtement parfois, aux propositions qui sont faites par les administrateur·trice·s.

À ce moment, le projet du café-lecture, aux contours encore très flous lorsque nous le définissions théoriquement avant son ouverture, m'apparaît de plus en plus clairement. Nous faisons à travers un objet simple, le café, lieu convivial, de brassage et d'ouverture par excellence, de l'éducation populaire. Un lieu ouvert à tous et toutes où, le travail et la transmission de la lecture et l'écriture, se retrouvent là non par hasard, ni pour décorer les murs et les étagères, mais bien pour faire en sorte que le peuple « *populus* » (dans lequel nous nous incluons), fréquentant ces murs, ose à son tour et au détour d'un café, s'emparer de ce medium souvent perçu comme « pour les autres » et vecteur d'inégalités sociales profondément ancrées dans notre société. La lecture et l'écriture par-dessus tout, medium des grand·e·s, des intellectuel·le·s, des penseur·euse·s, de ceux et celles qui savent, de ceux et celles qui ont le temps, ne devaient plus rester l'affaire de quelques-un·e·s, mais bien l'affaire de tou.te.s : et pour cela, l'exigence de qualité se devait d'être grande.

Projet ambitieux, un peu prétentieux même... Et il me semblait alors que pour le défendre, il nous fallait être fermes dans nos intentions et ne pas céder à la tentation gestionnaire.

Le quotidien du café-lecture, la gestion de l'urgence qu'il nous impose, le rythme ajoute également à cette situation de conflit et de fatigue que nous vivons. Il est à la fois cette très grande richesse dans les rencontres qui se produisent, les moments de construction collective, les instants de convivialité, mais aussi le lieu de mon enfermement quotidien dans lequel la prise de recul sur le projet, notre fonctionnement collectif et nos actions est difficile à mettre en œuvre. Les rares instants de mise à distance sont ceux passés avec le réseau local que Colin m'avait invitée à rejoindre et ceux avec le réseau des café-lecture que nous voyons régulièrement. Je m'accroche à ces réseaux comme à des bouées dans la noyade. Je revois Christian Lamy, Christophe Chigot, Xavier Lucien, et d'autres, qui me parlent de *Peuple et Culture*<sup>11</sup>, des Créfad<sup>12</sup> (Lyon, Auvergne, Dasa, La Co-opérative...) et du réseau des Créfad.

---

11 Mouvement d'éducation populaire fondé à l'issue de la seconde guerre mondiale.

12 CREFAD : Centre de Recherche de Formation à l'Animation et au Développement . Associations d'éducation populaire issues du mouvement Peuple et Culture et rassemblées au sein du réseau des



## 5. De la culture à l'éducation populaire : partager mon désir d'émancipation

Le café-lecture devient rapidement une petite vitrine locale des alternatives économiques et sociales possibles à un modèle plus classique et de nombreuses personnes viennent au café à notre rencontre pour nous interroger sur le montage du projet.

Je prends plaisir à répondre à ces interrogations : accompagner la création d'alternatives, monter des projets en lien avec le territoire dans lequel je vis, c'est à cet endroit là que je me vois agir. Je décide de créer fin 2008 une association membre du réseau des Crefad et embarque quelques personnes dans cette aventure. Nous l'appelons RAISO<sup>13</sup>.

Le conflit avec Virginie et les amis co-fondateurs du café-lecture s'enlise et nous amène à une rupture au sein de ce groupe de fondateur·trice·s en 2010.

Virginie quitte définitivement le projet et la ville de Saint Etienne. Quant à moi je décide de mettre fin à mon salariat au café-lecture et de rester impliquée bénévolement, engagée dans l'association aux côtés de personnes qui nous avaient rejoint en cours de route. Nous prenons alors le temps avec ce nouveau groupe de travailler collectivement sur le projet du café-lecture et de réaffirmer ce que nous souhaitons pour ce projet à travers un accompagnement avec Christophe Chigot, permanent du Crefad Lyon, qui sera salutaire pour les suites que nous avons su donner au café-lecture. Je découvre avec lui des méthodes d'accompagnement qui me parlent. Tout ce qui me paraissait évident jusque là dans mes réflexions et mes manières de penser et que je n'arrivais pas à formuler, imaginer, expliciter en collectif était là sous mes yeux, à travers quelques schémas simples. Il s'agit d'entraînement mental<sup>14</sup>.

Ma prise de recul avec le café-lecture me permet de prendre du temps pour faire des choix dans ma vie, prioriser mes engagements, questionner la place que je prends et souhaite prendre dans les projets dans lesquels je m'implique. J'en profite pour faire plusieurs formations : entraînement mental, porteur de paroles, quelques formations avec le Pavé (une

---

Crefad.

13 Réseau d'Accompagnement aux Initiatives SOLidaires

14 L'entraînement mental est une méthode particulière, élaborée à partir des années 1940 par des membres de la Résistance, et fournissant des outils à un raisonnement critique. Prise dans sa dimension pédagogique, elle vise en particulier à l'éducation populaire, en permettant le rapprochement de la pratique et de la théorie à travers un cadre logique, dialectique et éthique (source wikipédia).

coopérative d'éducation populaire), avec le réseau des Crefad... Je suis à l'aise, stimulée, à ma place et je perçois que c'est avec et à travers RAISO que je souhaite poursuivre mon engagement associatif. Réveilleuse d'esprits critiques : c'est ça le métier que je veux tenter d'exercer !

Sans l'avoir programmé, c'est à cette période que Colin et moi attendons notre premier enfant. Dans le même temps où je me prépare à devenir pédagogue et formatrice, nous nous préparons à devenir parents.

Notre fille, Juliette, naît en juin 2011 et quelques mois après sa naissance, je me replonge dans le projet de l'association et deviens permanente de RAISO. D'abord bénévole, je deviens salariée de l'association en décembre 2012. Avec un petit groupe de personnes, nous menons plusieurs actions, programmons des formations (entraînement mental, comptabilité-gestion associative, interaction dans l'espace public, ...). Je m'autorise moi-même à devenir passeuse de l'entraînement mental et participe au groupe passeur·e du réseau des Crefad.

## **6. Sujet émancipé... en quête de reconnaissance sociale**

C'est à cette époque que Bourdieu me rattrape, mes deux premières années de master non validées résonnent dans ma tête comme un échec social. J'entreprends un Master 2 en alternance au Conservatoire National des Arts et Métiers de Paris au titre très élogieux « Innovation sociale - Conduite du changement – économie sociale et solidaire » sous une direction de renom : moi qui cherchais de la reconnaissance sociale, j'allais être servie. Ma pré-inscription est validée par le département du Master, ma prise en charge financière par mon OPCA<sup>15</sup>. J'arrive à Paris pour mon premier jour de classe, nouveau cahier et nouveaux stylo en poche. Je m'inquiète auprès du directeur de ne pas avoir reçu de confirmation de la part de l'administration. Je lui arrache, malgré une grande réticence de sa part, deux minutes de son temps entre deux portes à la fin du cours pour lui expliquer ma situation et tenter de la démêler avec lui. Ma lettre de motivation envoyée avant l'été expliquait l'ensemble des éléments : je suis titulaire d'une licence et de 2 niveaux Master 1 (Arts plastiques et film et média), je souhaite intégrer le Master 2 dans sa spécialisation (seule année dispensée par ailleurs par le CNAM). Suis-je finalement autorisée à intégrer directement ce cursus et suivre

---

15 Organisme Paritaire Collecteur Agréé, en charge de la collecte des fonds de formation professionnelle.

cette deuxième année de master, sur la base d'une validation de mon parcours professionnel ?

Sa réponse tombe comme un couperet : « Votre parcours est très éloigné de notre cursus universitaire. Pour l'heure vous n'existez pas ici, vous êtes hors la loi, je ne peux rien pour vous. ».

Mon bref retour à l'université est une véritable douche froide. Les grands principes humanistes, éducatifs, sociaux et solidaires délivrés par ce même professeur me paraissent bien lointains. À cet endroit précis, l'université ne joue donc pas son rôle : la formation tout au long de la vie oui, mais pour celles et ceux qui ont déjà fait les bons choix d'orientation et les bonnes études.

Je repars furieuse et remontée contre le monde universitaire, avec une question en tête : quelles autres voies sont possibles et souhaitables pour moi pour valider un diplôme ?

À plusieurs reprises au sein du réseau des Créfad, j'avais eu l'occasion d'échanger sur le Séminaire Itinérant des Acteurs Sociaux : une dynamique de recherche action pour penser son engagement, écrire sa pensée, et un parcours diplômant. Le contenu, l'organisation, la philosophie de ce séminaire me paraissaient tout à fait coller à mon envie personnelle de formation : être dans une dynamique d'échange avec les participant·e·s et les formateurs, ne pas subir de postures autoritaires (de l'administration, du·de la professeur·e), vivre sur la durée des aller-retour permanents entre ma pratique et la théorie, organiser mon temps et acquérir de la méthodologie pour prendre du recul sur mon engagement associatif, et écrire.

J'avais d'ailleurs à l'époque envisagé mon inscription dans le séminaire du réseau des Créfad plutôt que dans un Master, sans être tout à fait certaine que le diplôme proposé correspondait à mon besoin de reconnaissance sociale. Mais il a fallu ce passage par l'université pour me rendre compte que la fonction même de l'université pour moi, était finalement très réduite à la validation du diplôme et que, bien qu'important à mes yeux, je n'étais pas prête pour autant, à me confronter à nouveau au milieu universitaire et à ces milliers de mécanismes à l'œuvre qui organisent la domination des un·e·s par rapport aux autres, la cooptation de ses semblables, et participent à l'immobilisme de notre société.

Ainsi « éjectée » des bancs de l'université, je fais le choix de m'inscrire dans le séminaire

proposé par le réseau des Créfad, consciente de mes motivations et des raisons d'un tel choix tout en continuant à consolider le projet de l'association.

Durant cette période, je rencontre Stéphanie et travaille en proximité avec elle. Stéphanie est co-fondatrice d'une association travaillant sur les dynamiques interculturelles et la mobilité à l'international des jeunes adultes. Nous partageons des bureaux situés au dessus du café-lecture. Nos deux associations vivent chacune de leur côté et nous tentons de les faire vivre ensemble. Pendant un peu plus de deux années de cohabitation, nous apprenons des projets de chacune et menons des actions ensemble. Je lui fais découvrir le réseau des Créfad, l'entraînement mental et le lien historique de tout cet environnement à l'éducation populaire. Elle m'apporte une spontanéité, un nouveau rapport à l'agir, une prise en compte de l'interculturel dans le projet de l'association. À la suite de ces quelques années de travail en proximité et en commun, nous décidons de rassembler nos efforts, de travailler à nouveau ensemble un projet associatif en élargissant le cercle de bénévoles à impliquer et de fusionner les deux associations. Ce projet aboutit en 2014 et nous rebaptisons l'association le Crefad Loire.

La dimension pédagogique dans mon métier et dans ma pratique est aujourd'hui une composante essentielle. Il s'agit de créer les conditions de formation, d'apprentissage, de questionnements et de curiosité tout au long de la vie. Je sursaute et m'agace dans de nombreuses situations, souvent à des endroits inattendus, de constater que les étalages d'opinions et les idées-reçues véhiculées, prises pour des faits ou des théories à valeur universelle vont bon train. Réveilleuse d'esprits critiques : une prétention ? Une utopie ? Une invitation à ne pas se laisser aller... à agir sur ses conditions de vie.

## **7. Des non-dit criants**

Le parcours de formation de recherche-action propose une première étape de travail par le récit de vie, pour aboutir à une autobiographie raisonnée. Première étape que j'ai achevée de rédiger en mars 2015. Je ne fis en revanche le travail de commentaire et d'analyse du contenu et des liens à tisser avec les thématiques en jeu dans ma recherche, que tardivement dans le parcours de recherche-action. Ce n'est qu'à l'issue de la deuxième série d'entretiens que je réalise avec des musiciennes, qu'une voie s'est ouverte sur une manière de me nommer,

différente de ce que j'avais alors énoncé. C'est ainsi que j'ai replongé dans la lecture et l'analyse du récit de vie.

Et ce n'est pas ce que j'ai trouvé qui m'a sauté aux yeux, mais bien ce que je n'ai pas trouvé. Femme, mère, fondatrice et responsable d'un lieu culturel accueillant régulièrement des musicien·ne·s, moi-même musicienne amateur·e ; cette pluralité de rôles ne m'est apparue comme étant un élément significatif d'analyse dans ma recherche, que très tardivement, certains d'entre-eux (musicienne, femme, mère) ayant été savamment éludés, voire omis, dans l'écriture de mon récit de vie.

Ce processus, du récit de vie à l'autobiographie raisonnée, au regard de la recherche, permet une objectivation qui contribue à se constituer en tant que sujet. Dans mon cas, cette étape a constitué un franchissement important pour me permettre de poursuivre, en conscience, le travail de recherche.

#### 7.1. Ne pas se nommer dans et par le « sexe »

La forme du récit relate dans une narration et une chronologie très maîtrisées, un parcours qui laisse paraître une forme de continuité, de logique voire de linéarité dans la construction du sujet.

C'est en m'interrogeant sur la linéarité induite par la lecture du récit que j'ai été amenée à me questionner sur les absences et les omissions mêmes du récit.

D'abord, je ne fais que très brièvement état de mon rôle de jeune mère. Trois lignes à peine sur la naissance de ma fille, qui intervient comme un point de rupture dans le récit ; récit qui reprend aussitôt sa linéarité, une fois sa naissance mentionnée.

Pas une ligne sur les doutes et les difficultés vécues à l'époque dans ma tentative d'incarner le rôle de la mère parfaite, dans cette périlleuse conjugaison de la jeune femme accomplie dans son travail, leader associative impliquée et disponible ; de la mère dévouée et attentive, soucieuse du bien-être et de l'éducation de ses enfants (dans un esprit nature et « écolo » bien sûr) ; et de l'amie qui ne manquerait pas une occasion de sortir s'amuser, boire un verre ou voir un concert – le tout, assommée par un manque flagrant de sommeil !

Pas une ligne non plus sur les nombreux conflits qui surgissent alors entre Colin et moi sur l'inégale répartition de nos temps de garde et nos temps de travail, alors même que nos implications professionnelles croisées nécessitaient souvent que nous soyons tou-te-s deux présent-e-s aux mêmes moments lors de réunions ou de soirées que nous organisions.

Et alors que l'ensemble de mes choix semblent, dans mon récit, s'opérer de manière consciente et délibérée, l'épisode de la naissance de ma fille contraste par son aspect imprévu et inattendu. Cette décision de « devenir parent », pourtant largement et longuement discutée avec Colin, était sans doute et de manière contradictoire avec l'histoire relatée, l'une des décisions les plus réfléchies de mon vécu.

Autre omission marquante contribuant à infirmer mon rôle de mère : l'absence parfaite de mention de l'arrivée de mon deuxième enfant. Il eut été pourtant difficile de l'éviter : je démarrais le parcours de recherche action avec le réseau des Créfad, et l'écriture de ce récit de vie, alors que j'annonçais à mes camarades et formateurs, être enceinte de quelques semaines.

La confirmation d'une maternité, vécue dans mon propre corps au moment de l'écriture du récit de vie, et que je tairais parfaitement dans celui-ci alors même que mon corps respirait, mangeait, bougeait, dormait, buvait, vivait autant pour moi-même que pour l'enfant que je portais en moi et dont je choisissais de ne pas mentionner l'existence.

Un bel évitement pour une femme, mère de deux jeunes enfants, articulant ce rôle avec celui de responsable et leader associative, c'est à dire un rôle supposant une forme de disponibilité sans faille au sein des organisations dans lesquelles j'étais alors impliquée. Disponibilité qui n'allait pas sans une forme de conflit, voire d'opposition, avec la disponibilité admise de la jeune mère, allaitante de surcroit, dont l'emploi du temps était réglé comme du papier à musique : une tétée toutes les quatre heures, possiblement remplacée à partir des trois mois de l'enfant par un biberon de lait tiré pour un éloignement possible sur une période de huit heures. Un allaitement conduit jusqu'au six mois de l'enfant à minima pour une immunité, prétendue sans faille, par le corps médical.

Il semblerait que ces tiraillements, bien que non mentionnés dans le récit de vie, devaient être à l'origine de colères qui induiront fortement mon thème de recherche actuel sur les mécanismes de pouvoir et de domination liés au genre.

Mais alors pourquoi taire cet aspect ? Pourquoi cacher ce rôle de mère ? Pourquoi tenter de le gommer, alors même que celui-ci m'aurait permis de faire apparaître avec plus de clarté encore les rouages des mécanismes de domination liés au genre et dans lesquels j'étais moi-même empêtrée ?

Un rôle pourtant vécu alors comme un rôle quotidiennement en tension avec les autres.

J'écrivais en septembre 2016 un texte très éloquent à ce sujet :

« Ménager la chèvre, le chou et l'agneau...

Durant ces cinq dernières années, j'ai été régulièrement prise dans des conflits ouverts ou vécus de manière déchirante en mon « fort intérieur » dans l'aménagement et l'agencement quotidien des espaces et des temps dévolus à mes différents engagements, actions et « obligations ».

L'arrivée de mes deux enfants et le devenir mère dans cette période ne me semblent vraisemblablement pas totalement dénués de lien dans l'accentuation de ce vécu : si elle n'en est pas la cause, elle en a indéniablement été un effet démultiplicateur.

Être mère, leader associatif, amie, amante, étudiante, chercheuse au sein d'un même corps peut m'amener à vivre et ressentir au quotidien des formes d'injonctions contradictoires parfois insupportables.

Se surpasser, être en forme, en « bonne » forme, devenir un sur-moi, être une bonne mère, aimante, disponible, attentive, une compagne et une femme accomplie tant professionnellement que dans mes rapports sociaux, une femme séduisante, brillante, intelligente... la liste est longue.

Comment résister ? Comment résister à l'injonction de l'être parfait ? Résister à la tentation de se réaliser, de progresser, de s'épanouir sans cesse et perpétuellement au risque de la folie ?

Dans une société contemporaine et occidentale de la performance et de la norme, le « devenir sujet » implique sans doute une forme de conscience accrue des marges dans lesquelles et par lesquelles je me définis. Des marges parfois difficiles à accepter tant elles viennent contraindre et trahir mes « habitus ». »

S'agissait-il dans ce récit de vie de taire ce rôle pour correspondre aux « canons » du leader, dictés par un genre masculin ? Un leader disponible et dont l'emploi du temps ne saurait être perturbé par des éléments extérieurs et d'ordre privé.

Ou alors taire ce rôle pour correspondre aux canons de la « femme » ? Jeune, séduisante et disponible pour accomplir son rôle reproducteur.

Ou encore taire ce rôle pour tenter d'échapper à l'essentialisme du sujet ? Mais le taire, n'est-ce pas laisser pleinement dominer la question identitaire et le rapport essentialiste au « sexe » : une femme se devant aujourd'hui d'être active, amante et mère à la fois, cela va donc sans dire.

## 7.2. Hors-champ : une dialectique du terrain

Deuxième évitement : la musique. Un soupir sans commune mesure puisque la musique a bercé et berce encore aujourd'hui mon quotidien.

D'abord au sein du milieu familial : la musique a été dans mon enfance et mon adolescence une part essentielle de mon environnement et de mon quotidien. Elle est partie intégrante du foyer, nous accompagne tout au long de nos nombreux voyages : Georges Brassens, Edith Piaf, Léo Ferré, Bernard Lavilliers, Barbara, Renaud, Bobby Lapointe, Jean Ferrat, Charles Trenet ou encore Chopin, Mozart, Bach, Beethoven, Ravel, Verdi et tant d'autres. Mes parents sont mélomanes et me transmettent leur goût pour la musique enregistrée mais aussi pour la musique et la culture sur scène. Aussi loin que je me souvienne, les sorties familiales en concert, à l'opéra, dans les ballets, au théâtre faisaient partie de nos habitudes.

Alors âgée de six ans ma mère nous propose à ma sœur et à moi d'apprendre la musique. Je suivrai un apprentissage de la musique classique, solfège puis piano, à travers un parcours au conservatoire, en école de musique puis en cours particulier à domicile jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Je poursuivrai seule la pratique instrumentale du piano jusqu'à l'âge de vingt-sept ans. Durant toute cette période, je me suis organisée à chaque déménagement pour accéder à un piano et ainsi poursuivre cette pratique instrumentale : accès au piano d'étude au sein du lycée en Australie, piano de ma colocataire au Danemark, clavier numérique de mes voisins musiciens à Saint Etienne puis déménagement de mon propre piano en 2007 au sein du café-lecture. Jusqu'en 2010, dernière année de mon implication en tant que salariée dans le café-lecture, je poursuivrai une pratique régulière de cet instrument : je consacrais tous les instants de mon service au bar lors desquels le café-lecture n'était pas fréquenté pour m'adonner à une pratique solitaire de l'instrument.



Mon piano restera au café-lecture jusqu'en mai 2017, date à laquelle je lui ferai à nouveau une place dans mon habitation et dans mon quotidien.

Ensuite au sein de mon environnement social : nombre de mes ami·e·s et colocataires sont musiciens ou musiciennes amateur·e·s ou professionnel·le·s. Beaucoup d'entre eux·elles se produisent sur scène et je suis avidement leurs parcours avec beaucoup d'admiration mais aussi un peu d'envie. Entraînée par ce milieu, je poursuis durant mes études une pratique autodidacte de la clarinette, sans toutefois parvenir à passer le cap de la pratique solitaire et sans jamais oser me risquer à faire sonner quelques notes en public.

Fidèle spectatrice des lieux de concerts, j'assiste pendant une dizaine d'années à près de deux à trois concerts par semaine : tournées, festivals, cafés-concert, bœufs de jazz, scènes alternatives, soirées underground... De 2003 à 2011, mon emploi du temps vibre au rythme des musiques amplifiées. Pendant cette période, j'ai choisi de faire de cette pratique d'amateur de la scène un sujet d'étude pour ma pratique de plasticienne. Ainsi mon sujet de recherche pour la licence d'arts plastiques portait sur le rapport du spectateur au spectacle vivant et à la musique live en particulier.

Enfin au sein de mon environnement professionnel : par le biais du café-lecture dans lequel je deviens, entre autres fonctions, programmatrice d'un lieu de concerts. Rapidement identifié par le milieu social au sein duquel j'évoluais, le café-lecture devient pour les musicien·ne·s un lieu possible de représentation, au sein duquel l'écoute est attentive et l'ambiance conviviale. Nous programmons jusqu'à quatre concerts par mois au sein du café pour permettre à des musicien·ne·s en tournée de programmer une date supplémentaire sur leur route mais aussi à des musicien·ne·s locaux de tester de nouveaux répertoires avant de se lancer sur de plus grandes scènes. Par le biais du café-lecture, mais aussi de Culture et Coopération<sup>16</sup>, dans lequel le café-lecture est partie prenante, je rencontre et collabore avec de nombreux·euses acteurs et actrices du milieu des musiques actuelles du territoire : responsables de salles de concerts, gérant·e·s de cafés concerts, responsables de lieux alternatifs, programmateur·trice·s de salles ou de festivals, producteur·trice·s de musique, technicien·ne·s du spectacle, ...

Malgré la place prépondérante de la musique dans mon parcours, je n'en fais aucune mention

---

<sup>16</sup> Réseau d'organisations culturelles du bassin stéphanois dans lequel le café-lecture est impliqué de sa création en 2010 jusqu'à sa dissolution en 2016.

dans mon récit de vie. Me vivant comme une parfaite étrangère au milieu des musiques actuelles, j'ai longtemps remis en question la légitimité même de ma recherche à ce sujet : pourquoi une parfaite « outsider » viendrait-elle observer ce terrain, a priori totalement inconnu pour elle ?

Ce n'est qu'à l'issue de la présentation de mon travail de recherche, en fin de troisième année de séminaire, que les vides m'ont semblé être porteurs de sens. Si même moi, musicienne amateur, mélomane confirmée, responsable d'un café associatif programmant régulièrement des groupes de musiques amplifiées, travaillant en lien avec de nombreuses organisations de musiques actuelles du territoire, je ne me sentais pas suffisamment légitime pour aller interroger ce terrain et comprendre pourquoi je ne m'y sentais pas à ma place, qui allait le faire ?

## **Chapitre 2. Du terrain de mes pratiques à la recherche-action**

### **1. Un démarrage laborieux**

Labour : du latin labor, c'est la peine que l'on se donne pour faire quelque chose, une situation pénible ou encore la fatigue, le chagrin.

Lorsque j'ai démarré le séminaire itinérant des acteurs sociaux en 2014, j'étais actrice à Saint Etienne au sein de plusieurs organisations :

Un café-lecture associatif, dans lequel j'officialiais alors en tant que co-présidente et dont je suis co-fondatrice. Plus précisément au sein duquel j'animais le travail en équipe avec des salarié·e·s et des bénévoles, j'accompagnais les responsables dans la compréhension de leur rôle et leur place au sein de cet ensemble, je tâchais de transmettre les fondements du projet dans l'éducation populaire et l'attachement à l'entraînement mental, socle méthodologique commun au réseau des cafés culturels associatifs et au réseau des Créfad, dans lequel le café-lecture s'inscrit.

Le Créfad Loire, une association d'éducation populaire s'adressant aux adultes et jeunes adultes pour les accompagner dans leur désir de se mettre en mouvement et d'agir sur leurs conditions de vie, en s'appuyant notamment sur la formation, l'animation, et la recherche-

action comme appuis, outils et moyens pour créer les conditions nécessaires à cet accompagnement. Je suis impliquée dans le Créfad Loire depuis sa création et j'en suis encore aujourd'hui permanente salariée en tant que formatrice, animatrice et accompagnatrice.

Un réseau d'organisations culturelles de Saint Etienne, regroupant une dizaine d'associations et coopératives du territoire et ayant pour objectifs de se rassembler pour créer du commun, mutualiser des moyens et des compétences, porter des actions collectivement. Ce réseau, nommé Culture et Coopération était juridiquement structuré par une association créée par l'ensemble des organisations qui en étaient membres.

Je dois préciser ici que le leader et co-fondateur de ce réseau, CL, qui est par la suite devenu directeur salarié de l'association, est, et était déjà à cette époque, mon compagnon de vie avec qui j'ai deux enfants.

J'étais alors membre du conseil d'administration de l'association, qui se réunissait tous les mois pour une journée de travail collective. Il regroupait l'ensemble des responsables, nommé·e·s dirigeant·e·s, des organisations membres de l'association ainsi que les responsables des organisations souhaitant rejoindre Culture et Coopération.

Par la suite nous avons créé l'équivalent d'un bureau, auquel je participais, pour permettre plus de rapidité dans les prises de décision sur des questions administratives notamment et dites du « quotidien ».

Dix organisations étaient membres fondatrices de Culture & Coopération :

- Yes High Tech, une coopérative de production de musique actuelle et de technique son et lumière du spectacle vivant, représentée par GB gérant de la coopérative ;
- La Fabrique, une friche artistique et culturelle située sur une commune voisine de la ville de Saint Etienne, représentée par PC directeur de l'association ;
- La Limace, association gestionnaire de la Scène de Musiques Actuelles<sup>17</sup> (SMAC) de

---

<sup>17</sup> Scène de Musiques Actuelles : renvoie au label d'État créé en 1998. Ce label est attribué par le Ministère de la Culture et de la Communication à des structures qui assurent des missions de diffusion (concerts), d'accompagnement des pratiques, des amateur·e·s aux professionnel·le·s (répétition, enregistrement, formation, ressource, création...) et des actions culturelles sur le territoire, dans le domaine des musiques

Saint Etienne, représentée par OC directeur de l'association ;

- Le Remue-méninges, café-lecture associatif de Saint Etienne, représentée par JC co-présidente de l'association ;
- Le Crefad Loire, association d'éducation populaire, représentée par SH, co-fondatrice de l'association ;
- Ciel ! Les Noctambules, une association pour la promotion et la diffusion du court métrage, représentée par SL membre du bureau de l'association ;
- La Baroufada, compagnie de percussions et de spectacles vivants, représentée par SBT administratrice de l'association ;
- Le Cinéma le France, salle de cinéma coopérative classée Art et Essai, représentée par MR administratrice de la SCIC<sup>18</sup> gestionnaire;
- CD1D, une fédération nationale de labels indépendants, représentée par EP membre du bureau de l'association ;
- Gaga jazz, une association pour la promotion et la diffusion du jazz, représentée par LM membre du bureau de l'association ;

Parmi les organisations culturelles membres de ce réseau, l'association Ligérienne de Musiques Actuelles gestionnaire de la SMAC le Fil occupait une place importante.

Il est nécessaire ici de décrire brièvement l'histoire et l'organisation de cette association afin de comprendre cette notion, très relative, d'importance.

La Limace a été constituée sous la forme associative en 2006 par un ensemble d'acteurs et d'actrices des musiques actuelles de la ville de Saint Etienne dans l'objectif premier de se regrouper pour candidater à l'appel d'offre qui allait être émis par la ville de Saint Etienne

---

dites "actuelles". Ce terme est aujourd'hui fréquemment utilisé de manière générique par les pouvoirs publics et les professionnels pour seulement les désigner. Il est pourtant important de préciser, afin d'éviter toute confusion, que seuls 72 adhérents de la FEDELIMA sont en réalité labellisés SMACs par l'État en 2016, soit 50% des adhérents.

18 SCIC : Société Coopérative d'Intérêt Collectif

pour gérer la SMAC, alors en construction.

Parmi les membres de la Limace, CL occupait une place particulière. Il était à l'époque de la constitution de l'association, dirigeant d'une coopérative d'activité et d'emploi spécialisée dans les métiers de l'art et de la culture et avait alors participé à la création de la Limace dont il a été co-président jusqu'en 2014.

Parmi les organisations membres de la Limace (par le passé ou encore membre aujourd'hui), nous retrouvons :

- la Fabrique, représentée par PC, qui partage la co-présidence avec CL puis avec EP;
- Yes High Tech, représentée par GB, trésorier de l'association ;
- Gaga jazz, représentée par LM, secrétaire de l'association ;
- CD1D, représentée par EP, co-président de l'association depuis 2015 ;
- la Baroufada, représentée par SBT, membre du bureau de l'association ;
- Ciel ! Les Noctambules, ancien membre du Conseil d'Administration ;

Ainsi, huit des onze personnes participant au comité de pilotage de Culture et Coopération étaient ou avaient été également impliquées dans l'association Limace.

L'expérience vécue, riche d'enseignements, au sein de Culture et Coopération, m'amenait à mon entrée dans le parcours de recherche action du séminaire à vouloir travailler sur des questions liées à la mise en réseau et les mécanismes de coopération entre acteurs sur un territoire, en questionnant plus particulièrement la relation entre le professionnel et le personnel dans la constitution et le fonctionnement d'un réseau.

Il ne m'était pas encore apparu comme évident que si je choisissais d'orienter ma recherche sur la relation entre le professionnel et le personnel, le public et l'intime, dans la constitution et le fonctionnement d'un réseau, cela impliquerait nécessairement que mon terrain comporterait comme objet de ma recherche, pêle-mêle : des ami·e·s de plus ou moins longue date et plus ou moins proches, certains de mes co-locataires et, mon compagnon. La difficulté

à formuler clairement une problématique et un thème de recherche m'a rapidement conduite à réviser mon intention première.

Les tensions que je pouvais alors palper, ressentir, voire même provoquer, entre les membres de Culture et Coopération semblaient à mes yeux se cristalliser autour de questions liées au leader et au genre. Exit donc les questions liées à la coopération, terrain glissant sur lequel je n'osais m'aventurer, faute de légitimité également : il s'agissait pour moi très clairement, et assez ironiquement rétrospectivement, du terrain de mon compagnon.

Je redéfinissais ainsi un thème de recherche suffisamment large pour tenter de minimiser mon implication dans la recherche et éviter, ce qui me semblait être, une mise en danger trop grande de mes relations intimes et personnelles avec l'objet de ma recherche ; un thème de recherche pour lequel ma légitimité en tant que chercheuse ne pourrait être trop questionnée : le leader, le style et le genre.

## **2. À la recherche du sujet perdu**

« Ça y est je sais ! » au cours des deux premières années du parcours de recherche action, je me suis entendue prononcer cette phrase une bonne dizaine de fois. L'image du chercheur fou est tenace ! Alternativement sous la douche, à l'apéritif, au saut du lit, au beau milieu du repas, à l'issue d'une discussion passionnée... toute situation est propice au sursaut de la chercheuse. Un retour rapide sur les notes prises sur mon carnet de recherche ou dans les matériaux collectés relate bien ce cheminement :

- La pédagogie de la tendresse au prisme du genre – une recherche à mener au sein du réseau des Crefad ? – Carnet de recherche – 26 février 2014 ;
- Existe-t-il un féminisme Créfadien ? Genre et engagement associatif au sein des associations d'éducation populaire – l'exemple du Réseau des Crefad – Carnet de recherche – 6 mars 2015 ;
- « je fais une recherche sur les femmes et les associations, {...} avec le contexte familial<sup>19</sup> {...} j'ai resserré (mon terrain) à Saint Etienne. (Mes questions concernent)

---

<sup>19</sup> J'ai accouché de mon deuxième enfant le 19 mai 2015 ce qui a rendu plus difficile, du moins dans ma tête à l'époque, la possibilité de me déplacer physiquement sur l'ensemble de la région Auvergne Rhône-

l'engagement bénévoles des femmes dans les associations plutôt dans l'administration  
bénévole – extrait de l'entretien exploratoire avec SBT – 19 juin 2015 ;

- Comment le style du leader influence la prise en compte du genre au sein de son organisation et les rapports de domination existants entre les hommes et les femmes ? – Carnet de recherche – 14 octobre 2015 ;
- Quelles sont les capacités des pratiques artistiques et des artistes à interroger la norme et la norme du point de vue du genre en particulier ? – Carnet de recherche – 23 janvier 2016 ;
- Pourquoi l'art, la culture passe pour une pratique subversive encore aujourd'hui et qu'est-ce que ça travaille, joue déjoue ou rejoue des rapports de genre normés en société ? L'art et notamment dans les musiques actuelles (ex. rock n' roll), continue-t-il à véhiculer l'idée qu'il construit du subversif et de l'alternative alors qu'il est au sein même de ses organisations très conservateur ? Qu'est ce que ça construit, déconstruit ou renforce dans nos représentations ? – Carnet de recherche – mars 2016 ;
- sujet de recherche : le genre dans les musiques actuelles / le rapport à la subversion et l'avant-garde et plus particulièrement dans l'accompagnement à l'émergence de pratiques amateurs et de nouveaux artistes – carnet de recherche (notes préparatoires pour un entretien) – 23 mai 2016 ;
- Y a-t-il un décalage entre la perception du milieu et le milieu lui-même ? Est-ce que ce décalage favorise la transmission des mécanismes de domination et les stéréotypes de genre ? / L'art, la culture, les pratiques artistiques ont elles la capacité, doivent-elles interroger les rapports sociaux et les stéréotypes ? / L'institutionnalisation des pratiques artistiques favorisent-elles un conformisme ? – Carnet de recherche – juillet 2016 ;

Il me faudra donc enterrer tour à tour une bonne dizaine de sujets de recherche possibles, probables voire souhaitables.

C'était sans compter sur le choix d'un terrain...

---

Alpes, voir jusqu'en Bretagne.

La première année de séminaire faisant son œuvre, j'oubliais rapidement les raisons supposées et dont j'avais alors eu l'intuition, qui m'avaient amenée à ne pas choisir comme terrain de recherche Culture et Coopération et, contre toute attente et dans le plus grand paradoxe, je me suis arrêtée sur la SMAC de Saint Etienne comme terrain de recherche ouvrant un peu plus largement sur les organisations accompagnant l'émergence de musiciens et musiciennes dans les musiques actuelles à Saint Etienne. Ce terrain, supposé suffisamment éloigné de mon intimité, tout en demeurant proche de mon terrain de recherche initial allait devenir un terrain boueux dans lequel je m'embourbais...

Rapidement, lorsque je partais enquêter et recueillir du matériel pour ma recherche, en choisissant la technique des entretiens semi-directifs auprès de personnes choisies pour la place qu'elles occupaient au sein d'organisations et d'institutions travaillant sur les questions d'accompagnement à l'émergence (directeur de la SMAC, responsable de l'accompagnement d'artiste au sein de la SMAC, chargé de mission musique et danse de la commune), la question de la légitimité quant à ma place d'actrice au sein de cet ensemble, se reposait sans cesse.

N'étais-je pas finalement que la compagne du co-président de la structure représentant l'institution des musiques actuelles du territoire, venue poser des questions intrusives auprès d'acteurs, tous des hommes âgés entre quarante et cinquante ans, croisés au détour de réunions, soirées, concerts ou collaborations professionnelles ponctuelles.

Plus j'avancais sur ce terrain, plus je ressentais, présente et oppressante, cette impression de ne pas être à ma place.

Les doutes provenant parfois même d'endroits assez inattendus, prenant la forme d'avertissements voire de conseils amicaux, promulgués par des acteurs importants et charismatiques de ce milieu et rapporté par l'intermédiaire de CL.

Il faut ici que je relate une anecdote intéressante et porteuse de sens :

Lors d'un déplacement professionnel de CL en Normandie, il est amené à croiser et à discuter avec PB, ancien directeur d'une SMAC de province et de la fédération des lieux de musiques actuelles, ancien président d'une union nationale de structures culturelles et du Syndicat des



Musiques Actuelles. Au cours de sa discussion avec PB, il aborde entre autres sujets de discussion mon inscription dans le Séminaire Itinérant des Acteurs Sociaux, mon parcours de recherche action et le thème de recherche sur lequel je me suis arrêtée. Sa réaction fut relativement spontanée, me rapportait CL lorsque j'allais le chercher en gare du Creusot TGV, non loin de la maison où nous allions passer quelques jours au vert avec des amis : « Elle est certaine de ne pas vouloir changer de sujet de recherche ? Elle ne ménagera pas sa peine ! »

Au delà de ce « conseil d'ami » proféré sur le ton de l'ironie, CL me rapportait aussi des appuis et références théoriques : le mémoire d'une étudiante en Master professionnel « direction de projet culturel » également directrice d'une SMAC de la région parisienne et portant sur l'égalité entre les hommes et les femmes dans les Scènes de Musiques Actuelles ; l'ouvrage de Silvia Federici, *Caliban et la sorcière, femmes, corps et accumulation primitive*,<sup>20</sup> dont je n'arriverai à me procurer un exemplaire qu'un an plus tard, la première édition étant totalement épuisée et la nouvelle édition ayant tardé à être republiée.

Qu'est ce que cela me raconte : Est-ce le travail d'une femme sur les questions de genre sur un terrain dominé par la présence de hommes, blancs, hétérosexuels, âgés entre trente et cinquante ans qui se doit d'être cautionné, validé voire appuyé par un représentant de cette institution ?

Une vaine tentative de découragement ?

Bien que... Prononcée par l'intermédiaire de mon compagnon, elle fut d'autant plus déstabilisante qu'elle n'était pas proférée dans un cadre pré-établi et choisi pour la recherche et dans lequel je me serais octroyée un droit de réponse et d'échange avec mon interlocuteur, mais bien dans le cadre personnel et intime de ma relation de couple avec CL, me renvoyant ici à ma place de compagne d'un membre estimé de cette grande famille que sont les musiques actuelles.

Un sentiment d'agacement commençait à monter en moi. Agacement, voire colère parfois, de ce rappel récurrent de la place que je me devais d'observer et de conserver.

Mais cet agacement et cette colère, de quoi étaient-ils le signe ? Dans quelles directions

---

20 S. Federici, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*. Traduit de l'anglais par le collectif Senonevero revue et complétée par Julien Guazzini. Éd. Entremonde Senonevero, 2014.

devaient-ils m'amener ? Renoncer à pénétrer les arcanes d'un milieu m'enjoignant de détourner mon regard ?

Certainement pas. Loin de me décourager, cette situation redoubla mon intérêt pour le sujet.

La lecture patiente de quelques ouvrages de sociologie, et notamment celle de Nicolas Jounin<sup>21</sup>, m'avait aussi permis de comprendre comment attraper ces émotions et en faire, dans mon parcours de recherche-action, de véritables alliées pour poursuivre et approfondir le travail.

« Tout l'enjeu de l'écriture d'une observation est là : non pas ignorer ses émotions, mais tenter de retracer par quels dispositifs, pratiques ou paroles elles sont produites dans cette caisse de résonance qu'est notre corps socialisé. L'expression des émotions n'est pas une erreur, mais une première étape ; elle est l'aiguillon d'une volonté de savoir. »<sup>22</sup>

Il s'agissait donc de ne pas détourner mon regard mais, bien au contraire, de prendre en compte le corps socialisé de l'actrice chercheuse qui éprouve et ressent des émotions qui nous mettaient sur la voie d'intuitions et permettaient la formulation d'hypothèses.

Ce sont ces hypothèses qui conduiront à un travail plus rigoureux de recherche et d'analyse.

---

21 N. Jounin, *Voyage de Classes. Des étudiants de Seine-Saint-Denis enquêtent dans les beaux quartiers*. Éd. La Découverte, 2014.

22 Ibid., p. 23

## **Partie 2. La recherche**

## Chapitre 3. Terrain de recherche

### 1. Éléments de description

Il nous a été particulièrement difficile de parvenir à décrire notre terrain. Lorsque nous étions amenée à présenter notre travail de recherche, nous parlions souvent du milieu des musiques actuelles en France, prenant exemple sur celui de Saint Etienne. Mais les contours en étaient très flous et le besoin de préciser chacun des termes se faisait immédiatement ressentir. Par ailleurs, les réalités recoupées par les termes choisis étaient multiples et nous semblaient bien trop diverses pour être incluses dans notre seul terrain. Des Scènes de Musiques Actuelles labellisées et financées par les acteurs publics en passant par les cafés-concert, les lieux de répétitions autogérés, les festivals organisés par des associations ou encore les lieux au reflet d'une culture underground et alternative, tout cet ensemble avait à nos yeux un point commun que nous tentions de regrouper dans notre recherche : celui de diffuser et de faire vivre une scène locale de musiques amplifiées. Cependant au fil de la recherche, il nous apparaissait clairement que les choix que nous avons opérés pour la conduite des entretiens d'un premier corpus, nous situaient d'emblée dans un milieu plus « institutionnel ». Certes, nous étions nous-même en tant qu'actrice, issue d'un milieu plus hétéroclite, mais lorsque notre agenda s'était rempli des rendez-vous avec les acteur·trice·s de notre terrain, il·elle·s s'avéraient être, pour l'intégralité d'entre eux·elles, des personnes représentant les institutions locales liées aux musiques actuelles. Aussi, lorsque nous avons programmé les entretiens d'un deuxième corpus avec des musiciennes, nous avons cherché à approcher des musiciennes ayant bénéficié d'appuis spécifiques ou ayant joué dans la Scène de Musiques Actuelles de Saint Etienne pour comprendre leurs regards sur la situation. De cette manière, ce sont les hommes rencontrés lors des premiers entretiens qui nous ont guidée vers deux d'entre elles ; les deux autres musiciennes ayant été sélectionnées pour leurs engagements dans des pratiques musicales ou événementielles en faveur de l'accession des femmes aux musiques amplifiées.

C'est donc à partir des acteurs et actrices que nous sommes parvenue à délimiter notre terrain de recherche et à en réaliser une description plus précise.

La Scène de Musiques Actuelles le Fil à Saint Etienne : nous avons décrit plus avant le fonctionnement associatif de la SMAC stéphanoise, aussi nous ne reviendrons pas sur ces

éléments de description, pas plus que nous ne reviendrons sur l'aspect labellisé de la salle de concert déjà également présenté. Nous donnerons ici des éléments de description des lieux ainsi que son fonctionnement à l'année.

Le Fil est un lieu de concerts de construction récente (2007) sur deux étages, comportant de plain-pied, un hall d'accueil/billetterie répartissant sur deux salles de spectacle (une grande salle pouvant accueillir jusqu'à 1200 personnes et un bar/club pouvant accueillir jusqu'à 250 personnes), trois studios de répétition et d'enregistrement en étage, un espace catering<sup>23</sup> et loges pour les artistes accueillis, ainsi qu'une partie bureau pour le personnel salarié de l'association. Le Fil fonctionne sur un principe de saisonnalité entre les mois de septembre et de juillet et travaille autour de trois volets essentiellement : la diffusion de musiques actuelles avec près d'une centaine de dates<sup>24</sup> par an (dans et hors les murs) et plus de 50000 spectateur·trice·s accueilli·e·s, l'accompagnement artistique auprès des artistes locaux de musiques actuelles (à travers la formation, la résidence scénique ou studio, l'enregistrement, ... ), l'action culturelle auprès de différents publics « éloignés » des lieux culturels (établissements scolaires, prisons, hôpitaux, ... ). Le Fil fonctionne avec un budget annuel d'un million et demi d'euros dont 60 à 70% provient de financements publics. Pour son fonctionnement quotidien, le Fil emploie dix-sept salarié·e·s permanent·e·s, auquel·le·s s'ajoutent des salarié·e·e intermittent·e·s pour les besoins des activités de diffusion essentiellement, mais aussi de résidence scénique et sur des projets spécifiques (action culturelle, formation). Le Fil fonctionne également avec de nombreux·ses bénévoles, réparti·e·s principalement entre les fonctions administration, bar, catering et billetterie. Au niveau national et régional, le Fil adhère au SMA<sup>25</sup>, à ce titre il siège dans deux instances nationales (Le COEF<sup>26</sup> ; La Commission nationale Emploi formation du SMA). Le Fil est également membre de la FEDELIMA<sup>27</sup> et au niveau régional adhère et siège au bureau du

---

23 Anglicisme qui peut être traduit en français par le terme traiteur, utilisé dans le milieu du spectacle vivant pour nommer la fonction de préparation et service des repas pour les équipes techniques et artistiques.

24 Le terme date (ou encore levé de rideau) est utilisé dans le milieu des musiques amplifiées pour parler d'une soirée de concerts. Ainsi, une date peut correspondre à plusieurs concerts programmés sur une seule soirée.

25 Syndicat des Musiques Actuelles

26 Contrat Objectif Emploi formation, Etat Région

27 Fédération Des Lieux de Musiques Actuelles (nationale)

GRAL<sup>28</sup>, le directeur du Fil est également président de la NACRE<sup>29</sup>.

À partir de ces éléments (budget annuel, montant des financements publics, effectif salarié, labellisation, adhésion et mandat au sein de plusieurs réseaux nationaux et régionaux), nous situons le Fil en tant que lieu institutionnel des musiques actuelles.

Le pôle musique du service culturel de la Ville de Saint Etienne : nous ne sommes pas en mesure de décrire en détail le fonctionnement de ce pôle pour plusieurs raisons. D'abord, il n'existe pas, à proprement parler, de pôle musique, mais une mission « musique et danse » dont nous ne connaissons pas précisément les contours et pour laquelle un chargé de mission est affecté. Bien que nous l'ayons rencontré dans le cadre d'un entretien, nous ne l'avons pas interrogé à ce sujet. Ensuite la ville de Saint Etienne ne parle pas dans ses éléments de communication d'un pôle musique et ne décrit pas spécifiquement de dispositifs et d'actions dédiées à la musique, mais parle plutôt des équipements municipaux musicaux (opéra, conservatoire, Zénith, Fil). Dans les grandes lignes, la mission s'établit autour d'un soutien aux pratiques amateurs, émergente et professionnelles de la musique. Le chargé de mission est également responsable du suivi de la gestion du Fil avec lequel la ville a contractualisé une délégation de service public. Il est également responsable de la programmation annuelle de la fête de la musique.

Si la description ne suffit pas entièrement à délimiter notre terrain de recherche, nous nous emploierons maintenant à apporter des éléments de définition pour en avoir une image plus précise.

## **2. Éléments de définition**

Aujourd'hui de nombreux·euses professionnel·le·s et chercheur·euse·s s'accordent sur le fait qu'il n'est pas évident de nommer avec fidélité l'ensemble des pratiques et styles musicaux que tentent de regrouper les termes de musiques actuelles ou amplifiées. Ils font même l'objet d'une introduction quasi-systématique de toute discussion à leur propos.

« Aucune autre expression n'a pu satisfaire l'ensemble des membres de la Commission : musiques plurielles, populaires, amplifiées, contemporaines,

---

28 Groupement Rhône-Alpes des Lieux de Musiques Actuelles

29 Association gérant l'agence culturelle Auvergne Rhône-Alpes

vivantes... le consensus n'a pas pu être trouvé. Néanmoins si la Commission s'est résolue par défaut à se contenter d'une telle appellation, il était important d'en souligner les limites afin d'éviter les éventuels manquements d'une action culturelle globale qui seraient justifiés à posteriori par le flou qu'implique une telle définition. »<sup>30</sup>

Il est cependant nécessaire dans le cadre de notre recherche d'apporter quelques précisions à ce sujet afin de s'accorder sur une délimitation du terrain de la recherche.

Première difficulté des dénominations de musiques « actuelles » ou « amplifiées » : aucune ne sont utilisé par les populations concernées.

Le terme de « rock » avait longtemps été utilisé pour qualifier cet ensemble de musiques et jusque dans les années 90<sup>31</sup>, mais avec l'avènement du hip-hop, de la musique électronique ou encore des musiques du monde, le terme était devenu trop restrictif pour qualifier l'ensemble des esthétiques musicales, moins occidentales et ne s'organisant plus autour de la configuration guitare/voix, basse/ batterie, propre au rock'n'roll.

Parallèlement les années 90 connaîtront un mouvement d'institutionnalisation de ces pratiques musicales avec la création en 1998 par Catherine Trautmann, alors ministre de la Culture, de la Commission Nationale des Musiques Actuelles<sup>32</sup> chargée de travailler à la structuration du milieu, du label des Scènes de Musiques Actuelles, Commission qui donnera naissance en 2006 au Conseil Supérieur des Musiques Actuelles.

En 1994, l'IRMA<sup>33</sup>, née de la fusion du Centre d'information du rock et des variétés, du CIJ (Centre d'information du jazz) et du CIMT (Centre d'information des musiques traditionnelles et du monde) voit le jour.

---

30 Extrait du rapport de la commission nationale des musiques actuelles à Catherine Trautmann ministre de la culture et de la communication, 1998, p. 14.

31 G. GUIBERT. La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives. Éd. Irma édition, Mélanie Séteun, 2006. p. 23

32 CNMA : Commission Nationale des Musiques Actuelles

33 IRMA : Le Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles est une association loi 1901 conventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication et soutenue par les organismes de la filière musicale.

Le terme de « musiques actuelles » englobe ainsi l'ensemble des pratiques et esthétiques musicales jazz, rock, pop, métal, chanson, musiques du monde, rap, techno ou musiques électroniques, mais renvoient davantage à une appellation institutionnelle impliquant des politiques, des lieux, des budgets et des actions rattachées à cette institution et excluant d'emblée un ensemble d'acteurs et d'actrices, de lieux et de pratiques bien moins institutionnels (certaines associations, café-concert, squat, free-party, lieux underground, ...).

Quant aux musiques amplifiées, G r me Guibert en donne une définition plus technique :

« Laissant de côté les dimensions culturelles ou esthétiques, le terme « musiques amplifiées » qualifie la musique d'un point de vue technique, et met en valeur l'utilisation de l'électricité et de l'amplification sonore comme élément majeur des créations musicales et des modes de vie de ces musiques (enregistrement, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage) »<sup>34</sup>

Ce terme laisse ainsi de côté le jazz, les musiques improvisées, les musiques traditionnelles, les musiques du monde et la chanson, se resserrant sur l'ensemble des musiques qui utilisent l'amplification électrique comme mode de création.

Enfin le terme de « musiques populaires », qui permettrait de dépasser les imprécisions des deux termes précédents, renvoie en France plus explicitement à la dimension commerciale et industrielle de la diffusion de la musique : c'est à dire qu'il désigne davantage les styles et genres musicaux dont l'audience est large.

Marc Perrenoud et Jérôme Chapuis, dans un article consacré aux questions de genre dans les musiques actuelles en Suisse romande, en font une définition intéressante du point de vue de son histoire et de ses origines :

« Le terme « musiques actuelles » a été forgé en France au cours des années 1980 dans le champ de la politique culturelle pour désigner un ensemble de musiques à la fois « populaires » par opposition à « savantes » (baroque, classique, contemporain) et « contemporaine » par opposition à « traditionnelle ». Il englobe donc la grande variété des musiques issues principalement de la culture afro-américaine (blues, jazz, rythm and blues etc.) et de la culture des fermiers blancs (country and western), allant du métal extrême au rap, en passant par la folk acoustique ou les diverses formes de « jazz ». Cet ensemble est plus

---

34 G. GUIBERT, op. cit. p. 23



prosaïquement désigné comme « popular music » en anglais. »<sup>35</sup>

Bien qu'aucune des ces appellations ne soit entièrement satisfaisante, nous emploierons ici le terme de musiques actuelles qui, malgré le possible renvoi à l'institutionnalisation des pratiques, inclut davantage les esthétiques musicales propres au terrain des musicien·ne·s et des acteur·trice·s rencontré·e·s dans le cadre de notre recherche.

## **Chapitre 4. Thèmes de recherche**

### **1. Formuler une question de recherche**

Comme nous l'avons vu précédemment, le chemin a été long et laborieux vers la formulation d'une question de recherche. D'aucune ne nous satisfaisait pleinement pour traduire à la fois les interrogations que nous avions concernant le terrain de recherche mais aussi les hypothèses que nous formulions à partir de ce terrain. Souvent réductrices et enfermantes voire essentialisantes pour les individus sujets de la recherche, la formulation de notre question de recherche nous semblait revêtir un caractère particulièrement important, notamment lorsqu'il s'agissait de questionner le genre, pour ne pas réduire d'emblée notre perception, et par la suite, notre compréhension des choses.

Notre connaissance de l'épistémologie du genre, du féminisme, mais encore des théories du pouvoir et de la domination étaient alors extrêmement parcellaires et nous n'osions tout à fait nous risquer à questionner franchement les rapports sociaux que nous avions observés jusqu'alors, sans en avoir une lecture théorique préalable.

Ainsi la formulation de nos questions de recherche restait timide et ne nous autorisait pas à les mettre en balance avec ce que nos intuitions nous enjoignaient d'interroger, à savoir la compréhension des mécanismes sociaux qui nous autorisaient dans notre société, à concevoir des inégalités entre les individus.

C'est par exemple le cas des questions de recherche soulevées à l'issue des entretiens avec les premiers enquêtés pour lesquelles il manquait, selon nous, un point d'ancrage qui nous

---

35 J. Chapuis, M. Perrenoud, « Des arrangements féminins ambivalents. Musiques actuelles en Suisse romande », *Ethnologie française* 2016/1 (n° 161), p. 71-82.

permettrait d'interroger plus en détail les questions liées au genre :

Existe-t-il un décalage entre la perception du milieu des musiques actuelles et le milieu lui-même ? Est-ce que ce décalage favorise la transmission des mécanismes de domination et les stéréotypes de genre ? L'art, la culture, les pratiques artistiques doivent-ils interroger les rapports sociaux et les stéréotypes ? L'institutionnalisation des pratiques artistiques favorise-t-elle un conformisme ?

C'est ainsi que nous avons réduit notre question de recherche à une question simple, en apparence : pourquoi n'y a-t-il pas plus de femmes sur scène dans les formations de musiques actuelles ? Une question qui nous permettrait d'en soulever en cascade, de nombreuses autres et pour lesquelles nos recherches théoriques allaient pouvoir s'affiner.

## **2. Où il est question de genre, de féminisme...**

C'est à la faveur des études féministes et sur le genre, que nous découvrons multiples et foisonnantes, que notre recherche s'est redessinée et ré-écrite en nuances et variations. Parfois liées dans leurs énonciations, parfois contradictoires, nos lectures théoriques nous permettaient de comprendre qu'il s'agissait là, d'un champ entier et inépuisable de recherche à explorer, complexe dans son approche et passionnant dans son histoire et ses rebondissements.

Nous découvrons les acceptions communes des théories féministes, en tant qu'ensemble de théories indissociables de mouvements politiques, visant à établir une égalité entre les hommes et les femmes dans toute les sphères de la société. Elles apportent un point de vue épistémologique sans précédent dans le rapport que « *tout* savoir entretient avec une position de pouvoir, qu'il renforce, renverse ou modifie en retour. »<sup>36</sup>.

« Le personnel est politique », symbole des mouvements de libération des femmes qui ont émergés dans les années 1960, c'est aussi le point de départ de savoirs, d'analyses et de réflexions critiques permettant un travail d'*historicisation*<sup>37</sup> et de *conscientisation*<sup>38</sup>.

---

36 E. Dorlin. *Sexe, genre et sexualités*. Éditions Presses Universitaires de France. 2008. p.7

37 Ibid. p.10

38 Ibid. p.10

Historicisation en tant que travail de politisation de ce qui relève du privé et de l'intime et des rapports de pouvoir qui s'y jouent, et rend possible, à travers l'histoire des femmes, du genre ou des sexualités, une pensée de l'historicité d'un rapport de pouvoir jusqu'alors considéré comme naturel ou relevant de l'ordre moral. La conscientisation quant à elle, relève du travail de porter à la conscience de chaque femme que sa soi-disant « condition féminine » est une expérience de l'oppression dont elle se reconnaît elle-même comme sujet de l'oppression.

Dans le même temps, nous découvrons les profonds désaccords entre féministes et les grilles d'analyse que chacun·e choisissait d'observer pour comprendre les mécanismes conduisant aux inégalités. Les matérialistess dénonçant le caractère enfermant ou « assujettissant » de théories formulées et leurs limites intrinsèques d'impossibilité d'émancipation des sujets concernés. Les théories *Queer*, démêlant des notions de sexe, de genre, de sexualité pour étudier leurs interactions, questionner plus largement l'identité et le caractère « performatif »<sup>39</sup> que ces notions entraînent dans leurs sillons. Ou encore les théories de l'intersectionnalité, poursuivant d'autant l'analyse et invitant à se questionner sur l'ensemble des dominations présentes dans les relations sociales. Nous redécouvrons ces fameuses vagues du féminisme, courants de pensée qui ont traversé les océans et marqués leurs époques, et dont les apports des précédent·e·s ont permis de pousser toujours plus loin l'analyse. Rappel incontournable enfin, celui du patriarcat, concept phare des féministes, désignant les formes d'organisations sociales et juridiques fondées sur la détention de l'autorité par les hommes.

Dans *Introduction aux études sur le genre*<sup>40</sup>, les auteur·e·s proposent de souligner quatre dimensions analytiques du genre, une notion qu'il·elle·s emploient bien au-delà du rapport du masculin et du féminin mais comme une articulation des apports intellectuels qui se sont développés dans le sillage des mouvements féministes depuis les années 1970.

Le genre comme construction sociale, où il est question de démanteler la vision essentialiste de la différence des sexes. C'est l'apport notamment de Simone de Beauvoir « On ne naît pas femme : on le devient ». Cette perspective met en évidence que les comportements sociaux et

---

39 Nous faisons ici référence aux apports théoriques de Judith Butler dans son ouvrage *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Éd. La Découverte. 2005, référence que nous expliciterons plus loin.

40 L. Bereni, S. Chauvin, A. Jaunait, A. Revillard. *Introduction aux études sur le genre, 2e édition revue et augmentée*. Éditions De Boeck. 2012.

les différences observables entre les hommes et les femmes ne sont pas déterminés biologiquement, mais bien le produit d'une construction sociale.

Le genre comme processus relationnel, approche pour laquelle il convient de penser les sexes et les caractéristiques qui y sont associées dans une relation d'opposition, socialement construite. Cette approche nécessite ainsi dans les études des femmes et du féminin, la prise en compte systématique des hommes et du masculin. Cette posture n'empêche pas de mener des recherche sur un groupe de sexe en particulier, l'approche féministe consistant à « compenser » les savoirs disciplinaires qui s'étaient en pratique, majoritairement concentrés sur les hommes et le masculin.

Le genre comme rapport de pouvoir pour appréhender les relations sociales entre les sexes dans ce rapport de pouvoir. Dès lors, les sexes ne sont pas uniquement socialement différents, le rapport qu'ils entretiennent est hiérarchisé. Plusieurs courants féministes ont pensé cette relation de pouvoir entre les sexes dans des manières et des appellations différentes. Les « matérialistes », qui ont pour point de départ de la domination, le patriarcat, qui assujettit les corps, et celui des femmes en particulier, à des pratiques matérielles, dont notamment, le travail domestique et le travail de reproduction. L'anthropologue Françoise Héritier parle elle de « valence différentielle des sexes » pour nommer ce qu'elle observe dans toute société à savoir, des valeurs associées au féminin systématiquement déconsidérées par rapport à celles associées au masculin. On parle encore de « domination masculine » pour qualifier les structures matérielles et symboliques qui organisent la hiérarchisation des sexes. Cette démarche inclut également pour les auteur·e·s, les théories pensant ce rapport de pouvoir en relation à un ordre normatif. Les catégories de sexes étant socialement construites autour d'une frontière impénétrable entre le masculin et le féminin, les comportements associés des individus se doivent de correspondre à ce qui est admis et conforme au sexe assigné à la naissance. Ces théories dénoncent l'oppression et la normativité imposées par la production de ces frontières de *sexe* et les sanctions des individus déviant de ces normes de genre.

Le genre imbriqué dans d'autres rapports de pouvoir pour penser le genre à l'intersection d'autres rapports de pouvoir. Si le terme d'« intersectionnalité » est apparu en 1989 sous la plume de la juriste féministe africaine-américaine Kimberlé Crenshaw<sup>41</sup> dans un article

---

41 K.W. Crenshaw. *Mapping the margins : Intersectionality, Identity politics, and violence against women*

traitant des plaintes des femmes noires aux États-Unis concernant les discriminations à l'emploi, pour certain·e·s, son apparition remonte à 1851, dans le discours de l'ancienne esclave Sojourner Truth lors de la Convention des droits des femmes dans l'Ohio, dans lequel elle interpellait ses auditeur·trice·s quant à l'exclusion des femmes noires de la catégorie « femme ». C'est lors de la seconde vague féministe aux États-Unis et des luttes de Noirs, dans les années 1970 que cette dimension du genre s'est véritablement matérialisée. Dénonçant l'hégémonie et l'exclusion des théories féministes construites à partir des expériences des femmes blanches, hétérosexuelles, appartenant à la classe moyenne ou supérieure, les féministes africaine-américaines du black-feminism, ont mis en évidence le croisement des oppressions qui s'exercent simultanément et interagissent entre elles : sexe, classe, race, sexualité. Une approche invitait, dans son contexte, à une vigilance accrue en terme de domination et à croiser le genre en permanence avec d'autres rapports de pouvoirs. Considéré comme l'un des apports théoriques les plus importants du féminisme, l'intersectionnalité questionne autant le monde académique que le monde militant quant à un potentiel « effet de mode ». Pour autant qu'elle puisse l'être, cette théorie revêt les atouts d'une lecture complexe des rapports de domination, invitant les chercheur·euse·s à une mise au travail et une analyse située des rapports de pouvoirs, dans la très grande variété des contextes socio-historiques existants.

Quatre perspectives qui nous permettaient de comprendre et de nous situer avec une plus grande justesse quant à notre recherche. Mais quant était-il de la domination ?

### **3. ... de pouvoir et de domination**

D'abord formulée dans une première question de recherche liée au style du leader et à son influence au sein de son association quant aux relations de domination entre les hommes et les femmes, la sémantique du pouvoir et de la domination s'est ensuite effacée de notre recherche pour ne réapparaître dans la formulation de nos questions qu'à l'issue de nos lectures théoriques sur le féminisme et le genre mais aussi à la lecture des entretiens réalisés. Il nous semblait qu'une sémantique liée à la domination contenait le risque d'une réduction et d'une opposition binaire entre dominant/dominé, masculin/féminin, homme/femme, riche/pauvre, hétérosexuel/homosexuel, blanc/noir, favorisant une approche et une vision du monde scindé,

---

*of colour*. Stanford Law Review, vol.43, n°6. 1991. pp1241 - 1299

sans aucune nuance, en deux catégories luttant chacune pour leur hégémonie ou leur supériorité. La domination, et en particulier la domination masculine, résonnait inlassablement avec la conception bourdieusienne<sup>42</sup> du type. Conception incorporée dans et par des *habitus* qui invisibilisent les violences symboliques dont les sujets dominés sont victimes. Comment se défaire des mécanismes de domination si leur lecture est rendue impossible du fait de leur inscription dans les corps ? Comment ne pas devenir un sujet déterminé par ses *habitus* et incapable d'émancipation ?

Dans une vision totalement opposée à celle des rapports de pouvoir et de la domination, l'écrivaine et militante féministe Starhawk<sup>43</sup>, nous invite à une vision transcendante du monde et des rapports entre les êtres vivants composant ce monde : celle de la « puissance du dedans », de la Déesse, de la vie sacralisée au sein de toute chose vivante au monde afin de trouver un échappatoire aux logiques et aux mécanismes de pouvoir *sur* la vie, enjoignant chacun à lutter pour sa supériorité. Bien que séduisante et invitant à se penser différemment d'une approche plus « classique » de la domination, cette approche ne nous a pas semblé permettre un travail d'analyse des situations que nous avons observées et rencontrées dans le cadre de notre recherche.

C'est en parcourant les écrits féministes, et notamment ceux de la philosophe Judith Butler qui, dans ses ouvrages, se réfère à Michel Foucault et à sa théorie du bio-pouvoir, que l'apport de Foucault nous a semblé être une perspective intéressante pour notre analyse et notre compréhension des mécanismes de pouvoirs et de domination œuvrant dans le milieu des musiques actuelles.

Opposé à une conception marxiste du pouvoir incarné par des puissants pour assujettir les plus faibles, dans un principe de domination des premiers sur les seconds, Foucault dépasse cette dualité des rapports de domination en proposant une lecture plurielle des rapports de pouvoir et des mécanismes par lesquels ils s'expriment : la domination (par la loi), l'exploitation (au sens marxiste), l'assujettissement (par la norme).

En ce sens, Foucault ouvre ici des perspectives intéressantes et plus larges pour l'analyse des différentes modalités d'expression et d'incarnation du pouvoir.

---

42 P. Bourdieu. 1998. *La domination masculine*. Éd. Seuil.

43 Starhawk. 2015. *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*. Traduction française. Éd. Cambourakis

Qui plus est, Foucault observe cette analyse précisément à l'endroit des corps, du sexe et de la sexualité, triptyque au cœur de notre sujet de recherche.

Chez Foucault, le pouvoir est depuis l'époque moderne, un pouvoir centré sur la vie et le gouvernement des corps : le *bio*-pouvoir. Le pouvoir n'exerce pas une fonction essentiellement répressive, il n'est pas seulement celui qui dit « non », mais au contraire le pouvoir exerce une fonction de manipulation, de gestion, de production de la vie.

Le pouvoir n'est pas incarné par une puissance hégémonique qui survient afin de promulguer des interdits. Il s'inscrit dans l'infinité des relations de pouvoir présentes dans la moindre des institutions et dans l'ensemble des enchevêtrements de micro-pouvoirs existants au sein des sociétés occidentales.

C'est à la faveur de ces lectures et apports théoriques que nous retournions à une analyse du point de vue du genre, de notre terrain de recherche.

#### **4. Origine et fondements des discriminations liées au genre dans la culture**

##### 4.1. Mauvais genre ?

Contrairement à de nombreuses idées-reçues selon lesquelles le secteur culturel serait, par essence, porteur de valeurs humanistes, d'universalité et donc favorable à plus d'égalité entre les individus et notamment entre les femmes et les hommes, cette notion est bien loin d'être acquise. Aujourd'hui encore dans ce secteur, parfois même davantage que dans des secteurs jugés plus « masculins », les femmes sont sujettes à de nombreuses discriminations, tant dans l'accès aux postes de direction ou aux moyens de diffusion et de production que dans leur place ou leur image sur scène ou dans les médias.

Et cela ne date pas d'hier. En matière d'égalité, les arts, et la culture en général, n'ont pas souvent été précurseurs. Relayées au statut de muses, rares sont les femmes passées à la postérité dans l'histoire de l'art. Alors souvent représentée ou mise en scène par des hommes, l'image des femmes ainsi dévoilée a accentué les stéréotypes de genre. Longtemps, les femmes se sont vues réduites à un corps sacralisé ou sexualisé. À ce sujet, Charlotte Gould, dans son article « Histoire de l'art et féminisme : la fin d'un oxymore ? Les pratiques et

théories féministes des années soixante-dix comme héritage »<sup>44</sup>, relève la différence entre le masculin et le féminin dans la répartition des rôles. C'est notamment du point de vue du regard que se situe, selon elle, une différence majeure : alors que l'homme voit et observe la femme, tant comme artiste, que spectateur voire même voyeur, la femme, elle, est vue et surveillée.

« Le corps offert aux regards, le sujet féminin tourne souvent les yeux vers l'extérieur, hors du cadre du tableau, répondant à ces regards qui la définissent. Voilà pourquoi le nu pictural n'est pas simple représentation de la nudité [...] Ainsi, le protagoniste principal d'un nu dans la tradition picturale européenne n'est pas représenté ; il est le spectateur de cette image, il est de sexe masculin, et il est habillé.

La construction même des images témoigne d'une dichotomie entre le masculin et le féminin et d'une répartition sexuée des rôles artistiques dans laquelle le premier se fait possesseur et dominant et la seconde soumise, passive et disponible. »<sup>45</sup>

On se souvient ainsi du mythe misogyne de Pygmalion<sup>46</sup>, sculpteur chypriote qui, révolté par l'attitude des Propétides<sup>47</sup> se voue au célibat. Il finira par tomber amoureux d'une statue, ouvrage de ses mains, à laquelle Aphrodite acceptera de donner vie. Les Propétides quant à elles, refusant de se soumettre au culte d'Aphrodite, seront transformées par la déesse en statues de pierre.

On se rappelle encore de Pénélope attendant fidèlement son valeureux mari parti vivre son Odyssée et repoussant vingt années durant les prétendants au trône d'Ithaque<sup>48</sup>.

Nos tragédies et mythes contemporains ne sont pas en reste. Pour seul exemple le cinéma de Woody Allen, répétant inlassablement le même scénario de l'artiste masculin (souvent interprété par le réalisateur lui-même) incompris voire même empêché dans sa créativité par

---

44 C. Gould. « Histoire de l'art et féminisme : la fin d'un oxymore ? Les pratiques et théories féministes des années soixante-dix comme héritage » in *LA FABRIQUE DU GENRE (Dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*. C. Le Fustec et S. Marret (dir.). Éd. Presses Universitaires de Rennes. 2008. p. 267-277

45 C. Gould. Op. Cit.

46 Ovide. *Les métamorphoses*. Éd. Gallimard. 1992.

47 Dans la mythologie grecque, femmes vivant sur l'île de Chypre.

48 Homère. *L'Odyssée*. Traduit par Philippe Jaccottet. Éd. La découverte / Poche. 2017.



son entourage qui est lui, très féminin.

Outre-Atlantique encore, Charlotte Gould<sup>49</sup> nous apprend que c'est à partir des années soixante-dix que des artistes états-uniennes lancèrent une première vague féministe en s'intéressant à l'expérience de la féminité et cherchent à se réapproprier leurs corps. Première vague rejetée par une seconde vague féministe qui cherchera à dénaturiser la question de la féminité.

C'est un peu plus tard, dans les années quatre-vingt, toujours aux Etats-Unis, que naîtra le mouvement des Guerilla Girls. Un mouvement de femmes artistes dénonçant, à travers des manifestations et performances, les pratiques misogynes présentes dans les arts et perpétuées par les institutions et les personnes qui les dirigent. Ce mouvement, s'appuyant sur le net.art<sup>50</sup> aura un écho mondial et elles parviendront même à faire changer les mentalités de certaines institutions. Pour Charlotte Gould, malgré l'influence qu'ont pu avoir les Guerrilla Girls, elles s'inscrivent davantage dans une perspective militante qu'artistique.

Ainsi, le secteur culturel en France s'est réveillé à ce sujet plutôt tardivement. Ce n'est qu'en 2006 que Reine Prat, haute-fonctionnaire d'État publiera pour le compte du Ministère de la Culture et de la Communication un premier rapport<sup>51</sup> commandé en 2005 dans le cadre d'une mission pour l'égalité et contre les exclusions. Ce premier rapport suivi d'un second en 2009<sup>52</sup> connaîtra dans le milieu de la culture un grand retentissement. Il révèle, chiffres à l'appui, ce que le secteur invisibilisait depuis de nombreuses années :

« les hommes occupent de 80 % à 100 % des postes de responsabilité ; le coût moyen de production d'un spectacle peut varier du simple au double, selon qu'il est mis en scène par une femme ou par un homme. »<sup>53</sup>

---

49 Op. cit.

50 Net.art (net dot art) désigne les créations interactives conçues par, pour et avec le réseau Internet, par opposition aux formes d'art plus traditionnelles transférées sur le réseau.

51 R. Prat. « Mission ÉgalitéS. Pour une plus grande et meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. ». <<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf>>. 2006.

52 R. Prat. « Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique » <[http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite\\_acces\\_resps09.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite_acces_resps09.pdf)>. 2009.

53 R. Prat. « Arts et culture... et que rien ne change ! ». In *Travail, genre et sociétés*. 2015/2 (n°34), Éd. La

Autre fait notable, pointé par Reine Prat dans le rapport de 2006 : les femmes se trouvent en nombre plus important aux postes à responsabilité dans l'armée que dans la culture.

« Ainsi le ministère de la défense peut s'enorgueillir que les femmes représentent aujourd'hui 27% des officiers recrutés au concours externe, et la progression devrait se poursuivre, résultats assez inattendus si on adopte un point de vue différentialiste : la direction d'un corps d'armée requerrait-elle des qualités plus féminines que la direction d'un orchestre (qui n'est confiée à une femme que dans 6% des concerts programmés dans nos institutions) ? »<sup>54</sup>

À partir de la publication de ces deux rapports, on assiste en France à une forme de prise de conscience de la part de certain·e·s acteurs et actrices, des inégalités vécues entre les femmes et les hommes dans le milieu des arts et de la culture.

Cette prise de conscience se caractérisera par la naissance du Mouvement HF, dont l'histoire, relatée sur leur site internet, marque bien l'inscription dans la continuité du rapport Reine Prat qui fera selon eux « l'effet d'une bombe » dans le milieu culturel. La première association HF Rhône-Alpes est fondée en 2008. À l'été 2011, à l'occasion du festival d'Avignon, le mouvement se constitue en une fédération interrégionale du Mouvement HF qui rassemble aujourd'hui 14 collectifs en région. Le mouvement vise l'égalité entre les hommes et les femmes dans tous les domaines du secteur culturel. Il s'est fixé pour cela trois missions :

«

- Le repérage des inégalités de droits et de pratiques entre les hommes et les femmes dans les milieux de l'art et de la culture, toutes fonctions confondues (artistiques, administratives et techniques)
- L'éveil des consciences par la sensibilisation des professionnels, des responsables institutionnels, des élus et de l'opinion publique
- L'orientation des politiques vers des mesures concrètes<sup>55</sup> »

Le mouvement « La Barbe », initié en 2008, a également participé à rendre visible les inégalités dans le secteur culturel et a marqué l'opinion publique par des actions directes non

---

Découverte. p.187-191

54 R. Prat. « Mission ÉgalitéS. Pour une plus grande et meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. ». 2006. p.15.

55 Extrait du site internet du Mouvement HF. Consulté le 20 juin 2018. <<http://www.mouvement-hf.org/mouvement-hf/notre-histoire/>>

violentes, consistant à envahir des lieux traditionnellement dominés par les hommes, en portant des barbes postiches et en dénonçant les dominations masculines à l'œuvre dans les hautes sphères du pouvoir et dans tous les secteurs de la vie professionnelle, politique, culturelle et sociale.

Les différents collectifs « La Barbe » se constituant alors dans plusieurs villes de France mènent des actions dans des instances culturelles symboliques du pouvoir et où s'expriment majoritairement des hommes. Parmi ces actions, une tribune signée en 2012 dans le journal le Monde, dénonçant l'absence parfaite de film réalisé par des femmes dans la sélection officielle du festival de Cannes ; l'invitation impromptue de « la Barbe » sur le plateau du Théâtre de l'Odéon lors de la présentation de la saison 2012-2013 pour saluer la programmation exclusivement masculine des quatorze spectacles à venir ; ou encore en 2013 ou le collectif s'invitait à la cérémonie d'ouverture du festival international de la bande-dessinée d'Angoulême qui a depuis sa création attribué son grand prix à 45 auteurs dont 43 hommes.

À partir de 2012, c'est la société civile qui prend le relais par l'intermédiaire de la SACD<sup>56</sup>, qui publie sa première brochure « Où sont les femmes ? », consacrée à la place réservée aux femmes dans les établissements culturels subventionnés par le Ministère de la Culture dans le domaine du théâtre, de la musique et de la danse. Brochure que la SACD continue de publier annuellement depuis lors.

Le Ministère de la Culture et de la Communication attendra quant à lui 2013 pour publier sa première feuille de route pour l'égalité dans les arts et la culture en lien avec le comité interministériel des droits des femmes et de l'égalité professionnelle entre les femmes et les hommes, dans laquelle nous pouvons lire :

« Le rôle du ministère de la culture et de la communication pour faire progresser l'égalité entre les hommes et les femmes est déterminant, en raison de son domaine spécifique : le champ de la création et celui des représentations collectives, véhiculées par les différents moyens d'expression artistique ou culturelle, spectacle vivant, cinéma, ... et bien sûr par les médias ; leur puissance peut constituer un frein aux évolutions nécessaires vers une société plus juste et respectueuse de chacun, femme ou homme, tout comme elle peut au contraire les

---

56 Société des Artistes et Compositeurs Dramatiques

favoriser. »

Une série de mesures est ensuite proposée dont la mise en place de quotas, telle que l'exige la loi, et la création d'un observatoire de l'égalité dans le champ de la culture et de la communication.

L'Observatoire ainsi créé, sera dès lors en charge de compter et de publier tous les ans un rapport pour recenser les inégalités professionnelles entre les femmes et les hommes dans les administrations et organisations culturelles françaises, sous tutelle ou financées par le Ministère de la Culture et de la Communication. Outil précieux pour quantifier le réel dans un premier aperçu de la situation, si tant est qu'il soit repris et utilisé par les acteurs et actrices du milieu pour agir sur leurs situations, mais limité à une mesure chiffrée qui masque bien d'autres réalités en matière de discrimination.

Remise à jour en 2016 par le ministère de la culture et la communication sous la présidence de François Hollande, puis en 2018 sous la présidence d'Emmanuel Macron, la feuille de route Égalité 2018-2022 donne le ton :

« La mobilisation de tous les acteurs doit impérativement connaître de nouveaux développements pour que le secteur culturel progresse de manière décisive vers l'égalité, renforçant la dynamique engagée depuis plusieurs mois dans le cadre de la feuille de route égalité du ministère pour 2017 et de sa candidature à la labellisation Égalité de l'AFNOR. L'ensemble des mesures de la feuille de route adoptée pour 2017 par le comité ministériel pour l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication, lors de sa séance du 15 décembre 2016, ont été réalisées ou sont en cours de réalisation, de même que le plan d'action présenté dans le cadre de la candidature du ministère au label Égalité de l'AFNOR. Le ministère de la Culture a été le premier ministère à obtenir cette labellisation, en octobre 2017. L'amélioration des processus internes du ministère sera poursuivie et la prise en compte des enjeux de l'égalité dans la conduite des politiques culturelles auxquelles il participe sera renforcée.

Le ministère s'appuiera pour ce faire notamment sur les procédures et outils élaborés à la faveur de sa candidature aux labels Égalité et Diversité de l'AFNOR. Il accompagnera tous les établissements publics et services à compétence nationale dans leur démarche de labellisation et est prêt à soutenir toutes les institutions culturelles qui souhaiteraient bénéficier de son expérience en matière

de candidature au label Égalité, en mettant à leur disposition la méthodologie déployée et certains des outils qu'il a élaborés dans ce cadre. »

Alors que le constat, partagé par acteurs et actrices culturel.le.s, la société civile et jusque dans les hautes sphères du Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes, reste mitigé voire sévère quant au réel recul des discriminations liées au sexe, le Ministère de la Culture et de la Communication se félicite de l'obtention du label Égalité délivré par l'AFNOR<sup>57</sup> à l'automne 2017 et place sa politique gouvernementale en matière de lutte contre les discriminations de genre, entre les mains d'intérêts privés dont la mission principale est d'établir des standards et des normes et de veiller à leurs respects.

Une idée bien saugrenue lorsque l'on sait les tensions et débats existants concernant la question de la norme et de la normalisation dans les études de genre.

#### 4.2. Quel héritage dans les musiques actuelles ?

Nous n'avons pas, à proprement parler, étudié l'histoire des musiques actuelles du point de vue du genre. Pour étayer notre recherche, nous nous sommes appuyée en revanche sur les théories féministes de l'histoire de l'art pour tenter de comprendre pourquoi les femmes n'ont pas laissé de grands noms dans l'histoire de la musique. Comme le suggère Linda Nochlin, historienne de l'art dans son essai « Why Have There Been No Great Female Artists? »<sup>58</sup>, référence incontournable de l'histoire de l'art féministe, la question tient moins au fait de chercher à réhabiliter des femmes artistes tombées dans l'oubli que de comprendre les raisons et les facteurs sociaux et économiques qui ont empêché la reconnaissance d'artistes femmes. Outre la question du statut d'artiste, relevant depuis l'époque Renaissance de l'expression individuelle du génie, il s'agit pour l'historienne de comprendre comment l'histoire de l'art s'y est prise pour naturaliser l'absence de grandes artistes femmes et le génie au genre masculin. L'ironie feinte dans la question de Nochlin « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », suggère une tout autre question, immédiatement posée par son auteure : « les femmes sont-elles capables de grandeur ? »

---

57 Association Française de Normalisation

58 L. Nochlin. « Why Have There Been No Great Women Artists ? ». 1971. In *Women, Art, and Power*. Éd. Harper and Row. 1988. p.145-178.

Ainsi pour Nochlin, s'évertuer à réhabiliter des artistes femmes revient à « renforcer tacitement les implications négatives contenues ».

« La première réaction de la féministe est de mordre à l'hameçon et de tenter de répondre à la question telle qu'elle est formulée : c'est-à-dire d'aller puiser dans le cours de l'histoire de l'art des exemples de femmes artistes de qualité ou insuffisamment reconnues [...] – en d'autres termes, se prêter à l'activité normale du chercheur spécialisé qui plaide la cause de son propre magistère mineur ou négligé.»

L'histoire de la musique semble avoir suivi le même cours, et certain·e·s<sup>59</sup> s'adonnent, non sans détermination, à cet exercice périlleux de réhabilitation de talents féminins. Comme le suggère Nochlin, l'effet pervers de cet exercice viendrait donc mettre en lumière des figures d'exception ; exceptions qui confirment la règle. À figure exceptionnelle, talent exceptionnel et sans doute aussi quelque peu a-normal, pour une femme.

Nous ne chercherons pas dès lors, à dénicher les rares artistes femmes de l'histoire de la musique mais prendrons pour seule illustration à ce propos, la déclaration particulièrement misogyne de Léo Ferré, auteur, compositeur et interprète français renommé, répondant aux questions d'un journaliste :

« Il n'y a pas de femme vraiment artiste, de grand génie. Pourquoi ? Parce que le génie de la femme, c'est extraordinaire, c'est faire... Des fois une femme me dit : je vais faire un enfant, puis il va sortir de moi. C'est extraordinaire. Je ne comprends pas les femmes qui n'ont pas le sens maternel. C'est une chose énorme ça, non ? Qu'elles en restent là, vous comprenez. Et surtout, qu'elles n'emmerdent pas l'artiste. Elles emmerdent, vous comprenez, les femmes. [...] Je parle d'expérience, oui. D'expérience. D'expérience, ô combien. Je hais certains types de femmes. En tous cas les femmes cultivées. De toutes façons, il n'y aura pas de plume chez moi. Pas de femmes cultivées. [...] L'intelligence des femmes c'est dans les ovaires. »<sup>60</sup>

Autant d'artistes renommés, parmi lesquels l'on peut mentionner pêle-mêle : Michel Delpech

---

59 Pour approfondir sur le sujet voir la revue Cahier de musiques traditionnelles n°18 « Entre femmes » - Ateliers d'ethnomusicologie, 2005.

60 Léo Ferré dans un entretien télévisé daté de 1971.

et ses groupies<sup>61</sup> ; Georges Brassens et sa misérable salope<sup>62</sup> ; Orelsan qui a défrayé la chronique en 2013 pour avoir été condamné par le tribunal de Paris pour injure et provocation à la violence à l'égard des femmes puis relaxé en appel invoquant la violation du principe de liberté d'expression ; ou encore l'inénarrable Michel Sardou et, pour ne citer qu'elle, sa version revisitée en 2010 *Être une femme*<sup>63</sup>, appuyée d'un clip non moins suggestif, dans laquelle il tourne en dérision les avancées professionnelles en matière d'égalité femmes hommes.

Des hommes artistes donc, qui ont façonné et martelé les esprits et la pensée du génie artistique en France et dont on continue encore à vanter le mérite et le talent au nom de la sacro-sainte liberté d'expression.

Récemment encore, Björk, artiste internationalement renommée, interrogée dans les colonnes de Pitchfork<sup>64</sup>, s'agaçait que son talent soit trop souvent attribué aux hommes qui l'entourent. Elle raconte aussi comment elle a usé de tactique pour faire passer ses idées auprès des hommes avec lesquels elle travaille :

« Je veux encourager les jeunes filles qui ont la vingtaine aujourd'hui et leur dire : Vous ne vous faites pas de fausses idées. C'est dur. Tout ce qu'un homme dit une seule fois, vous devez le répéter cinq fois. Les femmes font aujourd'hui face à différents problèmes. J'ai été coupable d'une chose : après avoir été la seule fille dans un groupe pendant dix ans, j'ai appris – de la manière difficile – que si je devais faire passer mes idées, je devais prétendre que eux – les hommes – avaient eu les idées eux-mêmes. Je suis devenue très bonne à ce jeu et je ne m'en rends même plus compte moi-même. Ça ne me dérange pas tant que ça. J'ai juste envie que les choses soit bien faites. [...] Mais je viens d'une génération où c'était la seule façon de faire les choses. Alors je joue à faire l'idiote et je fais les choses avec cinq fois plus d'énergie que nécessaire, et alors ça aboutira. »<sup>65</sup>

Ainsi et sans surprise, l'histoire de la musique se fait le reflet fidèle de son époque. Et

---

61 M. Delpech. *Les Groupies*. 1971

62 G. Brassens. *Putain de toi*. 1952

63 M. Sardou. *Être une femme*. 2010

64 Site web états-unien, spécialisé dans la critique de musique indépendante.

65 Entretien de Jessica Hopper « The invisible women. A conversation with Björk ». En ligne : <https://pitchfork.com/features/interview/9582-the-invisible-woman-a-conversation-with-bjork/> . Pitchfork. Janvier 2015.

l'étonnement concernant les musiques actuelles est d'autant plus grand concernant la place qu'elles réservent aux femmes et aux minorités en général, qu'elles se revendiquent souvent d'une forme de contestation de l'ordre établi. On lisait récemment sur le blog de l'association féministe Osez le féminisme 92 :

« La musique populaire et les musiques actuelles portent généralement des messages émancipateurs, revendicateurs, parfois subversifs. Mais même au sein des scènes musicales les plus engagées, le combat féministe reste bien souvent sur la touche.

Né dans l'esclavage, le blues a été un moyen d'expression et de libération des noir·e·s américain·e·s.

Le rhythm n' blues et le rock, des mouvements d'émancipation d'une jeunesse souhaitaient rompre avec l'ordre établi.

La soul music a largement accompagné les mouvements pour les droits civiques et pour l'égalité raciale aux USA et ses rejetons (funk, hip hop etc) ont souvent continué à porter ce message.

Le rock psyché et les protest singers de la folk ont clamé haut et fort leur antimilitarisme et leur anticapitalisme, avant de se perdre dans les vapeurs de la drogue.

Le Punk rock a porté, parfois maladroitement, ses idéaux libertaires ou anarchistes.

Cependant, derrière ces aspects progressistes, des schémas de culture dominante s'appliquent toujours de manière criante. Notamment en ce qui concerne la place des femmes. »<sup>66</sup>

Enfin, Marie Buscato dans son article « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz »<sup>67</sup>, dans lequel elle cherche à comprendre les raisons qui ont éloigné les femmes des scènes de jazz, montre combien les défis à relever pour les musiciennes sont grands, tant ils nécessitent de bousculer des rapports sociaux plus larges, des normes et des conventions dont le mètre étalon est incarné par le masculin.

---

66 Osez le féminisme 92. <<http://osezlefeminisme92.fr/2015/08/les-femmes-dans-les-musiques-actuelles/>>. Août 2015.

67 M. Buscato. « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz » in Travail, genre et sociétés 2008/1 (N° 19). p. 87-108.



« C'est bien dans la durée, au fil de nombreux choix et interactions sociales, que s'affirme leur grande difficulté à vivre du jazz de manière principale, même pour les plus réputées et les plus reconnues par les critiques, le public et leurs collègues masculins. La multiplication des ressources familiales, sociales, musicales et professionnelles, combinée à une capacité d'« adaptation » exceptionnelle à un monde très masculin, permettent aux pionnières de pénétrer dans le monde du jazz. Mais cela ne suffit pas à les maintenir dans ce monde qui leur est particulièrement fermé. Le choix radical et assez partagé de ne pas avoir d'enfants pour rester libre ne permet jamais de se maintenir dans le monde du jazz français de manière principale. Cette réalité, fruit d'un lent cheminement personnel, se situe ainsi au croisement de rapports sociaux plus larges – la définition sociale des divers rôles féminins au fil de l'« âge » joue un rôle – et de normes, réseaux et conventions « masculins » portés par les musiciens de jazz. »<sup>68</sup>

Amusons-nous pour finir, par un commentaire succinct de l'émission du 6 mars 2018 de La fabrique de l'Histoire diffusée sur France Culture<sup>69</sup>, et dans laquelle il est question de la naissance du rock alternatif français dans la banlieue parisienne dans les années quatre-vingt. Emission dans laquelle de toute évidence, seuls des hommes, au nombre de sept, sont invités à prendre la parole pour raconter leurs souvenirs de cette époque punk et libertaire et se remémorer l'esprit contestataire revendiqué de cette jeunesse et qui n'avait d'égale que la musique écrite, jouée et chantée par ces messieurs.

Et reconnaissons-leur cette honnêteté, comme en témoigne Pat Kebra d'Oberkampf<sup>70</sup> : de la musique, ils ne savaient pas vraiment en jouer ; une absence de technique sans doute compensée par leurs talents de punk :

« L'ingénieur du son qu'on avait, n'avait jamais touché une table, mais ça on le savait pas. Parce qu'en fait on se baptisait guitariste, chanteur, manager, mais en fait il n'y avait personne d'expérimenté. Et les ingénieurs du son, encore moins que nous. »

---

68 Ibid. p.106.

69 E. Laurentin « Histoire de la jeunesse (2/4). 1979-1989 : les débuts du rock alternatif » in *La Fabrique de l'Histoire*. France Culture. 6 mars 2018.

70 Oberkampf est un groupe de punk rock français actif entre 1978 et 1985.

## Chapitre 5. Méthodologie et matériaux

### 1. Assoir sa légitimité

Notre posture pour mener cette recherche n'a pas été évidente de prime abord.

Malgré une forme de conscience des mécanismes de domination qui nous éloignaient, en tant que jeune femme, du milieu des musiques actuelles, notre pré-occupation restait grande quant aux tactiques à opérer pour légitimer une posture de chercheuse et pour nous autoriser à observer et interroger le terrain.

Une première étape a consisté à nous assurer de la validité de nos observations sur le terrain et à gagner en confiance pour aller interroger les acteurs et actrices du terrain. C'est par le biais de deux entretiens spécifiques que nous avons abordé cette première étape : un entretien exploratoire avec une femme « alliée » sur un sujet proche mais pas encore très clairement énoncé ; un entretien avec un indicateur homme pour repérer, sur le sujet de recherche alors nommé, les personnes à aller interroger sur le terrain.

#### 1.1. L'entretien exploratoire – une première étape vers la recherche

C'est en juin 2015 que nous réalisons cet entretien exploratoire avec SBT. Alors administratrice et co-dirigeante d'une compagnie régionale de musique et de spectacle vivant, également membre du bureau de l'association gestionnaire de la SMAC de Saint Etienne, nous connaissions SBT depuis plusieurs années et la côtoyions sur un plan professionnel comme personnel de façon régulière.

À cette étape de la recherche, notre problématique n'était pas encore déterminée. Les interrogations que nous avions tournaient autour de questions liées au genre et à la relation éventuelle entre l'engagement des femmes en tant que bénévoles au sein d'associations culturelles et le sexe du leader, mais le sujet n'était pas précisément posé et le terrain encore mal défini. Nous débutons l'entretien avec une question qui interrogeait l'influence du style du leader associatif sur l'engagement bénévole des femmes et des hommes au sein des instances dirigeantes.

De notre point de vue et à partir de notre vécu, nous avons l'intime conviction que bon nombre d'associations culturelles étaient menées par des hommes auxquels il était facile d'attribuer un certain nombre d'archétypes du masculin et notamment les caractéristiques dont sont pourvus les plus dominants d'entre eux : charisme, autorité, puissance physique, fin stratège, sens de la négociation, entrepreneur, ...

Il nous semblait également qu'en imposant ce style en tant que leader, ils excluaient d'emblée que les femmes puissent accéder aux places et aux rôles moteurs et essentiels pour le projet ; alors même qu'elles se retrouvaient fort nombreuses au sein de ces mêmes organisations à l'accueil, l'administration ou encore l'action éducative.

Pour autant que le constat semblait sans appel du point de vue des statistiques<sup>71</sup>, nous pressentions que les questions à poser se devaient d'être précises et surtout que les conclusions ne devaient pas être tirées trop hâtivement, tant la complexité des situations vécues et observées était grande.

Nous menions avec SBT un entretien semi-directif pour lequel nous avons préparé un guide d'entretien qui permettrait des échanges ouverts avec notre interlocutrice et notamment une présentation de son parcours personnel et professionnel en lien avec ses engagements actuels au sein d'organisations culturelles.

SBT racontait notamment qu'elle était d'abord passée par une école de théâtre à Paris et avait en premier lieu un parcours d'artiste intermittente du spectacle au sein de plusieurs compagnies de théâtre. Elle avait également un parcours de musicienne confirmée. C'est ensuite et sans formation préalable qu'elle s'était dirigée vers les métiers de l'administration culturelle.

Loin de nous encourager à poursuivre nos intuitions premières et à focaliser notre attention sur les figures masculines du leader, l'analyse à chaud de cet entretien exploratoire avait ouvert la voie vers de nouvelles interrogations : comment se faisait-il, alors même que SBT avait bénéficié d'un bon niveau de formation artistique, et ce dès son plus jeune âge, et disposait d'une expérience avérée, que celle-ci s'était éloignée du métier d'artiste pour se consacrer sans formation préalable, au métier d'administratrice ? Comment se faisait-il, alors

---

71 Cf. étude H/F et données de l'observatoire des politiques culturelles

même qu'elle se dépeignait comme une personne faisant peu de cas de la masculinité propre à son milieu, qu'elle n'avait pas poursuivi en tant qu'artiste ? Quels mécanismes étaient à l'œuvre ?

L'analyse de cet entretien exploratoire eu l'effet d'un véritable miroir en notre endroit. Comment se faisait-il, alors même que nous disposions de plusieurs éléments en notre faveur, formation, désir, réseau, nous n'avions pas osé faire le choix d'une orientation professionnelle artistique ? C'est donc intuitivement vers la scène des musiques amplifiées, scène vers laquelle nous nous sommes toujours sentie attirée, que nos observations ont patiemment guidé notre regard, avec une simple question : pourquoi n'y avait-il pas plus de femmes sur scène ? Une question simple en apparence mais qui en amènerait de nombreuses autres. Pour comprendre, il nous fallait recueillir des témoignages de responsables de lieux et d'organisations de concerts de musiques actuelles, mais aussi des musicien·ne·s ayant fait le choix de vivre de leur pratique instrumentale.

Bien entendu, ce grand saut entre la conduite d'un entretien « pour voir » et la collecte de matériaux auprès d'acteurs et d'actrices impliqu·e·s dans le terrain autour duquel nous avons longuement tourné, sans oser franchement y aller, nous avait encore semblé trop important à franchir.

## 1.2. Aux prises avec la méthodologie

C'est ainsi que nous avons réalisé en avril 2016, un second entretien, ayant pour objectif annoncé à la personne interrogée, de nous guider dans le choix des personnes à aller interroger dans le terrain de notre recherche et de nous aider à préciser un guide d'entretien. Réalisé avec CL, un acteur du milieu des musiques actuelles à Saint Etienne, le choix de cet acteur parmi notre cercle de proches, s'avérait assez révélateur : il était l'un des co-fondateur et co-président de la SMAC stéphanoise et, dans la vie privée, notre compagnon.

De la nécessité de faire valider, voire même d'introduire, notre travail de recherche par notre compagnon auprès de ses pairs et homologues masculins. Un élément particulièrement significatif de la difficulté dans laquelle nous nous trouvions à légitimer notre place et notre posture, et porteur de sens pour les questions abordées au travers de notre recherche.

La retranscription, la lecture et l'analyse de cet entretien furent particulièrement insupportables et nous mîmes d'abord un soin prodigieux à éviter de l'intégrer à nos matériaux de recherche.

La question de la rigueur méthodologique avec laquelle cet entretien a été mené nous a longuement questionnée : réalisé sans guide d'entretien, la méthode choisie pour la conduite d'entretien était celle d'un entretien semi-directif avec enregistreur pour nous libérer de la contrainte de la prise de note et permettre une plus grande disponibilité avec notre interlocuteur. Nous avons souhaité poser le cadre de l'entretien par le biais d'une introduction liminaire sur le statut de l'entretien, la démarche de recherche et le sujet. Introduction que nous n'avons pas eu l'occasion de mener au bout, notre interlocuteur étant rapidement entré en discussion avec nous. La chercheuse, face à cette réaction a manqué de vigilance. Plutôt que de nous appliquer à davantage de rigueur méthodologique, nous nous sommes laissée entraînée dans une dynamique de discussion de laquelle il a été difficile de nous extraire. Refus inconscient des protagonistes en jeu de laisser pénétrer dans la sphère privée un travail de recherche et d'analyse des mécanismes de domination liés au genre et dont ils étaient eux mêmes sujet ? Quoi qu'il en soit, cet entretien a su, après sa énième lecture, trouver sa place aux côtés des entretiens menés auprès des représentants masculins des organisations liées aux musiques actuelles.

## **2. Collecter des données « irréfutables »**

Une seconde tactique dans l'approche du terrain de recherche a consisté à documenter notre travail en collectant des données valables, irréfutables, produites par les institutions culturelles elles-mêmes, en matière de discriminations sexuelles ou genrées sur le milieu culturel et plus particulièrement celui des musiques actuelles, avant de nous « jeter dans le bain ». Amasser des données statistiques, compter le réel pour mieux cerner le sujet.

Il s'agissait là encore, de nous assurer de la validité de nos observations mais aussi, et peut-être davantage, de gagner en confiance avant d'aller interroger les acteurs et actrices du terrain.

Faisant le constat d'une littérature peu abondante concernant les données statistiques genrées pour le secteur des musiques actuelles, nous avons recueilli deux types d'études statistiques

produites par les institutions culturelles françaises (ministère, organisations liées au travail, fédération ou réseau national) : d'une part des études statistiques genrées généralistes (c'est à dire qui concernent l'ensemble des secteurs culturels), d'autre part des études statistiques généralistes produites par le secteur des musiques actuelles (mais qui ne s'intéressent pas particulièrement aux questions de genre).

## 2.1. Les études statistiques genrées

Comme nous l'avons vu précédemment, c'est à partir de 2013 que le Ministère de la Culture et de la Communication, avec la première feuille de route, ouvrira la voie vers une timide politique en matière d'égalité professionnelle entre les hommes et les femmes dans la culture avec, entre autres mesures, la création de l'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication. L'Observatoire produit ainsi depuis 2013 chaque année, un rapport quantitatif<sup>72</sup> sur les inégalités professionnelles existant dans les organisations financées ou sous tutelle du Ministère. À cet égard, on y trouve essentiellement des données statistiques qui concernent les structures labellisées « Scènes de Musiques Actuelles » par le Ministère et notamment des statistiques concernant les directions d'établissement.

Relativement peu détaillées pour ce qui nous concerne, nous y trouvons le pourcentage de femmes à la direction des Scènes de Musiques Actuelles, oscillant entre 10 et 13% sur un peu moins d'une centaine d'établissements labellisés. À partir de 2014, le rapport s'enrichit des statistiques concernant les musiciennes consacrées aux Victoires de la Musique. Autre singularité, propre aux statistiques, la question de l'échantillon : alors que le rapport 2015 ne dénombre que 8% de musiciennes consacrées aux Victoires de la Musique entre 1995 et 2015 soit quatre Victoires de la Musique, leur proportion grimpe à 23% dans le rapport de 2016 avec trois Victoires de la musique remportées par des femmes entre 2010 et 2015.

À partir de l'édition 2017, le rapport inclura également des données statistiques produites en

---

72 Rapport annuel de l'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication depuis 2013. [En ligne]. <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Egalite-et-diversite/Documentation/Observatoire-de-l-egalite-femmes-hommes>

collaboration avec la SACD<sup>73</sup>, l'AFDAS<sup>74</sup> ou encore la SACEM<sup>75</sup>. Cette dernière a ainsi recensé parmi les sociétaires une part de femmes allant de 34% pour les auteures (écriture des textes des chansons) à 8% pour les compositrices (écriture des parties instrumentales seules), pour un total de 17% de femmes sociétaires. Là encore ces données ne sont qu'indicatives puisque les sociétaires de la SACEM comptent autant parmi leurs membres des artistes de variété de renommée nationale ou internationale, exclus de notre champ d'analyse, que des artistes inclus dans le champ des musiques actuelles et se diffusant sur des scènes plus modestes. Enfin il s'agit d'artistes français·e·s ayant enregistré une œuvre musicale auprès de la société, que ceux·celles-ci aient, ou non, perçu des droits pour la diffusion de cette œuvre durant l'année. Cette donnée économique, en prenant garde de distinguer les artistes de variété dans une catégorie spécifique, permettrait de mesurer de manière plus précise, les différences de rémunération existant chez les musicien·ne·s dans les droits perçus pour la diffusion d'une œuvre musicale en fonction du genre.

C'est en 2013 également, que l'Observatoire de la Commission Paritaire Nationale Emploi Formation du Spectacle Vivant produit un portrait statistique sur la parité de l'emploi dans le spectacle vivant<sup>76</sup>. Unique portrait statistique généré produit par cet observatoire depuis lors, les données produites ne permettent pas véritablement là encore, de réaliser une analyse approfondie en rapport à notre terrain de recherche : d'abord les données ne concernent que les personnes en emploi salarié, or, dans le milieu des musiques actuelles, le bénévolat est très souvent mobilisé, tant dans les fonctions de gestion technique ou administrative que dans celles liées à l'accueil du public ou encore dans la représentation artistique. La très grande majorité des artistes dans les musiques actuelles (pour ne pas dire l'intégralité) débutent leur carrière professionnelle par un parcours dit « amateur » puis « semi-professionnel » avant d'être rémunéré·e pour leur travail en tant qu'artiste et enfin obtenir leur *statut*<sup>77</sup> d'intermittent

---

73 Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

74 Assurance Formation des Activités du Spectacle

75 Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique

76 Observatoire des métiers du spectacle vivant. *Hommes et femmes dans le spectacle vivant. Regard sur la parité de l'emploi en 2013*. [En ligne]. <<https://www.cpnfsv.org/donnees-statistiques/tableau-bord/donnees-nationales>> Portrait statistique n°2. Septembre 2015.

77 Nous plaçons ici le terme de *statut* en italique afin de souligner qu'il correspond au terme usité dans le spectacle vivant pour nommer les personnes ayant recours au régime d'intermittent du spectacle relevant du champ d'application des annexes 8 et 10 de l'assurance chômage.

du spectacle. Ainsi, ce décompte par le biais de l'emploi apporte des indications intéressantes mais partielles, quant à la répartition des tâches entre les femmes et les hommes dans le spectacle vivant. Nous pouvons par exemple nous questionner sur la part de femmes et d'hommes bénévoles au sein des organisations culturelles, en rapport à la part de femmes et d'hommes en emploi. Le bénévolat pour les artistes est-il mobilisé comme un « sas » vers l'emploi, est-ce un statut plus durable pour les personnes qui le mobilisent ou existe-t-il des aller-retours entre statut salarié et bénévole ? Si elles existent, ces évolutions fonctionnent-elles de manière égale entre les femmes et les hommes ?

Ensuite, plusieurs découpages statistiques sont proposés, sans distinction de secteur, relativement à l'âge, aux catégories socio-professionnelles, au statut dans l'emploi ou encore au métier occupé. Un focus métier sur les salarié·e·s intermittent·e·s nous permet de relever une forte sexuation des professions : dans les pratiques artistiques, les femmes sont plus nombreuses à être professionnelles de l'art chorégraphique (62,2%) alors qu'elles ne sont que 21,4% parmi les professionnel.le.s de la musique instrumentale (tous secteurs confondus). On observe également une très forte sexuation des métiers de la technique du spectacle vivant. Les femmes y sont globalement peu présentes (21% de l'ensemble des métiers de la technique du spectacle vivant), et dans le détail de ces professions, une majorité d'entre elles sont costumières, maquilleuses ou coiffeuses (environ 90%), alors que 70 à 90% des hommes sont directeurs technique, régisseurs, machinistes, éclairagistes, ingénieurs du son ou encore décorateurs.

Enfin, une étude produite en 2013 par le Ministère de la Culture et de la Communication sur la présence des femmes artistes dans les structures subventionnées par le ministère<sup>78</sup> n'apporte aucune donnée concernant les scènes de musiques actuelles.

## 2.2. Les études produites par les institutions liées aux musiques actuelles

Nous avons interrogé un corpus de données produites par les institutions liées aux musiques

---

78 Annick SARDEING pour le Ministère de la Culture et de la Communication. *Etude sur la présence des femmes artistes pour la saison 2012-2013 dans les structures subventionnées par le Ministère de la Culture et de la Communication. musique, théâtre, danse, arts du cirque et de la rue*. Septembre 2013.



actuelles : fédération des salles de rock<sup>79</sup>, devenue fédération des lieux de musiques actuelles<sup>80</sup> en 2013, la confédération de réseaux départementaux de lieux et structures de musiques actuelles/amplifiées<sup>81</sup>, le collectif Recherche Pédagogie Musical<sup>82</sup>, l'association Opale Centre de Ressource des DLA<sup>83</sup> Culture ; mais également celles commandées par le Ministère de la Culture et de la Communication. Notre intérêt dans cette analyse était de regarder comment les questions liées au genre et à la discrimination entre les sexes était traitées au travers de portraits statistiques du secteur.

Pour notre analyse, nous nous sommes appuyée sur onze rapports et études :

- Les publics, services et métiers de la répétition dans les lieux de musiques amplifiées/actuelles – Annexes, Fédurock, 2008-2009.
- Etude sur l'analyse de l'enseignement et de l'accompagnement dans le secteur des musiques actuelles, Bob Revel pour le Ministère de la Culture et de la Communication, août 2012.
- Les publics des musiques actuelles Exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008 », Laurent Babé pour le Ministère de la Culture et de la Communication, octobre 2012
- Actions culturelles et Musiques Actuelles, Opale et FEDELIMA, avril 2014.
- La diffusion dans les lieux de musiques actuelles, Fedelima, juin 2014.
- La coopération entre projets de musiques actuelles enjeux, freins et facteurs facilitants, FEDELIMA, juin 2016
- Chiffres clés, données 2015, FEDELIMA, mai 2017.
- Chiffres clés, données 2016, FEDELIMA, janvier 2018.

---

79 Fédurock

80 FEDELIMA

81 LE RIF – Réseau Île de France

82 Collectif RPM

83 Dispositif Local d'Accompagnement

- Fiche repère : Les lieux de musiques actuelles, OPALE, 2018.
- Les services proposés aux musicien(ne)s par les structures de musiques actuelles en Île de France, RIF.
- Les lieux de musiques actuelles gérés par un établissement public local, FEDELIMA.

Un premier constat général à la lecture de ces documents est que les questions liées au genre dans le secteur des musiques actuelles sont très peu, voire pas du tout, abordées. Si la plupart des documents mentionnent au moins un décompte en fonction des catégories de sexes homme ou femme, peu d'entre elles poussent l'analyse au-delà de quelques chiffres, par ailleurs peu significatifs des réalités qu'ils recouvrent. Notons également que les études du secteur que nous avons pu trouver sont datées, pour certaines de plus de dix ans et rarement actualisées.

Lorsqu'elles sont étudiées, les inégalités relevées sont souvent modérées au regard notamment, d'une très relative évolution :

« Le concert de musiques actuelles touche de façon assez proportionnée les hommes et les femmes (respectivement 29% et 27%). Cependant les sous-familles du jazz et du rock sont encore marquées par une prédominance masculine, même si celle-ci diminue sensiblement depuis 1997. »<sup>84</sup>

« La part des femmes et d'hommes est presque équivalente (48,6 % contre 51,4 %) sauf lorsqu'ils sont sous statut cadre où les hommes (56,0 %) sont alors un peu plus nombreux que les femmes (44,0 %). »<sup>85</sup>

« Même si la répétition reste fortement marquée comme une pratique masculine (~ 90 %), une relative hausse des populations féminines fréquentant les studios de répétition est constatée sur ces dernières années. »<sup>86</sup>

L'étude sur l'analyse de l'enseignement et l'accompagnement dans les musiques actuelles

---

84 L. Babé, *Les publics des musiques actuelles Exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008 »*. Ministère de la Culture et de la Communication. Octobre 2012

85 Opale & FEDELIMA. *Actions Culturelles et Musiques actuelles – Principaux résultats d'une enquête nationale*. Éditions Seteun. Avril 2014

86 La Fédurock. *Les publics, services et métiers de la répétition dans les lieux de musiques amplifiés/actuelles. ANNEXES*. 2009

consacre quant à elle un paragraphe sur la répartition Homme / Femme des enseignants dans les Conservatoires de musique en France. Elle recense un taux de 87% d'hommes enseignants dans les conservatoires, un taux qui passe à 96% dans les Conservatoires à Rayonnement Régional. L'étude note également une répartition genrée des enseignements selon le type d'instrument : alors que 64% des enseignant·e·s en flûte traversière sont des femmes, 100% des enseignants en tuba sont des hommes.

Fait marquant de cette étude, c'est par le décompte des catégories « hommes » uniquement que l'analyse de la répartition entre les sexes dans l'enseignement est réalisée. Étude pour laquelle il nous faudra donc compter les absentes pour mesurer la très relative présence des femmes aux postes d'enseignement en Conservatoire de musique :

« Enseignants en CRC/CRIC (base de 133 établissements ayant répondu à l'enquête sur ce point)

	Effectifs	Hommes	Titulaires	PEA	ASEA	AEA	CA	DE	DUMI
<b>Jazz</b>	134	129	68	25	54	50	14	47	1
<b>MT</b>	44	31	25	4	21	13	4	21	4
<b>MAA</b>	92	83	39	8	41	32	4	23	5

Dans les études produites par la FEDELIMA<sup>87</sup> à partir de données recueillies auprès d'une centaine de lieux de musiques actuelles membres de la fédération, nous apprenons que les femmes représentent 38% des effectifs permanents en 2015 et 42% en 2016 (CDI et CDD de plus de 6 mois) sans plus de précision sur la répartition en fonction des postes ou métiers exercés (part des hommes et des femmes aux postes de direction, d'administration, de technique, d'accueil, ... ), un « bond » de 4 points pour lequel nous ne trouvons pas non plus d'explications.

C'est l'étude publiée par Opale en 2018 qui permettra de rentrer dans un premier détail de cette répartition : alors que, parmi les salarié·e·s permanents, les femmes se trouvent en très grand nombre aux postes d'administration (69%), de communication (62%) ou de production (63%), les hommes sont eux majoritaires aux activités techniques (97%), à la programmation artistique (88%), à la formation et l'accompagnement des pratiques (78%) ou encore à la direction (74%).

87 FEDELIMA. *Chiffres clés – Données 2015*. Mai 2017

FEDELIMA. *Chiffres clés – Données 2016*. Janvier 2018

Concernant les salaires, l'étude présente un tableau par sexe, âge et famille de métier. On relève notamment un écart de salaire entre les hommes et les femmes de près de un euro brut de l'heure dans l'ensemble du secteur. Alors que le salaire horaire brut médian pour une femme s'élève à 12,90 €, celui d'un homme s'élève à 13,80€.

Pour autant, les inégalités salariales au sein d'une même famille de métier entre les hommes et les femmes est relativement peu existante, à l'exception des métiers de la direction (2,50€ de salaire horaire brut en moins pour une femme) et des activités techniques (3,10€ de salaire horaire brut en moins pour une femme). L'écart global s'explique davantage par un écart de salaire entre les familles de métiers et une sous-représentation des femmes dans les familles de métiers les mieux payés : dans l'ordre décroissant l'on trouve en tête les métiers de direction (21,70€ brut de l'heure), suivis de la programmation artistique (15,30€ brut de l'heure), puis les activités techniques (14,20€ brut de l'heure). Les métiers dans lesquels les femmes sont les plus représentées (administration) arrivent en quatrième position concernant le niveau de rémunération avec un salaire horaire brut médian de 13,80€.

Sauf exception des métiers de la direction et des activités techniques, les inégalités salariales entre les sexes sont ainsi plus sournoises à relever et à faire évoluer : les différences existant davantage entre les familles de métiers qu'entre les hommes et les femmes occupant une même fonction, les étapes à franchir pour atteindre l'égalité à cet endroit précis sont encore nombreuses. Les femmes occupant au sein des organisations les métiers les moins valorisés socialement, la question de l'égalité salariale suppose un changement complet de paradigme d'un point de vue social et un dialogue de fond au sein même des organisations.

Enfin, du point de vue de la présence des artistes sur scène ou dans les lieux de répétition, aucune donnée genrée ne nous est fournie dans l'ensemble de ces rapports. Une absence de décompte qui ne facilite pas la lecture du réel et laisse une part belle à l'interprétation que chacun·e peut s'en faire.

Un travail de compilation de données réalisé par HF Île de France et le RIF pour des rencontres professionnelles organisées à Paris en février 2016 intitulées « Musiques actuelles : les femmes sont-elles des hommes comme les autres ? » a donné lieu à la publication en ligne d'un compte-rendu<sup>88</sup>. Ce document reprend, à partir de données compilées parmi les membres

---

88 HF Île de France et le RIF. « Musiques actuelles : les femmes sont-elles des hommes comme les autres ? »

du Réseau Île de France un travail de décompte des artistes en fonction de leur sexe dans les lieux de musiques actuelles franciliens : sur 127 groupes et 507 artistes accompagné·e·s par les réseaux de musiques actuelles franciliens, 12% sont des femmes dont 7% d'instrumentistes. Dans les programmations de quinze lieux de musiques actuelles franciliens, 12,96% des artistes sont des femmes dont 60% de lead/artiste principale.

Par ailleurs, nous avons nous même réalisé un comptage à partir de données provenant de notre terrain<sup>89</sup>, du nombre d'hommes et de femmes présents au sein des groupes de musique accompagnés par la SMAC stéphanoise sur un projet de résidence artistique durant la saison 2014-2015.

Sur l'ensemble des trente-sept groupes accueillis en résidence sur la saison 2014-2015, dix d'entre eux comptaient au moins une femme, aucun d'entre eux n'était composé que de femmes, soit 27% de groupes mixtes pour 73% de groupe non-mixtes masculins, ayant bénéficié de la politique d'accompagnement artistique de la SMAC stéphanoise sur la saison 2014-2015. Et sur l'ensemble des cent quarante et un artistes accueillis en résidence, nous dénombrions onze musiciennes soit 7,8% de femmes ayant bénéficié sur la saison 2014-2015 de la politique d'accompagnement artistique de la SMAC stéphanoise.

Nos statistiques stéphanoises, dans les studios ne semblaient donc pas contredire les statistiques franciliennes sur scène.

### 2.3. Internet, une source à part entière ?

Nos recherches nous ont également amenée à interroger d'autres formes de matériaux en lien avec notre sujet : articles de presse, articles de blogues, media en ligne, sites internet, commentaires sur internet, postes sur twitter, forum de discussion, mot-dièse... toutes formes de matériaux auxquels nous ne savions pas quelle place donner dans ce travail de recherche.

Ici un blogueur décortiquant et transformant les affiches de grands festivals de musiques actuelles au États-unis, en Angleterre et en France pour ne conserver que les noms d'artistes féminins ou de groupes composés d'au moins une musicienne. Sur les 13 programmations de

[En ligne]. <<http://www.lerif.org/files/modules/pages/compte-rendu-rencontre-musiques-actuelles--les-femmes-sont-elles-des-hommes-comme-les-autres.pdf>>

89 Annexe 2 mémoire DHEPS réalisée à partir du bilan qualitatif 2014 du Fil en Annexe 1 mémoire DHEPS

2014 et 2015 passées au crible, seuls 276 groupes sur les 1409 groupes programmés conservent leur place sur les affiches alors modifiées, soit une moyenne de 19% de groupes mixtes ou de groupes de femmes programmées sur les scènes de ces festivals.



Fig. 1 Affiche originale du festival Coachella en 2015 et affiche retouchée en retirant les artistes masculins et les groupes exclusivement composés d'hommes.<sup>90</sup>

Pêle-mêle, plusieurs articles de blogues, de journaux ou de médias en ligne déplorant l'absence de femmes artistes dans la musique ou le sexisme ambiant : femmes rabaisées au rang d'objets sexuels dans les clips vidéo, femmes artistes victimes de commentaires insultants lorsqu'elles affirment leur sexualité dans leurs clips, hommes artistes faisant l'apologie du viol dans leur musique, musicien·ne·s ou amateur·e·s de musique s'évertuant à comprendre pourquoi les femmes ne trouvent pas leur place sur scène, articles d'une journaliste, ex star du porno, prodiguant, sur le site internet d'un festival international de rock émergent, des conseils aux femmes sur les relations sexuelles à avoir avec les musiciens, cette collecte là fût interminable...

Là, un message sur twitter d'une chanteuse de country alternative et productrice de musique

<sup>90</sup> Blog 99 scènes [En ligne] <<http://99scenes.com/voici-a-quoi-ressemblerait-la-programmation-de-13-festivals-sils-avaient-juste-les-artistes-feminins/>>. 14 avril 2015.

constatant et s'étonnant de la différence entre les hommes et les femmes musicien·ne·s en sorties de scène et l'attention sexuelle accrue des « groupies » envers les artistes hommes, inexistante pour les artistes femmes. Un article qui provoquera la réaction de nombreuses femmes musiciennes confirmant cette constatation.

Là encore, une musicienne partage en 2016 sur les réseaux sociaux le harcèlement sexuel dont elle a été victime au travail en nommant notamment un producteur et déclenche une avalanche de réactions de musiciennes qui déplorent avoir vécu la même histoire.

Un peu plus d'un an après, la tristement célèbre affaire Weinstein défraiera la chronique dans le monde du cinéma pour des faits similaires, et (re)donnera naissance sur internet et les réseaux sociaux au non moins tristement célèbre mot-dièse « #me too »<sup>91</sup> ou « #balance ton porc » en France qui voient déferler sur la toile la publication anonyme de témoignages de personnes victimes de harcèlements et de violences sexuelles. Le milieu du spectacle en France déclinera une version dédiée aux personnes travaillant dans ce secteur, sous la forme d'un site internet intitulé « L'envers du décor »<sup>92</sup>.

En Suède, ce ne sont pas moins de 2912 musiciennes qui témoigneront dans une tribune du quotidien *Dagens nyheter* en novembre 2017<sup>93</sup> pour dénoncer les agressions, les viols et le harcèlement dans le milieu de la musique dont elles déplorent qu'ils soient « plus la règle que l'exception ».

Autres faits-divers, repris dans plusieurs articles de journaux en ligne, les viols, violences et agressions sexuelles en festival : en France, en Belgique ou encore en Suède et au Danemark, ce « fléau », tel que titre Télérama dans son article du 28 août 2017<sup>94</sup>, semble atteindre des proportions avec lesquelles certains organisateurs reconnaissent être dépassés. En Suède, les organisateurs du plus grand festival de musiques actuelles du pays ont pris la décision d'annuler l'édition 2018 à la suite de plusieurs plaintes pour viols et agressions sexuelles

---

91 Traduit de l'anglais moi aussi

92 [En ligne] <<https://enversdecorsexisme.tumblr.com/>>

93 Édition en ligne et traduite en anglais du quotidien suédois Dagens Nyheter <<https://www.dn.se/kultur-noje/2192-women-in-the-swedish-music-industry-behind-appeal-against-sexism/>>. 17 novembre 2017

94 J-B Roch. *Les violences sexuelles, véritable fléau des festivals de musique*. Télérama. 28 août 2017. [En ligne] <<https://www.telerama.fr/musique/le-harcelement-sexuel,-veritable-fleau-des-festivals-de-musique,n5167204.php>>

déposées par des femmes après l'édition 2017.

Plusieurs mots-clés ont appuyé nos recherche sur internet : femme, musique, musiciennes, festival, sexualité, séduction, drague, sexisme, viols, agressions. Chacune de ces associations révélant de nouveaux articles ou de nouvelles pistes de recherches. Les investigations furent à chaque fois prolifiques, allant de ramifications en ramifications apportant toujours plus de contenus ; souvent chronophage, de longues heures à naviguer d'article en article, parcourant des pages noircies de protestations, d'interrogations et de dérapages sexistes. Une question restait entière : nous ne savions pas comment traiter ces matériaux. Étaient-ils un aiguillage vers des thématiques à aborder ? Constituait-ils un corpus spécifique à analyser ou une matière à laisser de côté ?

C'est la quantité accumulée de ce type de matériaux, qui nous a interrogée sur le traitement que nous pouvions être amenée à en faire dans notre travail de recherche. D'abord le contraste avec le peu de littérature scientifique sur les sujets abordés sur la toile, était pour nous producteur de sens. Certes, il y avait la question du rapport au temps : celui de l'instantanéité des médias, et particulièrement d'internet, vis à vis de la nécessaire lenteur de la production scientifique. Mais pourquoi maintenant ?

Pourquoi, alors que tant d'artistes et d'amateur·e·s de musique criaient leurs désarrois vis à vis du sexisme latent dans le milieu de la musique, nous ne trouvions que peu d'écrits datant de moins de cinq à dix ans ? Les musiques actuelles, en tant que discipline artistique ne dataient pourtant pas d'hier ? Et pourquoi les données scientifiques produites sur le sujet, et notamment par les institutions culturelles elles-mêmes, ne reprenaient-elles pas de concert, les thématiques soulevées par ces internautes ? Était-ce lié au caractère proprement conservateur de l'institution ? Conservateur au sens de la nécessité pour tout système institué, de se maintenir et se reproduire à l'identique au dépend de toutes formes d'expressions et de contestations issues des minorités. Michel Foucault, dans une perspective d'analyse des savoirs historiques féministes, nous apprend que « seuls les contenus historiques peuvent permettre de retrouver le clivage des affrontements et des luttes que les aménagements fonctionnels ou les organisations systématiques ont pour but, justement, de masquer »<sup>95</sup>.

Qu'avaient au juste à en dire les acteur·trice·s de notre terrain ? Était-ce des sujets abordés ?

---

95 M. Foucault. 1997. *Il faut défendre la société*. Éd. Gallimard / Le Seuil. p.8.



Si tel était le cas, dans quels termes en parlaient-il·elle·s ? Autant de questions qui nous invitaient à rentrer dans le vif du sujet.

### 3. Où il est question de rigueur...

#### 3.1. Subjectivité de l'actrice / Objectivité de la chercheuse ?

La question de la légitimité de l'actrice nous a mis sur la voie d'une autre question intrinsèquement liée, mais néanmoins distincte, et à préciser pour permettre un travail d'analyse : celle de l'objectivité de la chercheuse dans la conduite de son travail. À la fois liée et impliquée dans notre terrain de recherche par la très grande proximité avec les acteurs et actrices rencontré·e·s (ami·e·s, collègues, compagnon), se vivant comme une *outsider* de ce même terrain (actrice de l'éducation populaire, responsable d'un lieu se nommant dans le champ de l'éducation populaire davantage que dans celui de la culture, musicienne non professionnelle) mais nous sentant, en tant que sujet de notre recherche, directement concernée et à l'intersection de questions de domination à l'œuvre (femme, blanche, française, née dans les années quatre-vingt, athée, hétérosexuelle, issue de la classe moyenne), il s'agissait pour nous de faire preuve d'une extrême prudence sur un ensemble de points pour tenter d'objectiver notre travail de recherche.

Échaudée par l'entretien mené avec CL, la question de la rigueur méthodologique dans la conduite de notre travail de recherche s'est reposée comme une nécessité.

En ce sens, la démarche de l'autobiographie raisonnée, son commentaire ainsi que la description du terrain nous ont permis de relever dans ce qui est intime et familier, ce qui s'apparente à une forme d'incorporation des normes sociales établies dans notre contexte socio-historique.

Par ailleurs, nous situerons notre posture méthodologique dans la lignée des apports féministes en la matière : ceux d'une épistémologie du point de vue<sup>96</sup> ou du positionnement ou encore *standpoint epistemology* et qui reposent, selon l'analyse qu'en fait Elsa Dorlin, sur les principes de « la production d'une théorie à partir du vécu des femmes, le privilège épistémique accordé aux points de vue minoritaires ou minorisés, le caractère situé et

---

96 D. Haraway, N. Harstock, S. Harding, E. Dorlin

partiel/partial de la science dominante, l'imbrication entre savoir/pouvoir, l'idée que les productions scientifiques ne sont pas hors du monde social, qu'elles sont politiques. »<sup>97</sup>

Cet apport épistémologique majeur des études sur le genre, qui a vocation à être pris en compte dans l'ensemble des disciplines dites généralistes, a pointé la considération par le monde académique d'un savant, perçu comme « neutre » alors qu'il se révélait être masculin et androcentré, c'est à dire ayant pour point de référence les expériences et perspectives sociales des hommes.

### 3.2. Situer le « je » de la chercheuse

Que font les femmes à la pensée ? C'est la question posée par Vinciane Despret et Isabelle Stengers dans leur ouvrage collectif *Les faiseuses d'histoire*<sup>98</sup>. Par cette simple question, elles induisent que les chercheuses en tant que femmes, observent le terrain, formulent et construisent des hypothèses différemment des hommes. À travers l'exemple des femmes primatologues, elles rappellent comment, à la fin des années 1960, les observations sur le terrain de ces dernières ont littéralement bouleversé et remis en cause les observations et théories énoncées jusqu'alors par des hommes sur les primates et leurs comportements.

« Que ces nouvelles observations aient été majoritairement dues à des femmes scientifiques a évidemment suscité l'hypothèse – et ses propositions corollaires – selon laquelle les femmes scientifiques observeraient différemment des hommes. Concrètement, les femmes s'attacheraient plus à l'individualité des singes observés, elles resteraient plus longtemps sur le terrain ce qui leur permettrait de pratiquer la méthode dite d'habituation et d'observer d'autres choses, elles prêteraient plus d'attention au contexte, elles s'efforceraient d'être à l'écoute des questions que ceux qu'elles observent se posent plutôt que de leur imposer les leurs, elles seraient plus attentives aux femelles... »<sup>99</sup>

Bien entendu la question du sexe de la chercheuse ne suppose pas que toutes les femmes soient de façon systématique et irrémédiable plus attentives, plus disponibles sur le terrain, plus à l'écoute, ... , mais la distinction dans les manières d'observer chez les primatologues

---

97 E. Dorlin. 2008. *Sexe, genre et sexualités*. Éd. Presses Universitaires de France. pp. 27-28.

98 V. Despret, I. Stengers. *Les faiseuses d'histoires – Que font les femmes à la pensée ?*. Éd. La Découverte / Les empêcheurs de penser en rond. 2011.

99 Ibid. p.37.

s'articule bien, pour la comprendre, autour d'un contexte dans lequel s'établit la recherche à cette époque donnée et dans un contexte social donné. En l'occurrence ici, celui des années 1960 aux États-Unis où les femmes gagnent leur droit d'accès, en tant que chercheuses, aux universités mais rencontrent de grandes difficultés à y faire « carrière ». Les postes plus académiques étant très largement occupés par les hommes, il restait donc à ces chercheuses le terrain. Place depuis laquelle elles observèrent dans une durée beaucoup plus importante que leurs homologues masculins. L'invitation de Vinciane Despret et Isabelle Stengers constituent davantage une invitation à savoir précisément se nommer et se situer, en tant que sujet pour préciser d'où l'on parle, quand on parle et qui parle. Nommer ses contextes avec précision pour résister à la tentation de reconstruction narrative dans des manières d'observer similaires, réalisées depuis des contextes très différents, qui conduiraient à une « exotisation » des pratiques des femmes.

Par delà cette nécessité, Donna Haraway, dans son *Manifeste cyborg*, nous mettait en garde contre toute tentative totalisante et impérialiste de se nommer dans un nous-femme universel, excluant et niant d'emblée l'existence des femmes ne répondant pas aux catégories évoquées dans les discours des mouvements de libération (femmes, blanches, bourgeoises, hétérosexuelles). Elle nous invite à observer une grande prudence quant à ces questions identitaires :

« Se nommer féministe, sans rien ajouter à ce qualificatif, voire affirmer son féminisme en toutes circonstances, est devenu difficile. Nous avons une conscience aigüe de ce qu'en nommant, on exclut. Les identités semblent contradictoires, partielles et stratégiques. Après que les notions de classes, de races et de genre se soient, non sans mal, imposées comme constructions sociales et historiques, on ne peut plus les utiliser comme base d'une croyance essentialiste. Il n'y a rien dans le fait d'être femme qui puisse créer un lien naturel entre les femmes. « Être » femme n'est pas n'est pas un état en soi, mais signifie appartenir à une catégorie humaine hautement complexe, construite à partir de discours scientifiques sur le sexe et autres pratiques sociales tout aussi discutables. »<sup>100</sup>

À partir de cette posture scientifique et partant, les apports plus récents de l'intersectionnalité, les études sur le genre ont invité à « une vision de l'objectivité scientifique [... par] un travail

---

100D. Haraway. *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminisme*. Éd. Exils Éditeurs. 2007 [1991]. p. 38 et 39.

réflexif de prise en compte de sa position sociale et politique, combiné à une ensemble de critères d'objectivation conventionnellement reconnus dans le monde scientifique (mise à distance du sens commun, explication des hypothèses et des méthodes, cohérence de la démonstration, etc). »<sup>101</sup>

Ainsi, nous ne prétendons pas parler au nom d'un « nous-femme », pas plus que nous ne prétendons discourir au nom de chacune des minorités, mais tâcherons de situer notre discours avec justesse pour donner aux lecteur·rice·s les clés d'une possible compréhension des situations observées et décrites dans notre travail de recherche.

Notre discours se situe dans la perspective d'une femme, blanche, occidentale, née (dans les années 1980) et vivant en France, issue de la classe moyenne, hétérosexuelle, athée.

Cette liste nominative ne suffira pas à elle seule à préciser le point de vue de la chercheuse. Nous tâcherons ultérieurement d'explicitier nos postulats afin notamment, de clarifier nos postures politiques.

Enfin notre place particulière vis à vis du terrain, *insider* par les pratiques professionnelles croisées avec l'ensemble des personnes enquêtées, *outsider* par le sujet choisi (celui de la musique spécifiquement), « compagne de » l'un des acteurs du terrain, n'en reste pas moins un élément à considérer dans notre analyse. Cette place de « compagne de » en particulier, nous a posé de nombreuses difficultés : nous ne saurons établir si elle a été perçue, durant les entretiens, comme un élément significatif pour les acteur·trice·s rencontré·e·s, en revanche elle a été pour la chercheuse, un obstacle symbolique important en matière d'autorisation à s'immiscer dans le domaine de ce qui était pour nous, le propre du masculin ou des femmes autorisées (par leurs statuts, leurs fonctions ou leurs rôles) à y pénétrer. Cette place nous renvoyait trop fortement à notre « condition féminine », dont nous cherchions justement à nous affranchir. Par ailleurs elle nous enjoignait à d'autant plus de vigilance vis à vis des sympathies ou des antipathies envers les personnes rencontrées et les différences existantes dans les relations installées lors des entretiens, souvent noyées dans la familiarité que nous entretenions avec le terrain lui-même. Cette vigilance devait enfin s'appliquer à nos propres postures dominantes : celles d'une classe moyenne, éduquée, blanche et laïque portant jugement sur un milieu *symbolique* de sa réussite sociale, de sa conformité à la norme et aux

---

101L. Bereni, S. Chauvin, A. Jaunait, A. Revillard. *Op. cit.* p. 18

intersections de multiples dominations.

#### **4. Réaliser la collecte de la parole des acteur·trice·s du terrain**

##### 4.1. L'entretien sociologique

Nous avons opté pour l'entretien sociologique comme méthode pour le recueil des paroles des acteurs et actrices du terrain. D'autres choix méthodologiques auraient pu être réalisés, comme celui de l'observation, notamment celle des relations entre les individus, ou encore le recueil de données statistiques du terrain, mais aucun d'eux ne satisfaisaient pleinement les exigences liées à notre problématique. Les questions soulevées dans notre recherche impliquent tout particulièrement un sujet et les représentations normées ou normatives que ce sujet portent sur le monde en général et sur son milieu en particulier. C'est dans le discours et son analyse que la question des représentations et de l'assujettissement à des normes peut être repérée.

La méthode de l'entretien semi-directif en particulier, nous a semblé correspondre à la nécessité de laisser parler librement les individus enquêtés. Il s'agissait pour nous d'orienter la personne sur des questions d'ordre général en lien avec notre problématique tout en laissant la plus grande part possible de liberté dans le choix des mots et des thématiques spécifiques qu'elle souhaitait aborder. Le démarrage de chaque entretien s'est fait par le biais d'une présentation générale du thème de recherche suivie d'une question invitant l'enquêté·e à se présenter à travers son parcours personnel.

Deux guides ont servi d'appui à la conduite des entretiens. Le premier guide, utilisé pour la conduite des entretiens avec les hommes, reprend un thème général sur les questions de genre dans les musiques actuelles, orienté plus spécifiquement sur l'accompagnement à l'émergence de nouveaux artistes. La présentation du thème mentionne également un rapport entre musiques actuelles et subversion ou avant-garde, que nous avons d'emblée écarté durant la conduite des entretiens afin de ne pas faire de cette question un possible nœud central de notre sujet car elle nous semblait d'ores et déjà induire des éléments d'analyse du terrain à proprement parler. L'invitation à la prise de parole se veut ouverte et oriente les enquêtés vers une présentation de leur parcours personnels jusqu'à aujourd'hui. Une deuxième partie de l'entretien invite les enquêtés, s'ils ne l'ont pas déjà fait, à élaborer une analyse, de leur point de

vue, quant aux questions de genre dans les musiques actuelles.

Le deuxième guide d'entretien, utilisé à partir des entretiens avec les femmes, présente le thème de recherche de manière très similaire à celle décrite dans le premier guide d'entretien, à l'exception d'un constat plus affirmé concernant la faible présence de femmes sur scène dans les musiques actuelles. L'invitation à la prise de parole oriente également chacune des interlocutrices à raconter son parcours personnel jusqu'à aujourd'hui. Le guide précise cependant un certain nombre de questions à aborder au fil de l'entretien et dans un ordre aléatoire. Ces questions concernent les femmes interrogées et le rapport à leur instrument et leur métier de musicienne. Ce deuxième guide reprend des éléments chiffrés de la collecte de données quantitatives produites par les institutions culturelles. Ces données quantitatives ont parfois été utilisées dans la présentation du thème de recherche ou ont servi d'illustration durant l'entretien lorsque la question était amenée par les enquêtées.

Chacun des entretiens a été enregistré et intégralement retranscrit<sup>102</sup> sans logiciel.

Enfin nous disposions d'un carnet pour noter les éléments qui nous semblaient devoir être précisés ou qui nous posaient question lors des entretiens sans que nous ayons à interrompre les personnes dans le fil de leur discours et que nous puissions obtenir ces précisions ultérieurement.

La relation qui se construit durant l'entretien entre la chercheuse et l'enquêté·e est particulière. Pour autant qu'elle soit au cœur d'une démarche scientifique, elle ne peut ignorer être imprégnée des mêmes rapports sociaux que ceux qu'elle prétend justement analyser. Elle n'exclut donc en rien les relations de pouvoir, d'influence, de séduction, de domination, d'autorité, ni le contexte social dans lequel elles s'établissent. Du fait de la grande proximité avec les enquêté·e·s, il a été difficile d'observer cette distance nécessaire à la « neutralité » de l'enquêtrice. Cette difficulté rend l'analyse de ce qui se joue durant l'entretien d'autant plus nécessaire qu'elle devient en elle-même, un matériau spécifique et supplémentaire. Nous tenterons ainsi de décrire chacune des situations d'entretien et de comprendre avec la plus grande justesse ce qui se joue dans les relations sociales à l'instant de l'entretien.

---

102À l'exception de l'entretien avec ML pour lequel des difficultés d'ordre technique ont été rencontrées lors de l'entretien.

## 4.2. Corpus d'entretiens

Nous avons ainsi distingué deux corpus d'entretiens.

Le premier corpus est composé d'une première série d'entretiens réalisés entre mars et juin 2016 avec quatre hommes, anciens musiciens professionnels, c'est à dire ayant vécu intégralement ou en partie de revenus liés à leur activité de musicien, travaillant ou impliqués au moment de l'entretien au sein de lieux ou d'organisations institutionnelles liés aux musiques actuelles à Saint Etienne.

L'issue de ces entretiens a d'abord été celle d'un véritable découragement à poursuivre plus avant. Persuadée de conforter les mécanismes existants et de ne repérer que des évidences, nous ne trouvions plus aucun intérêt à cette recherche.

Et c'est bien là la vertu de l'accompagnement proposé dans le cadre du séminaire itinérant des acteurs sociaux : un cheminement patient, guidé par deux co-formateurs attentifs et interrogatifs et une recherche enrichie par un travail coopératif avec des camarades de plusieurs promotions dont les questions, posées en miroir de leurs propres avancées ou de leurs propres doutes, ont su nous redonner de l'appétit à la recherche et réveiller ce désir de savoir.

C'est à l'aune des colères de certain·e·s de nos camarades, que la notre s'est ravivée. Une colère latente que l'actrice n'avait que trop mal exprimée et qui encombrait à présent la chercheuse dans ses avancées.

Colère envers les hommes, ceux qui nous entouraient, ceux mentionnés dans les articles recueillis, colère envers les « machos », colère envers les femmes aussi, engluées dans leur schémas et ne réagissant pas face à l'évidence, colère envers nous-même pour ne pas avoir été plus vigilante, plus armée aussi, et colère envers le monde pour ne pas avoir bougé mais s'être simplement libéralisé et non libéré du joug de ces mécanismes de domination qui régissent nos sociétés modernes.

Mais une fois la colère retombée, qu'en faire ? De quoi était-elle le nom ? Était-elle partagée ? Les femmes et les hommes impliqu·e·s dans ce milieu étaient-il·elle·s aussi en colère ? Si oui, comment l'exprimaient-il·elle·s ? S'ils·elles ne l'étaient pas, quelles autres émotions

attachaient-il·elle·s au fonctionnement de leur milieu ?

Autant de question qui nous encouragèrent à poursuivre pour aller à la rencontre, cette fois-ci, de femmes musiciennes à Saint Etienne. Le second corpus est ainsi composé de quatre entretiens réalisés avec des femmes, musiciennes professionnelles, c'est à dire vivant en partie ou intégralement de revenus de leur activité de musicienne, jouant au sein de formations de musiques actuelles. Ces entretiens ont été réalisés entre décembre 2016 et janvier 2017.

Nous avons choisi d'écarter de ces deux corpus, l'entretien réalisé en juin 2015 dans le cadre de démarches exploratoires. Portant sur la question du rôle du leader dans l'implication des femmes au sein d'une organisation associative, le sujet de cet entretien dénote par son éloignement avec les autres entretiens réalisés plus tardivement.

Cependant, SBT étant impliquée en tant qu'administratrice bénévole dans l'association du Fil, nous nous sommes appuyée sur certains éléments qu'elle a pu apporter au cours de l'entretien, concernant le fonctionnement interne de l'association.

Notons également que cet entretien était davantage l'occasion de vivre une première expérience de la méthode elle même, de l'entretien sociologique. Ainsi il a fait l'objet d'une analyse à froid, à travers la lecture de l'entretien retranscrit, afin de noter ce qui nous semblait perturber le déroulé de l'entretien dans notre attitude, nos questions ou nos relances afin d'éviter de nouveaux écueils.

#### 4.3. Les entretiens en question

Analysons maintenant dans les grandes lignes les deux corpus d'entretiens.

##### 4.3.1. Corpus n°1

À l'exception de l'entretien avec CL qui a été réalisé à son domicile, l'ensemble des entretiens de ce corpus a été réalisé sur le lieu de travail des personnes interrogées. Nous avons laissé libres les enquêtés dans le choix du lieu et de la date pour la réalisation de l'entretien. Âgés de 34 à 54 ans, les enquêtés sont tous des hommes, blancs, français, issus de la classe moyenne, hétérosexuels. Ils occupent tous des places de « responsables » au sein de leur organisation au



sens où ils sont autonomes dans la réalisation de leur mission et la maîtrise d'un budget qui est dédié à la réalisation de celle-ci. Cette responsabilité se borne parfois aux décisions de leur hiérarchie (élu·e·s, directeur·trice) mais laisse une place importante au libre-arbitre quant aux projets que chacun d'entre eux décide de mettre en place ou pas. Tous agissent au sein d'organisations liées aux musiques actuelles perçues comme institutionnelles, c'est à dire instituée en tant qu'organisme public ou privé, politique ou social, établi par la loi ou la coutume pour répondre aux besoins déterminés d'une société donnée. Les entretiens durent en moyenne entre une heure et une heure et vingt minutes

Hormis les difficultés énoncées plus haut liées à notre sentiment d'absence de légitimité, nous n'avons pas rencontré de difficultés particulières pour contacter et prendre rendez-vous avec l'ensemble des hommes rencontrés : nous les connaissons tous dans un cadre professionnel ou personnel et avons accès à leurs coordonnées. Chacun d'entre eux nous propose sans difficulté une date dans leur agenda pour la réalisation d'un entretien. Seul le rendez-vous pris pour l'entretien avec MV devra être repoussé de deux semaines pour des raisons professionnelles.

Nous pouvons d'ores et déjà relever une difficulté à démarrer pour une grande partie de ces entretiens (CL, OC, MV). Que nous soyons entraînée hors du lieu prévu pour le déroulé de l'entretien, sans nos outils de recherche (carnet, enregistreur) dans un démarrage informel ou interrompue dans la présentation de notre thème de recherche par de multiples questions et demandes de précisions de l'enquêté, l'aborde n'est pas allée d'elle-même.

Voyons plus en détail chacun de ces entretiens.

### **Entretien CL**

CL est co-fondateur et co-président de la SMAC de Saint Etienne, ancien musicien professionnel guitariste au sein d'un groupe de chanson française. Il a largement contribué à la création de l'association LIMACE gestionnaire de la SMAC. Bien qu'il ne travaille pas en tant que salarié au sein de l'association, il fait souvent figure d'autorité pour le projet de la SMAC, notamment vis à vis de l'extérieur (il est par exemple régulièrement appelé à intervenir dans des rencontres professionnelles pour présenter le projet de la SMAC). Au-delà de porter la parole vis à vis de l'extérieur, son rôle au sein de l'association est également d'animer les

conseils d'administration. CL est âgé de 34 ans

L'entretien avec CL dénote par sa forme. Réalisé initialement dans l'objectif de nous orienter vers un échantillon d'acteurs et d'actrices à rencontrer pour notre recherche, nous n'avions pas de guide pour mener cet entretien. Parmi notre échantillon, CL est sans nul doute la personne avec laquelle nous entretenons la plus grande proximité : au-delà de nos engagements professionnels communs, nous vivons en couple et avons ensemble deux enfants. L'entretien se déroule à son domicile qui est donc également le notre. La familiarité dans les échanges durant l'entretien est particulièrement visible et contraste avec le reste des entretiens. Nous avons éprouvé de la difficulté à guider CL dans le déroulé de nos échanges, à prendre de la distance et à ne pas prendre part à la discussion. À plusieurs reprises, notamment lorsque nous sommes en désaccord avec CL, nous donnons notre avis.

L'enjeu durant nos échanges repose davantage sur les relations de pouvoir qu'ils contiennent : C'est la compagne dans une posture de chercheuse qui conduit l'entretien, en cela, elle a une posture de dominante, notamment en rapport à l'objet de sa recherche. CL est acteur impliqué dans le terrain de cette recherche mais refuse d'y prendre part et renvoie à la chercheuse non des réponses, mais des questions. Il refuse la posture de dominé « présumée » par l'analyse à venir de l'entretien réalisé. Ce refus de participer nous conduira à plusieurs reprises à tenter d'orienter CL vers nos centres d'intérêts, au risque d'interférer plus que de raison, avec pour enjeu principal de ne pas laisser CL dominer le déroulé de l'entretien.

### **Entretien ML**

ML est coordinateur pédagogique au sein de la SMAC de Saint Etienne. Chargé de développer et coordonner des actions socio-éducatives en direction de publics dits « éloignés » de l'offre culturelle de la SMAC, ML travaille en lien avec les musiciens intervenants<sup>103</sup>, les artistes associés<sup>104</sup>, les équipes encadrantes au sein des organisations partenaires (écoles, collèges, lycée, Instituts Médicaux Éducatifs, prison, hôpital, ...), les publics accueillis

---

103 Musicien Intervenant est un statut spécifique des personnes musiciennes ayant obtenu un diplôme universitaire du musicien intervenant (DUMI) et les autorisant à intervenir dans des milieux spécifiques (scolaire, prison, social, ...)

104 Les artistes associés sont les professionnels de la musique, sans diplôme spécifique, intervenants au sein de la SMAC.

(enfant, adolescents, adultes handicapés, ...). ML est âgé de 40 ans. Il se présente comme musicien, flûtiste, clarinettiste et officie aujourd'hui derrière les platines. Il est également président d'une association artistique et culturelle qui accueille des artistes en résidence, dont des musicien·ne·s et produit des spectacles. Nous le rencontrons sur son lieu de travail au sein de la SMAC au printemps 2016. L'entretien dure une heure et vingt minutes. Nous nous connaissons par le biais de nos activités professionnelles et nos engagements associatifs.

Après une heure d'entretien ML finalise la présentation de son parcours dans les musiques actuelles. À cet instant, nous réalisons que l'enregistrement s'est interrompu après cinq minutes d'enregistrement. Nous relançons le dictaphone et poursuivons l'entretien sur les perceptions de l'interrogé concernant les questions de genre dans les musiques actuelles. Durant cette deuxième partie d'entretien, ML s'est levé de sa chaise et navigue entre son bureau (à une dizaine de mètres de notre position) et la table où se déroule l'entretien.

ML est à l'aise oralement. Il se plie volontiers au jeu de l'entretien. Sa contribution à travers un récit de vie détaillé, facilite une conduite d'entretien sans intervention de notre part. La seconde partie de l'entretien concernant ses observations sur les questions de genre dans les musiques actuelles nécessite davantage de relance de notre part. Alors que nous n'avons pas clos formellement nos échanges, il quitte la table où nous sommes installés et se déplace entre celle-ci et son bureau tout en continuant à parler. Signe que nous interprétons comme une volonté de mettre fin à l'entretien. Nous tentons d'obtenir à distance quelques informations supplémentaires, puis voyant la difficulté de l'exercice, nous mettons un terme à l'entretien.

### **Entretien OC**

OC est directeur de la SMAC de Saint Etienne. Il se présente également comme un acteur impliqué dans les fédérations et réseaux professionnels liés aux musiques actuelles et nous dit avoir contribué à la création de dispositifs régionaux en faveur des musiques actuelles. OC est âgé de 54 ans. Il a également été musicien guitariste dans ses plus jeunes années mais il n'en fait pas mention dans cet entretien. L'entretien a lieu sur son lieu de travail au sein de la SMAC au printemps 2016, dans son bureau et dure une heure et quinze minutes.

Notre relation est essentiellement professionnelle, bien que nous ayons eu l'occasion de partager des espaces d'intimité par le biais de nos relations personnelles communes

(compagnon, colocataires). Elle est teintée d'une forme de courtoisie feinte : nous nous respectons mutuellement mais ne partageons pas souvent les mêmes opinions politiques. Nos échanges dans le cadre professionnel sont parfois houleux voire conflictuels.

En tant que tel, le démarrage de l'entretien est laborieux. OC ne nous permet pas de présenter notre thème de recherche d'un seul tenant. Il nous interroge pendant quelques minutes, nous interrompant à plusieurs reprises, sur le cadre dans lequel la recherche s'établit, la durée de formation, le type de diplôme, les échéances de rendu du mémoire, ...

OC est à l'aise dans son discours. Nous distinguons assez nettement deux parties dans cet entretien : une partie parcours de vie puis une partie d'échange autour des questions de genre dans les musiques actuelles. Le ton du discours évolue et accompagne chacune de ces parties. Lors de la première partie, le discours est plutôt maîtrisé, OC nous donne plutôt des éléments de type curriculum vitæ. Dans cette première partie, c'est plutôt lui qui donne le rythme de l'entretien et nous le laissons faire sans chercher à le questionner davantage dans son parcours, notamment lorsqu'il nous signifie ne pas vouloir nous en livrer les « détails » (dont on peut alors supposer qu'ils pourraient être déterminants pour notre compréhension). En revanche, lorsque nous abordons le thème de notre recherche, le ton se relâche petit à petit et le discours est aussi moins tenu, moins maîtrisé ce qui nous autorise à davantage le questionner et le relancer sur certains sujets.

Nous avons été interrompu à trois reprises : deux appels téléphoniques et la visite d'un salarié de la SMAC dans son bureau sans que cela ne perturbe le déroulé de l'entretien.

### **Entretien MV**

MV est chargé de mission musique et danse au sein de la direction culturelle de la ville de Saint Etienne. Il est responsable de plusieurs dispositifs pilotés par la ville de Saint Etienne pour favoriser l'émergence d'artistes locaux. Il gère également la relation aux écoles de musiques de la ville et aux acteurs liés à la musique. Par ailleurs il gère la programmation et coordonne la fête de la musique. MV est un ancien musicien batteur. Il a également été directeur d'une SMAC dans le nord de la France. MV est âgé de 51 ans.

L'entretien dure un peu plus d'une heure et se déroule dans les locaux de la mairie de Saint

Etienne au service des affaires culturelles. Lorsque nous arrivons, MV nous invite à le suivre sur la terrasse à l'étage supérieur. Nous obtempérons en ayant pris le soin de déposer nos outils (carnet, enregistreur) dans son bureau. Malgré nos vaines tentatives de détourner la conversation de notre thème de recherche, MV démarre l'entretien alors que nous ne sommes pas en mesure de l'enregistrer ni de noter ce qu'il raconte. Nous n'osons pas l'interrompre immédiatement et l'écoutons poliment en cherchant quelques moyens courtois de l'inviter à poursuivre la discussion dans son bureau. Une fois sa cigarette terminée, nous l'invitons à descendre. L'enregistrement et la retranscription démarre, pour ainsi dire, dans le vif du sujet, sans que nous n'ayons pu poser le cadre de l'entretien. Ainsi nous l'interrogeons sur son parcours de vie dans une deuxième partie d'entretien.

MV est plutôt actif et volontaire durant l'entretien, dans le sens où il participe à nos recherches et nos questionnements. D'abord c'est lui qui démarre spontanément l'entretien (sur la terrasse et sans enregistrement) sans attendre que nous lui présentions le sujet plus précisément. Ensuite il consulte à plusieurs reprises son ordinateur pour nous apporter des éléments et tenter de documenter notre travail. Il nous donnera aussi plusieurs contacts de personnes à interroger dans le cadre de notre recherche.

Nous avons été interrompu une fois durant l'entretien par un appel téléphonique sans que ça ne perturbe le déroulé de l'entretien.

#### 4.3.2. Corpus n° 2

L'ensemble des entretiens de ce second corpus a été réalisé à Saint Etienne entre décembre et janvier 2016 avec des femmes musiciennes professionnelles au sens où elles vivent partiellement ou intégralement de leurs activités de musiciennes, actives au sein de plusieurs formations de musiques actuelles, programmées dans des lieux de taille petite à moyenne (une jauge inférieure à 2000 spectateurs), nationalement ou internationalement. Elles sont âgées de 32 à 35 ans, blanches, issues de la classe moyenne, hétérosexuelles ou bisexuelles. Les entretiens ont été réalisés au domicile des enquêtées ou dans un lieu public (bar, café, restaurant). Là encore, nous avons laissé les enquêtées décider du lieu et du moment de l'entretien.

Nous pouvons ajouter que l'ensemble des corps de ces musiciennes correspondent particulièrement aux normes et aux canons actuelles de la féminité : taille moyenne à grande, minces, cheveux longs, peau claire.

Notre échantillon dans ce corpus est donc très homogène sociologiquement parlant et par ailleurs, nous nous identifions particulièrement à ce profil avec lequel nous partageons plusieurs affinités (femme, dans la trentaine, blanche, classe moyenne) ce qui nous invite à redoubler de vigilance quant à l'analyse des relations de sympathie voire de séduction qui peuvent avoir lieu durant les entretiens.

Comme pour les entretiens du premier corpus, la durée des échanges est comprise entre une heure et une heure et vingt minutes.

Partant de l'expérience personnelle et du parcours des femmes, les deux temporalités de l'entretien sont moins marquées que dans le premier corpus. Dans le même temps qu'elles racontent leurs parcours, elles tentent d'apporter une analyse de leurs expériences, et lorsque leur présentation est finie et que nous les interrogeons sur leurs observations quant aux questions liées au genre, chacune d'entre elle ancre son discours dans du vécu et nous donne des exemples de situations concrètes. En ce sens, une forme de conscientisation de l'oppression est partagée par les femmes interrogées.

La facilité avec laquelle se sont déroulés les entretiens de ce second corpus contrastent avec les difficultés rencontrées lors des entretiens du premier corpus. Nous éprouvons globalement le sentiment d'être moins interrompue dans le déroulé des entretiens, moins baladée physiquement aussi (soit que nous soyons entraînée ailleurs que sur le lieu de l'entretien, soit que l'enquêté·e quitte la table de l'entretien pendant nos échanges). Les enquêtées sont aussi plus à l'écoute de notre thème de recherche et de la présentation du déroulé de l'entretien avant de prendre la parole.

À tel point que cela nous mit la puce à l'oreille. Était-ce vraiment le cas ? En ce cas, pourquoi cela avait-il été plus facile ? Notre posture avait-elle influencé le déroulé des entretiens et l'attitude même des enquêté·e.s ? Qu'avait interrogé, exacerbé ou conforté notre présence dans un cas comme dans l'autre ? Qu'avions nous dérangé ou au contraire accommodé ?

Voyons maintenant plus en détail les entretiens de ce second corpus.

### **Entretien PR**

PR est musicienne chanteuse et instrumentiste (percussions, clarinette, guitare) au sein de plusieurs formations musicales mixtes de musique du monde. Elle travaille également à mi-temps au sein d'une compagnie de musiques baroques en tant qu'administratrice. PR habite à Saint Etienne. Elle est âgée de 32 ans, hétérosexuelle, sans enfant.

Nous nous connaissons par le biais de nos activités professionnelles.

L'entretien dure environ une heure et se déroule au restaurant à l'heure du déjeuner. Elle est déjà installée à table lorsque nous arrivons et nous nous installons face à elle. Lorsque nous lançons l'enregistreur, celui-ci tombe en panne. PR nous propose d'utiliser son téléphone portable pour l'enregistrement. Nous acceptons sa proposition et PR désactive ses appels pour ne pas être dérangée lors de l'enregistrement. Dans les premières minutes de l'entretien nous sommes un peu déconcentrée par ces aléas techniques, la méconnaissance du matériel utilisé et la possibilité que notre enregistrement ne fonctionne pas.

Le ton de l'entretien est amical et détendu. PR nous indique avoir eu l'occasion de réfléchir et d'échanger sur le sujet avec un groupe d'amies musiciennes. PR est très à l'aise oralement, maîtrise son discours et a une facilité d'analyse de celui-ci.

### **Entretien AM**

AM est musicienne instrumentiste (violon). Elle a travaillé ou travaille au sein de plusieurs formations musicales mixtes de chanson, musique du monde, jazz manouche. Au moment de l'entretien, elle finit un parcours de formation universitaire dans l'administration du spectacle et aspire à trouver un travail à temps partiel dans l'administration du spectacle pour consacrer du temps à la musique. AM habite à Saint Etienne. Elle est âgée de 32 ans, hétérosexuelle, sans enfant.

Nous nous étions rencontrées peu de temps auparavant, par l'intermédiaire d'une relation professionnelle qui nous indiquait que nous avions un sujet de travail en commun : le genre et la musique. AM, dans le cadre de sa formation universitaire, faisait partie de l'organisation

d'un festival à Saint Etienne pour questionner la place des femmes dans les musiques électroniques, festival pour lequel elle nous avait demandé de proposer une intervention. Nous avons, à l'occasion d'une séance de préparation de cette intervention, eu l'opportunité d'échanger sur le sujet, notamment sur des apports théoriques et les analyses possibles.

L'entretien dure une heure vingt-cinq et se déroule dans un café du centre ville le matin. AM est relativement tendue. À plusieurs reprises elle nous indique ne pas être organisée dans son discours et différents registres d'émotion émanent de cet entretien. Elle nous indique également être personnellement affectée par le sujet en question. Malgré ces difficultés apparentes, AM se livre à l'exercice de l'entretien sans tabou et aborde des sujets liés à sa vie personnelle et son intimité de façon très spontanée.

### **Entretien LD :**

LD est musicienne chanteuse et instrumentiste (batterie, clavier) et travaille ou a travaillé au sein de plusieurs formations musicales mixtes de ska, jazz jeune public, chanson jeune public et non mixtes chanson, punk-celtique. LD habite à Saint Etienne. Elle est âgée de 33 ans, hétérosexuelle et a un enfant.

L'entretien se déroule à son domicile en fin d'après-midi, dans sa cuisine et dure environ une heure. LD nous accueille très chaleureusement : elle nous offre un thé et gâteau avant de démarrer l'entretien.

Elle est la seule personne de notre échantillon que nous rencontrons pour la première fois le jour de l'entretien. C'est par le biais de MV, également recommandée par mail par OC post-entretien, que nous la contactons. Le choix de son instrument (la batterie, un instrument rangé dans un genre masculin), associé au fait que nous ne la connaissions pas, nous pousse à la contacter.

LD est à l'aise oralement. Du fait que nous ne nous connaissions pas, nous nous attendions à ce que LD observe une forme de pudeur dans son discours et sa présentation. À notre grande surprise elle se livre sans difficulté, parfois dans l'intimité de sa vie personnelle et aborde sans retenue des sujets liés à l'organisation de sa vie privée, sa maternité ou encore sa sexualité.

### **Entretien PD**



PD est musicienne chanteuse et instrumentiste (contrebasse, basse). Elle travaille ou a travaillé au sein de plusieurs formations musicales mixtes de chanson, pop-rock, rock. Elle a également travaillé sur des créations théâtrales, jeune public essentiellement. PD n'habite plus à Saint Etienne mais y séjourne régulièrement pour travailler ses différents projets musicaux (résidences, tournées, enregistrements, ... ). PD est âgée de 35 ans, bissexuelle, sans enfant.

L'entretien se déroule dans un bar du centre ville de Saint Etienne à 18 heures et dure environ une heure.

PD est une amie et nous avons vécu ensemble. Nous partageons une forme d'intimité, qui nous a, à un certain point de l'entretien, poussée à l'interroger sur une situation connue mais qu'elle n'abordait pas spontanément et qui nous semblait intéressante à analyser au regard de ce qu'elle racontait : limite de l'exercice de l'entretien, éprouvée par la chercheuse en cet instant donné. Tout au long de l'entretien, PD affiche une grande aisance à l'oral. Elle maîtrise son discours et fait preuve d'une capacité d'analyse des situations qu'elle vit en tant que musicienne au regard des discriminations de genre.

Les personnes rencontrées ne nous ont pas spécifié qu'elles souhaitaient témoigner de façon anonyme, pour autant, pour des raisons que nous allons aborder maintenant, nous avons choisi de préserver l'anonymat.

#### 4.4. Préserver l'anonymat

Dans *Voyage de classes*, Nicolas Jounin consacre un chapitre à l'anonymat<sup>105</sup> dans lequel il apporte des précisions intéressantes du point de vue de la méthodologie, concernant la nécessité d'anonymiser les interlocuteurs dont les propos sont rapportés. Il en va notamment pour Jounin, de l'impact potentiel du processus d'anonymisation sur la perte d'informations menant à une éventuelle imprécision sociologique.

En effet, s'il est possible d'anonymiser un jeune homme appartenant à la classe populaire, résidant dans une ville industrielle de cent-mille habitants et exerçant le métier d'électricien en substituant son prénom par un prénom équivalent socialement<sup>106</sup>, en faisant référence à une

105N. Jounin, *Voyage de classes. Des étudiants de Seine-Saint-Denis enquêtent dans les beaux quartiers*. Éd.

La Découverte, 2014, pp 127-133

106 N. Jounin, Op. cit. p.19. Nicolas Jounin fait référence au moteur de recherche développé par Baptiste

indication géographique et démographique pour situer la ville et un équivalent pour son métier ; l'ensemble de ses démarches d'anonymisation ne modifie pas ici, la « logique d'ensemble »<sup>107</sup>.

Cependant, lorsque les sujets d'études ou de recherche, pour lesquelles la référence à une indication géographique, aux métiers, aux mandats associatifs, aux types de structures dans lesquelles les personnes exercent leurs fonctions, sont au cœur de la recherche, l'anonymat est un exercice périlleux pour ne pas dire impossible.

En ce qui concerne notre sujet, nous ne saurions affirmer ni infirmer que l'ancrage géographique à Saint Etienne revêt une importance particulière.

L'histoire culturelle et musicale de la ville de Saint Etienne ainsi que les empreintes qu'ont laissées dans leurs sillons les figures du rock « enfant du pays » et internationalement reconnues aujourd'hui, telles que Bernard Lavillier, Mickey 3D ou encore la Dub Incorporation, ont-elles marqué le territoire stéphanois d'une quelconque manière ? Ont-elles joué une influence sur certaines « vocations » musicales ?

Ces facteurs ont-ils contribué à la consolidation du tissu de professionnels et d'acteurs associatifs et ainsi participé à la capacité du territoire à disposer de lieux et d'équipements dédiés à l'apprentissage, la pratique et la diffusion de la musique amplifiée ?

Bien que ces interrogations ne soient pas au cœur de notre recherche, elles n'en demeurent pas moins importantes au regard de lecteurs désireux d'approfondir la recherche et l'analyse.

En revanche la référence ici, aux statuts et fonctions des enquêtés, parfois même à leurs parcours complets au sein d'administration ou d'institutions publiques, repris par les enquêtés eux-mêmes dans certains entretiens, afin de rappeler leur légitime appartenance à ce milieu. Ces références, qui pour certaines n'ont pas d'équivalent, nous semblent incontournables dans le sujet qui nous occupe.

---

Coulmon : <coulmont.com/bac> permettant d'extraire prénoms relativement équivalents sociologiquement selon la proximité des résultats de leurs porteurs au baccalauréat (session 2012, 2013, 2014 et 2015).

107 Ibid. p. 128

Bien loin donc, de garantir la confidentialité ou l'anonymat des personnes enquêtées ou citées dans les entretiens, ce processus garantira donc a minima, ce mémoire de recherche pouvant être mis en ligne notamment sur le site du réseau des Créfad, que dans le cas d'une requête internet ciblant les personnes citées, elle n'aboutirait pas à ce travail de recherche.

Ainsi donc, l'ensemble des noms des interlocuteurs dont les propos sont extraits des entretiens mais également des personnes citées dans les entretiens ont été réduits à leurs initiales.

Après avoir présenté la chercheuse et posé les principes méthodologiques de notre recherche, nous allons maintenant analyser, au regard d'un multi-référentiel théorique, les éléments qui nous permettraient de comprendre pourquoi les musiciennes se tiennent éloignées du milieu des musiques actuelles.

# **Partie 3. Une analyse des mécanismes de pouvoir dans les musiques actuelles**

## **Postulats**

- Le milieu des musiques actuelles est un milieu patriarcal où la norme est le masculin.
- Les femmes qui pénètrent dans ce milieu sont assignées à des places sexuées et dans des rôles genrés.
- Les femmes que nous avons rencontrées sont conscientes des mécanismes de dominations et des normes sociales et culturelles auxquelles elles sont assignées.

## **Hypothèses**

Nous faisons l'hypothèse que les femmes musiciennes, en venant déranger un milieu où la norme est le masculin, transgressent les normes sociales et culturelles auxquelles elles sont assignées. Faisant figures de transgression, des mécanismes de domination s'exercent sur elles afin de maintenir un statu quo.

## **Problématique**

Pourquoi les femmes se sont tenues éloignées de la scène ? Comment réagissent les acteurs et actrices du milieu à ces relations de pouvoir ? À quels endroits sont-elles observables ? Comment sont-elles nommées ? Les musiciennes qui sont sujet de la domination y résistent-elles ? Par quels moyens et de quelles manières ?

## **Chapitre 6. Une lecture de la domination héritée du féminisme matérialiste**

Courant théorique du féminisme développé dans les années 1970, le féminisme matérialiste a pour principales représentantes Christine Delphy, Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu, Paola Tabet et Monique Wittig.

L'approche matérialiste du féminisme envisage la domination à partir d'une analyse marxiste des rapports sociaux. Ce sont les rapports entre les groupes (ou classes) sociaux, en particulier les rapports de production, qui expliquent leurs constitutions et leurs caractéristiques. Les dominations existantes sont culturelles, matériellement motivées et constituent les groupes dominants – dominés. Au cœur de l'analyse matérialiste, le patriarcat, définit comme un système fondé sur l'autorité du père, et partant des hommes, sur les membres de la famille. À la base de ce système, les féministes matérialistes ont dénoncé l'exploitation du travail domestique, non rémunéré, des femmes.

À partir d'une analyse héritée des féministes matérialistes et des épistémologies féministes, nous tâcherons dans ce chapitre de comprendre pourquoi le pouvoir est inégalement réparti entre les hommes et les femmes dans les musiques actuelles.

### **1. Une division sexuelle du travail dans les musiques actuelles**

Elsa Dorlin dans *sexe, genre et sexualités*<sup>108</sup> retrace les apports fondamentaux des féministes matérialistes en la matière.

La division sexuelle du travail est un concept fondamental de la pensée féministe post-marxiste selon laquelle les rapports sociaux sont toujours aussi des rapports sociaux de sexe. Ainsi, une division sociétale et historique à travers une division public/ privé, assigne prioritairement les hommes à la sphère productive et les femmes à la sphère reproductive, avec dans le même temps, une captation par les hommes des fonctions à fortes valeurs ajoutées (politique, militaire, universitaire, ... ). Dans la sphère professionnelle comme domestique, le travail des femmes se fait alors de manière spécifique et consiste en une disponibilité permanente du temps des femmes au service de la famille, en une invisibilisation

---

108 E. Dorlin. *Sexe, genre et sexualités*. Éd. Presses Universitaires de France. 2008

de ce travail comme travail, et à son exploitation. Les féministes se sont intéressées aux implications épistémologiques de cette division sexuelle du travail dans le milieu de la recherche scientifique. Révélant un androcentrisme des recherches et théories élaborées, les travaux des féministes épistémologiques ont démontré en quoi le point de vue et les conditions matérielles d'existence des sujets connaissant<sup>109</sup> importaient dans l'analyse et la production du réel. Ainsi, moins absorbés par les réalités du quotidien, les hommes ont construit une vision du monde dichotomique et hiérarchisée : nature/ culture, corps/ raison, concret/ abstrait, technique/ esthétique, ...

Pour les matérialistes, la posture masculine désincarnée du sujet connaissant, les a empêché de penser l'oppression des femmes, la division sexuelle du travail étant perçue comme « naturelle ». C'est en se situant du point de vue des féministes et donc des conditions matérielles d'existence des femmes que l'oppression spécifique des femmes peut être pensée et la dénaturalisation des rapports sociaux de sexes s'opérer.

Les épistémologies du point de vue ont également contribué à la pensée du *care* ou « l'éthique du *care* ». Développée par Carol Gilligan aux États-Unis dans les années 1970, le *care*, qui signifie soin, est une disposition éthique, qui découle de la sociabilisation des femmes. Gilligan analyse la psychologie et le développement moral des femmes, basés sur les relations humaines, en opposition à une pensée philosophique de la morale alors en vigueur selon laquelle le stade ultime d'un raisonnement moral serait « l'éthique de la justice », stade auquel les femmes auraient difficilement accès. Elle met en évidence le point de vue patriarcal d'une pensée de la morale conçue selon l'application de principes soi-disant impartiaux et universels et dont les femmes seraient dépourvues. Gilligan observe bien un développement sexué des sentiments moraux élaborés à partir de conditions matérielles des individus et pour lesquels il n'est pas possible, selon elle, d'opérer une hiérarchisation. L'éthique du *care* proposée par Gilligan a permis de repenser la philosophie morale contemporaine, à travers une conception de l'éthique et de la justice prenant en considération les besoins de *care* dans les conditions humaines d'existence et privilégiant ce qui est « important » tout comme ce qui est « juste ».

Elsa Dorlin rappelle que cette vision, bien que particulièrement innovante, doit faire l'objet

---

109 Le sujet connaissant est ici entendu au sens philosophique du terme, en tant que celle ou celui qui produit l'acte de connaissance.

d'une manipulation attentive pour ne pas tomber dans une forme de « naturalisme moral » qui prédisposerait les femmes au *care* en les essentialisant dans ces fonctions. D'autre part, elle insiste sur le fait que la pensée du *care* se doit d'interroger la dimension intersectionnelle des rapports de pouvoirs et les discriminations entre les femmes elles-mêmes dans la division sexuelle du travail : « les femmes des classes populaires et/ou racialisées et/ou migrantes [étant] prioritairement assignées au travail de reproduction ».

Après avoir évoqué les épistémologies féministes héritées du matérialisme en matière de division sexuelle du travail, voyons maintenant ce qu'il en est dans notre terrain d'étude.

### 1.1. Une observation au sein des équipes de permanents des lieux institutionnels

À l'échelle de la SMAC de Saint Etienne, bien que représentant près de 50% de l'équipe de salariés permanents (nous dénombrons huit femmes pour neuf hommes), la répartition des rôles et places de chacun·e en fonction du sexe semble très marquée<sup>110</sup>.

La présentation de l'équipe des salarié·e·s dits permanent·e·s, c'est à dire les salarié·e·s non tenu·e·s par des contrats de travail relevant des annexes huit et dix de l'assurance chômage, dits contrats intermittents, est divisée en quatre pôles auxquels s'ajoute la direction de l'établissement : la direction, le pôle administration, le pôle diffusion, le pôle technique, le pôle action culturelle et accompagnement artistique.

Alors que les hommes se concentrent principalement dans le pôle technique, où l'on dénombre six hommes pour deux femmes aux postes de régisseurs, directeur technique et factotum. Les femmes quant à elles sont très représentées dans les pôles administration et diffusion où elles sont six femmes sur huit salariés permanents exerçant les fonctions de gestion administrative, financière et secrétariat, d'accueil et de billetterie, de communication et de relation avec les publics, d'accueil des artistes et catering ou encore de service au bar.

Ainsi les femmes exercent majoritairement des fonctions se situant nettement du côté du *care* (accueillir, gérer les papiers administratifs, préparer à manger, servir et entretenir les relations avec les publics).

Une deuxième division, verticale cette fois-ci, s'opère dans la répartition des postes des

---

110 Document 2. Annexes. Annexe n°15. Composition de l'équipe permanente du Fil. p. 224



salarié·e·s permanent·e·s : alors que les hommes occupent les postes à plus forte valeurs ajoutées au sein de l'équipe et hiérarchiquement supérieurs (direction, direction technique, programmation, responsables), les femmes sont elles, en grande majorité, à des postes subalternes sous la responsabilité des hommes.

Ici, la composition de l'équipe des salarié·e·s permanent·e·s de la SMAC stéphanoise ne semble pas démentir les statistiques nationales en la matière, dans lesquelles les femmes se retrouvent majoritairement dans les métiers de l'administration, de l'accueil ou encore de la communication (à plus de 60% des postes dans chaque catégorie), alors que les hommes se concentrent dans les activités techniques (97%), la programmation (88%) ou encore la direction (74%)<sup>111</sup>.

En bref, des lieux et organisations de musiques actuelles, majoritairement dirigés et programmés par des hommes avec une prédominance de femmes aux métiers du *care*. Cette disparité expliquerait-elle en partie l'inégalité d'accès à la scène entre les hommes et les femmes ? Avec une majorité d'hommes aux postes clés dans ces organisations, les orientations artistiques, les choix opérés en matière de programmation se font-ils « à l'image » de ceux qui sont aux manettes ?

À ces questions, une étude réalisée sur trente-six lieux normands et sur deux saisons culturelles par le collectif H/F Normandie en 2012 tente d'apporter des réponses. Elle révèle par exemple que les femmes à la direction de lieux de diffusion de spectacles vivants, ont une tendance à programmer un peu plus de femmes, que les hommes directeurs (+ 6 points dans leurs programmations de spectacles dont les auteures et compositrices sont des femmes ou des équipes mixtes). L'étude repère également les lieux dont un tiers des spectacles programmés sont dirigés artistiquement par des femmes : seuls neuf lieux sont cités dont les 2/3 sont dirigés par des femmes. Lorsque cette proportion atteint plus de la moitié des spectacles programmés, seuls six lieux sont cités, dont cinq sont dirigés par des femmes. Une étude qui irait dans le sens d'une tendance dans le spectacle vivant, à l'influence du sexe des personnes responsables de la programmation sur le choix des spectacles en fonction du sexe des responsables artistiques des projets programmés.

À Saint Etienne, nous constatons que les hommes responsables comme les femmes

---

111 FEDELIMA / Opale. Fiche repère : les lieux de musiques actuelles. 2018

musiciennes que nous avons rencontré·e·s semblent conscient·e·s de cette division sexuelle du travail et des diverses influences qu'elle peut avoir.

ML souligne par exemple, que les professionnel·le·s participant aux formations proposées par la SMAC se dirige plus « naturellement » vers des formations administratives lorsque ce sont des femmes et vers des formations artistiques ou techniques lorsque ce sont des hommes :

« Et là, sur le rapport homme, femme, ce sont essentiellement des hommes qui viennent surtout sur les formations artistiques et techniques. Je dirais quatre-vingt-dix pourcent d'hommes. Les femmes, tu vas les trouver plutôt sur les formations administratives. »

Un constat du responsable de l'action artistique de la SMAC stéphanoise qui n'est pas sans interroger lorsque l'on observe sur la saison 2017-2018, que les modules de formations techniques et artistiques proposés se comptaient au nombre de treize, pour un module de formation administrative, et qu'ils étaient tous dispensés par des hommes. Une division sexuelle assortie ici d'une inégalité d'accès à la formation professionnelle entre les hommes et les femmes : les femmes ayant une bien moindre proposition de formation dans les domaines d'activités professionnelles dans lesquels elles sont majoritairement assignées. Par ailleurs, les compétences administratives, techniques ou artistiques des femmes ne sont ici ni reconnues, ni valorisées, celles-ci n'accédant pas non plus au statut de formatrices.

OC reconnaît également cette division sexuelle du travail :

« Les femmes dans le domaine culturel tu vas plus les retrouver dans la communication, tu vas plus les retrouver dans l'administration, l'accueil. Et puis alors tu vas retrouver un programmateur, des encadrants de répétitions, des régisseurs, des techniciens, etc. Et c'est quand même incroyable cette affaire là. Moi, il y a Carole qu'on avait embauchée en tant que régisseur lumière quand on a ouvert le Fil. J'étais très content. Bon elle n'est pas restée longtemps parce que elle a été rejoindre son copain à Nantes. Mais c'est très très rare. Tu vois... Donc euh quand on dépasse un peu le cadre artistique des choses, dans le domaine culturel les femmes sont quand même positionnées à des postes euh... un peu traditionnels, comme je viens de te les nommer. »

Il fait part également d'une difficulté à recruter des femmes à certains postes du fait du faible nombre de candidates postulant. Une absence de candidature que l'on peut sans doute

expliquer du fait d'une tardive (voire d'une absence de) professionnalisation de certains postes à forte proportion masculine dans les musiques actuelles.

En effet, s'il existe aujourd'hui un bon nombre de formations dans l'administration culturelle, elles sont beaucoup plus rares dans la programmation musicale ou encore la direction d'établissement, dont OC confirmera par ailleurs que le seul critère de qualification par la formation ne suffit pas au recrutement des candidat·e·s, mais que celui de l'expérience professionnelle joue bien davantage :

« Après on a des candidatures féminines, attention sur les quarante-huit on en a eu mais euh... c'est des Master 2. Je sors de Master 2 j'ai 24 ans je veux être directrice du Fil. Bon. Il y a un petit problème là, il y a un petit souci. Pareil pour les garçons on a eu des Master 2, je sors de Master 2, j'ai 24 ans je veux être directeur du Fil. Bon tu vas attendre un tout petit peu quoi, tu vois ce que je veux dire, bon bref. Mais on a très très peu de candidatures. Alors un peu plus sur les théâtres de ville quand même. Mais dans les scènes de musiques actuelles on en a très très peu. »

Le rapport de Marie Gouyon, Frédérique Patureau et Gwendoline Volat<sup>112</sup> sur la féminisation des professions culturelles, la règle d'une surqualification des femmes dans le secteur semble encore en vigueur : alors que plus d'une femme sur deux dispose d'un diplôme équivalent ou supérieur à bac + 3, seul 40% des hommes atteignent ce niveau. Les femmes se dirigent également plus facilement dans les professions dont les modalités d'accès sont plus clairement formalisées : « création de formations qualifiantes et de diplômes spécialisés, énoncé de règles formelles régissant l'accès à ces formations professionnelles, définition des modalités de recrutement. »

Une exigence en matière de recrutement également peu observée ou plus tardivement dans les métiers techniques, privilégiant d'autres modalités d'accès à certains de ces métiers, dont la cooptation semble un critère important et à la défaveur des femmes.

« L'accès à certains métiers techniques du spectacle, au contraire, reste peu formalisé (c'est-à-dire non strictement subordonné au suivi d'une formation et à la détention d'un diplôme spécifique) et surtout, les modalités de recrutement font une large place à la cooptation par les pairs, au sein de réseaux professionnels

---

112 Marie Gouyon, Frédérique Patureau et Gwendoline Volat. « La lente féminisation des professions culturelles ». Ministère de la Culture et de la Communication. DEPS. 2016.

essentiellement (voire exclusivement) masculins. »<sup>113</sup>

OC quant à lui confirme également dans son établissement cette absence de féminisation des métiers techniques, notant au passage une plus grande proportion de femmes se dirigeant vers la technique de la lumière plutôt que le son :

« Alors c'est marrant parce que on n'a jamais eu de technicienne son. C'est tout la lumière. (rires) Parce que les femmes nous éclairent. (rires) C'est ce que je dis souvent « mais vous nous éclairez » c'est peut-être pour ça ! Je ne vois pas d'autre explication pragmatique. »

Une explication, donnée sous la forme de la plaisanterie, qui n'est pas sans rappeler une vision stéréotypée et essentialisante des femmes dont les vertus sont attachées au corporelle, au physique et donnent à voir une image de la femme par « nature » dévouée à son prochain.

#### 1.2. Une observation au sein des organes de direction des lieux institutionnels

Une division sexuelle du travail que l'on retrouve également dans la SMAC stéphanoise au niveau de l'organe statutaire de décision de l'association : le conseil d'administration.

Composé de trois collèges, on trouve au sein du conseil d'administration de la SMAC des « personnes morales » (des personnes représentant des organisations du territoire liées aux musiques actuelles), des « personnes physiques » (des personnes bénévoles au sein de la SMAC, des spectateur·trice·s adhérent·e·s ou des sympathisant·e·s de l'association), des « salarié·e·s ». Constitué d'hommes pour l'essentiel (dix hommes pour cinq femmes), ceux-ci siègent quasi exclusivement dans le collège des personnes morales dont ils représentent l'intégralité des membres, c'est à dire qu'ils participent au conseil d'administration au titre d'un mandat conféré en tant que professionnel du secteur. Les femmes quant à elles siègent au conseil d'administration en tant que personnes physiques ou salarié·e·s « désireux de s'investir, au-delà de leur casquette de « salarié »<sup>114</sup>, c'est à dire à titre personnel ou privé. Une division qui laisse supposer qu'elle n'est pas sans conséquence sur les possibilités d'implication des hommes et des femmes en tant qu'administrateur·trice·s bénévoles, notamment sur le temps qu'il·elle·s peuvent dédier à la gestion de l'association et, le cas

---

113 Ibid. p.15

114 Document 2. Annexes. Annexe n°16. Composition du conseil d'administration de la LIMACE. p. 225

échéant, une possible implication dans le bureau de l'association. Les femmes s'investissant à titre personnel, et supposant qu'elles travaillent par ailleurs, cela leur laisse une moindre disponibilité en journée pour participer à la gestion de l'établissement que les hommes, dont la place « en tant que professionnel » implique un mandat pour le projet de la SMAC intégré à leur temps de travail. L'entretien exploratoire avec SBT, membre du bureau de l'association et investie à titre personnel apporte quelques éléments à ce sujet :

« Après, une fois de plus on en revient aux responsabilités d'être dans un bureau et de l'engagement que ça veut dire. Là je ne suis pas dans un cadre salarié mais dans un cadre totalement bénévole. Pour moi c'est plus facile en étant intermittente parce que je peux gérer de faire des bureaux le matin et pas des choses le soir. Les CA sont le soir pour répondre à l'ensemble des professions qui sont là. Avant les bureaux étaient fait le soir et avec les gens qui étaient autour de la table on s'est dit qu'on les ferait dans le cadre de la journée parce que ça commençait à devenir trop les engagements dans tous les sens et qu'il valait mieux qu'on le gère sur du temps de travail en journée. Mais là du coup c'est pas accessible à tout le monde. »

Outre la question du temps, d'autres facteurs plus invisibles, semblent contribuer là-encore à la difficile accession des femmes aux instances dirigeantes de l'association.

Dans leur article sur la féminisation des associations, Viviane Tchernonog et Muriel Tabariés<sup>115</sup> notent que la présence des femmes au sein des bureaux des associations reste, en 2003 et 2005, faible en France en comparaison des hommes. Par ailleurs elles repèrent une division sexuelle qui semble s'affirmer dans la répartition des engagements associatifs entre les hommes et les femmes, dessinant des associations « masculines » dans le secteur du sport, de la chasse, la pêche ou encore du militantisme, et des associations « féminines » dans les activités orientées vers autrui (humanitaire, insertion, éducation, action sociale, ...). Elles pointent également une difficulté d'accession des femmes aux instances dirigeantes dans les associations « masculines » du fait de la cooptation des membres dirigeants entre eux. Une cooptation dont SBT précise au cours de l'entretien qu'elle est également pratiquée au sein de la SMAC stéphanoise, « l'autorisant » à rentrer au conseil d'administration :

« Je sais que c'est lui [OC] qui est venu me parler en me demandant si j'avais

---

115 M. Tabariés, V. Tchernonog. La montée des femmes dirigeantes dans les associations : évolution structurelles, évolutions sociétales. *Revue internationale de l'économie sociale*, (303), 10–29. doi:10.7202/1021545ar. 2007.

envie éventuellement de venir au Fil au CA parce qu'on commençait un peu à se connaître.

JC : Il te proposait de rentrer dans le bureau ?

SB : Non c'était déjà au CA et c'est moi qui après ai décidé de rentrer au bureau et d'aller plus loin dans la co-gestion du Fil. »

La cooptation semble ici favoriser un processus de sélection « naturelle » des pairs qui ne favorise pas l'intégration de personnes du sexe opposé.

Au-delà de la cooptation, lorsque nous lui demandons si cet univers masculin a été un frein selon elle pour intégrer le bureau de l'association, SBT répond être « habituée » à travailler essentiellement en présence d'hommes et qu'elle n'est pas « impressionnée » par les hommes présents au sein du bureau de l'association, qu'elle décrit par ailleurs comme ayant des « personnalités très fortes » et « bien comprendre la psychologie masculine ». Autant d'éléments dans son analyse qui montrent une construction stéréotypée du masculin et du féminin. Ainsi, la non mixité des instances construisant symboliquement des « ambiances masculines » ou « féminines », cela peut également contribuer à éloigner des femmes ou des hommes dont la construction sociale et culturelle aurait intégré ces stéréotypes de genres.

### 1.3. Une observation parmi les musicien·ne·s

Nous l'avons vu précédemment, une première division sexuelle s'opère dans les musiques actuelles, éloignant les femmes des métiers artistiques et particulièrement du métier de musicien·ne instrumentiste. En la matière, les rares données chiffrées relevées par le collectif H/F Île de France associé au RIF ou celles extraites de nos propres observations indiquent la proportion de 8 à 12% de femmes musiciennes ayant bénéficié d'un accompagnement artistiques par une scène de musiques actuelles<sup>116</sup>. Cette proportion chute à 7% dans les dispositifs d'accompagnement franciliens lorsque l'on ne prend en compte que les instrumentistes.

Sur scène, la proportion relevée et extraite du même rapport n'est guère plus importante : les

---

116 HF Île de France et le RIF. « Musiques actuelles : les femmes sont-elles des hommes comme les autres ? » [En ligne]. <<http://www.lerif.org/files/modules/pages/compte-rendu-rencontre-musiques-actuelles--les-femmes-sont-elles-des-hommes-comme-les-autres.pdf>>

femmes représentaient 13% des musicien·ne·s dans les programmations de quinze lieux franciliens de musiques actuelles entre septembre et décembre 2015, dont plus de la moitié d'entre elles étaient leader artistique au chant.

Ainsi les femmes n'accèdent pas à la scène en tant que musiciennes dans les musiques actuelles, et lorsqu'elles y accèdent, elles sont davantage chanteuses qu'instrumentistes. Mais à quoi serait due cette division sexuelle du travail chez les musicien·ne·s ? Comment les personnes rencontrées y font référence ?

### 1.3.1. Des stéréotypes de genre associés aux esthétiques des musiques actuelles

Pour OC et MV, l'histoire du rock n' roll et ses dérivés (punk, métal, hard-rock, ... ), des esthétiques musicales qu'ils inscrivent tous deux à l'origine des musiques actuelles et qu'ils associent à des caractéristiques « propres au masculin » (virile, décadente, brutale, basique) a contribué à détourner les femmes de leurs pratiques.

« Sachant qu'on est quand même dans les musiques actuelles sur une base d'un public un peu rock, qu'il y avait quand même une majorité de garçons je pense aussi, qu'il y avait quand même un côté viril quand même dans le rock n' roll. »

« Alors, étymologiquement : le rock'n roll est quand même beaucoup plus je dirais, est une dynamique, quand on voit les années 1945, 1950, 1960, euh... une pratique artistique qui a été plutôt la panacée du genre masculin. Compte-tenu des, notamment quand tu regardes les répertoires rock, et un peu plus loin tout ce qui relève du métal et du punk... Des époques punk. On voit bien que là, on est dans des répertoires qui font appel plus à je dirais, une masculinité. »

Malgré un discours qui tend parfois à révéler une conscience des mécanismes de domination, leurs discours ne sont pas sans ambiguïté. En effet, tous deux reconnaissent volontiers que ces visions virilistes des esthétiques, décrites comme « antinomiques » avec la féminité, ne sont pas sans enfermer le féminin et ainsi l'ensemble des femmes dans une image universelle du doux, du sensible opposée à celle du masculin viril et brutal.

« Et puis il y a aussi des, des.... Je pense une attention, peut-être parce que il y a quelque chose dans certaines formes musicales, mais je me trompe peut-être hein, qui sont euh... plus de l'ordre de la testostérone, c'est à dire que, sur des trucs tu

vois qu'on euh... qui sont un peu, on va dire euh... très très très brutaux, très basiques, très euh... peut-être qu'il y a aussi une sensibilité qui parle aussi moins aux femmes, certaines esthétiques. »

Ici MV tente de naturaliser les valeurs différentielles du masculin et du féminin en évoquant une des caractéristiques connues du sexe *dit* biologique à savoir le sexe hormonal : la testostérone, hormone propre aux hommes et renvoyant à des *effets de nature* d'une masculinité encline à des comportements virils voire violents et dont les femmes, associées à la sensibilité, seraient par ailleurs dépourvues.

Des expressions de virilité, brutalité, décadence, colère... qui sont donc l'apanage des hommes et dont nous comprenons à travers le discours qu'elles ne correspondent pas aux normes de la féminité. Ces esthétiques rock et leurs dérivées, esthétiques pionnières selon eux, des musiques actuelles d'aujourd'hui, n'autoriseraient donc pas les femmes, par « nature » plus douces, plus sensibles, à s'y intéresser.

La colère, une expression dont plusieurs études de psychologie, reprises dans l'article de Noémie Renard<sup>117</sup>, ont révélé qu'elle était plus facilement légitimée et favorisée chez les personnes de rang et de statut social supérieurs. Alors que la colère marquera un signe de vaillance ou d'autorité chez les hommes, elle marquera une allure enfantine, hystérique ou de la folie chez une femme. Une analyse qui fait écho aux propos de la chanteuse noire américaine Kayla Philips, du groupe de métal hardcore Bleed the pig dans une tribune de Noisey :

« Je ne pourrais vous dire combien de fois des punks blancs et des metalleux ont dit « Kayla de Bleed the Pigs est trop agressive et en colère. Pourquoi est-elle aussi tendue tout le temps ? » Réfléchissez-y. Ma colère en tant que femme noire au devant d'un groupe de hardcore/métal agressif, politiquement connoté avec une éthique punk DIY, est quelque-part trop pour eux. Ces punks blancs qui crient au sujet des mêmes thèmes politiques, de la même merde, qui plus est de sujets et d'injustices raciales auxquelles ils ne sont pas particulièrement confrontés, sont complètement acceptés, jamais questionnés, on ne leur demande jamais de baisser le ton, on ne leur dit jamais de se détendre. Qu'importe à quel point je sois légitime, ou qu'ils soient impliqués dans une cause, ils sont tous dégoutés par ma

---

117 N. Renard. « Les attributs du pouvoir et leur confiscation aux femmes. L'expression de la colère » Antisexisme.net. 30 septembre 2012. [En ligne] <https://antisexisme.net/2012/09/30/colere/#more-615>



colère alors qu'elle est complètement justifiée. Pourquoi donc ? Qu'est-ce qui fait qu'une fille noire, qui fait la même merde que les hommes blancs, leur fait dire que c'est trop ? Pourquoi suis-je la seule étiquetée trop agressive dans un style de musique où tout n'est qu'agression ? »<sup>118</sup>

Une vision naturaliste des expressions et des émotions qui n'est pas sans rappeler la subjectivité du point de vue des personnes qui les amènent : des hommes, blancs, hétérosexuels, de la classe moyenne. À quel point leurs privilèges de classe, de race, de sexe ou encore d'orientation sexuelle les amènent-ils à influencer la pensée de ce qui est normal et adapté à une expression artistique ? Dans quelle mesure ces visions stéréotypées contribuent-elles à invalider ou délégitimer des pratiques artistiques jugées a-normales et en dehors des canons esthétiques d'une époque ?

Colette Guillaumin<sup>119</sup> avait à ce propos, cherché à établir l'analogie entre le « sexe » et la « race » qui n'ont selon elle, aucune existence biologique mais sont des signifiants. C'est à travers l'étude des outils cognitifs et des logiques discursives que Guillaumin a démontré comment les dominants ont pensé et produit le monde le plus adapté à leur domination. Pour Guillaumin, sexisme et racisme fonctionnent selon les mêmes processus de différenciation et de naturalisation des rapports de pouvoir. Une analyse qu'il conviendrait d'approfondir dans les musiques actuelles pour comprendre comment le discours et les esthétiques performées contribuent en une construction de stéréotypes de genre mais aussi de classe ou de race dans leur différenciation et leur naturalisation et comment fonctionnent les rapports de pouvoir

---

118 K. Philips. « What do Hardcore, Ferguson, and yhe « angry black woman » Trope all have in common ? ». *Noisey*. 30 Novembre 2014. [En ligne] <[https://noisey.vice.com/en\\_us/article/6x8qkw/hardcore-ferguson-and-the-angry-black-woman-essay](https://noisey.vice.com/en_us/article/6x8qkw/hardcore-ferguson-and-the-angry-black-woman-essay)>

Traduit par nos soins « I couldn't tell you how many times white punks and metal nerds have said, « Kayla from Bleed the Pigs is too aggressive and angry. Why is she so tense all the time? » Think about it. My anger as a Black woman fronting an aggressive, politically charged hardcore/metal band with DIY punk ethics is somehow too much for them. White punks screaming about the same politics, the same fucked-up shit, and even about racial issues and injustices they don't even particularly face, are wholeheartedly accepted, never questioned, never told to tone down, and never told to relax. No matter how justified I am, or how down for the cause they are, they're put off by my very valid rage. Why is that? What is it about a Black girl doing the same shit white men do that makes them feel like it's too much? How am I the only one being labeled too aggressive in a genre that is all about aggression ? »

119 C. Guillaumin. *L'idéologie raciste*. Éd. Gallimard. 2002.

qu'elles renferment.

Concernant la catégorie « femme », nous pouvons repérer dans le discours des hommes responsables enquêtés, un particularisme prêté aux femmes, au risque de l'exotisme :

« Les femmes ont une capacité quand même à sortir un peu du cadre institutionnel pour oui, pour se lancer dans des fois des performances. Parce qu'elles dégagent quelque chose de très très fort quand elles sont sur scène. C'est pour ça que j'apprécie beaucoup les femmes scéniquement parlant. Et puis c'est la couleur qu'elles apportent. »

Un terme « couleur » employé par OC que l'on retrouve également dans le discours de MV :

« Bah elles apporteraient certainement en se réappropriant un style musical qui est au départ très masculin, de se réapproprier quelque chose et de lui donner une autre couleur. Et ça se fait régulièrement. Il y a régulièrement des nanas qui arrivent et qui ont une personnalité très forte et qui se réapproprient les choses et qui leur donnent une couleur, du coup une couleur différente. »

Dans le discours de ces deux hommes, la performance des femmes sur scène est soulignée pour être immédiatement différenciée de celle des hommes, les femmes apportant des caractéristiques que les hommes jugent spécifiques à leur sexe. Une « couleur » qui se situe sans doute à l'intersection de plusieurs essentialismes de genre ou de race (la « couleur » de la femme noire, la « couleur » de la femme lesbienne, la « couleur » de l'homme gay, etc.) une couleur qui, en soulignant leurs spécificités, ne fait qu'éloigner les catégories sujettes aux discriminations de genre, de race ou de classe, de ce qui constitue, par essence, la norme. Un exotisme actif dans les musiques actuelles où les stéréotypes ont profilé plusieurs décennies d'esthétiques musicales : du jazzman, au rockeur, en passant par le rappeur, ou encore le DJ-électro, chacune de ces esthétiques contribuant à modeler une image et un genre.

Par ailleurs, les hommes dans leurs discours, après avoir souligné la « couleur » spécifique des femmes, posent une distinction nette entre les genres :

« ML : Parce qu'il y a un effet aussi surprise, dès que tu vas entendre une fille faire ça. Mais forcément une fille, un garçon ça va pas vers les mêmes choses. Les garçons ils sont plus foot... les filles elles sont... c'est différent, c'est différent. »

« OC : Moi j'ai besoin des femmes, je trouve que la femme elle apporte une couleur extraordinaire. L'homme a besoin de la femme, la femme a besoin de

l'homme. Basta. En même temps il y a des différences... on peut discuter des différences, qui sont sociales, qui sont machin, mais je pense qu'il y a quand même une différence, une différence et on a besoin l'un de l'autre. »

« MV : Il y a la question de l'égalité homme-femme, c'est, c'est indéniable, mais il y a aussi la question de la différence homme-femme. Bah, je veux dire qu'il y a quand même des différences intrinsèques : on n'a pas le même cerveau, on n'a pas les mêmes euh... on n'a pas les mêmes euh... les mêmes sensibilités, les mêmes euh... [...] Enfin ce qu'il faut mesurer c'est le poids je dirais, presque bio-chimique, parce que faut quand même l'assumer ça hein ! On n'est pas pareil. »

Des différences inscrites dans la substance même des êtres humains. Un état de nature qui explique les différences de genre et partant, les différences observables socialement. Un sexisme ambivalent qui s'affiche en faveur de l'égalité entre les sexes tout en perpétuant les discriminations de genre dans la pensée de la différence.

### 1.3.2. Une division entre chanteuses et instrumentistes

Ainsi, les femmes se dirigeraient donc vers des esthétiques jugées plus mélodiques et plus harmonieuses et tout particulièrement la chanson, répertoire dans lequel les femmes seraient très représentées selon OC :

« Par contre on peut remarquer quand même que... euh... on a plus de femmes dans les répertoires chanson, ça c'est quand même une réalité. On peut en citer énormément qui ont d'ailleurs une carrière intéressante. De Diterzi, en passant par Olivia Ruiz, euh... enfin tu vois tout cette veine chanson. Le constat c'est qu'on a beaucoup plus de femmes dans les répertoires chanson que dans les répertoires rock. »

Une esthétique qui engagerait par ailleurs de manière privilégiée les femmes dans une pratique vocale plutôt qu'instrumentale et qui n'est pas sans rappeler la division mise en évidence par Marie Buscatto dans ses travaux sur les femmes du jazz en France<sup>120</sup>. Cette répartition s'explique par une conception essentialiste de la voix pour les femmes. Les femmes seraient naturellement dotées d'une belle voix, ce qui les exclut de la compétence musicale instrumentale. Le métier de chanteuse devenant conséquemment un métier démerité et à part

---

120 M. Buscatto. « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, no. 1, 2003, pp. 35-62.

de celui de musicien. Buscatto rappelle que les chanteuses de jazz françaises, y compris lorsqu'elles atteignent des renommées nationales, ne parviennent pas à vivre de leur pratique. À travers une enquête ethnographique de quatre années, elle cherche à comprendre les mécanismes sociaux implicites qui contribuent à délégitimer les chanteuses et les inscrire dans les échelons hiérarchiques les plus bas du jazz français.

Dans un monde où 95% des instrumentistes sont des hommes et 70% des chanteur·se·s sont des femmes, ses analyses portent sur le système social « en réseau » des musiciens de jazz. Le cadre de travail de l'intermittence (un cachet par représentation), associé à une faible commercialisation de la musique jazz enregistrée, implique pour chacun d'entre eux·elles de devoir multiplier les occasions de jouer sur scène et ainsi le nombre de groupes dans lesquels il·elle·s collaborent pour s'assurer un revenu fixe. Dans ce jeu, ce sont les leaders des groupes qui choisissent le répertoire musical, trouvent les concerts, organisent les enregistrements, diffusent les disques et recrutent les personnes composant le groupe. Ils font appel à des *sideman* pour les accompagner. Et alors que les chanteuses leader des groupes font appel à des *sidemen* pour interpréter leurs répertoires, rares sont celles, parmi les chanteuses interrogées par Buscatto, qui ont été appelées en tant que *sidewoman* par un homme.

Des groupes de jazz « à chanteuse » souvent perçus par le milieu lui-même comme des sous-groupes qui servent de prétexte alimentaire aux musiciens qui les intègrent (les concerts de groupes de jazz avec chanteuse étant par ailleurs plutôt recherchés par les organisateurs, les représentations donnent lieu à des cachets correctement rémunérés). Tout au long de son enquête, Buscatto repère qu'« un groupe avec chanteuse n'est pas un « vrai » groupe et ne demande pas un travail, une compétence et une implication équivalentes aux autres groupes de jazz. »

Les chanteuses de musiques populaires<sup>121</sup> représenteraient jusqu'à 58% des effectifs parmi les chanteur·euse·s de cette catégorie alors que les femmes instrumentistes ne seraient que 8%. Une catégorie de « musique populaire » pour laquelle les esthétiques spécifiques auxquelles elle fait référence ne sont pas mentionnées. Il conviendrait de vérifier si des répertoires tels que la chanson sont davantage investis par les femmes, que le rock ou encore le hip-hop. Des

---

121 H. Ravet et P. Coulangeon. « La division sexuelle du travail chez les musiciens français » *Sociologie du travail*, vol. 45, n°3, 2003. p. 365.

données qui permettraient une analyse plus fine des mécanismes que la division induit.

Sur ce point précis, notre analyse portera plus loin sur la dimension corporelle attachée à la pratique vocale, la division sexuelle du travail repérée par Buscatto entre les chanteuses de jazz et les instrumentistes n'ayant pas fait ici l'objet de démarches spécifiques.

Nous pouvons en revanche noter dans notre terrain de recherche, l'absence de femmes dont ML fait mention parmi les professionnel·le·s qu'il fait intervenir en tant qu'artiste associé·e à la SMAC. Les critères de sélection qu'il met en place semblent défavoriser les femmes dans l'accès à ce statut : l'esthétique musicale en premier lieu (répertoire hip-hop) et la disponibilité en journée des personnes (favorisant davantage les personnes ayant un statut d'intermittent du spectacle ou sur le point de l'obtenir). Un second critère qui, compte-tenu des difficultés d'accès présumées des femmes à des situations de travail dans les musiques actuelles faisant l'objet de rémunération, semble davantage contribuer à amplifier le phénomène qu'à le résorber.

MV confirmera par ailleurs, que la dimension du réseau professionnel dans l'échange de situations de travail rémunéré en tant que musicien·ne a également une place dans les musiques actuelles :

« Le poids de la représentation sociale et puis le poids aussi de, bah de la mise en réseau, professionnalisation, etc... est-ce que euh... les bons plans euh... c'est que les mecs qui se les échangent ? Ou est-ce qu'on peut aussi échanger des bons plans entre un mec et une nana ? Sachant qu'un bon plan faut en donner un, c'est si t'en donnes un c'est parce que t'as envie d'en recevoir un. Euh... C'est la question du pouvoir entre guillemets aussi. »

Une dimension qu'il situe dans une relation de pouvoir : avoir la possibilité de recevoir un « plan », c'est avoir le pouvoir d'en donner un en retour. Pour celles et ceux dont on suppose qu'il·elle·s ne détiennent pas ce pouvoir là, il·elle·s seront d'emblée écarté·e·s du jeu.

### 1.3.3. Une vision historique déterministe

La division sexuelle du travail observée trouve également, pour certains des hommes interrogés, des fondements historiques.

Pour OC, les raisons sont aussi celles d'un héritage socio-culturel et d'une histoire du rock intrinsèquement liée à une histoire du travail du siècle dernier aux États-Unis et en France. Dans cette vision historique de la division sexuelle du travail en lien avec la naissance du rock, OC tente de dénoncer une vision paternaliste de la société d'alors, tout en donnant à voir une représentation des femmes très essentialiste. À la fois conscient de l'assignation des femmes aux fonctions reproductives (« les enfants, la bouffe, le ménage ») les empêchant historiquement d'accéder à certaines pratiques sociales, il fait par exemple mention des femmes à travers le terme de *la femme*, occurrence que nous relèverons plus de quarante fois au cours de l'entretien (contre onze fois le terme *l'homme*). Cette utilisation récurrente de l'article défini singulier pour élaborer un discours à propos des femmes tend à les réduire en un sujet unique, une femme essentialisée dont les conditions matérielles d'existence sont déterminées par son seul sexe.

Il repositionne à plusieurs reprises et à travers l'histoire, la place des femmes dans *l'organigramme* du couple et de la société : un terme qui indique bien l'idée d'une hiérarchie des rapports entre les sexes sans pour autant les qualifier (dominant/dominé) ni analyser les mécanismes de domination à l'œuvre. Pour OC, le patriarcat est un système dont nous sommes issus et que l'on peut aujourd'hui remettre en cause, plus particulièrement par la loi, mais dans lequel les hommes n'ont pas de responsabilités particulières :

« Qui pouvait prétendre à faire des activités péri-travail, à part l'homme puisque c'est lui qui travaillait, c'est lui qui avait le temps de ? Mais la femme n'émargeait pas dans ce fonctionnement là. Donc la femme n'avait pas le droit de cité. C'était pas son truc. Tu vois on lui interdisait pas mais, c'était un truc d'homme là. »

Pour OC, les femmes, dans une époque qu'il situe dans les années 1960, ne faisaient pas face à des interdits clairement énoncés, elles se seraient, du fait de leur prétendue « condition féminine » et des codes sociaux alors en vigueur, empêchées de participer à des activités de loisirs, dont, la pratique musicale. Selon lui, la musique rock en particulier renvoyait à des pratiques « décadentes » et donc « antinomiques » avec *la femme*. Ici encore à travers le discours, l'image est celle du féminin renvoyé à une nature sage et docile.

Une explication de la division sexuelle émanant de représentations sociales que l'on retrouve également dans le discours de MV, mais qui en attribue la responsabilité individuelle aux

femmes qui selon lui « s'embarquent » moins dans des pratiques de groupes de musique.

« Voilà, après sur la question de pourquoi il y a moins de pratique. Moi sincèrement j'ai pas le sentiment, mais je me trompe peut-être hein ? Mais j'ai pas le sentiment, je pense que c'est vraiment une question de représentation individuelle. Euh, forcément sociale hein, parce qu'elle se réfère à un groupe, mais qui fait que les filles s'embarquent moins facilement dans un projet de groupe. Après il y a quand même des filles dans les groupes. »

Plus loin, MV ajoutera dans son analyse une dimension non volontariste des femmes réussissant à faire carrière :

« En tous les cas jusqu'ici c'est vrai que c'est quelque chose qui s'est installé de manière non contrôlée et non volontaire, avec aucune volonté d'exclusion. Simplement, euh... le marché lui il a identifié dès les années quatre-vingt et même un peu avant mais surtout les années quatre-vingt qu'il y avait du pognon à faire en faisant des groupes de filles. Donc il a poussé un certain nombre de choses dans ce sens là. »

Dans cette phrase, MV installe un double standard selon lequel les femmes seraient à la fois responsables de ne pas parvenir à accéder à la scène, personne ne les empêchant véritablement d'y accéder, tout en étant, lorsqu'elles parviennent à le faire, manipulées par leurs groupes ou leurs maisons de disque, et ce au dépend de l'authenticité de leur musique.

À travers l'analyse du discours, nous entrevoyons une vision de la domination déterminée par l'histoire et les relations sociales, derrière laquelle les hommes se rangent plus facilement que les femmes : un déterminisme social et historique auquel les musiques actuelles n'auraient pas échappé, mais qui est d'autant plus difficile à dénoncer que les mécanismes qui y contribuent sont de l'ordre de l'invisible et fortement inscrits dans l'ensemble de nos rapports sociaux.

MV ajoute :

« Il y a quelques nanas et du coup les nanas, les quelques nanas qui sont en place du coup elles ont le statut de nana. C'est à dire que ça fait partie du marketing du développement de leur carrière. Alors qu'un mec, on va pas dire c'est un mec. Mais ça franchement, je sais pas, je vois pas ce qui, au-delà de ce que les femmes en elles-mêmes se représentent vis à vis de la place qu'elles ont à tenir dans ce paysage là, j'ai du mal à voir ce qui freine finalement, ce qui est le réel frein. »

Il est intéressant de relever ici cette difficulté à voir et à nommer les freins pour un accès des femmes à la pratique des musiques actuelles. Les différences et les inégalités d'accès étant particulièrement incorporées, MV peine à les repérer : cela ne se voit pas, puisque cela va de soi. Une approche de la domination masculine et de ses mécanismes qui n'est pas sans rappeler l'analyse que Bourdieu<sup>122</sup> a pu en faire. Une incorporation de la domination par un sujet dominant qui l'empêcherait de voir les ressorts des discriminations envers les sujets dominés (ici les femmes). Bien que Bourdieu ait pu contribuer à une forme de validation de la pensée féministe en France en tant que pensée scientifique, il nous est difficile d'adhérer à cette analyse qui tend à invisibiliser les processus selon lesquels la domination masculine fonctionne de façon telle, qu'elle provoque l'aveuglement des sujets (dominés comme dominants). Or dans plusieurs situations, comme c'est le cas ici, nous croyons fortement que les hommes responsables que nous avons interrogés sont dans la capacité intellectuelle de lire dans le réel et de penser les rapports de domination selon d'autres processus que ceux qui seraient inscrits à l'encre indélébile dans nos codes sociaux. Les processus qui contribuent à « les aveugler » tiennent plus à une difficulté à lâcher les privilèges dont ils bénéficient quotidiennement, qu'à une incapacité intellectuelle à comprendre la domination masculine.

#### 1.3.4. Un apprentissage sexué des pratiques sociales

Dans une récente étude sur les pratiques musicales amateurs des adultes<sup>123</sup>, les auteures nous renseignent sur les pratiques instrumentales et les types d'apprentissages majoritairement observés chez les jeunes filles et les jeunes garçons dans leur enfance.

« Ainsi, les jeunes filles prennent plus souvent des cours de musique et notamment de piano ou de flûte. [...] À l'inverse, les garçons ont bénéficié depuis l'enfance et l'adolescence, d'une palette de pratiques musicales et d'apprentissage plus large, ainsi que de sociabilités autour de la performance musicale en groupe que permet moins l'apprentissage du piano classique pour les filles. »<sup>124</sup>

Ainsi donc les filles, incitées dans leur enfance à se diriger vers une discipline plus

---

122 P. Bourdieu. 1998. *La domination masculine*. Éd. Seuil.

123 Albenga, V., Hatzipetrou-Andronikou, R., Marry, C. & Roharik, I., 2014. Pratiques musicales des amateurs à l'âge adulte : emprise ou déprise du genre ?. Dans *Questions de genre, questions de culture*. Paris: Ministère de la Culture – DEPS. pp. 101-124

124 Ibid. p. 106



académique mais aussi plus solitaire accèdent moins facilement que les garçons à la possibilité d'un apprentissage plus libre et en groupe de la musique et de l'instrument.

Cette différenciation sexuée dans les parcours d'apprentissage musical et instrumental dans l'enfance et l'adolescence, dont nous tâcherons d'analyser plus loin les mécanismes, joue également un rôle important dans le décrochage de la pratique instrumentale en école de musique. Marie-Christine Barthaburu et Yves Raibaud<sup>125</sup> observe à ce sujet deux fortes chutes d'effectifs dans une école de musique, avec deux paliers distincts à l'entrée en sixième et l'entrée en seconde. Décrochage compensé plus largement pour les garçons que pour les filles par le « libre choix » d'intégrer une activité musicale plus autonome et plus créative. Un phénomène qui, selon les auteurs, s'auto-alimenterait :

« la « masculinisation » des activités musicales des adolescents à B. amplifie cette chute des pratiques musicales féminines : dès qu'un certain degré de non-mixité dans les pratiques de loisirs s'installe, il semble difficile de faire revenir le « sexe absent ». »<sup>126</sup>

Outre la distinction observée entre les filles et les garçons dans le « choix »<sup>127</sup> d'un instrument dans l'enfance et la pratique instrumentale (classique, jazz ; solitaire ou en groupe), la pédagogie observée en école de musique et au conservatoire par les enseignant·e·s et notamment la transmission de stéréotypes sexués, influence largement les comportements

---

125 Marie-Christine Barthaburu, Yves Raibaud, « Ségrégation des sexes dans les activités musique et danse.

L'exemple d'une commune de la périphérie de Bordeaux », *Agora débats/jeunesses* 2011/3 (N° 59), p. 65-78.

126 Ibid. p. 69

127 Le terme « choix » est indiqué ici entre guillemets afin de le nuancer. En effet, comme nous tentons de le démontrer, le sexe a une part d'influence dans le choix d'une pratique instrumentale mais il n'est pas le seul facteur d'influence. Catherine Monnot nous rappelle à ce propos que « Comme l'entrée en musique, le choix de l'instrument n'est que rarement le fruit du hasard ou d'une « vocation » spontanée. En effet, les disparités entre classes d'instruments traduisent des disparités économiques et sociales évoquées plus tôt. De même le lieu de vie peut être un facteur déterminant, car le fait de grandir en milieu rural et/ou isolé offre moins de structures d'accueil et de variété d'instruments. Enfin l'enquête d'Antoin Hennion sur les élèves de conservatoire a démontré que les familles de musiciens sont celles qui, avec les familles de milieux aisés (auxquelles elles appartiennent souvent), guident le plus le choix des enfants pour l'instrument. »

C. Monnot, *De la harpe au trombone. Apprentissage instrumental et construction du genre*. Éd. Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 73

genrés « masculin » ou « féminin ».

Catherine Monnot observe une nette différence dans les pédagogies observées par les enseignant·e·s selon le sexe de l'apprenti·e musicien·ne. Cette différence trouvant chez les professeur·e·s des fondements essentialistes justifiant d'adapter leurs enseignements. Les enseignant·e·s interrogé·e·s par Monnot évoquent la « force naturelle » des garçons et parlent a contrario de la « délicatesse » des filles pour lesquelles « donner du corps à l'attaque » d'un instrument, serait plus compliqué que pour les garçons qui auraient ça naturellement dans leurs jeux.

« La pédagogie différentielle utilisée par ces professeurs s'appuie donc sur des arguments essentialistes qui attribuent aux garçons et aux filles une « nature » distincte, nécessitant l'usage de références rhétoriques et techniques adaptées. »<sup>128</sup>

Au-delà des apprentissages académiques, la pratique de la musique, dans la plupart des esthétiques rattachées aux musiques actuelles, se fait en groupe et de manière plus libre. Même si l'apprentissage de la pratique instrumentale peut débuter de manière individuelle par le biais de supports enregistrés ou de machines, la pratique en groupe vient confirmer un apprentissage mais aussi le choix d'un instrument et sa pratique collective<sup>129</sup>. Cette entrée dans une pratique en groupe semble se situer pour la plupart des musicien·ne·s vers l'adolescence, un âge lors duquel la construction identitaire s'affirme par le biais de références et de pratiques culturelles distinctes de celles des adultes mais aussi, bien souvent, de celles du sexe opposé<sup>130</sup>. Dans son étude sur l'apprentissage des musiques populaires, François Ribac observe que c'est plus particulièrement parmi un cercle restreint d'ami·e·s que l'on compose son premier groupe. Il constate qu'alors que les jeunes garçons s'orientent plus facilement vers des pratiques en groupe avec leurs camarades, à l'instar des modèles des groupes de leurs esthétiques favorites, les jeunes filles seront plus réservées quant au passage d'une pratique solitaire à une pratique en groupe. Plusieurs facteurs semblent contribuer à un éloignement des filles d'une pratique en groupe. L'absence de modèle en premier lieu : à cet âge ou la

---

128 C. Monnot, op. cit. p. 92

129 À ce propos, se référer à l'article de François Ribac, « l'apprentissage des musiques populaires : une approche comparatiste de la construction des genres ». [En ligne] <<http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/apprent-mus-pop--ribacdef.pdf>>

130 Voir plusieurs articles dans l'ouvrage collectif, sous la direction de Sylvie Octobre. *Questions de genre, questions de culture*. Département des Étude, de la prospective et des statistiques. 2014

construction identitaire fonctionne en référence à des modèles, l'absence ou le peu d'image de femmes instrumentistes dans des esthétiques aussi variées que le rock, le métal, le hip-hop, le jazz, la chanson, les musiques électroniques, etc. semble jouer un rôle important dans l'éloignement des jeunes filles de cette pratique instrumentale dans des groupes mixtes.

Tel que l'avait déjà pointé Laureen Ortiz en 2004<sup>131</sup>, les musiciennes de rock semblaient alors pouvoir se référer à deux modèles de pratique en groupe de la musique rock :

Une femme dans un groupe d'hommes : modèle dans lequel le groupe est composé d'une seule femme parmi plusieurs hommes, souvent chanteuse ou bassiste et qui s'affiche sur scène dans un style qui correspond plutôt aux stéréotypes de la féminité.

Groupe de femmes : Le deuxième modèle, corporatiste, consiste en un groupe entièrement composé de femmes, souvent en réaction aux groupes entièrement composés d'hommes. Ce modèle s'est construit dans la lignée du mouvement des Riot grrrls des années 1980 et dont le discours politique s'affiche en faveur d'une réappropriation du pouvoir par les femmes. Les femmes s'affichent sur scène dans des attitudes et des tenues qui rejettent, contournent ou raillent les stéréotypes de la féminité. Bien que des groupes de rock entièrement composés de femmes et moins politisés aient pu émerger par la suite, l'étiquetage de ce type de formation musicale, souvent associée à une forme de militantisme féministe, continue aujourd'hui à être apposé, quand bien même les musiciennes pourraient chercher à s'en éloigner. OC dans le cours de l'entretien marque bien une distinction à ce sujet :

« D'autant plus ce qui m'intéresse c'est la mixité mais pas créer des groupes de femmes. Moi j'aime pas l'aspect un peu communautaire, je trouve que c'est pas bon. J'aime pas les groupes de femmes, j'aime pas les féministes, j'aime pas les machos. »

Les femmes, en groupes non mixtes, sont donc des féministes (une figure ici extrêmement dévalorisée et comparée à la figure du « macho ») – à contrario des hommes en groupes non mixtes, qui ne font que suivre la norme.

Ainsi, les modèles de femmes instrumentistes dans des pratiques en groupe ne sont pas légion et ceux proposés renvoient des images dans lesquelles les jeunes filles ne s'identifient pas

---

131 L. Ortiz. Mémoire de maîtrise de sociologie sous la direction de Marie Buscatto. *Parcours par corps : une enquête de terrain sur les musiciennes de rock*. Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. 2003-2004.

nécessairement. Aussi, Ortiz analyse le facteur « timidité », derrière lequel les jeunes filles semblent souvent se réfugier pour expliquer leur manque de témérité à se lancer dans des pratiques collectives. L'optique interactionniste de Goffman<sup>132</sup> affuble les femmes de stigmates, c'est à dire d'attributs qui jettent un discrédit profond sur une catégorie stigmatisée en rapport, dans une situation donnée, à une catégorie normale. « Par conséquent, la timidité est un sentiment non pas propre à l'individu, mais à l'ensemble des individus qui possèdent le même stigmate dans cette situation particulière de confrontation avec des musiciens du sexe opposé, considérés comme les tenants légitimes et normaux du statut de musicien. »<sup>133</sup>

L'entrée dans un groupe à l'adolescence, précise François Ribac, ne se fait pas pour ses compétences instrumentales, mais par voie affinitaire. Les garçons ne se répartiraient les instruments qu'une fois le groupe constitué. Ce principe de cooptation par les pairs joue, là encore un tour défavorable à l'intégration des filles.

AM confirme cette sociabilisation dès le plus jeune âge qui perdure encore très largement à l'âge adulte dans des pratiques de musicien·ne·s professionnel·le·s :

« C'est une bande de potes qui se connaissent depuis toujours quasiment, qui jouent ensemble, qui font tous leurs projets ensemble, ça tourne comme ça et puis c'est le noyau dur puis après autour il y a d'autres gens qui gravitent un peu. »

Pour rentrer dans un groupe d'hommes, une des ressources à laquelle Buscatto s'est particulièrement intéressée dans ses travaux sur les femmes du jazz<sup>134</sup>, est le rôle du conjoint. Il n'est pas rare de constater que les femmes musiciennes de jazz ont un conjoint lui-même musicien de jazz, qui permet aux professionnelles d'accéder aux réseaux de sociabilité informelle essentiellement masculins sur lesquels repose la pratique professionnelle, et auxquels les femmes ont par ailleurs difficilement accès. Cet appui sur le conjoint recouvre une fragilité et une ambivalence propre qui fait qu'en cas de rupture, tout le réseau professionnel des femmes s'effondre (et non celui des hommes).

Dans le cas des musiques actuelles, la notion de la relation de couple dans laquelle la femme

---

132 E. Goffman cité par L. Ortiz. *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*. Éd. Minuits. 1975

133 L. Ortiz. Op. Cit. p.91.

134 M. Buscatto. « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz ». *Travail, genre et sociétés*. N°19. Éd. La découverte. 2008.

du groupe est engagée avec un autre membre du groupe semble en effet présente.

Sur la scène nationale ou internationale, plusieurs exemples nous viennent rapidement à l'esprit : Blondie, Téléphone, Abba, Rita Mitsouko, Sonic Youth, Sonny & Cher, The Mamas and the Papas, The White Stripes, Stereolab, Arcade Fire, ... et bien d'autres groupes dont la musicienne s'affiche souvent aux côtés d'un des musiciens du groupe et qui ont contribué à parfaire une image hétéro-normée de la scène rock.

Pour MV, cette notion fait partie intégrante de l'exclusion des femmes dans les groupes de musiques actuelles :

« C'est à dire qu'il y a souvent aussi des relations de couple. Enfin souvent. Ça arrive à l'intérieur d'un groupe mixte, si tu veux, tu as donc euh, le mec et sa nana. Je prends un exemple tout frais : LB. Ils se sont séparés. [...] Donc il y a par exemple pour un producteur, [...] la représentation un peu schématique c'est il y a une nana dans le groupe ça va foutre la merde parce qu'il va y avoir de histoires de cul, tu vois ? »

Pour reprendre l'analyse de Goffman, les femmes en arrivant dans un milieu où la norme est le masculin, portent en elles les stigmates de la séduction et seront tenues responsables d'une relation de couple qui mettra en péril le groupe dans sa globalité. Il convient bien entendu d'ajouter à cette normalité du masculin, celle de l'hétérosexualité supposée de l'ensemble des protagonistes, construisant par là-même un hétérosexisme du milieu, que nous tenterons d'analyser plus loin.

AM relate à ce sujet son entrée dans son premier groupe :

« AM : Alors là on va rentrer carrément dans le vif du sujet parce que si tu veux moi, on s'est rencontré je crois qu'on s'est plu, du coup on s'est mis ensemble et c'est là qu'il m'a proposé d'être dans le projet.

JC : D'accord vous étiez en couple ?

AM : Voilà on était en couple donc moi ça m'a permis un petit peu de rentrer dans le groupe aussi. Le moment où on s'est séparé, parce que ça n'a pas duré longtemps, moi au bout de trois, quatre mois parce que j'en avais marre, donc là ça a été grosse discussion pour savoir si je devais partir du groupe ou pas. C'est moi qui étais partie donc fallait quand même que... »

Pour elle, la stratégie « en couple » a joué d'ambivalence : si elle reconnaît volontiers que cela

lui a permis de rentrer dans le groupe au départ, elle relate une collaboration difficile avec le groupe, et plus particulièrement l'homme leader du groupe avec lequel elle était engagée dans une relation de couple, dès qu'elle mit fin à la relation :

« Et j'ai dit : « bah non en fait, on est resté que trois mois ensemble, on va y arriver, il y a des choses qui sont professionnelles et personnelles et bon, on va essayer de faire en sorte que le groupe ne périclite pas à cause de ça. » Et je crois que pendant un an et demi et même jusqu'à maintenant, j'ai un peu ramassé les pots cassés de ce truc là, c'est à dire que de toutes les façons, lui il est un peu dans la toute puissance tout court parce que c'est un peu sa personnalité et il a écrit des chansons qui étaient un petit peu contre moi. On a fait changer les trucs, ensuite il a été hyper désagréable pendant, là je suis partie du groupe mais ça a duré deux ans, trois ans où il a été hyper désagréable tout le long. Il m'a jamais pardonné et donc moi pour le bien-être du groupe j'ai jamais rien dit, j'étais là, bon j'encaissais un peu. »

Ainsi, l'entrée dans un groupe pour les musiciennes semble comporter plusieurs difficultés avec lesquelles les femmes qui parviennent à accéder à la scène semblent avoir opéré plusieurs stratégies calquées sur des « modèles ». Pour celles qui ne se reconnaîtraient pas dans ces modèles, rejouant ou rejetant les codes *supposés* de la féminité ; ou encore répondant à une hétéro-normativité des relations entre musicien·ne·s ; cette absence de modèle plus libre semble contribuer en un éloignement possible de la pratique par les jeunes filles.

### 1.3.5. Une assignation aux fonctions reproductives ?

La question de la maternité et des difficultés éventuelles pour des femmes musiciennes de conjuguer leur vie de famille avec leur profession est abordée à plusieurs reprises lors des entretiens.

Un seul témoignage apporte un point de vue situé à partir du vécu de la personne interrogée (LD). Les autres discours se situent dans le registre de la théorie sur la maternité (OC, MV, PR). Ce que l'on peut observer, c'est que les points de vue divergent : alors que pour l'un, la maternité est un frein particulièrement grand au développement d'une carrière artistique, pour une autre, elle est une contrainte à prendre en compte, pour un autre encore, elle ne contribue en rien à l'éloignement des femmes de la scène musicale.

Pour OC la maternité est aujourd'hui encore un véritable frein au développement d'une carrière artistique pour une femme. Statistiques et exemples à l'appui, il analyse un fonctionnement social incorporé qui déterminerait les hommes et les femmes dans des comportements genrés et à des fonctions spécifiques :

« Les congés parentaux, 90% c'est des femmes qui les prennent, il y a 10 % d'hommes qui les prennent pour des raisons euh, machin etc. Et grosso modo c'est la femme qui va le prendre. Et donc pratiquer une activité artistique c'est aussi avoir le temps, se donner le temps de la pratiquer. Et la femme aujourd'hui, la femme elle est femme au foyer, elle travaille, elle s'occupe des enfants, euh, elle s'occupe d'elle un peu machin. Et c'est quoi le laps de temps qui lui reste ? Parce que attention devenir professionnelle, c'est faire le choix de travailler à plein temps. Donc l'homme là-dessus aura plus d'insouciance à un moment donné, lâchera les vannes, la femme à mon avis dira attention, je ne vais pas mettre, les... J'ai ça, j'ai ça, j'ai ça. [...] Donc il y a des femmes aujourd'hui, des jeunes femmes qui ont commencé leur carrière et tout d'un coup elles s'éloignent de leur carrière parce qu'elles ont eu, euh. Des Olivia Ruiz, elle a eu je crois un enfant, c'est pas Olivia Ruiz qui a eu un enfant ou c'est une autre. Elle a arrêté pendant trois ans, elle n'a rien fait. »

Pour OC, il existe bien une division sexuelle du travail qui éloigne les femmes des fonctions productives au profit des fonctions reproductives. Cette division n'est pas la résultante de mécanismes de domination, mais celle de fonctionnement sociaux incorporés qui déterminent les hommes et les femmes différemment. Autrement dit, si pour lui les femmes ne choisissent pas tout à fait leur « condition féminine », elles ne la subissent pas non plus. C'est par excès de responsabilité, un caractère dont les femmes seraient selon OC, plus dotées que les hommes, qu'elles choisiraient des métiers plus sûrs et ne « miseraient » pas toutes leurs ressources dans des carrières perçues comme instables. Si les femmes prennent moins le risque d'une orientation professionnelle jugée incertaine, décision qu'OC valorise par ailleurs (la femme est responsable et opposée à l'homme qui est insouciant), elles sont selon lui, tout aussi nombreuses à faire le « choix » d'un arrêt ou d'un réagencement dans leur carrière professionnelle pour s'occuper des enfants :

« Je pense qu'une femme qui est enceinte, qui attend un enfant, qui va avoir un enfant n'a pas le même comportement qu'un homme. Une femme qui est enceinte, et t'es bien placée pour le savoir, à un moment donné elle est tout à fait en capacité de faire un break ou de revoir son organisation totale. Euh attention c'est

important ! Et donc de composer avec pas mal de chose. L'homme la plupart du temps ne change pas grand chose. »

Arrêt dont on peut supposer qu'il n'est pas sans conséquence sur les carrières des femmes, quelle que soit la profession exercée et dont Pauline Kertudo a montré qu'il participait de bouleversements importants pour les femmes en terme de logistique, mais aussi identitaire<sup>135</sup>.

OC établit une division sexuée du travail dans laquelle les femmes, par « nature » plus responsables, se risqueraient moins à des métiers instables, comme celui de musicien·ne, mais auraient par ailleurs incorporé les risques liés à leur « condition féminine » d'une maternité sur le développement d'une carrière.

Pour MV, la maternité n'influence en rien la carrière des musiciennes. À la question « est-ce possible pour une femme qui a des enfants de développer une carrière artistique ? », il répond :

« Je pense que oui, je pense que oui. Enfin c'est pareil que pour le reste. Surtout une carrière de musicien, enfin je veux dire c'est des carrières qui ont des rythmes, c'est pas linéaire si tu veux donc c'est aussi des carrières dans l'absolu où tu peux... »

MV ne fait pas de distinction entre le métier de musicien·ne dans son développement et d'autres types de métiers. Pour lui, le rythme lié au métier constituerait même un atout : l'irrégularité pourrait par exemple permettre à des musicien·ne·s de se retirer un temps sans préjudice sur leur carrière. MV précise cependant qu'il fait ici référence à des types de musicien·ne·s déjà reconnu·e·s (ayant obtenu leur statut d'intermittent·e, identifié·e par le milieu). La phase de développement de carrière étant perçue pour lui comme une phase particulière pendant laquelle les musicien·ne·s doivent se consacrer entièrement à ça, supposant donc que durant cette phase, il y aurait peu de place pour autre chose par ailleurs :

« Alors c'est vrai qu'il y a certainement une période sur laquelle il faut se consacrer à 200%, mais une fois que t'as eu le statut d'intermittent, que t'es reconnu, identifié etc, bon je pense que euh... »

---

135 P. Kertudo. « Le rapport à l'emploi des femmes en congé parental. Un repositionnement vis-à-vis des normes sociales », Recherche sociale, vol. 208, no. 4, 2013, pp. 58-78.



Qu'advient-il des musiciennes durant cette phase ? Sont elles accompagnées pour ne pas décrocher ? Bénéficient-elles de ressources spécifiques pour pouvoir se consacrer au développement de leur carrière ? Leur carrière peut-elle souffrir une « parenthèse » ? Leur retour est-il facilité ? Autant de questions qui ne sont pas pensées par MV.

PR, musicienne sans enfant, s'exprime sur le sujet à travers l'exemple de la maternité de sa collègue. Elle fait mention de difficultés d'organisation spécifiques aux femmes :

« Si j'avais des enfants, J. qui a des enfants, pour elle, enfin qui a un enfant, pour elle c'est plus compliqué. Tout est à négocier quoi. Chaque weekend, chaque concert qu'on fait, faut qu'elle voit avec son mec qui est d'une patience d'ange mais... faut négocier, faut que, tu peux pas t'occuper de ton enfant, tu peux pas le voir le week end, les vacances et tout, c'est, c'est contraignant en fait. »

Pour PR, la parentalité comporte des contraintes plus fortes pour les femmes que pour les hommes dans l'organisation des tournées. Contraintes qui reposent en partie, selon PR, sur une « négociation » différenciée entre les femmes et les hommes avec leurs conjoint·e·s pour organiser son temps de travail, et qui suppose un accord implicite sur la profession exercée. PR prend l'exemple d'un autre couple hétérosexuel, dont l'homme joue dans le même groupe qu'elle et sa collègue J, et pour lequel elle perçoit la relation très différemment :

« Disons que, PA, quand il s'est mis en couple avec N, il était musicien. Donc euh, elle était au courant des contraintes qu'elle avait. Ça faisait partie du contrat initial. Après PA il est toute la semaine chez lui, il s'occupe de ses enfants et euh, et le week-end il part. Les concerts on en a plus en ce moment, mais N elle travaille soit à Saint Etienne, soit dans la Drôme, elle fait des allers-retours pas mal. Donc ils ont un équilibre où elle trouve une part de liberté. Mais c'est un couple particulier dans la musique quand même, par rapport aux autres couples que je connais. J, à la base, elle était pas... enfin tu vois c'est un truc qui est arrivé petit à petit. Son mec est absolument pas, il est super cool, il la laisse faire, il, il n'y a pas de chantage ou quoi que ce soit mais c'est quand même pénible. Tous les week-ends, là on est parti à Strasbourg pour ce week-end on est parti samedi matin, rentrés dimanche soir. Bah euh, il s'occupe de son enfant quoi. C'est lui qui est assigné à résidence quoi. »

Pour PR, la relation pour des musicien·ne·s au sein d'un couple hétérosexuel est basée sur l'acceptation implicite de leur compagnon·e de l'exercice de leur métier et des particularités qu'il contient (rythmes irréguliers, horaires décalés, travail les week-ends, déplacements, ... ).

Cette acceptation par un homme dans un couple hétérosexuel, suppose pour PR qu'il accepte partant, le renversement des normes sociales de la division sexuée du travail et les « assignations » qu'elles contiennent. Une femme ayant plus « naturellement » intégré les contraintes liées à sa « condition », la question de l'acceptation du métier de musicien, dans un couple hétérosexuel où l'homme l'exerce, ne se poserait donc pas.

LD, musicienne avec un enfant, raconte que la relation qu'elle avait avec son ancien conjoint aurait, du point de vue de la confiance qu'elle arrivait à s'accorder dans l'exercice du métier, contribué à ralentir le développement de sa carrière :

« Et en fait ça a été plus simple aussi, c'est un peu con, mais je pense que ça venait aussi de ma relation que j'avais avec le père de mon fils. Ça a été, j'ai réussi à déjà à avoir confiance en moi et à monter ce statut, une fois que j'étais plus avec le père de mon fils. Mais qui m'a fait plusieurs fois des réflexions genre, quand je répétais les samedis : « mais pourquoi tu restes pas avec nous ? Mais tu peux très bien vivre de tes cours ça suffit, t'as pas besoin d'aller faire des concerts, de faire des groupes ». Il comprenait pas. Alors que il me semblait que je lui avais dit que c'était mon rêve d'enfant quoi de vivre vraiment de ça ! Et j'ai réussi bah du coup, déjà à avoir confiance là dedans, une fois que j'étais plus avec lui. »

LD ne parle pas de « négociation » mais de commentaires de son compagnon lorsqu'elle devait partir répéter ou jouer à des horaires tardifs ou les week-ends, ne lui permettant pas d'avoir pleinement confiance en elle dans ses choix professionnels.

Pour AM enfin, musicienne sans enfant, la division sexuelle du travail est implicitement contenue dans une relation de couple hétérosexuelle entre un musicien et une femme non musicienne :

« Ils vivent de leur passion et c'est quand même une chance de pouvoir le faire. Et à côté de ça les femmes elles gèrent, elles gèrent tout, la famille. Puis tout en fait le foyer, l'équilibre économique, eux c'est des grands enfants. »

Alors que les hommes réalisent leur passion à travers l'exercice d'un métier dont on comprend qu'il a une forte valeur ajoutée sociale, selon AM, les femmes s'occupent du travail domestique et assurent la stabilité économique du foyer par l'exercice d'un métier jugé plus stable, souvent dans le domaine du *care* (pédagogie, social, enseignement).

AM fait mention d'une relation de pouvoir que ces situations impliquent :

« J'ai l'impression alors y a un consensus général autour de ça, les femmes comme les hommes. Oui après les meufs elles acceptent aussi ce besoin de maîtriser plein de trucs il y en a certaines qui sont vachement dans le contrôle de tout et là pour le coup, tu peux exercer ton contrôle tant que tu veux sur ta famille, sur ta gestion de la famille mais... »

Une vision qui ouvre vers une analyse plus nuancée des relations de pouvoir, plus proche de la lecture que Foucault peut en faire et que nous analyserons plus amplement dans le dernier chapitre de ce mémoire.

LD, seule musicienne que nous ayons interrogée ayant vécue un congé maternité alors qu'elle était impliquée dans un groupe, raconte cet épisode. Elle dépeint d'abord une situation difficile physiquement dans laquelle elle avait repris une tournée d'une dizaine de dates avec le groupe G, un mois et demi après son accouchement et alors qu'elle allaitait encore son enfant. Elle dit avoir été dans un état de fatigue tel que cela a contribué à accélérer l'arrêt de l'allaitement. Elle poursuit ensuite sur l'accueil de cette situation pour elle d'être parent, par le leader du groupe :

« Mais bah du coup ben le leader du groupe il avait décidé, en fait il avait à chaque fois sa tête de turc puis ça a fini par être sur moi, parce que j'étais maman et que j'étais plus capable de faire de la musique quoi. Pour lui on était pas capable d'être musicien hein, encore moins intermittent du spectacle et parents.

JC : Tu étais la seule dans le groupe ?

LD : À avoir des enfants ? Oui. Donc voilà du coup, c'était... Au bout d'un moment j'en avais un peu marre de m'en prendre plein la tronche parce que quand les concerts se passaient pas bien c'était pas forcément de ma faute et qu'il fallait qu'il se remette en question (rire). Donc je lui ai dit écoute, au bout de quelques mois, je peux pas t'apporter ce que tu veux donc ben on va arrêter là et puis je fais les concerts tant que vous trouvez pas quelqu'un et puis voilà. Donc voilà ça ça a été... Bah je me suis pas dit, c'est parce que je suis maman c'est la faute d'être maman que je, je me suis pas dit ça. Je me suis dit c'est pas grave, je vais faire d'autres choses et puis ça va le faire quoi. »

À la fois consternante, la situation racontée et notamment la réaction du leader du groupe, pour laquelle une analyse quelque peu réductrice viserait à lui infliger tous les torts, cette

anecdote n'est pas sans nous interpeller quant à la tolérance des sujets dominés au contact des violences symboliques et à leur capacité rédemptrice vis à vis de leurs « bourreaux ». Béatrice Hibou, s'appuyant sur les théories de Weber ou encore de Foucault, nous apportait à ce sujet quelques réponses : les « douceurs insidieuses » ou comment, par-delà les contraintes et la violence, les mécanismes de la servitude sont au cœur de la vie quotidienne.

Ainsi, bien qu'observable en plusieurs endroits, l'entrée théorique de la division sexuelle du travail ne nous permet que de pointer les différentiations sans entrer véritablement dans la compréhension des mécanismes qui contribuent à les construire. Aussi, dans le dernier chapitre de ce mémoire, nous nous attacherons à comprendre à travers d'autres grilles d'analyse des rapports de pouvoir, comment cela fonctionne.

## **2. Une appropriation sexuelle du corps des femmes**

La sociologie du genre a questionné le lien entre le système patriarcal et l'expérience de la sexualité que font les hommes et les femmes, ensemble ou séparément, en se demandant si les formes que prenait la sexualité étaient la cause ou la conséquence de l'oppression des femmes ? D'autres, comme les études gaies et lesbiennes, se sont posé la question du lien entre sexisme et homophobie, se demandant si l'homophobie découlait de la domination masculine ou si elle était une discrimination d'un genre nouveau.

Pour une partie du féminisme matérialiste, l'hétérosexualité constitue un système politique qui établit des groupes supposés « naturels », les hommes et les femmes. Monique Wittig analysera les approches essentialistes ou culturalistes de ce qu'elle nommera *la pensée straight* pour les critiquer. « Car il n'y a pas de sexe. Il n'y a de sexe que ce qui est opprimé et ce qui opprime. C'est l'oppression qui crée le sexe et non l'inverse. L'inverse serait de dire que c'est le sexe qui crée l'oppression ou de dire que la cause (l'origine) de l'oppression doit être trouvée dans le sexe lui-même, dans une division naturelle des sexes qui préexisterait à (ou existerait en dehors de) la société. » Dans une pensée où les sexes sont naturalisés, le système politique de l'hétérosexualité devient également « naturel ». Ici, parmi les personnes interrogées, l'hétérosexualité semble être la norme. Chacun·e est impliqué·e (ou a été impliqué·e) dans des relations hétérosexuelles ou bissexuelles et ne se réfère dans son discours qu'à des relations sexuelles dont la norme est l'hétérosexualité. Ainsi, l'on peut parler

d'une hétéro-normativité du milieu.

Tout comme Guillaumin à travers son concept de *sexage*<sup>136</sup>, Wittig pense la condition des femmes dans une exploitation économique, mais également dans leur appropriation et leur usage par les hommes. Néologisme renvoyant au terme d'esclavage, le sexage indique une appropriation totale du corps des femmes par les hommes, non limitée et non rémunérée, au centre de laquelle se trouve l'institution du mariage. D'autres règles morales de la conjugalité viennent régir cette appropriation, valorisant, dans la relation amoureuse ou sexuelle, des dispositions féminines de disponibilité, de passivité, de fidélité et sanctionnant a contrario celles qui contreviennent à ces valeurs. « Toute femme « disponible », c'est à dire *automatiquement* toute femme dont l'individualité matérielle n'est pas officiellement ou officieusement clôturée, exprime que *l'ensemble des hommes* dispose de *chacune des femmes*. » La prédation, sociologiquement différenciée, dont les femmes sont constamment l'objet, détermine leurs gestes, attitudes, démarches, postures, tenues, ... pour un usage oppressif, licite et collectif de leur corps.

À la lueur de cette analyse, citons l'introduction de l'article<sup>137</sup> publié dans Slate magazine par Ondine Bennetier, rédactrice au sein d'un média musical en ligne :

« Il y a eu ce jeune groupe plus intéressé par la couleur potentielle de mes sous-vêtements que par mes questions. Le «Tu viendras les baiser plus tard» d'un tour manager en réponse à une simple demande d'interview de ma part lors d'un festival pour lequel je travaillais. Ce manager bien connu qui m'a empoigné le bras, puis serrée contre lui un soir de concert en me demandant si j'étais vraiment sûre de vouloir rentrer seule. Et de quoi faire trois fois le tour de la Terre en insultes sexistes postées en commentaires de mes critiques d'albums, gestes déplacés, regards appuyés, sous-entendus graveleux, questions inappropriées et remarques sur mes vêtements, mon corps ou ma silhouette. »

L'article se poursuit, témoignages de consœurs à l'appui, relatant des situations analogues, ou dévoilant des stratégies leur ayant permis d'éviter ce genre de comportements à leur égard. L'auteure mentionne également plusieurs témoignages similaires dans les médias ou via les réseaux sociaux d'artistes femmes, ayant fait l'objet de comportements sexistes et

---

136 C. Guillaumin. *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*. Éd. Ixe. 2016

137 O. Bennetier. « L'industrie musicale ou le sexisme branché ». Slate. 29 janvier 2016. [En ligne]

<<http://www.slate.fr/story/113345/industrie-musicale-sexisme>>

sexuellement déplacés, voire de harcèlements ou d'agressions sexuelles à leur rencontre. Un article qui préfigurait sans doute la déferlante de témoignages pour dénoncer les agressions sexuelles et le harcèlement dans les milieux professionnels sur les réseaux sociaux à l'automne 2017 en France, aux États-Unis ou encore en Suède. Un dévoilement actif et impudique sur ce que Guillaumin conçoit comme du *sexage*, en vigueur dans les plus hautes sphères du pouvoir.

Concernant notre terrain, nous avons relevé dans les entretiens, un ensemble non négligeable de témoignages concernant la sexualité des musicien-ne-s :

« Euh après une nana toute seule, Euh... des mecs, tu rentres bourré euh, tu te retrouves euh, finalement, hop euh, tiens ! je vais mettre un petit coup, euh. Non mais, tu vois. Tous les deux bourrés puis tu te réveilles le matin et puis euh, merde qu'est ce qu'on a fait comme connerie et ça créé des tensions et finalement, enfin tu vois... »

Une situation de tournée dépeinte par MV, l'explicitant comme une raison potentielle d'éloignement des femmes ou de construction de stratégies spécifiques (groupes non mixte, carrière solo) pour ne pas avoir à les subir.

AM raconte encore une anecdote d'un concert lors duquel elle était auditrice avec des camarades de formation, des hommes musiciens, qui commentent le artistes sur scène et notamment la musicienne :

« Et un jour il y avait une saxophoniste qui était une saxophoniste soliste qui jouait avec un quartet, et donc le premier truc que les mecs ont dit « oh putain elle est trop bonne ». J'ai dit mais attends, mais les gars en fait elle est juste aussi hyper bonne musicienne en fait. »

Une situation lors de laquelle l'on peut à la fois observer que les hommes se réfèrent à la musicienne selon des attributs corporels mais aussi dans des termes impliquant sa sexualité. Par ce commentaire, ces hommes énoncent la possibilité d'une appropriation sexuelle du corps de cette femme musicienne, un processus qui contribue également à évincer ses compétences de musicienne pour se focaliser sur la « nature » sexuée et sexualisée de la personne en question.

Ensuite en tant que musicienne, intégrée dans un réseau de musiciens, AM rapporte les

attitudes et comportements de ses collègues masculins à son égard :

« AM : Sinon j'ai jamais, je suis quand même une célibataire endurcie quoi, j'ai jamais pris un mec, dis : « ah bah tiens toi je t'aime bien tiens vas-y on couche ensemble, toi je t'aime bien vas y on couche ensemble ». Jamais quoi. Vraiment je me suis dit dès le début : « c'est un réseau de mecs, si tu commences à faire ton marché là, c'est pas possible quoi ». Donc ça, ça a toujours été un grand sujet d'interrogation pour tout le monde pour tous les mecs, à comprendre pourquoi j'étais célibataire, déjà, qu'est ce que je trafiquais.

JC : Ils te posaient la question ?

AM : Indirectement ouais. J'ai jamais eu de questions franches de dire... Alors par contre j'ai eu plein de mecs qui venaient tenter leur chance, hein ! Alors casés, pas casés là on discute même pas de ça. Mais tu dis mais attends, enfin, je croyais qu'on était amis, bah non en fait, tu te rends compte que pas du tout. »

Des attitudes qui tendent à révéler une forme de prédation des hommes du milieu envers les femmes « disponibles » ou qui s'interrogent plus ou moins ouvertement sur la « normalité » de l'orientation sexuelle de la musicienne.

Trois d'entre elles font également référence à des situations de jalousie de la part des compagnes des musiciens avec lesquels elles collaborent :

« Mais je me suis rendu compte après en fait, je m'en suis rendu compte vraiment avec A&HT parce que là il y avait notamment une fille qui était très très très jalouse et qui me détestait, donc là je m'en suis rendue compte, forcément, mais. »

« Ouais, les femmes des musiciens elles sont pas toujours fans des musiciennes. Ouais, tu passes beaucoup beaucoup de temps ensemble. Et puis en plus dans l'intimité. Souvent tu dors dans les mêmes endroits, tu te changes, tout ça... C'est pas un problème mais... Enfin, la plupart du temps c'est pas un, enfin c'est pas un vrai problème mais moi je sens qu'il faut que je le fasse. C'est à dire que je serai un peu plus attentive à la femme de machin et de truc parce que j'ai envie qu'elle comprenne bien qu'il y a pas de... Pour pas justement, pour anticiper le moment ou le sentiment de problème. »

« Surtout j'avais l'impression que j'étais un peu la, la, auprès des copines des mecs, un peu persona non grata quoi et ça c'est, c'est un vrai un problème en fait parce que, parce que en fait moi je rentre dans des stratégies avec les meufs des copains là c'est assez hallucinant quoi. Des stratégies de rassurance. Moi dès qu'il y en a une qui vient, que je rencontre, je lui parle directement du fait que son mec

m'a parlé d'elle quoi. C'est vraiment, enfin je me dis ça c'est vraiment le meilleur truc pour dire t'inquiète t'existe, t'existe dans notre relation à tous les deux, t'existe dans le monde. »

Poursuivons la théorie de Guillaumin. Si automatiquement l'ensemble des hommes disposent de chacune des femmes dont l'individualité matérielle n'est pas officiellement clôturée, chacune des femmes ne dispose pas de l'ensemble des hommes. En effet, les hommes s'étant appropriés une femme de manière officielle continuent à pouvoir bénéficier des femmes non officiellement appropriées : et les femmes de musiciens semblent le savoir. Aussi, les musiciennes célibataires (c'est à dire celles dont l'appropriation n'est pas officiellement clôturée), représentent à tous les égards une « proie » potentielle pour l'ensemble des hommes mais aussi un « danger » pour les femmes des musiciens dont la jalousie envers les musiciennes vient confirmer l'existence d'une possible appropriation. Et c'est aux femmes musiciennes d'anticiper ces relations, au risque d'être écartée de projets professionnels.

Un sexage qui n'est pas dénué de règles morales : si l'appropriation d'une femme célibataire par un homme engagé dans une relation n'est pas interdite, cette nouvelle relation ne doit pas devenir officielle, sous peine de réprobations :

« C'est comme la liberté de, si on reste sur la sexualité, mais ça c'est pas qu'au milieu d'ici, la liberté de coucher avec qui tu veux tu vois pour les hommes ils font ce qu'ils veulent et les filles... Eux ils ont droit, globalement tous, ils ont plus ou moins des vies sexuelles très libérées, mariés ou pas chacun fait un peu ce qu'il veut, c'est plus ou moins admis dans leur couple. Par contre moi j'ai eu des mecs qui intervenaient dans ma vie personnelle pour me dire « ouais non tu peux pas faire ça, attends lui il a une meuf » [...] Et puis tout le monde intervient quoi. [...] Il y a une espèce d'interventionnisme comme ça à dire attends « méfies-toi d'elle, elle a l'air un peu libérée ». [...] C'est à dire que eux ils se permettent des trucs qu'ils m'autorisent même pas à un millième. »

AM, qui relate ici le début d'une relation vécue avec un musicien déjà en couple, pose dans cette dissymétrie du sexage, la question de l'autorisation. Si un homme « se permet », une femme doit « être autorisée à », renvoyant immédiatement à celui ou ceux qui détiennent l'autorité, en l'espèce, *l'ensemble des hommes*.

Ainsi, nous observons une relation extrêmement dissymétrique, également dans la relation de



séduction qui peut s'installer avec le public en sortie de scène :

« Oui, parce que les hommes, en tout cas pour les hommes qui aiment rencontrer des femmes, ils vont avoir une femme par concert quoi [...] mais bon je sais pas si il y a ça pour les femmes, en tout cas je l'ai jamais vécu. »

« J'me disais mais trop bien des fois quand tu fais des scènes comme ça tu te dis bon, tu sais tu sors comme ça, tu peux te faire draguer c'est super quoi je vais pouvoir trouver un mec. Et pas du tout. Du tout, du tout, du tout. Et on en parlait avec P l'autre fois, on se disait mais putain ça marche pas du tout. Ça marche pour les mecs ce genre de truc, c'est à dire que facilement les filles pour aller les voir, nous on les voyait, toute une bande de groupies autour d'eux. Puis nous on était là avec notre verre. »

Construisons des hypothèses à partir de la théorie de Guillaumin : une femme dans un groupe mixte serait, selon les stéréotypes en vigueur, nécessairement appropriée officiellement par l'un des hommes avec lequel elle joue : expliquant l'attitude non prédatrice des hommes en sortie de scène envers elle. À contrario, une femme dans un groupe non mixte est une femme agissant seule et donc officiellement non appropriée, de plus, en s'affichant sur scène dans des codes assimilés au genre masculin, elle transgresse les frontières du genre et s'expose à des comportements réprobateurs, voire répressifs à son égard :

« Et moi je suis derrière et je suis objet de fantasmes parce que du coup je suis inaccessible, que on me voit pas bien parce que j'ai les cymbales, et que dès que je sors de scène c'est, ouais y en pas mal qui on l'air de péter les plombs (rires). Ça m'est arrivé deux, trois fois. Il y en a un j'ai carrément déposé une main courante. »

Cette théorie du sexage peut nous permettre une analyse de la sexualité parmi les musicien·ne·s des musiques actuelles, mais bien qu'inscrite dans une perspective non dualiste et cherchant à dénoncer l'hétéro-normativité à l'œuvre, ce concept ne nous permet pas tout à fait de sortir de cette dualité et de comprendre les mécanismes qui contribuent à construire les normes d'une sexualité dominante pour subvertir le sexe et le genre et tenter de nous en émanciper.

Ainsi, à partir de l'analyse foucauldienne du pouvoir, nous allons tenter de nous approcher davantage des ressorts du pouvoir pour en comprendre les rouages. C'est à travers la question du comment, et nous plus du pourquoi que nous construirons le dernier chapitre de ce

mémoire.

## **Chapitre 7. Bio-pouvoir et assujettissement des corps à la norme**

« La musique engage le corps : elle met en scène des corps musiciens, par lesquels elle se fait entendre, et elle met en mouvement les corps qui écoutent. »

Ainsi nous rappelle Hyacinthe Ravet, la musique est une discipline artistique particulièrement intéressante pour qui s'intéresse au corps et à la sociologie des corps en particulier.

Observer des fragments de l'institution des musiques actuelles à Saint Etienne, c'est observer en détail une institution et les relations sociales qui s'établissent en son sein. C'est en puisant dans les théories de Foucault, et notamment celles liées au pouvoir et les relations dans lesquelles le pouvoir s'inscrit, que nous avons trouvé des éléments pour approfondir notre analyse des mécanismes qui régissent toute institution dans son rapport au savoir et au pouvoir.

Par ailleurs, notre recherche s'est focalisée en plusieurs endroits sur la problématique des corps, observée en plusieurs lieux de notre terrain, corps pour lesquels nous l'avons vu précédemment, les apports matérialistes, même les plus récents ne nous permettaient pas d'aborder la complexité des situations décrites ou observées.

Ainsi, c'est à travers la lecture d'une partie de l'œuvre de Foucault que la compréhension de notre problématique a pu trouver des éléments de réponses.

### **1. Une théorie du pouvoir de Foucault**

#### 1.1. Pouvoir et sujet

Foucault à travers son œuvre, s'est intéressé à la question du pouvoir et à son analyse, notamment dans l'observation d'institutions, telle que la prison, comme lieu privilégié d'analyse de la société qui la secrète, l'organise et la tolère. C'est à travers la lecture de deux de ses ouvrages, *Surveiller et punir*<sup>138</sup> sur l'histoire de la prison et *Histoire de la sexualité*<sup>139</sup>,

---

138 M. Foucault. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Éd. Gallimard. 1975

139 M. Foucault. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Éd. Gallimard. 1976.

que nous avons abordé les théories de Foucault sur le pouvoir.

Pour Foucault, dont l'engagement politique et militant reste indissociable de sa pensée philosophique, le pouvoir est une notion qu'il définit non comme une chose qui se détient mais comme une relation qui s'exerce, y compris, et même particulièrement dans les détails. Le pouvoir n'est pas seulement répressif, il peut être aussi créateur. Foucault s'appuie sur une analyse des discours comme un élément de savoir et de pouvoir pour comprendre comment la société prend corps.

À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous dit Foucault, nous assistons à un nouveau régime disciplinaire du pouvoir. Cet avènement nouveau du pouvoir, dans la perspective foucauldienne reste complexe. Il n'y a pas à proprement parler rupture avec l'ancien régime de pouvoir souverain, mais nous allons plutôt assister à un nouveau régime de pouvoir qui se construit en strate, en palimpseste, avec l'ancien.

Ni une chose, ni un concept universel, le pouvoir se confond avec l'ensemble des dynamiques qui traversent les rapports inter-individuels. Les institutions comme l'école, la famille, les entreprises ou encore la culture, deviennent des lieux dans lesquels le pouvoir circule au travers des matérialités infimes des existences ; il passe et s'affirme à travers les corps.

« Rien n'est plus matériel, rien n'est plus physique, plus corporel que l'exercice du pouvoir »<sup>140</sup>, et dans cette matérialité du pouvoir, il convient précisément de se demander non pas, ce qu'est le pouvoir, mais « comment ça se passe ? »<sup>141</sup>.

Par ailleurs, les institutions éducatives jouent un rôle déterminant tant dans la discipline des corps que dans la reproduction de la norme nécessaire à la régulation des populations.

« Tout système d'éducation est une manière politique de maintenir ou de modifier l'appropriation des discours, avec les savoirs et les pouvoirs qu'ils emportent avec eux. »<sup>142</sup>

Foucault nous propose une étude « microphysique » du pouvoir, que l'on peut observer au

---

140 M. Foucault, « Pouvoir et corps », *Dits et écrits I*, vol. 3, P.-F. Moreau (éd.), Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 1624

141 M. Foucault, « Le sujet et le pouvoir », *Dits et écrits II*, op. cit., texte n° 306, p. 1052.

142 M. Foucault, *L'ordre du discours*, Éd.Gallimard, 1971, p. 46.

niveau des appareils et des institutions, dans les relations en jeu entre les corps des individus. Le pouvoir est niché dans les détails et c'est par l'observation des mécanismes dans l'infiniment petit, que l'articulation entre le micro et le macro peut avoir lieu.

« Ce pouvoir d'autre part ne s'applique pas purement et simplement, comme une obligation ou une interdiction, à ceux qui « ne l'ont pas » ; il les investit, passe par eux et à travers eux, il prend appui sur eux, tout comme eux-mêmes, dans leur lutte contre lui, prennent appui à leur tour sur les prises qu'il exerce sur eux. Ce qui veut dire que ces relations descendent loin dans l'épaisseur de la société, qu'elle ne se localisent pas dans les relation de l'État aux citoyens ou à la frontière des classes et qu'elles ne se contentent pas de reproduire au niveau des individus, des corps, des gestes et des comportements, la forme générale de la loi ou du gouvernement ; que s'il y a continuité (elles s'articulent bien en effet sur cette forme selon toute une série de rouages complexes), il n'y a pas analogie ni homologie, mais spécificité de mécanisme et de modalité. »<sup>143</sup>

Autre idée majeure de la pensée du pouvoir de Foucault, celle du sujet agissant : le pouvoir opère précisément sur l'étendue des possibles dans lesquels s'inscrivent les sujets agissants. Le pouvoir s'appuie nécessairement sur des sujets libres et agissants (ou susceptibles d'agir) pour s'exercer.

La couple dialectique pouvoir / liberté amené par Foucault invite à considérer le point de vue du sujet agissant, tant dans son assujettissement, que dans ses capacités d'actions et notamment ses espaces de liberté et de contestation de l'ordre établi.

« Enfin elles ne sont pas univoques ; elles définissent des point innombrables d'affrontement, des foyers d'instabilité dont chacun comporte ses risques de conflit, de luttes, et d'inversion au moins transitoire des rapports de forces. Le renversement de ces « micropouvoirs » n'obéit donc pas à la loi du tout ou rien ; il n'est pas acquis une fois pour toutes par un nouveau contrôle des appareils ni par un nouveau fonctionnement ou une destruction des institutions ; en revanche aucun de ses épisodes localisés ne peut s'inscrire dans l'histoire sinon par les effets qu'il induit sur tout le réseau où il est pris. »<sup>144</sup>

Ainsi le sujet agissant est une construction complexe avec une grande variabilité de formes, qui sont autant de processus de subjectivation. L'analyse de Foucault permet, en sociologie, de

---

143 M. Foucault. *Surveiller et punir*, op. cit., p. 35

144 M. Foucault. *Surveiller et punir*, op. cit., p. 35

considérer non plus l'individu comme un produit d'une évolution historique mais également comme un sujet impliqué dans des relations de pouvoir qui s'exercent sur son corps. Il faudra donc pour cela prendre en compte les processus d'assujettissement qui s'exercent sur ces corps. Pour Foucault c'est d'abord la discipline qui modèle les corps pour fabriquer des individualités. Individualités pour lesquelles il distingue quatre caractéristiques de disciplines : cellulaire (corps répartis spatialement par l'architecture notamment mais aussi par les règlements militaires, scolaires, médicaux,... ) ; organique (codage et normalisation des activités) ; génétique (cumul des temps, dressage des forces, ... ) ; combinatoire (pour construire un « appareil efficace ») ; dont l'ensemble est symbolisé par le « panoptique » qui donnera l'impression d'un contrôle en continu afin que les individus intériorisent les contraintes de la discipline.

### 1.2. Du droit de vie ou de mort au *bio-pouvoir* : un ancrage dans les corps

Dans la conception du pouvoir de Foucault, on trouve aussi l'idée d'un pouvoir qui n'est pas violence et pulsion de mort, il est aussi créateur. Il produit du réel avant de le réprimer, il met en œuvre et normalise avant de corriger. C'est avant tout un « art du corps humain »<sup>145</sup>.

Pour comprendre comment s'opère ce glissement dans les corps, reprenons plus en détail cette phase transitionnelle décrite par Foucault dans *Histoire de la sexualité*<sup>146</sup> d'un pouvoir souverain vers un pouvoir disciplinaire :

« On pourrait dire qu'au droit de *faire* mourir ou de *laisser* vivre s'est substitué un pouvoir de *faire* vivre ou de *rejeter* dans la mort. »<sup>147</sup>

Foucault met en perspective le glissement progressif du droit de vie et de mort, privilège des souverains établi depuis l'antiquité romaine et jusque vers le XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, vers un pouvoir sur la vie. Le pouvoir des souverains s'exerçait d'abord et essentiellement dans un mécanisme de suppression des richesses, des biens, du travail, du sang :

« le pouvoir y était avant tout droit de prise : sur les choses, le temps, les corps et finalement la vie ; il culminait dans le privilège de s'en emparer pour la

---

145 M. Foucault. *Surveiller et punir*, op. cit., p. 139.

146 M. Foucault. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Éd. Gallimard. 1976.

147 M. Foucault. Op. cit. p. 181.

supprimer. »<sup>148</sup>

Foucault situe à partir de l'âge classique, c'est à dire entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, la transformation de ces mécanismes de pouvoir. Le « prélèvement » devient à partir de cette période une forme mineure des mécanismes du pouvoir. Un ensemble d'autres mécanismes vient s'ajouter à celui-ci ayant vocation à produire, gérer, organiser, ordonner, contrôler la vie et les forces plutôt qu'à les détruire. C'est dans cette transformation que le droit de mort devient non plus un mécanisme visant à défendre le souverain mais à préserver la vie au sein du corps social.

« Cette mort, qui se fondait sur le droit du souverain à se défendre ou de demander qu'on le défende, va apparaître comme le simple envers du droit pour le corps social d'assurer sa vie, de la maintenir ou de la développer. »<sup>149</sup>

« C'est comme gestionnaire de la vie et de la survie, des corps et de la race que tant de régimes ont pu mener tant de guerres en faisant tuer tant d'hommes. »<sup>150</sup>

La peine de mort devient alors pour le pouvoir gestionnaire et garant de la vie, de plus en plus difficile à appliquer. Son maintien dans les sociétés ne se fait non pas au regard de la gravité du crime reproché mais de la monstruosité du criminel et de sa capacité à menacer la société.

« On tue légitimement ceux qui sont pour les autres une sorte de danger biologique »<sup>151</sup>

Pour Foucault, la mort à l'époque moderne est devenue un tabou non pas pour les peurs et les angoisses qu'elle susciterait mais bien parce que les mécanismes de pouvoir s'en sont progressivement soustrait. La mort était avant cela un passage, accompagné par un rituel et une cérémonie politique fastueuse, d'un souverain terrestre à un souverain suprême.

Les prises du pouvoir se faisant dans nos sociétés modernes sur la vie, la mort en devient la limite : le pouvoir n'a pas de prise sur la mort.

Foucault distingue, dès le XVII<sup>e</sup> siècle deux formes principales, deux pôles de développement du pouvoir sur la vie :

---

148 Ibid. p. 179

149 Ibidem.

150 Ibid. p. 180

151 Ibid. p. 181

Un premier pôle centré sur le corps en tant que machine (dressage du corps, augmentation de ses aptitudes, croissance de son utilité et de sa docilité, extorsion de ses forces, ... ) dont la prise en charge se caractérise par « les *disciplines : anatomo-politique du corps humain.* »<sup>152</sup>  
Ou comment mettre les gens au travail pour les discipliner.

Un second pôle, formé au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, « centré sur le corps espèce, sur le corps traversé pas la mécanique du vivant et servant de support aux processus biologique »<sup>153</sup> (naissances, mortalité, santé, durée de vie, ...) dont la prise en charge se caractérise par « une série d'interventions et de *contrôles régulateurs : une bio-politique de la population.* »<sup>154</sup> Ou comment reproduire l'espèce pour contrôler.

Autour de ces deux pôles s'est développée l'organisation du pouvoir sur la vie.

« La mise en place au cours de l'âge classique de cette grande technologie à double face – anatomique et biologique, individualisante et spécifiante, tournée vers les performances du corps et regardant vers les processus de vie – caractérise un pouvoir dont la plus haute fonction désormais n'est peut-être plus de tuer mais d'investir la vie de part en part. »<sup>155</sup>

C'est cette nouvelle ère de pouvoir sur la vie que Foucault nomme le « bio-pouvoir ».

L'un des effets les plus remarquables de ce pouvoir centré sur la vie est l'importance croissante de la norme. Il s'agit non plus de menacer les sujets de mort, mais de distribuer le vivant, selon des échelles de valeurs et d'utilités autour de la norme : du normal au pathologique. La loi ou les institutions juridiques ne s'effacent pas mais deviennent, aux côtés des administrations, des appareils médicaux, sociaux, d'éducation, un des appareils régulateurs d'une société normalisatrice. Pour résister à ce pouvoir, la vie est devenue pour Foucault, l'enjeu majeur des luttes politiques, davantage que le droit, même si la formalisation de ces luttes revêt la forme du droit à (l'avortement, disposer de son corps, la santé, le bonheur, ...). Dans cette fonction régulatrice et normalisatrice du pouvoir, le sexe devient ainsi un enjeu politique particulièrement important. Discipline des corps et régulations des populations sont les composantes mêmes du sexe qui devient alors, une cible centrale d'un

---

152 Ibid. p. 183

153 Ibidem

154 Ibidem

155 Ibidem

pouvoir centré sur la vie.

À cette perspective foucauldienne, nous adjoindrons dans notre analyse, les apports plus récents de Judith Butler et notamment le concept du performatif. Concept majeur élaboré par la philosophe, la performativité du genre est l'idée selon laquelle « le corps est façonné par des forces politiques ayant stratégiquement intérêt à faire en sorte qu'il reste fini et constitué par les marqueurs du sexe »<sup>156</sup>. Pour la philosophe, le corps sexué est l'effet de rapports de pouvoir qui l'ont façonné, discipliné dans un système où l'hétérosexualité est obligatoire (la « matrice hétérosexuelle »). À partir des théories de Foucault, Butler s'intéresse à la « production disciplinaire du genre »<sup>157</sup> comme autant de mécanismes et de processus qui contribuent à façonner des identités viables de genre. Butler s'attache tout particulièrement à l'analyse du discours et des énoncés performatifs qui produisent, en même temps qu'ils disent, le genre.

Voyons maintenant comment ces mécanismes de pouvoir sont en jeu dans notre terrain de recherche.

## **2. Incorporation du genre**

### 2.1. Une dévalorisation des musiciennes

La dévalorisation consiste en un discours dépréciatif et disqualifiant sur soi-même. Une forme d'autocritique négative, dont l'ensemble des musiciennes interrogées font preuve. Ici, l'incorporation d'une valeur inférieure des femmes en rapport à la valeur des hommes est visible et sous-jacente en plusieurs endroits du discours.

À plusieurs reprises dans le discours d'AM, alors qu'elle a indéniablement acquis une maîtrise technique de son instrument par le biais d'un apprentissage au conservatoire dès son plus jeune âge, puis plus tard au sein de formations musicales, elle remet en question ses compétences en tant que musicienne.

Dès l'introduction de son propos, elle relate ses débuts difficiles dans un groupe de jazz

---

156 J. Butler, *Trouble dans le genre*. Op. Cit. p. 248.

157 Ibid. p. 258



manouche, au sein duquel elle nous indique ne pas être restée :

« C'est là, que j'ai commencé à faire du jazz manouche, principalement, donc petit réseau fermé au début un petit peu. Un copain qui m'a introduit puis bon ça reste un petit peu un petit groupe, moi j'avais pas du tout le truc. J'avais pas le swing encore donc ça ne marchait pas. Et voilà, petit à petit ça s'est développé.

JC : Tu n'avais pas le swing manouche, c'est ça ?

AM : Non, j'avais pas le swing manouche du tout. [...] J'avais le swing classique complet. Donc voilà j'avais la technique mais pas le swing, donc ça on me le faisait gentiment comprendre.

JC : De quelle manière ?

AM : Bin faut que tu fasses comme ça, écoute Grappelli, fais ci, fais ça, c'était gentil, en même temps ça m'a beaucoup aidée, c'était des critiques plutôt constructives parce-que moi c'était pas vraiment une musique que j'avais écoutée, enfin pas beaucoup, donc je savais pas trop comment ça se ressentait et en fait un jour j'ai eu le déclic. »

Dans ce passage, AM dit ne pas posséder les qualités requises pour jouer du jazz manouche, sans savoir alors précisément comment agir sur ce qui lui fait défaut, à savoir un entraînement de l'oreille aux musicalités et aux rythmiques de cette musique et une acquisition de la technique par la pratique. Dans cet exemple, nous voyons bien comment AM admet volontiers ses lacunes dès son entrée dans un premier groupe de musique malgré une maîtrise de son instrument et une connaissance de l'esthétique musicale.

Plus tard encore, elle raconte son entrée à l'École Nationale de Musique, Danse et Arts dramatiques de Villeurbanne :

« Alors là, ça a commencé à se compliquer un petit peu. C'est à dire qu'en fait il y a un concours pour rentrer à l'ENM et t'as une audition tout ça. Et donc moi j'ai été prise, alors que j'avais fait un truc un peu merdique. »

Ici encore, le succès d'une audition est immédiatement contrebalancé par une remarque dépréciative quant à sa performance technique.

Une dépréciation en rapport à la performance technique des musiciennes d'autant plus accentuée que le métier de musicien·ne semble fonctionner en réseau, réseau au sein duquel chaque musicien·ne bénéficie ou non d'une forme de reconnaissance et de validation de ses

compétences techniques par le biais, notamment, de cooptation par les pairs au sein de pratiques collectives. Ce processus de dévalorisation incorporé par les femmes, particulièrement lorsque le discours performe le réel, contribue en un éloignement potentiel des femmes de ces mêmes pratiques collectives.

Un peu plus loin AM nous montre que, malgré la compréhension qu'elle a des mécanismes de domination dont elle est sujet en s'approchant de la scène, l'absence de validation par les pairs, eux-mêmes reconnus musiciens professionnels, contribuera en une dévalorisation de sa technique instrumentale et en un éloignement, du moins temporaire, de la pratique en public. Elle nous racontera même changer en partie d'orientation pour trouver à temps partiel une profession dans l'administration du spectacle, qui selon elle lui assure des débouchés plus certains.

« On te fera jouer t'inquiètes, c'est cool. Si tu veux monter une intermittence, voilà on sera là quoi. J'ai pas sollicité plus que ça, mais mais bon, j'ai pas eu plus de sollicitation non plus, et donc je me suis dit non mais c'est parce que je suis nulle quoi enfin. J'ai eu une remise en question toute l'année c'était horrible, où vraiment je me suis dit j'y arrive pas, je sais pas jouer. [...] J'osais plus jouer je me forçais à aller au boeuf en me disant allez j'y vais, mais chaque fois j'étais dégoutée de moi même en me disant je joue comme une merde, personne me disait ouais c'est bien c'est cool super, trop bien... Alors qu'on a besoin de ça, tous en fait, une fois, une espèce d'approbation quoi. Qu'on nous dise ouais c'était cool. »

LD ponctue également son discours d'une forme de dévalorisation de ses performances et de ce qu'elle a accompli en tant que professionnelle.

« Là j'ai commencé à me dire « ah bah tiens, ah je suis aussi auteur compositeur ! » (rires) je croyais que c'était difficile. Enfin ça l'est, mais euh bon, c'est se sentir légitime, avoir des trucs comme ça. »

Ici la dévalorisation est plus nuancée : elle ne parle pas d'elle-même dans un registre dépréciatif mais dévalue le travail qu'elle a mis en œuvre en soulignant la simplicité de la tâche. Une forme de dévalorisation qui prend racine dans un système où la valeur travail, et plus particulièrement l'ardeur, valent mieux que paresse et oisiveté. Une dévalorisation qu'elle nuancera aussitôt.

LD, dans l'articulation dévalorisation / validation par les pairs raconte elle aussi une anecdote révélatrice à ce sujet :

« J'ai dû sortir de la ville parce que j'arrivais pas ici. Je me sentais euh, ouais c'est ça je me sentais pas légitime ici ! (rires). Parce que bah tous ceux qui étaient dans des jams euh jazz, dans les boeufs jazz à Saint Etienne c'était le conservatoire. Et que j'avais besoin de me détacher de ça. Et c'est là que je suis allée taper ma première jam au Périscopé à Lyon. Je sors j'étais comme ça (geste des mains tremblantes). Je joue un peu comme ça quand même, je sors de scène je me mets vers le bar je prends un verre je dis plus rien. Et puis là il y a un super batteur que je connaissais et qui me fait : « c'était cool hein ! ». Là je fais : « Wahou! » (rires) « euh, merci, t'es sûr de... c'était moi hein ? » »

LD raconte d'abord devoir partir de la ville de Saint Etienne et du réseau rencontré au conservatoire pour gagner en légitimité : légitimité qu'elle ne trouvait donc pas auprès de ses pairs musicien·ne·s et qu'un batteur lyonnais dont elle reconnaît le travail, lui accordera et dont elle doute devoir « mériter » le crédit.

Cette articulation entre dévalorisation incorporée par les femmes et besoin de validation, de reconnaissance de son travail par les pairs semble jouer un rôle particulièrement important dans l'approche de la scène, des pratiques collectives et plus généralement la professionnalisation des musiciennes.

Plus loin, alors qu'elle relate une demande de collaboration d'une chorégraphe à l'issue d'une de ses représentations, elle minimise ses apports et se compare à son collègue masculin. Une comparaison à l'avantage de celui-ci, à qui elle octroie les qualités de création, notamment celles pour lesquelles on lui demande de collaborer, qu'elle ne se reconnaît pas.

« Après je lui ai dit wouah mais t'es sûre ? Pareil je me sens, je suis allée voir les spectacles qu'elle faisait et j'ai trouvé ça super chouette ! Et je lui dis non mais attends c'est tellement ! Je, j'ai envie tu crois que j'arriverais à faire un truc aussi bien que... ? C'est super beau ce que tu fais, je sais pas si j'en suis capable et je lui dis en plus tu sais, tout l'univers jazz a été beaucoup apporté par un pianiste parce que c'est lui qui a fait les arrangements, moi je suis qu'à la batterie et elle me dit : « non mais c'est tes chansons et puis je t'ai vu sur scène ». »

Dans le cas de PR, nous avons affaire à une personne particulièrement consciente du processus, qu'elle nomme « disqualification », et qu'elle pointe à plusieurs reprises au cours de

l'entretien comme étant l'une des raisons principales de l'éloignement des femmes de la pratique musicale. Pour autant, elle parle d'elle-même et de sa pratique musicale en des termes plutôt timides voire péjoratifs :

« Pour moi c'est un coup de bol. Un coup de bol au départ qui s'avère être euh... Mais je ne me considérerai jamais comme une professionnelle de la musique dans la mesure où je sais pas jouer vraiment d'un instrument très bien. C'est plein de petits trucs... mais euh... Pour moi un professionnel de la musique il est sensé pouvoir euh... soit avoir une formation classique ou faire des récitals ou jouer en orchestre. »

Ou encore plus loin :

« Gros coup, gros coup de chance d'avoir rencontré J. et puis qu'elle ait eu ce coup de bol enfin... c'était un coup de poker quand même. Parce que en fait, c'est vrai que quand je suis montée sur scène la première fois avec elle alors qu'on y connaissait rien et que je savais pas jouer et que je ne connaissais pas plus la musique italienne que ça... »

Pour PR, la chance a plus à voir avec le succès qu'elle rencontre en tant que musicienne que ses compétences. Alors qu'elle précise avoir bénéficié d'une formation instrumentale classique durant son enfance et aujourd'hui compléter sa formation au conservatoire en chant, clarinette, percussions, elle considère davantage l'aspect fortuit de son accès à la scène que le résultat d'acquisition de compétences techniques (y compris celle d'une aisance à performer en public).

Et lorsque qu'elle compare au sein d'un groupe mixte, ses performances techniques et celles de sa collègue à celles des hommes, les deux femmes font quelque peu figures de « faire-valoir » pour les hommes musiciens :

« Je suis chanteuse (rires) et je fais du tambourin et de la guitare. Enfin je joue de la guitare d'accompagnement et un peu des percussions. Et J. elle fait de l'accordéon. Et voilà. Et les garçons ils font tout le reste. »

PR utilise une forme rhétorique euphémisante consistant à diminuer son importance afin de donner ultimement toute l'importance à un autre à sa place. La comparaison aux hommes leur accorde d'autant plus d'importance qu'elle diminue la sienne et celle de sa collègue.

Dans le cas de PD, ici encore, la dévalorisation contribue à un découragement et un quasi-

abandon de son travail en tant que musicienne. C'est par le biais d'une valorisation extérieure et d'une demande de collaboration professionnelle que PD réussit à rester dans le circuit. Par ailleurs, elle souligne dans ses propos qu'elle ne pratiquait pas encore la voix, ce qui laisse supposer que l'acquisition de cette pratique lui permettra de gagner en confiance et en reconnaissance par la suite.

« Bin j'ai quand-même failli tout arrêter à un moment [...] ça se passait tellement mal au conservatoire que là je voulais tout arrêter. J'étais pas encore chanteuse à ce moment là, y avait pas CB à ce moment, mais en tant que contrebassiste, je pensais vraiment que la musique, j'y arriverais pas quoi. J'avais tellement perdu confiance en moi. [...] Donc à ce moment là donc j'ai décidé d'arrêter le conservatoire, d'arrêter la musique. En me disant je devais faire une formation en administration culturelle et puis en fait on m'a proposé de faire une création de théâtre donc, j'ai pas fait ma formation et puis y a eu l'enregistrement d'A&HT et puis en fin de compte j'ai jamais arrêté. Et puis ces choses là qui m'ont vachement valorisée »

L'ensemble de ces extraits nous indique de quelles manières les femmes ont incorporé une infériorité de leur genre en rapport au genre masculin, et partant, une domination des hommes. Cette incorporation de la dévalorisation de leur genre, notamment en rapport à un besoin de reconnaissance et de validation de ses performances par les pairs, semble jouer un rôle important dans l'éloignement ou le découragement des femmes par rapport à la pratique musicale.

## 2.2. Corps, costumes et coutumes

Provenant de l'italien et de même origine étymologique que la coutume, la définition première du costume est celle de « l'ensemble des caractéristiques d'une époque, d'un groupe social, d'un genre, le plus souvent immédiatement perceptibles ou relatives à l'aspect »<sup>158</sup>. Au terme de vêtement, définit comme « l'ensemble des pièces composant l'habillement à l'exclusion des chaussures, et servant à couvrir et à protéger le corps humain »<sup>159</sup>, nous préférons celui de costume, ou encore d'habit, lui même proche lexicalement de l'habitude ou encore de l'*habitus*.

---

158 Définition lexicographique du CNRTL. [En ligne]. <http://cnrtl.fr/definition/costume>.

159 Définition lexicographie du CNRTL. [En ligne]. <http://cnrtl.fr/definition/v%C3%AAtement>

Élément essentiel de la culture matérielle et constitutif de la matérialité des corps, l'habit, le costume est un marqueur social fort et participe à travers sa manière de le porter, de le regarder, à construire des signifiants qui sont les reflets de normes sociales incorporées. Le costume endosse à travers l'histoire des dimensions symboliques, culturelles, religieuses, sociales et politiques.

Sophie Cassagnes-Brouquet & Christine Dousset-Seiden dans leur article « Genre, normes et langages du costume »<sup>160</sup> soulignent que « le costume dévoile autant qu'il masque la réalité des groupes et des individus. Il intègre ou exclut et prend une part essentielle dans la fabrique du genre. »

Les auteures retracent du point de vue du genre, une histoire politique du costume qui s'inscrit dans les corps, tantôt le libérant tantôt le contraignant. Un costume servant de marqueur social, uniformisant ou distinguant, marquant une fonction, un statut, un âge ou une identité, le costume sert l'expression d'une individualité ou au contraire la nie (c'est le cas des uniformes religieux, militaires ou encore à l'école). Instrument politique du pouvoir, le costume a accompagné l'image officielle des souverains et a servi de contrôle pour les courtisans.

Si l'on appose à cette analyse, la grille de lecture foucaldienne du pouvoir, à l'ère du pouvoir disciplinaire, le costume joue un rôle crucial dans le contrôle des corps et leur normalisation. Accompagnant chaque rituel de la vie, le costume affirme la place et le rôle de chacun et de chacune aux yeux de tous. Il ordonne, classe et hiérarchise. Dans un même mouvement, le costume normalise et exclut, créant des catégories et les opposant entre elles : celle des honnêtes et des dépravés pour ne citer qu'elles.

Il peut aussi déjouer les codes et être un instrument pour transgresser les normes : l'adoption de costumes du sexe opposé révélant alors un « trouble dans le genre ».

C'est donc « naturellement » que lors de nos entretiens, les musiciennes vinrent à parler de leurs costumes et des coutumes qui s'y rattachaient. Bien que surprise au premier abord (nous

---

160 Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, « Genre, normes et langages du costume », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 36 | 2012, mis en ligne le 07 mars 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://clio.revues.org/10714>

venions les entendre parler de musique et elles nous parlaient d'habits...), la récurrence de cette thématique ne fit que confirmer l'importance qu'elle prenait dans l'incorporation des normes de genre et les transgressions que le costume autorisait ou empêchait. Trois d'entre elles évoquaient clairement ce sujet lors des entretiens.

LD évoque par exemple son expérience au sein d'un groupe féminin de rock celtique. Le propos de ce groupe est clair et assumé : des femmes s'affranchissant des codes et jouant dans un répertoire habituellement très masculin. Les musiciennes sont quatre dans un instrumentarium traditionnel du rock celtique (guitare, basse, batterie, violon) et endossent des costumes servant à appuyer leur propos scénique : la féminité au pouvoir. Mini-jupe, bas-résille, décolletés, pantalons moulants... autant de costumes qui performant un genre féminin exacerbé dans une norme séductrice, voire provocatrice, dans un lieu où elles sont peu autorisées à se représenter (la scène). Ici, le costume sert d'appui à la transgression des musiciennes (jouer dans un répertoire masculin) en affirmant son genre et son sexe à travers le costume, comme l'étendard d'une revendication. Une performativité du genre féminin qui n'est pas sans leur poser des difficultés et doit faire l'objet d'une gestion, au-delà de la scène pour ne pas avoir à subir des agressions sexuelles de la part de certains « fans » :

« Mais ben du coup on a nos petits gardes du corps qui nous suivent. On a fait le Festival de Lorient, on l'a fait deux années de suite et les gars ils sont là mais vraiment en mode gardes du corps, il y en a toujours un de chaque côté de la scène. [...] Ça c'est la chanteuse qui avait prévu le truc. Elle s'est dit bon, on fait du punk rock quatre filles en mode sexy on joue avec ça aussi, mais voilà il faut assurer nos arrières quoi. »

Une forme de séduction dont LD semblerait presque considérer normal le fait qu'elle « provoque » des réactions inappropriées, voire violentes, de la part des hommes :

« Après là TF, voilà on joue sur les petites tenues on cherche aussi hein ? »

Dans un autre registre, AM révèle une personnalité beaucoup moins à l'aise dans son corps, et les habits revêtent dans ce malaise, une place majeure :

« C'est à dire que forcément la question de la jupe ou de la tenue vestimentaire elle est... mais c'est constant tu te dis ah non j'vais pas mettre ça c'est trop court. Après je me dis je peux pas être sur tous les fronts. Il faut que je me laisse passer des trucs aussi et je peux pas être en lutte tout le temps contre moi même, c'est

hyper fatigant. C'est difficile aussi de se construire comme ça. »

Pour AM, évoluant dans un groupe mixte, le costume est clairement un marqueur différenciant les sexes. Elle évoque la manière dont elle vit cette différence dans des termes guerriers (être sur tous les fronts, en lutte contre moi-même). Un corps à corps révélateur des difficultés de la musicienne à ajuster sa tenue : s'affranchir des codes sans renier son identité.

Une différenciation également relevée par PD :

« Comment les hommes s'habillent sur scène et, ce que ça raconte pour eux, et comment une femme s'habille sur scène et ce que ça raconte quoi. C'est pas du tout les mêmes enjeux en fait. C'est pas juste d'avoir un costume qui va te connoter dans telle époque ou tel style, c'est vraiment justement quelle femme tu es sur scène, c'est super compliqué. »

Pour PD, le costume est une affirmation de sa féminité, en comparaison au costume des hommes qui, dans un milieu où le masculin est la norme et synonyme de neutralité, l'habit revêtu par les hommes sur scène exprime une identité additionnelle à celle de la masculinité. Les femmes quant à elle arborent de fait le costume de la féminité. Une féminité qui s'affiche dans la norme ou déviante de la norme. Une difficulté constante pour des sujets conscients des mécanismes de domination dont elles sont l'objet. Il faut tout à la fois, savoir s'affranchir des codes de la féminité (sensuelle, séductrice, douce, jolie, ... ), dans lesquels les musiciennes ne se reconnaissent pas nécessairement, tout en essayant de s'intégrer dans un milieu dans lequel la norme est le masculin et une des stratégies pour s'intégrer, celle d'affirmer une identité en opposition à la norme, à savoir du féminin.

PD raconte encore que le fait de se mettre en robe sur scène relève d'une forme de transgression :

« Avec C j'étais toujours en jean par exemple alors que d'habitude je suis tout le temps en robe, c'est ma transgression à moi, je mets des robes sur scène (Rires). Des robes avec des leggings quand même ou des manches longues, mais bon (Rires) mais c'est déjà quelque chose. Et d'ailleurs je pense que je suis plus sexy en jean que en robe. Moi je pense ça, donc finalement la robe ça me permet de rentrer dans une image stéréotypée de femme qui quand-même se met en robe mais dans lesquelles je me sens bien et pas spécialement sexy. »

S'agit-il de transgresser la norme du musicien conjugué au masculin ou de jouer avec les normes du féminin pour se transformer et se sentir faire partie d'un milieu ? Pour elle, le



stéréotype séducteur du féminin passent par l'habit et plus particulièrement la robe, robe dans laquelle elle dit camoufler plus facilement une féminité stéréotypée séductrice, que dans une tenue plus neutre (jean) : robe noire, manches longues, portée sur un caleçon long.

Pour AM, alors que les hommes ne se costumant pas particulièrement sur scène, les femmes doivent porter le costume d'une féminité séduisante, jolie, sans être provocante :

« C'est à dire que tu vois pour O., nous les filles c'était un peu jupes obligatoires quoi. En fait les filles elles sont en jupes sur scène parce que c'est joli parce que bah ouais faut être jolie aussi. Bah voilà t'es aussi dans un rapport de séduction avec les gens [...], y'a une image faut en jouer quoi... C'est aussi un argument vendeur de dire tiens, les musiciens y sont pas mal, les filles ça va elles sont plutôt jolies on y va quoi mettez ça en avant puis c'est cool. Toi t'es là, ok si vous voulez... Attends en fait non... Pourquoi moi je... Les mecs ils sont pas habillés et nous on est en petites jupes, un peu maquillées... »

Ici le costume des femmes, et partant leurs corps, servent à appuyer un argument de vente du groupe. Une réification du corps des femmes à des fins marchandes rappelant l'analyse de MV à propos de l'industrie musicale :

« Le marché lui il a identifié dès les années quatre-vingt et même un peu avant mais surtout les années quatre-vingt qu'il y avait du pognon à faire en faisant des groupes de filles. Donc il a poussé un certain nombre de choses dans ce sens là. »

Les corps des femmes perçus, par le biais de leurs costumes comme autant d'instruments au service d'un projet commercial, voire d'une industrie néo-libérale. Bien entendu, cette perception n'est pas sans provoquer des tensions chez les musiciennes : revendiquer sa féminité et l'on vous taxera de fille légère qui cherche à mettre son corps en avant davantage que sa musique, la cacher au risque de ne pas se conformer aux attentes normatives en terme de représentation et de performance de la féminité. Un débat qui prend corps chez PD de manière appuyée :

« Et moi je sais que ça me dérange en fait, des fois je me rends compte que je suis un peu dure avec les autres filles, une jupe un peu trop courte ou un décolleté un peu trop grand, quand tu sais que, quand tu sens que tu vois c'est pas euh..., il y a des gens qui portent très bien on s'en fout ils sont en soutif-culotte sur scène en faisant du rock et c'est très bien, ça leur va très bien, on se pose pas la question, mais des fois tu sens un truc, c'est un tout petit peu trop pour que la personne soit

vraiment à l'aise, et je me dis c'est dommage, parce que, ça me gêne en fait, je me dis, là sa jupe elle est un peu trop courte, elle a envie un peu plus de montrer ses jambes que sa voix ou que son instrument, et ça me dérange. Mais bon je suis hyper dure avec ça, je m'en rends compte d'ailleurs, je me dis je devrais pas, je devrais pas moi-même avoir ce regard-là en fait. »

Alors comment s'affranchir des codes ? Comment transgresser les normes ?

PD raconte qu'au sein d'un groupe mixte, elle endossait un costume plutôt connoté masculin (pantalon, chemise, cravate), période pendant laquelle elle dit avoir eu des admiratrices femmes parmi le public. Une transgression de genre par le costume qui semblerait dans ce cas indissociable de la sexualité, présumée affichée, par la musicienne : une mise en scène où corps, genre et sexualité semblent jouer de concert.

Enfin, pour PD, les costumes sont accompagnés d'autant de rituels sur scène ou aux abords de la scène à incorporer dans son métier. Rituels auxquels les musiciens et les musiciennes ne s'adonnent pas de la même manière.

« Moi je me sens plus à l'aise si justement le fait que je sois une femme est moins soulignée. Je me sens plus à l'aise, si voilà, on est dans une loge, que personne fait attention et que tout le monde se change et qu'on s'en fout et bin je me sens plus à l'aise dans ce contexte là. Ou alors si on me dit, ah Pauline désolé, y a que cette petite pièce pour toi à côté... Bon bin d'accord je vais toute seule dans ma loge. [...] C'est marrant parce que c'est des petites questions qui se posent tout le temps en fait. Des choses très pragmatiques. Ça fait partie de mon métier, quoi. »

Ici, se changer relève d'un rituel, dans un univers masculin, où l'appartenance à un des deux sexes peut être particulièrement soulignée et constituer des formes de ségrégations dans les espaces dans lesquels les corps évoluent. Par ailleurs, être une femme musicienne nécessite pour PD d'intégrer dans sa pratique professionnelle la gestion de ce rituel de l'habillement (vérifier la pudeur des musiciens autour, s'isoler si elle se ressent ou s'affiche) :

« Après tu jauges, par exemple ce truc des loges et de se changer, si je vois que, je vois bien même les mecs entre eux, si je sens que eux-mêmes ils sont super pudiques et tout, du coup je pose pas la question, je vais dans les toilettes, je me change dans les toilettes. Si c'est à la cool, je me mets dans un coin, je pose pas la question, je me change. »

PD montre ici comment elle a intériorisé les normes sociales pour faciliter son

intégration au sein des groupes de musiciens. Une forme « d'arrangement entre les sexes » qui n'est pas sans influence sur la construction d'évidence du quotidien dans les comportements différenciés entre les hommes et les femmes et les mécanismes de domination qu'ils produisent. Dans cet exemple c'est, de manière « évidente », la femme qui s'isole pour se changer, plutôt que les hommes gênés par leur nudité partielle en présence d'une personne du sexe opposé. Un exemple qui illustre bien comment, dans les gestes et les habitudes incorporées, les femmes, tout comme les hommes ont intégré la « normalité » d'un milieu social dans lequel les femmes sont admises, à condition de se soumettre aux règles des hommes.

« [les hommes] s'en foutent complètement, ils se posent pas la question. Ils se posent pas la question. Mais bon après, pff. On peut pas dire que ça soit un problème, je veux dire y a des choses auxquelles je suis obligée de faire attention parce que j'ai une contrebasse et que ça fait 2 mètres de long et que ça pèse 25kg. Personne ne pense à ça parce que, oui je peux pas me déplacer en ville, ouais vous avez 2 heures à la gare, bah non moi 2 heures je suis là comme un piquet avec ma contrebasse. Enfin je peux pas dire que ça soit un handicap d'avoir une contrebasse, je peux pas dire que ça soit un handicap d'être une femme tu vois (Rires). C'est comme ça, c'est des choses qui sont, c'est juste c'est pas pareil. »

Dans cet exemple, PD compare le fait d'être contrebassiste, c'est à dire une identité construite à partir d'un attribut extérieur à elle puis incorporée par la pratique de l'instrument, à celle d'être une femme, c'est à dire une identité construite à partir d'attributs incorporés. Nous voyons bien ici comment la discipline des corps, dans la répartition dans l'espace (au moment de l'habillement), par l'intégration de codes spécifiques, contribue à normaliser les comportements différenciés de genre.

Après avoir vu comment les costumes participent d'une incorporation des normes sociales, voyons maintenant comment les instruments peuvent également contribuer à une intériorisation du genre des musiciens et des musiciennes.

### 2.3. Le genre des instruments

Pour comprendre de quelles manières la différenciation des pratiques instrumentales, entre masculin et féminin, se sont opérées, nous nous sommes intéressée à l'analyse réalisée par Hyacinthe Ravet<sup>161</sup> dans son enquête sur les femmes et la musique.

---

161 H. Ravet. Musiciennes – Enquête sur les femmes et la musique. Éd. Autrement. 2011

Tout comme les corps qui les animent, les instruments s'inscrivent dans un contexte social et historique, dans lequel ils sont attachés à une dimension symbolique, les renvoyant tantôt à des figures masculines, tantôt à des figures féminines. Aussi, leur pratique met en jeu les corps par des activités socialement et sexuellement connotées : le souffler, le frapper, le frotter, le toucher.

Ainsi, tel que le rappelle Hyacinthe Ravet, le rapport différencié existant entre les hommes et les femmes dans le choix d'une pratique instrumentale, remonte historiquement à des représentations impliquant le corps de l'instrumentiste et ne peut donc se défaire de la construction sociale et culturelle dans laquelle ce corps est inscrit.

Hyacinthe Ravet s'attarde sur l'exemple récent de la pratique de la clarinette dans les orchestres classiques. Instrument embouché, joué assis et positionné entre les jambes de l'instrumentiste : une position qui a pu être jugée inconvenante et trop suggestive pour les femmes car sexuellement connotée (la clarinette est alors assimilable au phallus, l'embouchure composant une zone érogène). Si la clarinette a ainsi longtemps été considérée comme un instrument masculin, Hyacinthe Ravet montre comment elle s'est progressivement féminisé pour être considérée aujourd'hui comme un instrument « mixte ». Fait qui semble être communément admis par les musicien·ne·s qui pratiquent cet instrument : ML au cours de son entretien nous racontera comment après avoir débuté à la flûte traversière, il s'est réorienté vers la pratique de la clarinette, un instrument qu'il jugeait plus mixte :

« À six ans à mon entrée en CP, c'est ma mère, justement tu me parles de question de genre, elle, elle voulait que je fasse de la flûte traversière. J'en ai fait pendant deux ans puis ça m'a saoulé d'être qu'avec des filles, j'ai bifurqué vers la clarinette qui est un instrument assez mixte, un instrument où l'on trouve autant de filles que de garçons. »

ML débute ici la pratique instrumentale par une pratique « transgressive », c'est à dire une pratique instrumentale majoritairement assignée au sexe opposé à savoir la flûte traversière. Dans son cas la transgression de genre provient, selon ML, du fait de l'influence maternelle, affirmant ainsi de sa part un choix contraint et non assumé de l'apprentissage de ce premier instrument. Transgression subie donc, et qui amènera ML à se réorienter délibérément, nous dit-il, vers la clarinette, jugée « plus mixte ».

Hyacinthe Ravet repère ainsi une ligne de partage distincte entre le genre des instruments, déterminée par le geste qu'ils requièrent pour être joués.

Ainsi le souffler, impliquant du coffre, parfois la déformation du visage de l'instrumentiste, la production d'humeur lors du jeu (condensation et salive accumulée), un corps à corps avec l'instrument selon sa taille (hélicon, soubassophone), l'échauffement du corps par ventilation ; ainsi que le frapper, un geste rappelant celui du guerrier et souvent assimilé à une manifestation de puissance physique ; autant de représentations symboliques qui ont contribué à classer les instruments mobilisant ces gestes du côté du masculin, à l'exception de la flûte traversière pour les instruments à vent jugée plus féminine. Dotée d'une tessiture aigüe, la flûte est positionnée sur le côté, « elle donne lieu à peu d'écoulement humide et repose sur un souffle qualifié de léger, lèvres en avant, embouchure simplement posée sur le rebord de la lèvre inférieure »<sup>162</sup>.

Le frotter un geste mis en œuvre par la médiation notamment d'un archet sur des cordes. L'image des instruments de cette catégorie s'est progressivement métamorphosée pour se déplacer du masculin vers le féminin. À l'exception de la contrebasse qui garde encore une image double : « *féminine* dans une projection anthropomorphique, mais *masculine* en tant que « voix » grave »<sup>163</sup>. Les instruments de la catégorie du toucher quant à eux, correspondant au jeu des claviers, sont perçus comme des instruments convenant particulièrement aux femmes. Le piano devient très vite l'instrument du foyer, de la bourgeoisie et de la jeune fille de bonne éducation. Une analyse d'une pratique genrée de l'instrument repérée par PR :

« Alors moi, mon parcours. Je viens d'un milieu plutôt classique bourgeois dans lequel les enfants font de la musique et dans lequel les filles font du piano et de la danse classique. Donc j'ai fait du piano et de la danse classique jusqu'à 14 ans. Euh, tandis que mes frères par exemple, j'ai trois frères, ont fait plutôt du saxo et de la clarinette.»

PR note l'influence jouée par le milieu social bourgeois et la famille sur le choix de la pratique instrumentale du piano classique. Pratique qu'elle jugera solitaire et peu créative et qu'elle abandonnera à l'adolescence.

---

162 H. Ravet. *Musiciennes*. Op. Cit. p.44

163 H. Ravet. Op. Cit. p. 46

Ces gestes, complète Hyacinthe Ravet, s'ajoutent à une palette de signifiants sociaux pour les instruments et leurs classifications du côté du masculin ou du féminin : le grave ou l'aigüe, le lourd ou le léger, le volumineux et le fluët, le voyant et le discret, le sonore et le silencieux, ... Tout un arsenal de caractéristiques différenciées qui construisent, selon les époques, une sexuation des instruments, qui passe « par les modalités d'un rapport social au corps, [...] dans les fonctions corporelles qu'il sollicite »<sup>164</sup>.

Autant de constructions culturelles et sociales qui, par la pratique des instruments sont incorporées par les corps qui les performant, contribuant en une normalisation du genre.

À cela s'ajoute que l'apprentissage de la musique et d'une pratique instrumentale en particulier, engageant d'autant plus physiquement le corps des apprentis qu'il suppose des postures et des attitudes corporelles voire des corpulences induites par l'apprentissage de la pratique de l'instrument lui-même. Cet apprentissage contribue à fabriquer et renforcer les distributions autour de la norme corporelle. Certaines des musiciennes en témoignent. Alors que PD nous signalait que le jeu de la contrebasse contribuait à endurcir ses doigts de cornes, LD témoignait d'un renforcement de sa musculature par le travail de l'esthétique punk à la batterie :

« Elle s'est dit une fille derrière la batterie c'est quand même physique, c'est du punk, il faut, et c'est vrai que c'est physique hein moi j'ai pris du muscle en faisant ça. »

Certaines des musiciennes rencontrées ont donc opté pour des instruments transgressifs du point de vue de leur genre (batterie, contrebasse). Des transgressions qui s'accompagnent régulièrement de commentaires à leurs égards :

« Voilà mais sauf que être une fille derrière une batterie bin c'est pas facile. Faut en faire deux, trois quatre, cinq, six fois plus. Faut toujours en faire plus quoi. Même aujourd'hui j'entends encore les remarques : « ah pour une fille c'est cool t'envoie bien ! (rires) Sauf que maintenant ça glisse, ça me fait rire. De là à dire que je m'en fous, non. Parce que je me dis que c'est quand même con qu'on en soit encore là aujourd'hui. »

« Après il y a aussi parfois le fait de se dire ah mais quand même vous êtes pas épaisse avec un instrument pareil ça doit être lourd, il y a aussi ce rapport là

---

164 H. Ravet. Op. Cit. p. 47

physique. »

LD et PD respectivement batteuse et contrebassiste, relatent ici les retours qu'elles peuvent avoir de la part de leurs publics quant à leurs capacités corporelles induites par leur genre, supposées en inadéquation avec les capacités physiques que requerraient leurs instruments.

D'une part la puissance physique, pour « taper » sur l'instrument, d'autre part le corps à corps avec un instrument volumineux requérant une corpulence adaptée, des attributs corporels assignés au masculin et faisant de ces femmes instrumentistes, des musiciennes déviant les normes de genre.

À ces gestuelles liées à la pratique instrumentale dans les musiques classiques, les musiques actuelles dans la diversité des esthétiques qu'elles englobent, mettent, de surcroît, les corps en jeu, dans un face à face avec le public. Le corps des musicien·ne·s bouge et s'expose à l'autre au rythme de la musique : il saute, danse, remue, se met à nu... autant d'activités impliquant de manière différenciée les corps des musicien·ne·s sur scène.

« Je pense que, j'imagine que c'est encore autre chose, un rapport au corps et au public, t'enlèves tout, tu te fous à poil, qu'est ce que ça veut dire par rapport aux gens. Mais nous on n'a pas ça parce que nous on peut pas se mettre à poil juste pour être direct avec les gens, parce que y a trop de conséquences. »

Ainsi nous rappelle PD, les corps des musicien·ne·s s'affichent sur scène dans des attitudes différenciées en fonction du genre. Une transgression dans cet exemple, impossible à mettre en œuvre pour la musicienne, les conséquences, dont on peut supposer qu'elles mettraient en jeu l'intégrité du corps de la musicienne, seraient trop grandes.

Une gestuelle des corps qui contribue belle et bien, dans un jeu avec l'instrument et une performance avec le public, à distribuer les genres autour de la norme.

#### 2.4. La voix : un instrument comme les autres ?

Dans une construction sociale normalisée, la figure féminine est essentialisée. Elle renvoie à l'idée de nature, d'innée, d'instinct. La figure masculine en revanche est existentielle. Elle renvoie à l'idée de culture, de maîtrise, de technique.

En cela, les *disciplines* artistiques figurent de bons exemples de fabrication d'individualités différenciées du point de vue du genre.

Individualité cellulaire, par une séparation des corps dans des espaces différenciés pour les filles et les garçons lors de l'apprentissage artistique dans lesquels des règles différenciées s'appliquent. Organique par la normalisation des activités différenciées (la danse, le chant, impliquant le corps pour les filles ; la pratique instrumentale, du côté de la technique pour les garçons). Génétique par la répétition dans le temps qui contribue à coder les gestes et dresser les forces (le fameux « jeu masculin » mentionné par Hyacinthe Ravet). Enfin, individualité combinatoire par la combinaison des forces dans chacun de ces ensembles, construisant une « machine sociale » efficace.

Ainsi, le pouvoir disciplinaire, dans les disciplines artistiques, *sélectionne, hiérarchise, normalise et centralise*<sup>165</sup>. Il est aussi un « art du corps humain » :

« Le moment historique des disciplines, c'est le moment où naît un art du corps humain, qui ne vise pas seulement la croissance de ses habiletés, ni non plus l'alourdissement de sa sujétion, mais la formation d'un rapport qui dans le même mécanisme le rend d'autant plus obéissant qu'il est utile, et inversement. »<sup>166</sup>

La pratique artistique a contribué à discipliner les corps pour assigner « naturellement » les femmes à la voix.

Un constat vérifié par OC ou encore MV :

« La pratique instrumentale de prédilection de la femme c'est la voix. C'est la voix. Et ça on le constate tous les jours. Et la représentativité du genre féminin dans les répertoires chanson, jazz vocal le démontre très très bien. Les grandes stars du jazz vocal sont quand même des femmes. Le lyrique n'en parlons pas. Et la chanson et notamment la chanson française, je veux dire on a des artistes, énormément d'artistes féminines, euh, qui euh, qui ont percé et qui ont une carrière significative quoi. »

Selon OC, les femmes se distinguent particulièrement par la pratique vocale. À plusieurs reprises dans le cours de l'entretien il rappelle cette distinction, qu'il construit dans une

---

165 Pour reprendre les termes de Foucault dans son ouvrage *Il faut défendre la société, cours au Collège de France-1976*. Éd. Seuil/Gallimard, 1997. p. 162.

166 M. Foucault. *Surveiller et punir*. Op. cit. p. 139



ambivalence : il dit à la fois considérer la voix comme un instrument et distingue pourtant les deux catégories de manière récurrente dans son discours (vocal / instrumental). Une manière de ne pas déconsidérer les chanteur·euse·s ?

Les femmes s'éloigneraient des pratiques instrumentales jugées plus techniques et impliquant de la maîtrise, d'autant plus lorsqu'elles sont jouées par l'intermédiaire d'une médiation technique (amplification, table de mixage, ordinateur, ...), des caractéristiques attribuées aux masculins. Une vision que confirme PD :

« La musique classique c'est différent, c'est plus mixte, mais je pense qu'historiquement c'était plutôt masculin, un peu comme tous ces métiers d'art, les cuisiniers, métiers de mains, qui demandent de la technique, donc la technique est pour les hommes, le truc de la maîtrise. »

La voix, rattachée au corps est traitée comme un élément « naturel » et contribue à performer un genre féminin. Ainsi leurs voix, par le rappel constant de cette caractéristique, ne seraient pas le produit d'un travail ou d'une technique spécifiquement maîtrisée, mais plutôt celui d'un don naturel dont les femmes seraient particulièrement dotées.

« On m'a toujours dit que j'avais une belle voix, enfin on m'a entretenue dans ce truc là aussi. J'ai considéré un peu naturellement que j'avais une belle voix parce qu'on me l'a dit souvent. »

PR considère sa voix, au regard du performatif, avec lequel elle tente de prendre de la distance. Elle reconnaît à la fois le caractère itératif qui induit un comportement normé, tout en se dirigeant vers la pratique vocale. Une pratique qu'elle éloignera de la pratique musicale à proprement parler, la jugeant comme « normale » et donc dénuée des qualités spécifiques que requiert le métier de musicien·ne :

« Faut quand même un peu se battre pour être musicienne. Chanteuse c'est une chose. Parce que à la limite t'as une belle voix, bon tu deviens chanteuse c'est presque normal. Mais musicienne, musicienne. »

PR qui affirme ne pas jouer spécifiquement d'un instrument considère par ailleurs que seule la voix ne suffit pas à la légitimer en tant que musicienne :

« Et d'ailleurs moi j'ai pas une voix extraordinaire du tout. C'est pas... Parce qu'il y a des gens comme ça tout à coup on les révèle parce qu'ils ont une voix qui sort de l'ordinaire. Moi ma voix elle est assez ordinaire. [...] Enfin du coup il y a

beaucoup de gens qui pourraient être là où, enfin, être à ma place quoi »

Pour PD, les chanteuses ont également un statut « à part »

« Une chanteuse, de toutes façons quand on chante on porte toujours une parole, c'est un peu à part dans toutes les cultures, les chanteurs ils sont un peu à part, et même dans des cultures où la musique a pas du tout sa place pour les femmes, y a quand-même des femmes chanteuses. »

Mais pour PD, c'est par la pratique de la voix, associée à celle de l'instrument, qu'elle parviendra à assoir sa légitimité en tant que musicienne :

« Mais là à ce moment là, ça se passait tellement mal au conservatoire que là je voulais tout arrêter. J'étais pas encore chanteuse à ce moment là, y avait pas CB à ce moment, mais en tant que contrebassiste, je pensais vraiment que la musique, j'y arriverais pas quoi. »

Nous l'avons vu plus avant dans ce mémoire, Buscatto a montré comment la pratique vocale en jazz, largement investie par les femmes, se situait en bas de l'échelle hiérarchique. Dans l'exemple qui suit, nous allons voir comment son apprentissage contribue également en une discipline des corps autour de la norme. Eva Arnaud, dans son mémoire de fin d'études préparant au Diplôme d'État de professeur de musique relate un échange entre un enseignant et deux étudiants lors d'un cours d'improvisation jazz de deuxième année en CEPI<sup>167</sup>

« Propos retenus lors d'un cours d'improvisation, 2011.

J. musicien enseignant, saxophone ; J.P. Élève, batterie ; E. élève, voix

J. *Improvisation sur la gamme demie-diminuée.*

E. *Tu peux m'expliquer ce qu'il y a dedans comme intervalles J. ?*

J. *J.P. Toi tu vois de quoi on parle ?*

J. *Ben c'est l'essentiel. Eva c'est pas tellement important. Toi t'es chanteuse.*

*Donc écoute ce qu'on fait puis tu comprendra bien ce qu'il y a dedans. »<sup>168</sup>*

L'analyse du discours est ici intéressante. Il s'agit bien de l'essentiel, c'est à dire de ce qui découle d'une nature des choses. L'enseignant, en refusant à son élève femme, l'accès à la maîtrise de la technique, perpétue ce qui, dans l'incorporation des normes de genre par la

---

167 CEPI : Cycle d'Enseignement Professionnel Initial

168 E. Arnaud. *Perception de la pratique instrumentale et du genre : répercussions actuelles sur l'accès au milieu musical*. Mémoire de fin d'étude du diplôme d'état de professeur de musique. CEFEDM Auvergne Rhône-Alpes. 2015

discipline, est supposé « naturel ».

Mais avoir une « voix » seule, ne suffit pas, encore faut-il qu'elle soit interprétée par des corps qui correspondent aux normes et aux codes culturels et sociaux des esthétiques dans lesquelles elles prétendent performer. Alors que nous questionnons OC sur l'absence de musiciennes intervenantes auprès des publics scolaires, celui-ci, qui vante par ailleurs les qualités propres aux chanteuses raconte :

« Non mais sur l'action pédagogique, quand tu fais intervenir des artistes pour dire, tiens voilà : tu vas faire deux trois sessions comme ça, enfin tu vois, faire des sessions. Et puis tu vas mettre les jeunes sur scène pour qu'ils montrent leur travail. Il faut faire travailler la voix. Parce que tu deviens pas DJ du jour au lendemain, enfin il y a une technique, une pratique instrumentale que t'as pas... C'est, c'est, c'est de la lutherie moderne. [...] Donc c'est essentiellement sur des textes hip-hop slamés, rap, euh, mais pas de pratique instrumentale, on pourrait pas, c'est pas possible, je veux dire là ce serait massacre à la tronçonneuse sur scène (rires), vraiment massacre. »

Les normes construites dans les répertoires proposés en travail aux adolescents sont, de manière presque évidente pour OC, celles du masculin. Ici, impossible pour lui d'imaginer une collaboration avec une musicienne, ces esthétiques ne correspondant pas aux normes du féminin. Les adolescents apprennent donc à jouer *dans* la norme et *autour* de la norme. Reste la possibilité pour les femmes de travailler avec un public plus jeune, dans des répertoires où les conventions autorisent davantage les femmes à s'illustrer :

« On a moins de problème avec les petites oreilles, je pense que ça pourrait être, c'est petit les gamins, où on pourrait tout à fait faire intervenir des femmes, ça c'est sûr. Mais pas sur le public adolescent, ça c'est trop, trop speed hein. »

Pour poursuivre plus avant, arrêtons-nous un instant sur les écrits de Foucault<sup>169</sup>. Foucault nous invite à considérer le corps, non pas pour ce qu'il est ou pour ce qu'il paraît être, mais pour ce qu'il incarne d'une utopie construite au fil des temps par les légendes, les mythes ou les croyances. Cette utopie, parfaitement incorporée aux yeux de Foucault contribue à construire ce corps utopique par la vertu de laquelle le corps disparaît.

« Mais tous les matins, même présence, même blessure ; sous mes yeux se dessine l'inévitable image qu'impose le miroir : visage maigre, épaules voûtées, regard

---

169M. Foucault. *Le corps utopique, les Hétérotopies*. Éd. Lignes. 2009.

myope, plus de cheveux, vraiment pas beau. Et c'est dans cette vilaine coquille de ma tête, dans cette cage que je n'aime pas, qu'il va falloir me montrer et me promener ; à travers cette grille qu'il faudra parler, regarder, être regardé ; sous cette peau, croupir. »<sup>170</sup>

« Et il se peut bien que l'utopie première, celle qui est la plus indéradicable dans le cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel »<sup>171</sup>

« Mais peut-être la plus obstinée des utopies par lesquelles nous effaçons la triste topologie du corps, c'est le grand mythe de l'âme qui nous la fournit depuis le fond de l'histoire occidentale. Elle est belle mon âme, elle est pure, elle est blanche ; et si mon corps boueux – en tout cas pas très propre – vient à la salir, il y aura bien une vertu, il y aura bien une puissance, il y aura bien mille gestes sacrés qui la rétabliront dans sa pureté première. »<sup>172</sup>

Retenons également de Foucault la définition du « sexe » comme « quelque chose qui a ses propriétés intrinsèques et ses lois propres » et qui, dans « le processus d'hystérisation de la femme » se définit selon trois principes : ce qui appartient aux deux sexes, ce qui appartient par excellence à l'homme et fait défaut à la femme et ce qui constitue, ordonne et perturbe le corps de la femme tout entier (fonction reproductive).

« L'hystérie est interprétée, dans cette stratégie, comme le jeu du sexe en tant qu'il est l' « un » et l' « autre », tout et partie, principe et manque. »<sup>173</sup>

Selon ces principes, et dans l'ère du « bio-pouvoir », deux mécanismes du pouvoir que sont la discipline et la régulation des populations, ont été articulés dans des agencements concrets dont la sexualité constituera l'un des dispositifs les plus importants. Et dans les dispositifs du bio-pouvoir, il ne s'agira non plus de rependre sur la vie la menace de mort, comme avaient pu le faire les souverains dans l'ancien temps, mais d'opérer des « distributions autour de la norme ».

« Une société normalisatrice est l'effet historique d'une technologie de pouvoir centrée sur la vie. »<sup>174</sup>

---

170Ibidem, p. 10.

171Ibidem.

172Ibid. p. 11.

173M. Foucault. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Éd. Gallimard. 1976. p. 202.

174Ibid. p. 190.

Nous serait-il alors possible, à l'éclairage des lectures de Foucault, de considérer la voix des chanteuses comme tout et partie du corps et donc comme une des composantes de cette utopie par laquelle le corps s'efface pour devenir « un corps *sans corps* » ? Alors, le corps de la femme chanteuse trouverait ici une manière de se dé-corporer pour répondre au mirage et à l'utopie incarnée d'un corps construit autour et dans la norme : un corps répondant aux principes du « sexe », un corps hystérique.

Alors, considérer « la voix », dans tout ce qu'elle constitue de timbre, de sonorité, de musicalité, de rugosité, propres à celles de ces chanteur·euse·s qui nous touchent, nous transportent ou encore nous séduisent, comme des éléments techniques, identiques et assimilable aux instruments reviendrait à considérer que le corps utopique s'effacerait pour être mis à nu et ne laisser entrevoir que sa laideur et sa monstruosité.

Ainsi en parcourant Roland Barthes, on ne pourrait assimiler la voix à autre chose que ce corps utopique situé par Foucault comme étant « *toujours* ailleurs, [...] lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire [...] ailleurs que dans le monde »<sup>175</sup> et que donc aucune science ne saurait expliquer ou dominer.

« La voix humaine est en effet le lieu privilégié (eidétique) de la différence : un lieu qui échappe à toute science, car il n'est aucune science (physiologie, histoire, esthétique, psychanalyse) qui épuise la voix : classez, commentez historiquement, sociologiquement, esthétiquement, techniquement la musique, il y aura toujours un reste, un supplément, un lapsus, un non-dit qui se désigne lui-même : la voix. Cet objet toujours différent est mis par la psychanalyse au rang des objets du désir en tant qu'il manque, à savoir des objets (a) : il n'y a aucune voix humaine au monde qui ne soit objet de désir – ou de répulsion : il n'y a pas de voix neutre – et si parfois ce neutre, ce blanc de la voix advient, c'est pour nous une grande terreur, comme si nous découvriions avec effroi un monde figé, où le désir serait mort. Tout rapport à une voix est forcément amoureux, et c'est pour cela que c'est dans la voix qu'éclate la différence de la musique, sa contrainte d'évaluation, d'affirmation. »<sup>176</sup>

### **3. La sexualité, figure centrale du pouvoir**

Quels sont, dans le détail, les apports de Foucault à propos de sexualité ? Premièrement il

---

175 Op. Cit. p.17

176 R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques 3*. Éd. Seuil, 1992

considère la sexualité comme un dispositif politique qui s'articule directement sur les corps. Deuxièmement, la matérialité des corps, dans la sexualité se réfère particulièrement au « sexe » en tant qu'élément du réel formé à l'intérieur du dispositif de sexualité lui-même et à travers les stratégies de pouvoir. Foucault nous dit : « En créant cet élément imaginaire qu'est « le sexe », le dispositif de sexualité a suscité un de ses principes internes de fonctionnement les plus essentiels : le désir du sexe – désir de l'avoir, désir d'y accéder, de le découvrir, de le libérer, de l'articuler en discours, de le formuler en vérité. »<sup>177</sup> Aussi, Foucault considère-t-il le désir du sexe comme une confirmation d'une soumission au pouvoir. Pour s'en affranchir, il nous invite à nous libérer de l'instance du sexe et à considérer non pas « le sexe-désir, mais les corps et les plaisirs. »<sup>178</sup> La résistance pour Foucault, ne s'inscrit pas dans « un lieu du grand Refus – âme de la révolte, foyer de toutes les rebellions », elle est un exercice de multiples formes de résistance. C'est cette perspective, dont la *praxis queer* se revendique, qui amène à s'interroger sur les formes multiples d'identités et de pratiques de genre, de sexualités, non comme des imitations de la norme dominante mais comme autant de subversion de ce qui est culturellement et socialement admis et remettant en cause l'hétérosexisme (un désir hétérosexualisé normé et normatif considérant le phallus au centre de la relation). La perspective « queer », dont Butler est une figure centrale, invite à regarder la sexualité comme un élément au cœur des relations de pouvoir, produisant la « matrice hétérosexuelle ». Il sera intéressant de considérer dans notre analyse, dans quelle mesure cette matrice s'impose comme une évidence ou au contraire est remise en jeu.

Nous pouvons d'ores et déjà repérer que la norme dans laquelle s'inscrivent l'ensemble des personnes rencontrées en entretiens est clairement celle de l'hétérosexualité. Leurs références dans le discours semblent considérer un alignement « naturel » entre le sexe, la sexualité et le genre. Nous le verrons plus en détail, chacune des références à la sexualité s'inscrit dans une « matrice hétérosexuelle ». Nous tâcherons de voir en quoi cette matrice contribue à normaliser la sexualité et à prolonger les relations de pouvoir à l'œuvre.

### 3.1. Séduction et sexualité

Notre étude des rapports de pouvoir pris dans la sexualité porte sur une analyse du discours.

---

177 M. Foucault. *Histoire de la sexualité*. Op. cit. p. 207

178 Ibid. p. 208

Notons donc à travers l'étude du discours des personnes enquêtées, que outre l'emploi de l'enquêtrice elle-même, le terme de « sexualité » est employé six fois, dont cinq dans le sens d'une « orientation sexuelle » hétérosexuelle, homosexuelle, bisexuelle. Les termes de « sexe » ou de « sexuel » pour parler de sexualité sont employés quant à eux huit fois lors des entretiens. Si ces termes ne sont pas majoritairement utilisés, notons en revanche la prépondérance de l'emploi du terme « séduction », relevé quarante-trois fois dans le discours des enquêtés.

Aussi convient-il d'une part de définir le terme de séduction mais également de distinguer dans le discours, s'il y a lieu, les sens qui lui sont donnés.

Mélanie Gourarier<sup>179</sup> repère à ce terme deux emplois au cours de l'histoire. Un premier de l'ordre de l'indéfinissable (la muse de l'artiste), un état troublant l'âme et le corps et opérant par charme ou par magie ; un second de l'ordre d'une ruse de la nature pour assurer la reproduction des espèces. L'incommensurable ou le déterminé. Le terme est ambivalent. Il renvoie à la fois à un art de plaire mais aussi à la tromperie. Dans l'étymologie latine, *seducere* désignait le fait d'entraîner quelqu'un à commettre des fautes, ce n'est qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il revêt les notions de « plaire » et de « charme ». Pour Gourarier, la séduction est un terrain d'études favorable pour qui s'intéresse aux rapports sociaux et particulièrement aux rapports de genre et de sexualité.

La distinction entre « séduction » et « sexualité » est importante. Si le terme séduction peut-être employé dans une continuité, une prolongation (ou plutôt un prémisses) de ce que nous nommons la sexualité, comme une condition nécessaire à la relation sexuelle, il semble, en quelques endroits du discours, être employé comme un élément détaché d'enjeux de sexualité. Aussi, de manière corolaire, la sexualité implique-t-elle nécessairement une relation de séduction ?

Si nous distinguons bien deux sens dans l'emploi du terme « séduction », un premier désignant un charme qui opèrerait, sans connotation sexuelle spécifiquement et un second de l'ordre de « se plaire », la drague, des préliminaires à une relation sexuelle, la seconde définition semble être le sens le plus employé pour ce terme de séduction.

---

179 M. Gourarier « Séduction » in *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualités, rapports sociaux*. Sous la direction de Juliette Rennes. Éd. La Découverte. 2016. p. 596

Le terme de séduction au sens de charme, sans connotation sexuelle, est employé par les musiciennes lorsque la relation de séduction a lieu entre l'artiste et le public. Une forme de séduction n'impliquant donc pas une relation entre deux personnes spécifiquement.

Chez AM, il s'apparente à la notion de « charisme », notion qu'elle exemplifie dans la figure du chanteur :

« Après c'est quelle séduction, qu'est ce que tu mets derrière le jeu de séduction en fait et qu'est ce que les gens y mettent aussi en retour. C'est à dire que un chanteur qui va haranguer la foule comme ça, puis être dans une posture d'hyper proximité ou un truc un peu... Tu vois, S c'était un ancien comédien en plus donc lui il avait vraiment ce truc un peu agressif je trouve mais c'était un bel homme, il était hyper grand, hyper beau et il fixe quelqu'un il le garde en tension au niveau du regard après voilà il est hyper ouvert au niveau de son regard de sa posture et donc ça on peut dire ouais c'est une forme de, de, de séduction. [...] il a du charisme. »

PR parle d'une séduction, sans implication sexuelle, qu'elle définit comme une « énergie ». Elle parle ici de l'énergie qu'elle cherche à dégager dans sa performance sur scène et la compare à celle d'un musicien reconnu :

« Après cette énergie là, je la... Moi je sais qu'il y a une énergie, qui n'est pas du tout comme S., mais qui est, que je cherche à approcher, mais qui est pas de la séduction : « regardez comme je suis belle, qu'est-ce qui vient me pécho ? » Et il y a forcément un peu de ça parce qu'il y a une forme de représentation de soi mais... S. j'ai trouvé qu'il y avait un truc hyper sincère dans son énergie. Il cherchait pas à entourlouper les gens, enfin c'est ça qui m'a sauté aux yeux. Et donc c'est de la séduction mais pas sur euh... Peut-être parce que je savais qu'il était homo alors je me suis pas sentie concernée par sa sexualité quoi. »

Dans cet extrait, nous voyons l'ambivalence possible du terme de séduction : à la fois sans implication sexuelle, mais pour laquelle PR trouve des explications du côté de l'orientation sexuelle de l'artiste, différente de la sienne, qui aurait d'emblée écarté d'éventuelles connotations sexuelles dans la séduction du musicien.

Chez PD également, la séduction semble ici entendue dans le sens d'un charme qui opérerait sur scène avec le public, bien qu'elle émette une distinction entre la séduction opérée par les hommes, qui impliquait un second registre de séduction en sortie de scène (de l'ordre de la drague) :



« Alors c'est vrai que les mecs ils se faisaient vachement draguer en sortant de scène moi, mais j'imagine aussi parce que je cherche pas ça quand même, parce que je me sens pas dans un rapport de séduction avec le public même si forcément séduction il y a parce que t'as envie de plaire en quelque sorte, mais pas, j'ai pas envie de plaire sous cet aspect là, sous un aspect sexué je dirais. Donc je pense que c'est pour ça que les gens peuvent me dire simplement qu'ils me trouvent charmante. »

Le second sens du terme séduction, est ici plus largement usité. Il implique une relation entre deux personnes à connotation sexuelle, de l'ordre de la drague. Soulignons que dans la grande majorité des cas, le terme est employé, de manière implicite, pour désigner une relation entre deux personnes de sexes opposés.

Pour AM, l'ambivalence du terme est incorporée. Elle joue avec la séduction tout en restant dans une maîtrise corporelle pour limiter les effets d'une séduction qui impliqueraient de la sexualité :

« Et, et donc, du coup alors moi faut que je sois un peu dans la séduction avec eux parce que quand même si t'es pas dans la séduction du tout, t'es pas intéressante, mais pas trop parce que il faut pas non plus qu'ils croient que t'as envie de coucher avec. »

Le jeu entre les deux registres de séduction est également présent dans le travail de musicienne pour PD :

« Pour rien au monde je voudrais qu'à un moment il y ait une séduction qui puisse poser question. Parce que sinon, tout est fini, tout est mort. Et c'est ça qui est fragile en fait. À la fois il faut l'entretenir parce que c'est aussi l'envie de se plaire qui fait qu'on se pousse, qu'on est bon, qu'on travaille. »

Attardons-nous quelques instants sur le sens de séduction, que nous avons défini plus avant. D'abord son étymologie latine, *seducere*, entraîner quelqu'un à commettre des fautes. Bien que le sens semble s'être éloigné de son sens premier pour s'approcher de celui de charmer (terme lui-même ambigu, étymologiquement il est assimilé au fait de soumettre à une opération magique), le fruit ne tombe jamais très loin de l'arbre. La tradition judéo-chrétienne, qui rejette la faute du péché originel sur Eve, semblerait encore imprégner les croyances actuelles concernant le sexe à blâmer pour avoir croqué au « fruit défendu » et entraîné Adam à

en faire autant. Ainsi, les femmes seraient par nature séductrices. Une séduction dont seuls ces êtres ensorceleurs et malveillants auraient le secret. Cette vision essentialisée de la femme, la rend ainsi responsable des pulsions sexuelles des hommes. Une construction sociale clairement énoncée par AM, qui dit éprouver à ce sujet de grandes difficultés dans ses relations de travail avec ses homologues masculins :

« Il y a une espèce de culpabilité tout le temps de se dire, attends je suis une femme, c'est moi qui suis responsable des pulsions sexuelles des hommes. Je me suis dit attends ça tu l'as dans ta tête clairement, c'est acquis, ouais c'est acquis. Et je me bats avec ce truc un peu, et parfois ça m'échappe quoi. C'est là, et c'est difficile à déconstruire. »

Une construction culturelle et sociale qui assigne aujourd'hui encore, les hommes et les femmes dans des rôles spécifiques et genrés dans l'amorce d'une relation sexuelle. Les femmes, par nature séductrices, n'auraient d'autre entreprise que celle de laisser la magie opérer pour « charmer » leurs prétendants, déclenchant chez les hommes des pulsions sexuelles incontrôlables. Une relation impliquant passivité chez la femme versus activité chez l'homme.

Dans un groupe de musique constitué, c'est pour MV une dimension à prendre en compte dans notre problématique. Il exprime une analyse personnelle sur les rapports de séduction au sein d'un groupe et la vision de qui porte la responsabilité de cette relation de séduction :

« [...] mais par exemple la représentation un peu schématique c'est il y a une nana dans le groupe ça va foutre la merde parce qu'il va y avoir de histoires de cul, tu vois ? »

Et plus loin, il précise :

« Je pense que tu peux pas faire l'abstraction de la question de la séduction entre homme et femme et de la relation euh, ouais dans la relation de séduction à l'intérieur du groupe. Alors, dans le monde du travail aujourd'hui les choses sont relativement bien bordées. Hein je veux dire maintenant il y a quand même hein euh, le droit de cuissage tout ça, bon. Il y a quand même des choses qui ont évolué. Dans le monde de la musique si tu veux euh... en fait quelque part il y a exactement les mêmes problématiques semble-t-il sauf que il y a cette euh, cette vie de groupe. »

MV énonce dans le registre de la séduction, un double standard, qui n'est pas sans

ambivalence. Dans le même temps, il fait référence à la question de la responsabilité de la femme dans la relation de séduction « une nana dans le groupe ça va foutre la merde », il établit par ailleurs une perspective avec un « monde du travail », dans lequel les « choses » seraient « bordées » et aborde la question du « droit de cuissage ». Nous comprenons ici que MV fait la supposition que le milieu de la musique serait un milieu à part d'un monde du travail plus « classique », monde dans lequel il existait auparavant un « droit de cuissage », c'est à dire des situations de harcèlements sexuels ou de viols, qui n'existeraient plus aujourd'hui mais continueraient à avoir cours dans le milieu de la musique. MV propose donc une image du milieu des musiques actuelles dans laquelle les femmes intégrant les groupes seraient à la fois, responsables d'une séduction envers les hommes, tout en étant des objets de désirs pour les hommes, sous le joug de dominations masculines, impliquant des cas de harcèlements sexuels voire de viols. Des rapports de pouvoirs dans la sexualité que l'on peut qualifier de violents, et rejetant la responsabilité des violences sur les victimes.

PR situe également distinctement la question de la sexualité entre musicien·ne·s comme un frein à l'accès des femmes à des pratiques en groupe :

« ils se connaissent depuis toujours. Ils ont grandi ensemble et parfois il y avait des femmes, des filles dans leur groupe à l'époque, le groupe de copains. Mais il y a toujours eu des intrigues amoureuses entre eux. Voilà, machin sort avec machin, et donc après ça se termine, et donc celle qui est jetée c'est la fille. C'est pas les mecs. Donc ils restent entre eux, solidaires. Une fille ils la considèrent potentiellement comme euh, comme une, comme une, ouais comme un potentiel amoureux. »

PR émet ici une hypothèse quant à l'absence de femmes dans les groupes de musiciens qu'elle fréquente aujourd'hui à Saint Etienne. Sa vision est celle de groupe d'hommes, solidaires entre eux, qui considèrent les femmes dans une relation amoureuse uniquement. On voit ici qu'en cas de rupture, c'est la femme qui quitte le groupe et non l'inverse. Elle souligne par la suite, les difficultés pour les femmes à s'intégrer dans ce milieu qu'elle définit comme étant un « réseau de solidarités un peu discret », les hommes fonctionnant dans le métier, de la même manière que dans les relations de sexualité décrites plus haut.

PR nous parle également de la séduction qui peut opérer sur scène entre musicien·ne·s et qui les engageraient dans une relation à connotation sexuelle :

« Pour jouer ensemble. Entre mecs il y a pas, il y a moins de relation de séduction ou tu peux très bien bœufer avec quelqu'un pendant trois heures, il n'y a pas d'implication. Euh... tandis que les filles si tu boeuf pendant trois heures avec quelqu'un, avec une fille, je pense qu'il y a comme un dialogue qui se noue, qui est pas neutre en fait. »

Jouer dans un groupe ne serait pas neutre. La musique engagerait les musicien·ne·s dans un échange tel, qu'il impliquerait automatiquement de la séduction. Cette relation ambiguë est décrite très en détail par PD :

« Alors entre musiciens, c'est différent. C'est pas un rapport de..., enfin si, il y a un rapport de séduction, qui est aussi de l'ordre de se plaire, disons que, quand la musique c'est quelque chose qui est super important pour toi, et qui aussi est très intime, t'as envie que l'autre accepte ou aime cette part très intime de toi qui s'exprime par la musique. Mais du coup, ce qui est étonnant c'est qu'avec les autres musiciens, même avec des gens qui peuvent être très différents, quand il y a une connivence, il y a un partage d'intimité, dans la répétition, dans le concert, à travers la musique, qui est super fort. »

PD, qui a également plusieurs fois travaillé dans le milieu du théâtre, établit une analogie intéressante entre les deux milieux. Elle décrit une relation de séduction dans le théâtre entre comédien·ne·s, jouant leurs rôles jusqu'à les troubler, qui serait plus connue, plus parlée, et du fait mieux maîtrisée par les comédien·ne·s :

« En fait c'est génial, parce que si tu ouvres les portes de ça, te dire que tu peux partager cette intimité avec d'autres gens qu'avec ton partenaire, du coup musicalement c'est super fort. [...] A&HT il disait ça tout le temps enfin M, ou même avec LR c'était des trucs qu'on se disait en studio, des fois t'as l'impression que c'est une partouze collective (Rires). Un moment de studio super intense, où quand t'es vraiment en train de travailler, y a quelque chose qui est de cet ordre là, qui est vraiment. Dans le, dans des moments vraiment intenses de musique, où il se passe quelque chose, donc du coup c'est un peu comme un amant en fait tu vois, que tu le verrais juste pour les bons moments, y a rien autour, je comprends que tu te laisses porter, surprendre. »

Pour elle, cette dimension de la séduction entre musicien·ne·s, qu'elle rapproche de l'« intimité », contribue à sublimer la relation qui s'établit dans le travail à condition qu'elle ne transgresse pas les limites pour aller vers des relations sexuelles. Alors, passer du registre de

la séduction à celui de la sexualité revient à ruiner cette relation « magique » :

« C'est des choses qui n'existent pas dans ma tête parce qu'elles sont complètement interdites en fait. Et oui, effectivement y a des interdits qui ont été transgressés. (Rires) Qui ont renforcé mes règles d'autant plus en fait, parce que oui effectivement, parce que ça gâche en fait, ça gâche tout simplement, et justement ça gâche la magie dont j'étais en train de parler juste avant en fait, qui est d'autant plus magique parce qu'elle est non-dite, qu'elle est vécue. »

Un registre de langage qui place la relation artistique vécue dans une perspective fascinante et fantastique. Une perspective qui permettrait peut-être de déplacer les enjeux de la relation de séduction vers des éléments plus spirituels et moins charnels : une ruse pour amoindrir l'inscription dans le corps et plus particulièrement dans le « sexe » de cette relation, limitant par conséquent les mécanismes de pouvoirs qui pourraient œuvrer ?

### 3.2. Jeux interdits

Au cœur de cet imbroglio, dans le discours des musiciennes, la figure de « la compagne » surgit dans l'ombre des musiciens, comme une figure de contrôle d'une relation de pouvoir clairement établie. Si elles admettent que les hommes puissent convoiter l'objet de leur désir et vivre des aventures sexuelles sans lendemain, il semble en effet, que les compagnes autoriseraient difficilement les femmes à pénétrer, en tant que musiciennes, dans ce milieu et à partager une trop grande intimité avec les musiciens :

« PD : Mais je me suis rendue compte après en fait, je m'en suis rendue compte vraiment avec A&HT parce que là il y avait une notamment une fille qui était très très jalouse et qui me détestait, donc là je m'en suis rendu compte, forcément, mais...

J : Et qui te le montrais ?

PD : Ouais. [...]. Bah elle voulait pas que je sois là, enfin j'en sais rien, c'est plus des piques je pense, je me rappelle pas comment je l'ai senti, mais, des invitations de groupe, on est tous là, et moi je suis pas très bienvenue, c'est plus ça. Mais, moi c'est le genre de trucs, certainement parce que... Non j'en sais rien, c'est vrai que je m'en foutais complètement, c'était le dernier de mes soucis, autant de savoir ce que elle elle pensait, que même les mecs, tu vois, si ils sont pas capables de se gérer eux-mêmes, tant pis, moi je... »

Pour AM, cette relation avec les compagnes tient une place spécifique :

« Donc c'est un espèce de truc ou je me dis moi j'ai pas de mec, je suis toute seule au milieu de ce réseau de mecs qui sont de toutes façons tous, enfin j'veux dire, plus ou moins fidèles, déjà, et plus ou moins libres dans leurs façons de vivre. [...] Et après, en attendant il faut aussi ménager leur copine, que eux ils ne ménagent pas du tout, enfin j'veux dire, ils en ont rien à cirer. Donc c'est toi qui est un peu là au milieu à dire : non mais t'inquiète il m'a parlé de toi. Ah mais oui, j'ai entendu parler de toi, oui ok, comment je sais pas, tu me dis ça comme ça, tu me regardes un peu bizarre, bah, moi j'ai pas envie que tu sois en colère contre moi j'ai rien fait et en plus je veux aussi que tu dises pas à ton mec que je veux plus que tu la vois celle là, parce qu'après moi je bosse plus quoi. »

Dans le discours de AM, les compagnes des musiciens sont une figure de pouvoir importante à prendre en compte dans la relation professionnelle avec les musiciens. Ici, le pouvoir conféré aux hommes dans le milieu de la musique passe aussi par l'acceptation de leur domination par leurs compagnes, qui, par la légitimité et le caractère officiel de la relation sexuelle vécue avec un musicien, acquièrent un statut de dominantes vis à vis des femmes musiciennes. Elles détiennent, aux yeux de AM, le pouvoir de les écarter du milieu professionnel. Un pouvoir également reconnu par PR qui use de tactiques pour s'en départir :

« Enfin il y en a une [compagne] avec qui vraiment c'est plus difficile, mais euh. Globalement c'est pas... Enfin, le mieux c'est d'arriver à inverser le trucs et à faire copine-copine avec les femmes. Comme ça t'es tranquille. »

Des relations de pouvoir qui impliquent donc, dans la perception de leurs mécaniques par les parties-prenantes, une plus grande complexité que celles permises par une lecture marxiste de la domination. À travers ce trio décrit dans la relation musicien-musicienne-compagne, nous voyons ici comment la relation dominant-dominé s'appuie et passe par une partie infime des dominées (les compagnes), qui deviennent dans une situation donnée dominantes, pour asseoir in fine, la domination masculine.

Nous l'avons vu, l'ensemble des discours sur la sexualité des musicien·ne·s se situe clairement dans une matrice hétérosexuelle. Cette matrice contribue à normer les sexes dans leurs plasticités « biologiques » (mâle / femelle), sans aucune forme de remise en cause de ces deux catégories de sexes, et suivant les caractéristiques et identités de genre qui y sont attachées.

Des rapports de pouvoir dans la sexualité qui reflètent des rapports de pouvoir entre les sexes complexes, et dont les modalités de résistance et de subversion sont peu visibles et reposent sur des tactiques individuelles qui ne semblent pas recouper des stratégies plus généralisées chez les musiciennes.

## Conclusion

C'est au travers de huit portraits que nous avons approché le milieu des musiques actuelles de Saint Etienne. Quatre portraits d'hommes responsables ou impliqués dans des organisations institutionnelles liées aux musiques actuelles et quatre portraits de femmes musiciennes jouant au sein de plusieurs formations musicales. Notre hypothèse première était que les femmes musiciennes, en venant déranger un milieu où la norme est le masculin, transgressent les normes sociales et culturelles auxquelles elles sont assignées et ce faisant, des mécanismes de domination s'exercent sur elles afin de maintenir un statu-quo. Au travers de ces portraits, notre problématique a été de comprendre pourquoi les femmes se tiennent à distance de la scène dans les musiques actuelles, et comment les mécanismes fonctionnent, et maintiennent en place les relations de pouvoir qui existent en son sein. Plusieurs référentiels théoriques nous ont accompagnée dans l'analyse et la compréhension de notre problématique, dont nous avons pu voir pour certains, les limites et pour d'autres, appréhender la complexité des rouages.

Si une partie de notre hypothèse a pu être vérifiée par une approche héritée du féminisme matérialiste, la lecture foucauldienne du pouvoir nous a invitée à une observation plus complexe des mécanismes de domination. Ainsi, l'hypothèse de départ nécessite d'être reformulée : Le milieu des musiques actuelles est un milieu propice à l'observation des mécanismes de pouvoir. Les dominations y sont multiples (sexe, genre, classe, race), souvent croisées, et les processus pour discipliner les corps, efficaces. Les sujets qui agissent en son sein et par lesquels les normes se construisent et s'incorporent sont autant de figures capables d'assujettissement que de résistance.

Empruntons à Foucault un dernier apport théorique, celui des hétérotopies. Dans l'ouvrage *Les hétérotopies*<sup>180</sup>, issu d'une conférence donnée en 1967 par Foucault devant une assemblée d'architectes, le philosophe situe dans le monde, des contres-espaces, des lieux-autres, organisés par la société adulte, des lieux réels, hors du monde que sont par exemple « les jardins, les cimetières, il y a les asiles, il y a les maisons closes, il y a les prisons, il y a les

---

180 M. Foucault. *Le corps utopique, les hétérotopies*, Éditions lignes. 2009



villages du Club Méditerranée, et bien d'autres. »<sup>181</sup> Ces lieux répondent à des principes spécifiques et ils viennent contester de deux manières tous les autres espaces du monde : « en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien, au contraire, en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon »<sup>182</sup>. Considérons alors les lieux de concerts de musiques actuelles comme des hétérotopies. Des hétérotopies « subtiles ou habiles [qui cherchent à] dissiper la réalité avec la seule force des illusions »<sup>183</sup>. Illusions qui, en même temps qu'elles construisent un espace de fête désordonné, un lieu d'expression des contestations, libéré des codes, de la morale et des règles en vigueur, préserve coûte que coûte l'ordre établi dans les relations de pouvoir qui s'y exercent. Les hétérotopies de la scène musicale sont liées au temps : elles ne fonctionnent pas sur un principe d'éternité mais de manière chronique, sur le mode de la fête et de l'événement. À cet instar, les concerts de musiques actuelles sont des exemples parfaits d'hétérotopies chroniques. Ils intègrent dans ce principe temporel une seconde dimension : celle de créer l'illusion d'appartenir, voire d'écrire l'histoire de la musique. Stars mythiques du rock ou de la pop, festivals légendaires, autant de discours qui contribuent à fabriquer les hétérotopies et à les relier entre elles. Accompagnés de différentes formes de rituels à l'entrée, avec récemment en France une intensification du rituel de fouille (des sacs, des vêtements, parfois palpation au corps), les lieux de musiques actuelles sont à la fois ouverts et fermés sur le monde, isolés mais accessibles et pénétrables : autre principe énoncé par Foucault, « on n'entre pas dans une hétérotopie comme dans un moulin »<sup>184</sup>. L'illusion créée est parfaite.

Mais à partir de notre nouvelle hypothèse et de cet apport théorique, comment sortir de l'illusion ? Comment ne pas verser dans un pessimisme qui nous pousserait à croire que les rouages sont si bien huilés qu'il nous faudrait encore plusieurs décennies (voire plusieurs siècles) pour que l'on parvienne à repérer les crissements dans cette mécanique ? Comment trouver les issues et les modalités de subversion ? Comment sortir d'une vision du monde du « normal » et du « pathologique » qui exerce des violences ordinaires et quotidiennes ?

---

181 Ibid. p. 25

182 Ibid. p. 34

183 Ibid. p. 35

184 Ibid. p. 32

C'est précisément ici que Judith Butler, proclamant un féminisme de la subversion, ouvre des perspectives réjouissantes. Pour Butler nous l'avons vu, le genre est une performance. C'est à travers un ensemble d'actes corporels et discursifs répétés qu'il fait advenir ce dont le discours sur le genre parle. Il crée se faisant l'illusion d'un « noyau interne », d'un « soi genré ». Mais bien que contraignant nos comportements, les normes et les discours ont aussi des structures fragiles, en cela qu'elles reposent sur la répétition pour être incorporées. Et pour autant que les normes et les discours marquent nos gestes, nos corps et nos manières de nous concevoir ils peuvent aussi, parce qu'ils ne fonctionnent pas de manière automatique, repousser leurs propres limites, être interrogés et subvertis.

Aussi, ne faut-il pas chercher chez les musicien·ne·s, des modèles et des pratiques subversives reproductibles, mais entrevoir comment les normes et les discours une fois incorporés, sont subvertis de façon unique et singulière. En cela, les apports de Butler nous invite à reconsidérer les subversions déjà à l'œuvre chez les musicien·ne·s. Autant de possibles qui invitent l'ensemble de la profession à élargir l'éventail des possibles en matière de performance : le spectacle ne peut en devenir que plus réjouissant ! À la faveur d'une éthique et d'une esthétique de la subversion, les nouvelles problématiques soulevées interrogent encore davantage ce qui se joue dans le rapport au corps chez les musiciens et les musiciennes sur scène et dans l'ombre de la scène ; comment se jouent et se déjouent les normes (de genre, de race, de classe, de sexe, de sexualité) par ces mêmes corps et dans le discours ; il serait également intéressant de vérifier s'il existe des milieux favorables ou non à une éthique de la subversion. Une telle observation pourrait faire l'objet d'un travail comparatif resserré autour de plusieurs terrains dans le milieu musical, plus spécifiquement nommés, que dans le présent travail de recherche.

Ce mémoire présente plusieurs défauts. La construction tardive et l'évolution de l'hypothèse de recherche et des problématiques afférentes ont contribué en un décalage important dans l'énoncé de la recherche lors des entretiens et les questions soulevées. Pour ainsi dire, si nous devions reprendre notre recherche aujourd'hui, nous procéderions différemment. Mais n'est-ce pas là l'aboutissement de toutes recherches hypothético-déductives ? Une seconde lacune provient de l'échantillon rencontré que nous percevons aujourd'hui comme un échantillon très homogène (par les catégories sociales, les identités de genre hétéronormées) par rapport à la diversité des pratiques sociales et culturelles que tentent de recouvrir les musiques actuelles.

Cette homogénéité, fût-elle révélatrice d'un milieu largement dominé par des hommes blancs et hétérosexuels, ne nous aura pas permis d'explorer au-delà de cette perspective, qui contribue à une forme d'ethnocentrisme.

Rappelons aussi que ce travail n'est pas le résultat d'un choix de sujet déterminé sans questionnement dès le commencement de la recherche mais fut le fruit d'un processus, par l'autobiographie raisonnée notamment, de mise en évidence de mécanismes de pouvoirs que l'actrice ne percevait pas et qui avaient tenu l'apprentie-chercheuse éloignée du terrain de la recherche autour duquel elle tournait. L'apprentissage de la recherche ne fut pas sans remise en question ni doute quant à l'intérêt que comportait ce travail. D'un point de vue scientifique, il est sans nul doute d'un bien modeste intérêt quant aux « découvertes » réalisées. D'un point de vue personnel en revanche, il aura largement contribué à forger en nous une nouvelle manière d'appréhender et de voir le monde, plus vigilante, plus libre aussi et plus sincère.

## Bibliographie

### Ouvrages

- ALBERTINE, Viv, 2017. *De fringues, de musique et de mecs*. Éd. Buchet Chastel.
- ALLISON, Dorothy, 2015. *Peau. À propos de sexe, de classe et de littérature*. Éd. Cambourakis.
- BARD, Christine (sous la direction de), 2017. *Dictionnaire des féministes. France XVIII<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècle*. Éd. Presses Universitaires de France.
- BARTHES, Roland, 1992. *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques 3*. Éd. Seuil, 1992
- BAYARD, Jean-François, 2014. *Le plan cul. Ethnologie d'une pratique sexuelle*. Éd. Fayard.
- BERENI, Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT, Alexandre et REVILLARD, Anne, 2012. *Introduction aux études sur le genre. 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée*. Éd. De Boeck.
- BERENI, Laure et TRACHMAN, Mathieu, 2014. *Le genre, théories et controverses*. Éd. Presses Universitaires de France.
- BOURDIEU Pierre, 1998. *La domination masculine*. Éd. Seuil.
- BUSCATTO, Marie, 2007. *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*. Éd. CNRS Éditions.
- BUSCATTO, Marie et LEONTSINI, Mary (sous la direction de), 2011. *La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre*, sociologie de l'Art, OpuS 18, Éd. L'Harmattan.
- BUTLER, Judith, 2005. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Éd. La Découverte.
- BUTLER, Judith, 2009. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*. Éd. Amsterdam.
- CHOLLET, Mona, 2012. *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*. Éd. La découverte.
- CHOLLET, Mona, 2015. *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*. Éd. La découverte.
- DESPRET, Vinciane et STENGERS, Isabelle, 2011. *Les faiseuses d'histoires*. Éd. La Découverte.
- DÉTREZ Christine, 2002. *La construction sociale du corps*. Éd. Du Seuil.
- DHÉE, Amandine, 2017. *La femme brouillon*. Éd. La Contreallée.
- DORLIN Elsa, 2008. *Sexe, genre et sexualité*. Éd. Presse Universitaires de France
- DORLIN Elsa, 2009. *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*. Éd. La Découverte
- FEDERICI, Silvia, 2014. *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*. Traduit de l'anglais par le collectif Senonevero revue et complétée par Julien Guazzini. Éd. Entremonde Senonevero

- FOUCAULT, Michel, 1971. *L'ordre du discours*. Éd. Gallimard
- FOUCAULT, Michel, 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Éd. Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 1976. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Éd. Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 1997. *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*. Éd. Gallimard
- FOUCAULT, Michel, 1997. *Il faut défendre la société*. Éd. Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 2003. *Dits et écrits I, vol. 3*, P.-F. Moreau (éd.), Lyon, ENS Éditions.
- FOUCAULT, Michel, 2009. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Éd. Lignes.
- GOFFMAN, Erving, 2002. *L'arrangement des sexes*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Hervé Maury, Éd. La Dispute.
- GORDON, Kim, 2015. *Girl in a band*. Éd. Le mot et le reste.
- GUIBERT, Gêrôme, 2006. *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*. Éd. Irma éditions – Mélanie Sèteun.
- GUILLAUMIN, Colette, 2016. *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*. Éd. Ixe.
- GUILLAUMIN, Colette, 2002. *L'idéologie raciste*. Éd. Gallimard.
- HARAWAY, Donna, 2007 [1991]. *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminisme*. Éd. Exils.
- HERFRAY Charlotte, 2005. *Les figures d'autorité*. Éd. Érès.
- HERITIER, Françoise, 1996. *Masculin, Féminin I. La pensée de la différence*. Éd. O. Jacob.
- HERITIER, Françoise, 2002. *Masculin, Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*. Éd. O. Jacob.
- HIBOU, Béatrice, 2011. *Anatomie politique de la domination*. Éd. La Découverte.
- JOUNIN Nicolas, 2014. *Voyage de classes. Des étudiants de Seine-Saint-Denis enquêtent dans les beaux quartiers*. Éd. La Découverte.
- MILLS, Charles Wright, *L'imagination sociologique*. Éd. La découverte, 1997.
- MONNOT, Catherine, 2012. *De la harpe au trombone. Apprentissage instrumental et construction du genre*. Éd. Presses Universitaires de Rennes.
- OCTOBRE, Sylvie (sous la direction de), 2014. *Questions de genre, questions de culture*. Département des études, de la prospective et des statistiques su Ministère de la Culture et de la Communication.
- OVIDE, 1992. *Les métamorphoses*. Éd. Gallimard.
- PACALY, Pascal, 2018. *Sainté rock*. Éd. Les éditions du joyeux pendu
- RAVET, Hyacinthe, 2011. *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*. Éd. Autrement.
- RENNES, Juliette (sous la direction de), 2016. *Encyclopédie critique du genre*. Éd. La Découverte.
- SFORZINI, Arianna, 2014. *Michel Foucault : une pensée du corps*. Éd. Presses Universitaires

de France.

STARHAWK, 2015. *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*. Traduction française. Éd. Cambourakis.

### **Articles, Études, Mémoires, Thèses**

ALLARD-POESI, Florence et HUAULT, Isabelle. « Judith Butler et la subversion des normes. Pouvoir être un sujet ». In *Les grands inspireurs de la théorie des organisations*. Tome 1. GERMAIN, Olivier (dir.). Éd. EMS. 2012.

ARNAUD, Eva. « Perception de la pratique instrumentale et du genre : répercussions actuelles sur l'accès au milieu musical ». Mémoire de fin d'étude du diplôme d'état de professeur de musique. 2015.

BABÉ, Laurent. « Les publics des musiques actuelles Exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008 » ». Ministère de la Culture et de la Communication. Octobre 2012

BARTHABURU, Marie-Christine et RAIBAUD, Yves. « Ségrégation des sexes dans les activités musique et danse. L'exemple d'une commune de la périphérie de Bordeaux », *Agora débats/jeunesses* 2011/3 (N° 59). 2011.

BERTHOMIER, Nathalie et OCTOBRE, Sylvie. « Socialisation et pratiques culturelles des frères et soeurs », *Informations sociales* 2012/5 (n° 173). 2012.

BRIANT-FROIDURE, Bénédicte. « Musiques actuelles : les femmes sont-elles des hommes comme les autres ? ». Mémoire de Master Direction de projets culturels. Université Pierre Mendès France. 2010-2011.

BUSCATTO, Marie. « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, no. 1, 2003.

BUSCATTO, Marie. « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz » in *Travail, genre et sociétés* 2008/1 (N° 19). 2008

BRASSART Alain. « Les femmes vues par Woody Allen » In : *Le Monde diplomatique*. N° 554. Mai 2000.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie et DOUSSET-SEIDEN, Christine. « Genre, normes et langages du costume », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 36. 2012.

CHAPUIS, Jérôme et PERRENOUD, Marc. « Des arrangements féminins ambivalents. Musiques actuelles en Suisse romande », *Ethnologie française*. 2016/1. (n° 161). 2016.

COULANGEON, H. Ravet et P. Coulangéon. « La division sexuelle du travail chez les musiciens français » *Sociologie du travail*, vol. 45, n°3, 2003.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. « Mapping the margins : Intersectionality, Identity politics, and violence against women of colour ». In *Stanford Law Review*, vol.43, n°6. 1991.

« Entre femme ». *Cahier de musiques traditionnelles* n°18 - Ateliers d'ethnomusicologie, 2005

FASSIN Éric. « Le genre aux États-Unis et en France . » In : *Agora débats/jeunesses, jeunes, genre et société* 41, 2006.

- FÉDÉLIMA. *La diffusion dans les lieux de musiques actuelles. Analyse statistique et territoriale sur la saison 2011*. Éd. Mélanie Sèteun, 2014.
- FEDELIMA. Chiffres clés – Données 2015. Mai 2017
- FEDELIMA. Chiffres clés – Données 2016. Janvier 2018
- FEDELIMA / Opale. Fiche repère : les lieux de musiques actuelles. 2018
- FÉDUROCK (LA). Les publics, services et métiers de la répétition dans les lieux de musiques amplifiés/actuelles. ANNEXES. 2009
- FINE, Agnès, 1998. « Françoise HÉRITIER, Masculin, Féminin. La pensée de la différence. Paris, O. Jacob, 1996. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*
- FINE, Agnès, 2000. « Pierre BOURDIEU, La domination masculine, Paris, Seuil, 1998, coll. Liber, 134 p. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*
- FORTIER, Marie. « Les musiques actuelles, des métiers fonctionnellement sexués ? » Mémoire de Master Administration de la Musique et du Spectacle vivant. Université Évyry-Val-d'Essonne. 2012-2013
- GEOFFROY Annie. « Françoise Héritier, Masculin/féminin. La pensée de la différence ». In: *Mots*, n°52, septembre 1997.
- GOULD, Charlotte. « Histoire de l'art et féminisme : la fin d'un oxymore ? Les pratiques et théories féministes des années soixante-dix comme héritage » in *LA FABRIQUE DU GENRE (Dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*. C. Le Fustec et S. Marret (dir.). Éd. Presses Universitaires de Rennes. 2008
- GOUYON, Marie, PATUREAU, Frédérique et VOLAT, Gwendoline. « La lente féminisation des professions culturelles ». Ministère de la Culture et de la Communication. DEPS. 2016.
- HADDAD, Raphaël (dir.). *Manuel d'écriture inclusive. Faites progresser l'égalité femmes · hommes par votre manière d'écrire*. Éd. Mots-Clés. 2017.
- HARTSOCK Nancy, « The Feminist Standpoint : Developing the groundfor a specifically feminist historical materialism », 1983. In *The feminist Standpoint Theory Reader*. HARDING, Sandra (dir.). Éd. Routledge, 2003.
- KERTUDO, Pauline. « Le rapport à l'emploi des femmes en congé parental. Un repositionnement vis-à-vis des normes sociales », *Recherche sociale*, vol. 208, no. 4, 2013.
- « Marseille. Bonnes femmes mauvais genre ». 2016-2017. *Revue Z*. n°10. Éd. Agone
- MAZABRAUD, Bertrand. « Foucault, le droit et les dispositifs de pouvoir », *Cités*, vol. 42, no. 2, 2010.
- MERLIN, Matthieu. « Foucault, le pouvoir et le problème du corps social », *Idées économiques et sociales*, vol. 155, no. 1, 2009.
- NOCHLIN, Linda. « Why Have There Been No Great Women Artists ? ». 1971. In *Women, Art, and Power*. Éd. Harper and Row. 1988.
- Observatoire des métiers du spectacle vivant. « Hommes et femmes dans le spectacle vivant. Regard sur la parité de l'emploi en 2013 ». Portrait statistique n°2. Septembre 2015.

- « Observatoire de l'égalité hommes-femmes dans la culture et la communication. 1<sup>er</sup> état des lieux ». Ministère de la Culture et de la Communication. Mars 2013.
- « Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication ». Ministère de la Culture et de la Communication. Mars 2014.
- « Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication ». Ministère de la Culture et de la Communication. Mars 2015.
- « Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication ». Ministère de la Culture et de la Communication. 2016.
- « Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication ». Ministère de la Culture et de la Communication. 2017.
- « Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication ». Ministère de la Culture et de la Communication. 2018.
- OCTOBRE, Sylvie. « Du féminin et du masculin. Genre et trajectoires culturelles », *Réseaux* 2011/4 (n° 168-169), p. 23-57.
- OPALE et FÉDÉLIMA, Actions culturelles et musiques actuelles. principaux résultats d'une enquête nationale. En partenariat avec le Collectif RPM, la FERAROCK, la FFMJC, la FRACA-MA, le R.A.O.U.L. et le RIF. Éd. Mélanie Séteun, 2014.
- ORITZ, Laureen. « Parcours par corps : une enquête de terrain sur les musiciennes de rock ». Mémoire de maîtrise de sociologie sous la direction de Marie Buscatto. Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. 2003-2004.
- PAKETTE, Mathilde. « Femmes et Musiques Actuelles : constat, analyse et clés de compréhension d'un secteur inégalitaire ». Mémoire de Master Management du Spectacle vivant. Université de Bretagne Occidentale. 2016
- PAQUOT, THIERRY, 2013. « Une anthropologue en ville : Colette Pétonnet (1929-2012) ». *Métropolitiques*.
- PÉTONNET, Colette. « L'Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien. » In: *L'Homme*, 1982, tome 22 n°4. Etudes d'anthropologie urbaine. pp. 37-47.
- PRAT, Renne. « Mission ÉgalitéS. Pour une plus grande et meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. ». Rapport pour le Ministère de la Culture et de la Communication. 2006
- PRAT, Renne. « Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique ». Rapport pour le Ministère de la Culture et de la Communication. 2009.
- PRAT, Renne. « Arts et culture... et que rien ne change ! ». In *Travail, genre et sociétés*. 2015/2 (n°34), Éd. La Découverte. p.187-191
- PREVOST-THOMAS, Cécile et RAVET Hyacinthe, « Musique et genre en sociologie ». *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 25. 2007.
- RAMDANI, Karima. « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté. Représentation du



corps féminin noir et maghrébin dans la musique rap et le R'n'B » in *Volume ! Sex sells, blackness too ?* Éd. Mélanie Sèteun, 2011/2.

RIBAC, François. « L'apprentissage des musiques populaires : une approche comparatiste de la construction des genres ». Sylvie Ayrat et Yves Raibaud *Pour en finir avec la fabrique des garçons. Vol 2 : Sport, loisirs, culture*. MSHA 2014., Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. 2014.

SARDEING, Annick. « Étude sur la présence des femmes artistes pour la saison 2012-2013 dans les structures subventionnées par le Ministère de la Culture et de la Communication. musique, théâtre, danse, arts du cirque et de la rue ». Pour le Ministère de la Culture et de la Communication. Septembre 2013.

SFORZINI, Arianna. « Scènes de la vérité. Michel Foucault et le théâtre ». Thèse de philosophie. Université Paris-Est. 2015. Français.

TABARIÉS, Muriel et TCHERNONOG, Viviane. « La montée des femmes dirigeantes dans les associations : évolution structurelles, évolutions sociétales ». *Revue internationale de l'économie sociale*, (303), 10–29. 2007.

THIÉBLEMONT-DOLLET, Sylvie. « Judith BUTLER, Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion, trad. De l'américain par C. Kraus ». *Questions de communication*. 2006

VAN COLEN, Flavie. *Education populaire et musiques amplifiées*. Etude/action pour le CRY pour la musique et la Fédurok. 2002.

VOINEAU, Blandine. « La constitution d'un sujet politique féministe ». Mémoire de Diplôme des Hautes Études en Pratiques Sociales. Université de Strasbourg. 2016

WEST, Candace, ZIMMERMAN, Don H. « Genre, langage et conversation ». *Réseaux. Le sexe du téléphone*. volume 18, n°103. France Télécom R&D / Hermès Science Publications. 2000.

### **Bandes-dessinées**

BAGIEU, Pénélope, 2016. *Culottées. Des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent. Vol. 1*. Éd. Gallimard.

BAGIEU, Pénélope, 2017. *Culottées. Des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent. Vol. 2*. Éd. Gallimard.

DIGLEE et OVIDIE, 2017. *Libres ! Manifeste pour s'affranchir des diktats sexuels*. Éd. Delcourt.

MALLE, Mirion, 2016. *Commando culotte. Les dessous du genre et de la pop culture*. Éd. Ankama

RASSAT, Cédric et ROUSSE Ana, 2017. *Karen Dalton. Jeunesse d'une femme libre, de Greenwich village à Woodstock*. Éd. Sarbacane.

### **Médias en ligne, Articles de blog, Articles de presse.**

« 2192 women in the Swedish music industry behind appeal against sexism » in *Dagens Nyheter*. 17 novembre 2017. [En ligne] <<https://www.dn.se/kultur-noje/2192-women-in-the->

[swedish-music-industry-behind-appeal-against-sexism/](#)>.

BENNETTIER, Ondine. « L'industrie musicale ou le sexisme branché ». Slate. 29 janvier 2016. [En ligne] <<http://www.slate.fr/story/113345/industrie-musicale-sexisme>>

Blog 99 scènes. « Voici à quoi ressemblerait la programmation de 13 festivals s'ils avaient juste les artistes féminins ». 14 avril 2015. [En ligne] <<http://99scenes.com/voici-a-quoi-ressemblerait-la-programmation-de-13-festivals-sils-avaient-juste-les-artistes-feminins/>>

HF Île de France et le RIF. « Musiques actuelles : les femmes sont-elles des hommes comme les autres ? ». 2016. [En ligne]. <<http://www.lerif.org/files/modules/pages/compte-rendu-rencontre-musiques-actuelles--les-femmes-sont-elles-des-hommes-comme-les-autres.pdf>>

HOPPER, Jessica. « The invisible women. A conversation with Björk ». Pitchfork. Janvier 2015. [En ligne] <<https://pitchfork.com/features/interview/9582-the-invisible-woman-a-conversation-with-bjork/>>

Osez le féminisme 92. « Les femmes dans les musiques actuelles ». Août 2015. [En ligne]. <<http://osezlefeminisme92.fr/2015/08/les-femmes-dans-les-musiques-actuelles/>>.

PHILIPS, Kayla. « What do Hardcore, Ferguson, and the « angry black woman » Trope all have in common ? ». *Noisey*. 30 Novembre 2014. [En ligne]. <[https://noisey.vice.com/en\\_us/article/6x8qkw/hardcore-ferguson-and-the-angry-black-woman-essay](https://noisey.vice.com/en_us/article/6x8qkw/hardcore-ferguson-and-the-angry-black-woman-essay)>

RENARD, Noémie. « Les attributs du pouvoir et leur confiscation aux femmes. L'expression de la colère » Antisexisme.net. 30 septembre 2012. [En ligne] <<https://antisexisme.net/2012/09/30/colere/#more-615>>

ROCH, Jean-Baptiste. « Les violences sexuelles, véritable fléau des festivals de musique ». In *Télérama*. 28 août 2017. [En ligne] <<https://www.telerama.fr/musique/le-harcelement-sexuel,-veritable-fleau-des-festivals-de-musique,n5167204.php>>

## Films

BOUTANG, Pierre-André (entretiens avec Claire Parnet), 1996. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Éd. Montparnasse.

ZADJERMANN, Paule, 2006. *Judith Butler, philosophe en tout genre*. Arte France

## Émissions radiophoniques

FOUCAULT Michel, dans l'émission « Les après-midi de France Culture » le 11 janvier 1977, à l'écoute sur : <https://www.franceculture.fr/philosophie/michel-foucault-propos-de-son-livre-histoire-de-la-sexualite-tome-1>

LAURENTIN, Emmanuel. « Histoire de la jeunesse (2/4). 1979-1989 : les débuts du rock alternatif » in La Fabrique de l'Histoire. France Culture. 6 mars 2018

# Table des matières

<b>Résumé.....</b>	<b>1</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>2</b>
<b>Note aux lecteur·trice·s.....</b>	<b>5</b>
<b>Avant-propos.....</b>	<b>6</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>8</b>
<b>Partie 1. L'actrice-chercheuse.....</b>	<b>10</b>
Chapitre 1. Autobiographie raisonnée.....	11
1. Rapport au collectif et au militantisme.....	11
2. L'autodétermination en acte.....	13
3. Première plongée dans le milieu culturel.....	15
4. Devenir actrice du milieu .....	19
5. De la culture à l'éducation populaire : partager mon désir d'émancipation.....	23
6. Sujet émancipé... en quête de reconnaissance sociale.....	24
7. Des non-dit criants.....	26
7.1. Ne pas se nommer dans et par le « sexe ».....	27
7.2. Hors-champ : une dialectique du terrain.....	30
Chapitre 2. Du terrain de mes pratiques à la recherche-action.....	32
1. Un démarrage laborieux.....	32
2. À la recherche du sujet perdu.....	36
<b>Partie 2. La recherche.....</b>	<b>41</b>
Chapitre 3. Terrain de recherche.....	42
1. Éléments de description.....	42
2. Éléments de définition.....	44
Chapitre 4. Thèmes de recherche.....	47
1. Formuler une question de recherche.....	47
2. Où il est question de genre, de féminisme... ..	48
3. ... de pouvoir et de domination.....	52
4. Origine et fondements des discriminations liées au genre dans la culture.....	53
4.1. Mauvais genre ?.....	53
4.2. Quel héritage dans les musiques actuelles ?.....	59
Chapitre 5. Méthodologie et matériaux.....	64
1. Assoir sa légitimité.....	64
1.1. L'entretien exploratoire – une première étape vers la recherche.....	64
1.2. Aux prises avec la méthodologie.....	67
2. Collecter des données « irréfutables ».....	68

2.1. Les études statistiques genrées.....	68
2.2. Les études produites par les institutions liées aux musiques actuelles.....	71
2.3. Internet, une source à part entière ?.....	76
3. Où il est question de rigueur.....	79
3.1. Subjectivité de l'actrice / Objectivité de la chercheuse ?.....	79
3.2. Situer le « je » de la chercheuse.....	80
4. Réaliser la collecte de la parole des acteur·trice·s du terrain.....	83
4.1. L'entretien sociologique.....	83
4.2. Corpus d'entretiens.....	85
4.3. Les entretiens en question.....	87
4.3.1. Corpus n°1.....	87
4.3.2. Corpus n° 2.....	91
4.4. Préserver l'anonymat.....	95
<b>Partie 3. Une analyse des mécanismes de pouvoir dans les musiques actuelles.....</b>	<b>98</b>
Postulats.....	99
Hypothèses.....	99
Problématique.....	99
Chapitre 6. Une lecture de la domination héritée du féminisme matérialiste.....	100
1. Une division sexuelle du travail dans les musiques actuelles.....	100
1.1. Une observation au sein des équipes de permanents des lieux institutionnels. .	102
1.2. Une observation au sein des organes de direction des lieux institutionnels.....	106
1.3. Une observation parmi les musicien·ne·s.....	108
1.3.1.Des stéréotypes de genre associés aux esthétiques des musiques actuelles	109
1.3.2.Une division entre chanteuses et instrumentistes.....	113
1.3.3.Une vision historique déterministe.....	115
1.3.4.Un apprentissage sexué des pratiques sociales.....	118
1.3.5.Une assignation aux fonctions reproductives ?.....	124
2. Une appropriation sexuelle du corps des femmes.....	130
Chapitre 7. Bio-pouvoir et assujettissement des corps à la norme.....	136
1. Une théorie du pouvoir de Foucault.....	136
1.1. Pouvoir et sujet.....	136
1.2. Du droit de vie ou de mort au bio-pouvoir : un ancrage dans les corps.....	139
2. Incorporation du genre .....	142
2.1. Une dévalorisation des musiciennes.....	142
2.2. Corps, costumes et coutumes.....	147
2.3. Le genre des instruments.....	153
2.4. La voix : un instrument comme les autres ?.....	157
3. La sexualité, figure centrale du pouvoir.....	163
3.1. Séduction et sexualité.....	164
3.2. Jeux interdits.....	171
<b>Conclusion.....</b>	<b>174</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>178</b>

