

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

BUJIRI

Nicolas

Enquête sur la pratique professionnelle des musiques actuelles :

Le cas des transgressions de genre par les musiciennes

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel et que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance. Je suis conscient que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement constitue un plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat comme prévues dans le *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* au Chapitre 4, Section 7, article 107 à 114.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude.

Nom, Prénom : BUJIRIRI Nicolas

Date : 10 août 2020

Signature de l'étudiant :

TABLE DES MATIÈRES

PARTIE I

LE CADRE THÉORIQUE

Introduction	5
Chapitre 1. Les Réalités professionnelles du secteur culturel	8
1.1 La construction autonome des professions artistiques	9
1.2 Un statut social aux contours flous	10
1.3 La précarité comme spécificité de l'activité artistique	11
1.3.1 Un emploi fragmenté	12
1.3.2 L'intermittence au cœur du secteur culturel	13
Chapitre 2. La construction sexuée de la vocation de musicien.ne	15
2.1 De la musique et des femmes	15
2.1.1 Le discours musical : une hégémonie masculine	15
2.1.2 Femme et musicienne : deux statuts antagoniques	17
2.2 La division sexuée du travail musical	18
2.3 Des impératifs professionnels sexués	20
Chapitre 3. Les musiques actuelles : des contours à redéfinir	22
3.1 Le querelle entre musiques savantes et actuelles	22
3.2 Musiques actuelles et rapports sociaux de sexe	23
3.2.1 Une division sexuée des pratiques musicales	24
3.2.2 Des musiques actuelles au potentiel protestataire	25
Chapitre 4. Des protestations musicales	27
4.1 Identité(s) de musicien.ne	27
4.2 Des modalités transgressives du genre	28
Conclusion de la partie théorique	30

PARTIE II

LE CADRE EMPIRIQUE

Chapitre 1. Méthodologie	31
1.1 Le déroulement des entretiens	31
1.2 La grille d'entretien	32
Chapitre 2. Analyse des données et discussions des résultats	33
2.1 L'analyse du contenu thématique	33
2.2 L'analyse des entretiens	33
2.2.1 Les conditions d'exercice du métier de musicien.ne	34

2.2.1.1 Un secteur professionnel peu encadré	34
2.2.1.2 Une pluriactivité contraignante	36
2.2.1.3 Le statut d'artiste	37
2.2.2 Les musiques actuelles au prisme du genre	38
2.2.2.1 Une distribution inégale des musicien.nes	38
2.2.2.2 Expériences professionnelles	39
2.2.2.3 Des situations concrètes de harcèlement	41
2.2.2.4 La gestion des temporalités professionnelle et privée.....	42
2.2.3 L'engagement militant	44
2.2.3.1 Des univers masculins	45
2.2.3.2 Des modalités d'action multiples	47
Conclusion.....	50
BIBLIOGRAPHIE	52
ANNEXES.....	56

Introduction

Au courant du mois d'avril 2019, un projet du nom de Scivias a été lancé lors des Nuits Botanique. Ce projet rassembla plusieurs institutions du secteur public en Fédération Wallonie-Bruxelles œuvrant au sein du milieu musical. Le but premier était de dénoncer l'existence de discriminations aussi bien explicites qu'implicites à l'égard des femmes dans nos sociétés. Un premier rapport¹ vit le jour en septembre de la même année comprenant une série de chiffres fournis par les différentes organisations engagées dans le projet. Ce rapport a mis en lumière un apparent déséquilibre dans la représentation des hommes et des femmes dans toutes les couches du secteur musical. Ainsi, nous trouvons moins de femmes sur scène, dans les métiers techniques, d'accompagnement ou occupant des postes à hautes responsabilités.

Le FACIR (La Fédération des Auteur.rices Compositeur.rices et Interprètes Réuni.es) est l'un des membres fondateurs du projet. Cette fédération comprend plus de 800 membres, tous styles de musique confondus, et qui s'associent pour être mieux représenté.es, mieux écouté.es, mieux entendu.es par les politiques et les partenaires culturels. Par les propos de leur coordinateur Fabian Hidalgo, nous comprenons que la fédération souhaite représenter l'ensemble des musicien.nes de FWB en vue d'améliorer collectivement leur environnement professionnel. Ainsi, leur ambition est « de chercher à comprendre les mécanismes qui mènent à un déséquilibre dans la représentation entre femmes et hommes dans les musiques non classiques, et de mettre en place des pistes concrètes pour répondre à ces observations. »

C'est de cette volonté d'égalité, à laquelle aspire le FACIR, qu'ont émergé les prémisses de notre réflexion. Dans un article, la sociologue Marie Buscatto a esquissé les enjeux qu'engendrent « les féminisations du travail artistique contemporain². » Elle y relève que malgré la remise en cause des obstacles formels et légaux qui limitaient l'accès des femmes à la formation artistique ainsi qu'à l'entreprise d'une carrière d'artiste, il est toujours plus difficile pour les femmes que pour les hommes d'accéder aux mondes de l'art³, de s'y maintenir et d'acquérir une reconnaissance en tant qu'artiste.

Afin de mener à bien notre travail, nous le structurerons selon une double approche théorique et empirique. Le cadre théorique s'articulera autour de quatre chapitres au cours

¹ Voir : <https://scivias.be/rapport>

² BUSCATTO Marie, « Les féminisations du travail artistique contemporain », *Les Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 1, 2018, pp. 257-279.

³ Ces termes sont à comprendre selon leur conceptualisation élaborée par Howard-Saul Becker. Ce dernier explique que les arts comprennent une multiplicité de mondes qui se composent, respectivement, de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ces mondes-là définissent comme de l'art. Leurs membres « coordonnent des activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. » ; cf. BECKER Howard-Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 58.

desquels nous dresserons un état de l'art de notre question de recherche. Dans le premier chapitre, nous entreprendrons une analyse historique des professions de la création. Nous observerons également comment s'est opérée l'évolution du statut social et juridique des artistes et quelles sont les conditions d'exercice propres au secteur culturel.

Ensuite, nous poursuivrons notre développement en adoptant une perspective de genre⁴ afin de cerner les mécanismes d'invisibilisation et d'exclusion dont les musiciennes font l'objet. Ce faisant, nous pourrions davantage saisir de quelle(s) manière(s) se déploient les rapports sociaux de sexe⁵ au sein des mondes de l'art, et plus précisément au sein du secteur musical. En portant la focale sur les problématiques que soulève le genre comme outil d'analyse, nous examinerons la construction historique et culturelle des musiciennes et la manière dont se divise le travail artistique entre les sexes.

Dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons plus spécifiquement à la pratique professionnelle des musiques actuelles en opposition aux musiques savantes. Nous aborderons donc brièvement la « querelle » esthétique qui a antagonisé ces deux catégories musicales puis nous étudierons comment se jouent les rapports sociaux de sexe dans l'espace professionnel des musiques actuelles⁶.

Enfin, le dernier chapitre nous conduira à saisir de quelle façon la pratique professionnelle des musiques actuelles peut aussi bien apparaître comme un mode de reproduction des rapports sociaux de sexe qu'un lieu propice à les subvertir. Dès lors, il conviendra de comprendre quelles sont les ressources mobilisées par les musiciennes et quelles stratégies peuvent-elles entreprendre afin de lutter et de renverser les rôles qui leur sont assignés en fonction du genre⁷.

⁴ Nous emploierons le genre comme un outil d'analyse selon la définition de Joan W. Scott : « Le genre est un élément constitutif des rapports sociaux fondé sur des différences perçues entre les sexes, et le genre est une façon première de signifier des rapports de pouvoir. » ; cf. SCOTT W. Joan, « Le genre, une catégorie utile à l'analyse histoire », dans *American Historical Review* (1986), *Les cahiers du GRIF*, n° 37-38, 1988, p. 141. Il sera donc question d'un outil servant à interroger le principe de partition entre les rôles sexués en tant que lieu d'un rapport de pouvoir ; un instrument heuristique incluant une dimension politique.

⁵ Ces rapports entre les hommes et les femmes ne sont pas à voir comme de simples relations interindividuelles, car ces dernières s'inscrivent dans des rapports sociaux transcendant les individus. « Il s'agit de rapports d'antagonisme et de pouvoir non pas naturellement définis, mais historiquement et socialement construits. Ils ont pour enjeux la sexualité et le travail, à travers des mécanismes d'exploitation et des dispositifs de domination, de naturalisation et de normalisation. » ; cf. BIDET-MORDREL Annie, *Les rapports sociaux de sexe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 6.

⁶ Éric Brun décrit ces scènes musicales comme ne qui ne bénéficient pas des mêmes profits sociaux retrouvables dans d'autres plus prestigieuses, notamment les musiques savantes davantage sanctionnées par des institutions officielles ; cf. BRUN Éric, « Filles, garçons et musique punk », *Agora débats/jeunesses*, n° 41, 2006, p. 51.

⁷ PERRENOUD Marc et CHAPUIS Jérôme, « Des arrangements féminins ambivalents Musiques actuelles en Suisse romande », *Ethnologie française*, vol. 161, n° 1, 2016, pp. 71-82.

Le second cadre de notre travail sera de nature empirique, à savoir un travail d'enquête mené en vue de confronter notre problématique aux réalités du terrain étudié. Pour ce faire, nous nous sommes entretenu avec onze musiciennes, toutes issues du FACIR, et ayant répondu au préalable à un questionnaire en ligne élaboré de concert par la fédération et une équipe de ULB spécialisée dans les sciences du travail. Ce questionnaire s'inscrit dans une volonté de défendre coûte que coûte les droits et intérêts des musicien.nes en Fédération Wallonie-Bruxelles.

Nos entrevues ont été effectuées par la pratique d'entretiens semi-directifs menés auprès des musiciennes. L'ensemble des données que nous avons récoltées tout au long de nos enquêtes de terrain ont été mises en discussion selon la méthode d'analyse thématique afin de dégager des éléments de réponses sur les interrogations soulevées au terme de notre cadre théorique.

Notre ambition est donc de traiter à la fois de la question des inégalités de genre au sein de l'espace professionnel des musiques actuelles mais aussi des stratégies de lutte mobilisées par les musiciennes en réaction à ces inégalités. Ce travail se fera en fonction du vécu des musiciennes, des représentations qu'elles se font de leur métier, des spécificités de ce domaine d'activité ainsi que de leur marge d'action pour renverser les rapports sociaux de sexe à travers leur pratique professionnelle des musiques actuelles. Au regard de notre problématique, nous formulerons donc notre question de recherche de la manière suivante : Enquête sur la pratique professionnelle des musiques actuelles : Des transgressions de genre par les musiciennes.

PARTIE I

LE CADRE THÉORIQUE

La fabrication de la théorie se présente comme un instrument très concret de travail selon Jean-Claude Kaufmann, ce qui permet d'aller au-delà du contenu apparent et de donner du volume à notre objet d'étude⁸. L'intérêt d'élaborer un cadre théorique nous permettra donc de reconstruire les phénomènes sociaux en jeu dans notre travail sous un angle défini par des concepts théoriques relevant des sciences sociales. En effet, c'est grâce à ce cadre théorique que le.la chercheur.euse « peut construire des propositions explicatives du phénomène étudié et qu'il peut prévoir le plan de recherche à installer, les opérations à mettre en œuvre et le type de conséquences auxquelles il faut logiquement s'attendre au terme de l'observation⁹. »

Chapitre 1. Les Réalités professionnelles du secteur culturel

Le métier d'artiste a souvent présenté un paradoxe du fait de ses revendications ambivalentes à l'égard des instances institutionnelles, à savoir : l'aspiration à une protection accrue (une protection sociale, des pouvoirs publics en charge de corriger les sanctions du marché, un cadre juridique, etc.) et, dans le même temps, le rejet de tout critère extérieur de définition de la professionnalité artistique. Ce paradoxe agit alors comme le nœud du rapport complexe entretenu par les artistes envers l'État, et qui tend aussi à renvoyer à « l'idéologie charismatique de l'artiste, qui ne reconnaît d'autre tribunal que sa conscience d'artiste, s'accommodant mal de la rationalité bureaucratique de l'État Providence culturelle (*Aesthetic Welfare State*)¹⁰. » Cette position équivoque des professions artistiques s'inscrit donc dans un long processus d'autonomisation du secteur culturel qui n'a pas été sans conséquence dans l'encadrement professionnel du secteur culturel.

⁸ KAUFMANN Jean-Claude et de SINGLY François, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 72.

⁹ QUIVY Raymond *et al.*, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris, Dunod, 2011, p. 20.

¹⁰ MOULIN Raymonde, « L'identification de l'artiste contemporain », dans DE LA GORCE Jérôme *et al.*, *La condition sociale de l'artiste, XVI^e-XX^e siècles* Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, n° 53, 1987, p. 129.

1.1 La construction autonome des professions artistiques

L'autonomisation progressive des professions artistiques a fait l'objet de travaux menés, entre autres, par Raymonde Moulin¹¹, Nathalie Heinich¹² et Agnès Graceffa¹³. Elles ont alors étudié de quelle manière la naissance des Académies, au cours du XVII^e siècle, a libéré les artistes de leur dépendance vis-à-vis des corporations et du patronage ecclésiastique ou seigneurial¹⁴. Une indépendance qui s'est également entreprise envers un marché commercial dont les conditions de développement se sont opérées en raison d'une demande toujours plus croissante de biens artistiques par la bourgeoisie urbaine¹⁵.

Par la suite, ce système académique s'est lui-même vu supplanté par les conceptions individuelles provenant de l'école romantique. Des conceptions qui se sont opposées aux contraintes institutionnelles des académies tout en revendiquant la liberté de création des artistes¹⁶. Cette autonomie s'est davantage consolidée au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle par une scission des carrières : d'une part, les artistes académiques qui travaillaient à la manière de hauts fonctionnaires et, d'autre part, les artistes indépendant.es. Ces derniers rejetaient aussi bien la tradition que les valeurs bourgeoises. Leur art se définissait par une volonté de rupture et il.elles s'exprimaient à l'encontre de toutes conventions en défendant dans le même temps la doctrine de « l'art pour l'art¹⁷. »

Nous comprenons donc un peu mieux ce qui a valu au secteur culturel de se distinguer des autres secteurs d'activité en s'autoproclamant une singularité dans la société. Une émancipation non plus seulement à l'égard des normes traditionnelles et des critères convenus de jugement esthétique, mais surtout envers les autres sphères d'activité telles que la politique et l'économie, toutes deux considérées comme empiétant sur la création artistique¹⁸. Cependant, cette distinction à long terme s'apparentera bien plus à une marginalisation et ne permettra pas

¹¹ MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, 473 p.

¹² HEINICH Nathalie, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2012, 126 p.

¹³ GRACEFFA Agnès (dir.), *Vivre de son art : Histoire du statut de l'artiste XV^e-XXI^e siècle*, Paris, Hermann, 2012, 315 p.

¹⁴ ROUSSEL Violaine (dir.), *Les artistes et la politique : Terrains franco-américains*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2010, p. 80.

¹⁵ TRASFORINI Maria Antonietta, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », *Cahiers du Genre*, vol. 43, n° 2, 2007, p. 120.

¹⁶ DELPLANQUE Ève, *De l'enseignement à la carrière, trajectoire des femmes artistes en Belgique au XX^e siècle*, Saint-Maure-des-Fossés, Jets D'encre, 2016, p. 94.

¹⁷ *Ibid.* Cette protestation des artistes contre l'utilitarisme bourgeois « se fonde sur la définition de l'œuvre comme le contraire d'une marchandise, et sur la motivation intrinsèque du créateur écrivant pour rien et pour personne, [...] pour l'Art, pour Dieu, pour soi, pour rien, contre tous. » ; cf. MENGER Pierre-Michel, *Le Travail Créateur : S'accomplir Dans L'incertain*, Paris, Seuil, 2009, p. 197.

¹⁸ GILSOUL Sarah, *La figure contemporaine de l'artiste (dés)engagé. Le cas de l'Art Relationnel*, Mémoire de licence, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2007, p. 56.

aux artistes d'être véritablement encadré.es par des politiques en matière de protection sociale ni de bénéficier d'un cadre juridique claire.

1.2 Un statut social aux contours flous

Au XX^e siècle, et plus précisément après la Seconde Guerre mondiale, la profession artistique n'est pas considérée comme une « véritable » profession, en ce sens qu'elle n'est pas homogène comme peut l'être celle de médecin. L'artiste n'est protégé.e par aucun titre et l'entrée dans la profession n'est pas non plus soumise à un quelconque contrôle¹⁹. Le système académique, qui a pourtant bien une fonction professionnalisante en institutionnalisant la pratique artistique ainsi qu'en contrôlant progressivement la formation, s'avère fort laxiste puisqu'il laisse ce champ libre aux artistes eux.elles-mêmes. De ce fait, « la profession artistique est subjective et s'enracine dans un passé et dans les représentations qu'elle contribue à forger en retour²⁰. »

En Belgique, il faut attendre *l'arrêté-loi du 28 décembre 1969*, revu par ailleurs dans la *loi-programme du 24 décembre 2002*, pour que l'intervention de l'État se manifeste, éclaircissant ainsi la statut économique et juridique de l'artiste longtemps laissé en friche²¹.

Dans un second temps, la « Commission Artistes » voit le jour et assure des missions de trois ordres. Premièrement, elle doit informer les artistes. Elle doit également s'assurer, de son propre chef ou sur demande de l'artiste, que la caisse sociale à laquelle les artistes indépendant.es s'affilient soit bien indépendante. Enfin, elle peut délivrer, sur demande de l'artiste, des déclarations d'activité indépendante²².

Dernièrement, la *loi du 24 juillet 1987* (concernant le travail intérimaire et la mise à disposition de travailleur.euses pour des utilisateur.rices) s'est vue ajoutée un motif de travail temporaire autorisé. Il s'agit d'une nouvelle catégorie de travail temporaire qui concerne les prestations artistiques, de même que celles exécutées par les technicien.nes du spectacle, fournies contre rémunération et sous l'autorité d'un.e employeur.se occasionnel.le ou d'un.e

¹⁹ DELPLANQUE Ève, *Op. cit.*, p. 96.

²⁰ *Ibid.*, p. 97.

²¹ Cet arrêté prévoit l'accès à la Sécurité sociale des travailleurs salariés et donc du chômage aux artistes (tant interprètes que créateurs) dont les prestations ne peuvent réunir les conditions essentielles du contrat de travail, notamment le lien de subordination. La SMart joue alors le rôle d'intermédiaire entre le prestataire et le donneur d'ordre, prenant ainsi en charge les formalités en déclarant les prestations concernées à l'ONSS ; cf. CEULEMEUMANS Estelle, « Le statut social de l'artiste : une histoire sans fin », *Présence et Action Culturelles*, n° 6, 2012, n.p., URL : http://www.pac-g.be/docs/analyses2012/analyse_06.pdf, consulté le 13 juin 2020.

²² *Ibid.*, n.p.

utilisateur.rice occasionnel.le. Une introduction qui verra par la suite l'apparition des bureaux sociaux pour artistes (BSA)²³.

La constitution d'un cadre protecteur permet alors aux artistes d'être statutaires avec un contrat de travail à durée déterminée ou indéterminée. Ces derniers peuvent aussi ouvrir des droits à la sécurité sociale sans être sous contrat ou s'inscrire comme travailleur.euses indépendant.es. Enfin, il.elles peuvent encore effectuer des prestations temporaires sous contrat d'intérim via un bureau social pour artiste²⁴.

Un arsenal de possibilités qui illustre donc bien toute la complexité du secteur culturel et le besoin d'instaurer un statut social de l'artiste pour lui permettre de bénéficier d'un réel filet de sauvetage. Et pourtant, malgré l'élaboration d'un cadre juridique, ce dernier ne répond que partiellement aux besoins de sécurité des artistes comme en atteste la dernière révision du « statut d'artiste²⁵. » Plus précisément, si la réforme a permis une ouverture de la sécurité sociale à tou.tes les artistes, la protection dont il.elles sont supposé.es bénéficier par les cotisations sociales qu'ils payent s'avère difficilement applicable. Une difficulté qui s'explique par un système juridique persistant à faire prévaloir des règles d'accès à la protection sociale selon un schéma calqué sur l'emploi typique (à temps plein à durée indéterminée – le CDI). Des règles qui s'avèrent inconciliables avec les conditions d'exercice propres aux professions artistiques, notamment l'intermittence²⁶. En finalité, les artistes se retrouvent maintenu.es dans un régime vocationnel stigmatisant qui occulte par là même leurs réalités professionnelles en plus d'accentuer, en retour, leur marginalisation.

1.3 La précarité comme spécificité de l'activité artistique

Avec l'émergence de l'État Providence culturelle et l'élévation de la production artistique au rang de bien public et culturel, les artistes se sont vu.es offert un ensemble d'outils afin d'encadrer leur profession. Des subventions publiques aux dispositions juridiques et fiscales pour la protection du travail des artistes, ces « mécanismes de socialisation et de

²³ *Ibid.*, n.p.

²⁴ DELPLANQUE Ève, *Op. cit.*, p. 98. Cette dernière pratique s'avère quelque peu questionnable du fait qu'elle dissimule en quelque sorte le.la véritable employeur.euse, ce qui l'amène à se dédouaner d'une partie de ses obligations à l'égard des travailleur.euses ; cf. voir l'article « Le "statut " social de l'artiste », SMartBe, 2012, p. 6, URL : https://smartbe.be/wp-content/uploads/2013/10/le_statut_social_de_l_artiste.pdf, consulté le 20 juillet 2020.

²⁵ À titre informatif, il n'existe pas de « statut d'artiste » en tant que tel. Les artistes ne bénéficient pas de traitement particulier. Comme l'ensemble des travailleur.euse.s, il.elle.s sont soumis.e.s à l'un des trois régimes de travail, à savoir : salarié, indépendant ou fonctionnaire. Cependant, ce qui est compris dans les termes « statut d'artiste » renvoie davantage à quelques règles spécifiques propres à l'artiste dans la réglementation d'allocations chômage telles que la règle du cachet ou la neutralisation.

²⁶ Consulter l'article « Le "statut " social de l'artiste », SMartBe, 2012, p. 6, URL : https://smartbe.be/wp-content/uploads/2013/10/le_statut_social_de_l_artiste.pdf, consulté le 26 juin 2020.

contrôle du risque créateur », bien qu'approximatifs et insuffisants, ont conféré une situation un peu plus supportable aux artistes²⁷. Néanmoins, nous assistons dernièrement à une remise en cause de ces mécanismes. La flexibilité s'est grandement renforcée avec une tendance à la mondialisation, la libéralisation et le désengagement de l'État, ce qui a engendré une dégradation de l'emploi des artistes et la création de situations toujours plus précaires. Comme l'avance Pierre-Michel Menger, le principe d'originalité enjoint chaque artiste à se différencier fermement de tou.tes les autres, ce qui tend vers « un système de concurrence qui ressemble à s'y méprendre à celui qu'a inventé l'organisation capitaliste des marchés, avec sa recherche perpétuelle du profit par l'innovation et par les avantages monopolistiques temporaires qu'elle procure²⁸. »

1.3.1 Un emploi fragmenté

Ce désinvestissement que connaît le secteur culturel engendre alors une série de transformations déterminantes comme l'autonomie croissante des professionnel.les, le morcellement salarial ou encore l'individualisation des rapports à l'emploi²⁹. Ce processus se trouve ainsi décrit dans l'ouvrage « Capitalisme, désir et servitude » de Frédéric Lordon. L'auteur y explique comment le capitalisme, dans un incessant reformatage en vue de perdurer, s'est emparé de la « critique artiste » élaborée par Luc Boltanski et Ève Chiapello. Cette critique avance que « le désir de l'engagement salarial ne doit plus être seulement le désir immédiat des biens que le salaire permet par ailleurs d'acquérir, mais le désir intrinsèque de l'activité pour elle-même, [...] le désir de "l'épanouissement" et de la "réalisation de soi" dans et par le travail³⁰. »

Dès lors, en raison de son autonomie et de ses prises de risque, de son hyperflexibilité et de son aspiration à l'intérimaire, le parallèle entre l'artiste et l'entrepreneur.euse devient tangible. Le travail créateur est ainsi comparé à une entreprise qui doit faire face aux incertitudes et aux doutes concernant son avenir. Dans cette perspective, les revenus des artistes vont dépendre, en plus de leurs compétences, de leur talent, de leur motivation ainsi que de la façon dont il.elles exercent leurs fonctions « organisationnelles et entrepreneuriales³¹. » Cette

²⁷ ALALUF Mateo, « La question du statut du travail de l'artiste. Essai de contextualisation », SMartBE, 2014, p. 2, URL : <https://smartbe.be/wp-content/uploads/2015/07/La-question-du-statut-de-lartiste.pdf>, consulté le 26 juin 2020.

²⁸ MENER Pierre-Michel, *Portait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, Paris, 2002, p. 22.

²⁹ *Ibid.* p. 8.

³⁰ LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude : Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010, p. 76.

³¹ MENER Pierre-Michel, « L'art analysé comme un travail », *Idées économiques et sociales*, vol. 158, n° 4, 2009, p. 25.

analogie entre l'artiste et l'entrepreneur.euse, fomentée par le « nouvel esprit du capitalisme³² », et que la « critique artiste » a contribué à consolider, fait ainsi apparaître les professions artistiques comme le modèle du travail dépourvu de toute aliénation. Un modèle par lequel s'effectuerait également l'accomplissement total du sujet ainsi que de sa liberté, tout en exprimant les forces qui constituent l'essence de son humanité³³. La « critique artiste » agit également comme une valorisation du précaire, nous dit Irène Pereira. Elle définit cette critique comme étant « la matrice de l'ensemble des relations professionnelles à venir au sein du capitalisme postfordiste, et comme la condition possible de nouvelles subjectivités “plus libres”³⁴. » En suivant cette logique, les garanties sociales assurant la sécurité de l'emploi œuvreraient à freiner la réalisation de cet idéal de mobilité, d'autonomie et de liberté³⁵.

1.3.2 L'intermittence au cœur du secteur culturel

En vue d'étudier l'intermittence qui caractérise le secteur culturel, nous avons mobilisé une enquête comparative entreprise dans plus de quarante-neuf pays par l'Organisation FIA³⁶. Cette enquête a, entre autres, exposé deux facteurs afin d'expliquer la précarité des professionnel.les du monde artistique : l'atypisme de la relation à l'emploi et la nature des contrats de travail³⁷.

Cet atypisme se manifeste par une intermittence devenue une norme pour de plus en plus de secteurs et de carrières professionnelles, mais qui a toujours concerné le secteur artistique. Ce phénomène a pour conséquence de rendre l'emploi incapable d'assurer les conditions de vie au quotidien. Apparaissent alors des formes de vulnérabilité financière voire de pauvreté, et ce, même chez les personnes en emploi. Cette insécurité économique « se traduit au présent dans les conditions et les modes de vie et elle perturbe l'organisation de la vie à court

³² Pour rappel, le développement du nouvel esprit du capitalisme, qui est à situer dans les années 1990, a engendré une précarisation de l'emploi. En vue d'une flexibilité externe toujours plus grande, on assiste à des déplacements de firmes, ce qui a pour conséquence d'accroître la population précaire. Une précarité qui s'explique par la nature de l'emploi (l'intérim, les contrats à durée déterminée, le travail à temps partiel) mais aussi par sa position dans des entreprises sous-traitantes enclines à subir des variations de conjoncture ; cf. DELPLANQUE Ève, *Op. cit.*, p. 91.

³³ MENER Pierre-Michel, *Op. cit.*, p. 13.

³⁴ PEREIRA Irène, *Les travailleurs de la culture en lutte*, Paris, D'ores et Déjà, 2010, pp. 71-72.

³⁵ *Ibid.* p. 82.

³⁶ La Fédération Internationale des Acteurs est une organisation internationale de syndicats, guildes et associations professionnelles d'artistes-interprètes.

³⁷ FIA MAGAZINE, « Le spectacle Vivant Mondial : État des lieux », Bruxelles, 2015, p.7 ; URL : http://fia-actors.com/fileadmin/user_upload/Pages/Dublin_Mini-website/Documents/French/magazine_Fr.pdf, consulté le 05 juin 2020.

et moyen terme en obligeant à vivre “au jour le jour”, sans possibilité de projection dans l’avenir³⁸. »

En ce qui concerne la nature des contrats, l’étude menée par Éric Cléron et Frédéric Patureau expose la grande hétérogénéité des volumes individuels de travail et de revenu dans le secteur de la culture. Les auteurs expliquent que l’importance du contrat de travail à durée déterminée et du temps partiel, mais aussi l’ampleur de la rotation (*turn-over*) des individus d’une année à l’autre, sont les raisons de cette instabilité de l’emploi³⁹. Nous avons donc affaire à un domaine qui connaît l’hyperflexibilité, illustrée par un taux important de contrats de travail précaires⁴⁰.

Les professions culturelles témoignent ainsi d’un nombre élevé de contrats de courte durée (souvent inférieurs à trois mois) et dont le nombre est en constante augmentation. Les contrats permanents et de plus ou moins long terme font alors figure d’exception. Ces types de contrat court ou également appelés « contrats à la production » induisent une mobilité, une instabilité et une flexibilité des situations professionnelles des artistes. Il existe aussi des contrats « à la représentation », encore plus précaires dû à l’inclusion d’un certain nombre de représentations ponctuelles. Enfin, l’expansion du travail « informel » (où le contrat de travail est inexistant) est également à signaler⁴¹.

³⁸ HELARDOT Valentine, « Précarisation du travail et de l’emploi : quelles résonances dans la construction des expériences sociales ? », *Empan*, vol. 60, n° 4, 2005, pp. 32-33.

³⁹ CLÉRON Éric et PATUREAU Frédéric, « L’emploi salarié dans le secteur de la culture », *Culture chiffres*, vol. 1, n° 1, 2009, p. 6.

⁴⁰ Par exemple, dans le secteur du spectacle français, le taux de professionnels qui exercent leur art sous un contrat à durée limitée s’élève à 84% ; cf. GOUYON Marie et PATUREAU Frédéric, « Le salariat dans le secteur culturel en 2009 : flexibilité et pluriactivité », *Culture chiffres*, vol. 2, n° 2, 2012, p. 4.

⁴¹ FIA MAGAZINE, *Loc. cit.*, p. 10.

Chapitre 2. La construction sexuée de la vocation de musicien.ne

Au sein de ce second chapitre, nous étudierons comment se construit la vocation de musicien.ne chez les femmes et comment se déploient, au sein du secteur musical, les rapports sociaux de sexe. Nous mobiliserons donc le genre comme un outil d'analyse en vue de reconnaître ces rapports comme facteur de division et de hiérarchisation entre les hommes et les femmes ayant cours dans l'ensemble de la vie sociale, et plus spécifiquement dans la musique⁴².

2.1 De la musique et des femmes

La musicologue Susan McClary s'est attelée à contextualiser les relations genrées au sein de l'histoire de la musique afin de rendre perceptible les situations difficiles qui se présentent aux femmes dans le monde de la musique occidentale⁴³. Elle a notamment pu observer qu'en Occident, les voies de la musique sont de manière générale restées interdites aux femmes.

2.1.1 Le discours musical : une hégémonie masculine

L'exclusion des femmes est un phénomène qui traverse l'histoire de l'art. En effet, la création a longtemps été considérée comme étant une affaire d'hommes, ceux-ci ne reconnaissant que très rarement la possession d'un don artistique chez les femmes⁴⁴. Un refus de légitimation qui résulte d'un lourd passé ne glorifiant les femmes qu'en tant que muses, inspiratrices, égéries mais jamais comme créatrices. Une négation qui renvoie à une perpétuelle dualité entre la création et la procréation, laquelle faisant écho à la supposée bipartition publique/privée, professionnel/amateur, masculin/féminin⁴⁵. Le discours musical hégémonique a donc longtemps « considéré que l'on pouvait disposer à loisir des femmes musiciennes, qu'elles devaient lutter durement contre les pressions pour prendre la parole, ou encore qu'elles devaient accepter le tarif d'une faveur sexuelle pour entamer une carrière⁴⁶. »

De plus, ce discours a consciencieusement préservé la participation des femmes à la musique en raison de sa capacité à articuler des représentations du désir. Comme le souligne McClary, la musique est un médium extrêmement puissant du fait que la plupart des

⁴² OLIVIER Michèle, *Questionnements Féministes Et Méthodologie de La Recherche*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 9.

⁴³ MCCLARY Susan, *Ouverture féministe : musique, genre, sexualité*, Paris, La rue musicale, 2005, p. 283.

⁴⁴ DELPLANQUE Ève, *Op. cit.*, p. 32.

⁴⁵ MARUANI Margaret, *Travail et genre dans le monde*, Paris, La Découverte, 2013, p. 399.

⁴⁶ MCCLARY Susan, *Op. cit.*, p. 288.

auditeur.rices n'ont que peu de contrôle rationnel sur la façon dont elle les influence. C'est ici que le partage corps/esprit, sur lequel s'est fondée la culture occidentale au cours des siècles, se révèle de façon on ne peut plus paradoxale dans les réactions envers la musique. C'est-à-dire que le plus immatériel et cérébral des arts s'avère être dans le même temps celui qui est le plus en mesure d'impliquer le corps. « Cette confusion au sujet de la musique, selon qu'elle relève du corps ou de l'esprit, est intensifiée lorsque l'opposition binaire fondamentale masculin/féminin est claquée sur elle⁴⁷. » Le risque qu'encourt la musique à être perçue comme une pratique purement féminine est donc imminemment prégnante puisque la culture occidentale a longtemps défini l'esprit comme masculin et le corps comme féminin. Par conséquent, l'un des moyens en vue d'imposer un contrôle masculin sur le médium musical a été d'occulter la possibilité même que les femmes puissent le pratiquer⁴⁸.

Comme nous avons pu l'observer grâce à l'étude du musicologue Massimo Privitera sur l'iconographie des musiciennes au XVI^e et au XVII^e siècles, la représentation des musiciennes est fortement dépendante du discours qui sous-tend la pratique musicale féminine et qui l'a, par là même, fortement polarisée : soit bienséante, soit inconvenante. Mais ces discours ont aussi eu des implications concrètes dans la distribution des rôles musicaux entre les hommes et les femmes ainsi que sur l'attribution de leur(s) instrument(s)⁴⁹. Ce rapport au corps que sollicite la musique va donc également jouer dans le choix différencié des instruments, entre le masculin et le féminin, ce qui induit nécessairement une sexuation de l'instrument⁵⁰, de même qu'un accès différent à l'expression musicale. En effet, les représentations et les images sociales associées au sexe vont amener les individu.es à entreprendre des trajectoires tout autant influencées par l'entourage familial que les institutions musicales (conservatoire, écoles de musique, orchestre, fanfare). Ces choix s'inscrivent alors dans les corps par des habitus incorporés au sens propre du terme et renforcent, en retour, une répartition sexuée de la pratique

⁴⁷ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁸ À la question de savoir comment une pratique peut être féminine alors que les femmes en sont exclues, l'autrice souligne que les femmes n'ont pas totalement été éclipsées de la musique traditionnelle, comme le montre genre de l'opéra. Cependant, ce champ artistique reste presque exclusivement masculin et au sein duquel ce sont les hommes qui composent la musique et les livrets, mettent en scène l'action scénique et interprètent les partitions. De plus, l'opéra exerce aussi une politique sexuelle par le biais d'un discours qui offre la femme en spectacle tout en garantissant qu'elle ne s'écartera pas du droit chemin. Ainsi, le désir exprimé par le personnage masculin se dissocie de la position passive et docile de la femme qui acquiesce simplement, et marque alors une reproduction de la domination masculine où se poursuit une hiérarchie sexuelle naturalisée ; cf. *Ibid.*, p. 290

⁴⁹ DEUTSCH Catherine et GIRON-PANEL Caroline, *Pratiques musicales féminines : discours, normes, représentations*, Lyon, Symétrie, 2016, p. 8.

⁵⁰ GREEN Anne-Marie et RAVET Hyacinthe, *L'accès des femmes à l'expression musicale : apprentissage, création, interprétation, les musiciennes dans la société contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2005, pp. 229-230.

instrumentale⁵¹. À ce propos, nous renvoyons à l'ouvrage de Catherine Monnot qui étudie plus amplement les conjonctions entre le genre et la pratique de l'instrument⁵².

2.1.2 Femme et musicienne : deux statuts antagoniques

Dans nos sociétés occidentales, il a également souvent été pensé qu'un usage intensif de la musique éloignait les femmes de leurs devoirs d'épouse et de mère. Dès lors, celles qui envisageaient d'exercer la musique à titre professionnel étaient blâmées et se voyaient discréditées. Avec la constitution des sphères public et privée au cours du XIX^e siècle, cette division a travaillé en profondeur la société. Ainsi, les hommes se sont vus attribués le public et le politique. La sphère privée a donc été dévolue aux femmes en y excavant tout enjeu politique à l'égard du domestique. Cette distribution des rôles amènera dès lors les musiciennes qui se produisent en public à être jugées d'indécentes⁵³. L'activité musicale des femmes a donc longtemps dû rester modérée et discrète, à l'image des attributs de la féminité comme signe de bonne éducation et qui les contraignent à rester confinée dans la sphère privée. Ce XIX^e siècle a toutefois vu plusieurs femmes compositrices exister mais dont leur rayonnement fut souvent circonscrit aux salons ainsi qu'aux genres leur étant réservés : « les formes brèves de musique de chambre pour piano, violon et harpe, ou la romance, la ballade, la berceuse en vue d'un usage immédiat, sans lendemain dans le cadre d'une activité mondaine privée⁵⁴. »

Les obstacles que nous venons de mentionner ont donc fortement impacté les femmes dès lors qu'elles aspirèrent à la pratique professionnelle d'instrumentiste, altérant aussi bien leur propre définition de leur activité ainsi que la construction de leur identité de musicienne⁵⁵. Ici, il nous convient de préciser que la professionnalisation de l'activité d'instrumentiste est un phénomène relativement récent (XIX^e siècle pour les orchestres) puisque les musiciennes ont longtemps été exclues du domaine instrumental dans la sphère publique et ne pouvaient qu'essentiellement se faire entendre comme chanteuses à cette époque. Malgré leur accès aux institutions professionnalisantes et légitimantes telles que le Conservatoire, il était toutefois limité aux classes de composition, de violon, de violoncelle, de contrebasse, et tous les

⁵¹ *Ibid.*, p. 231.

⁵² MONNOT Catherine, *De la harpe au trombone : Apprentissage instrumental et construction du genre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 226 p. L'autrice relève par exemple qu'au cours de son étude menée dans les Conservatoires nationaux de région français, les classes de piano, de flûte, une partie des cordes (harpe et violon) et dans une moindre mesure les bois, sont davantage fréquentés par les filles que par les garçons, qui leur préfèrent les percussions, les gros cuivres et les instruments électriques et électroniques ; cf. p. 71.

⁵³ ESCAL Françoise et ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, *Musique et différence des sexes*, Paris, Harmattan, 1999, p. 21.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁵ GREEN Anne-Marie et RAVET Hyacinthe, *Op. cit.*, pp. 225-226.

instruments à vent⁵⁶. De plus, cet accès à l'enseignement musical ne se soldait que rarement par une finalité professionnelle. Au courant du XIX^e siècle, les femmes étaient minoritaires dans les classes d'instrument et d'écriture, et majoritaires dans les classes de chant. L'apprentissage de la théorie et du contrepoint, tous deux nécessaires à la composition, apparaissait alors exceptionnel pour les femmes du fait que l'exécution de la musique instrumentale relevait de la virtuosité – un attribut associé au masculin⁵⁷. En effet, l'exercice de la virtuosité comme celui de la vertu est associé à un acte de virilité et de male en puissance, ce que rappelle Franz Liszt en soulignant que le mot « virtuosité » provient étymologiquement du latin *virtus* – *vir* signifiant homme⁵⁸. Cette bipartition masculin/féminin va par conséquent gangréner les termes de l'analyse musicale technique, à savoir la gestion et la distribution des désignations terminologiques classiques ainsi que les définitions que nous en donnons. À titre d'exemple, nous trouvons dans les formes musicales elles-mêmes, telles que la sonate bithématique, des dénominations caractérisées masculines car concises, vigoureuses, rythmiques ; et d'autres davantage féminines car fluides, douces et mélodiques⁵⁹.

En finalité, nous comprenons bien que les femmes aspirant à une carrière professionnelle dans le monde de la musique ont donc dû se confronter aux suspicions que la tradition musicale occidentale porte et fait porter sur leur sexualité ainsi que sur leur corps en règle générale⁶⁰. Une multitude d'obstacles qui ne sont donc pas sans incidence sur « le choix des instruments, l'usage de certains espaces, la valeur symbolique des pratiques musicales [...] autant de distinctions qui s'opèrent selon une hiérarchie génératrice d'inégalités persistantes entre hommes et femmes.⁶¹ »

2.2 La division sexuée du travail musical

Ce parcours historique a donc mis en lumière quelques mécanismes de dévalorisation, d'invisibilisation et d'exclusion à l'œuvre dans le domaine musical et qui délégitiment les musiciennes. Dans un système où la reconnaissance de l'homme en tant que créateur a toujours été de mise, les femmes ont ainsi été relayées au statut de reproductrices. Une idée ancrée dans les mœurs, appuyée de concert par l'institutionnel et le symbolique qui exclue les femmes de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁸ LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859), Arles, Éditions d'Aujourd'hui, 1982, p. 280-281.

⁵⁹ GREEN Anne-Marie et RAVET Hyacinthe, *Op. cit.*, p. 36.

⁶⁰ MCCLARY Susan, *Op. cit.*, p. 290.

⁶¹ DEUTSCH Catherine et GIRON-PANEL Caroline, *Pratiques musicales féminines : discours, normes, représentations*, Lyon, Symétrie, 2016, p. 10.

la création⁶². La constitution du secteur culturel sous l'égide des rapports sociaux a donc eu pour corollaire des phénomènes de ségrégation marqués par une forte division sexuée au sein du travail artistique, ce qui a fortement pénalisé les carrières féminines. La sociologue et féministe marxiste Danièle Kergoat théorise cette division comme n'existant pas en tant que telle, mais comme étant le « produit de ce type particulier de rapports que sont les rapports sociaux de sexe⁶³. » Selon l'auteurice, ces rapports se fondent sur un impératif matérialiste, au même titre que les rapports de classe et de race⁶⁴, car il s'agit de rapports de production qui font se croiser l'exploitation, la domination et l'oppression. Il est donc indispensable d'analyser minutieusement comment s'effectue l'appropriation du travail d'un groupe social par un autre et, par conséquent, se concentrer sur les enjeux matériels et idéels des rapports sociaux⁶⁵.

Le travail constitue ainsi l'enjeu principal des rapports sociaux de sexe, ce qui engendre une tension autour du partage du travail entre les sexes, caractérisée par « l'assignation prioritaire des hommes à la sphère productive et des femmes à la sphère reproductive ainsi que, simultanément, la captation par les hommes des fonctions à forte valeur ajoutée (politiques, religieuses, militaires, etc.)⁶⁶. » Cette division sociale comprend alors deux principes organisateurs : le principe de séparation (il y a des travaux d'hommes et des travaux de femmes ; et le principe hiérarchique (un travail d'homme « vaut » plus qu'un travail de femme)⁶⁷.

Cette division du travail va donc également s'opérer selon deux niveaux chez les artistes : une ségrégation horizontale qui cloisonne les femmes dans certains domaines de la création et qui s'observe concrètement par une dévaluation de leurs œuvres. Les femmes se retrouvent donc plus souvent que les hommes dans les métiers du chant, en particulier dans les musiques actuelles où très peu deviennent instrumentistes⁶⁸. L'autre niveau de ségrégation est de nature verticale et exerce un éloignement des femmes vis-à-vis des fonctions de pouvoir et d'autorité ; des positions les plus reconnues et les plus rémunératrices. Ainsi, les musiciennes occupent davantage des fonctions d'accompagnement et sont donc moins solistes que les

⁶² DELPLANQUE Ève, *Op. cit.*, p. 79.

⁶³ KERGOAT Danièle, *Se battre, disent-elles...*, Paris, La Dispute, 2012, pp. 208-209.

⁶⁴ L'emploi de ce terme est à entendre comme une catégorisation socialement construite et non dans son sens biologique. Comme l'explique Aurore Koechlin, la race renvoie à un rapport de domination qui évolue dans le temps et en fonction des sociétés considérées. Ce que nous entendons donc par « race sociale » sert donc à caractériser ce rapport spécifique de domination ; cf. KOECHLIN Aurore, *La révolution féministe*, Paris, Édition Amsterdam, 2019. 168 p.

⁶⁵ KERGOAT Danièle, *Op. cit.*, p. 135.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ MARUANI Margaret, *Op. cit.*, Paris, La Découverte, 2005, p. 418.

hommes (80% des solistes d'orchestre). De même, elles ne sont que rarement en charge d'activités de direction, de mise en scène, etc.⁶⁹.

2.3 Des impératifs professionnels sexués

Nous allons désormais observer quels sont les legs de ces différenciations sexuées et leurs impacts sur la carrière professionnelle des musiciennes. À titre d'exemple, une étude réalisée auprès d'ancien.nes élèves des deux Conservatoires Supérieures de Musique de Paris et de Lyon a montré que la pratique du piano amenait l'essentiel de ses interprètes féminines à une carrière d'enseignant.e. Plus précisément, il a été constaté que les femmes ne connaissent pas la même professionnalisation ni la même carrière que leurs homologues masculins, surtout dans l'accès aux places assurant le plus de notoriété et de meilleurs revenus⁷⁰. Cette différence des trajectoires professionnelles au sein des métiers de la musique traduit alors une répartition traditionnelle des rôles sexués. Les femmes vont donc le plus souvent embrasser une carrière d'enseignante, une trajectoire qui s'inscrit dans un rapport aux fonctions maternelles, semblables aux métiers de l'éducation, du « social », voire de la santé. Nous avons donc ici un renvoi au concept du *care*⁷¹ qui valorise des qualités relationnelles et de transmission réputées féminines, a contrario des hommes pour qui priment les capacités d'action, d'exécution et de maîtrise du jeu en public comme interprètes. Nous pouvons donc constater que « les savoirs incorporés lors de l'apprentissage instrumental, définissant des compétences distinctes [entre le masculin et le féminin] se trouvent implicitement professionnalisés et sont garants du principe de répartition des emplois, des tâches et des rôles musicaux⁷². »

En mobilisant une étude menée sur les temporalités du travail artistique⁷³, nous pouvons percevoir que l'articulation des temps professionnel et privé des musicien.nes n'échappe pas non plus à un partage sexué, lui-même responsable des trajectoires professionnelles divergentes entre les sexes. L'analyse des modalités et des enjeux que génère la concurrence entre ces temps permet ainsi de lever le voile sur l'organisation du travail artistique, ce dernier attestant d'une

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ GREEN Anne-Marie et RAVET Hyacinthe, *Op. cit.*, p. 233.

⁷¹ Le terme de « care » désigne une attitude envers autrui que l'on peut traduire en français par les termes d' « attention », de « souci », de « sollicitude » ou de « soin ». Chacune de ces traductions renvoie potentiellement à un aspect du care : le terme d' « attention » insiste sur une manière de percevoir le monde et les autres ; ceux de « souci » et de « sollicitude » renvoient à une manière d'être préoccupé par eux ; enfin, celui de « soin », à une manière de s'en occuper concrètement ; cf. GARRAU Marie et LE GOFF Alice, *Care, justice et dépendance. Introduction aux théories du care*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 5.

⁷² GREEN Anne-Marie et RAVET Hyacinthe, *Op. cit.*, p. 234.

⁷³ SINIGAGLIA-AMADIO Sabrina et SINIGAGLIA Jérémy, « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », *Cahiers du Genre*, vol. 59, n° 2, 2015, pp. 195-215.

articulation inégalitaire entre professionnel.les du secteur culturel⁷⁴. En effet, cette articulation est rendue complexe à cause de la spécificité des métiers des arts du spectacle dont les temps professionnels sont décalés par rapport aux temporalités sociales habituelles, enjoignant parfois à un investissement total dans l'activité artistique. L'autre facteur de cette complexité s'incarne dans l'inégale distribution des tâches domestiques souvent dévolues aux femmes, ce qui demande une intendance au sein du foyer, un soutien psychologique ainsi qu'un entretien du réseau de sociabilité et professionnel. De ce fait, l'organisation délicate du travail musical et domestique retentit davantage sur la durée des carrières des femmes et sur les choix de vie, conjugaux et familiaux, et en particulier vis-à-vis de la maternité⁷⁵.

Hyacinthe Ravet parle ici de triple journée de travail pour les artistes, « entre emploi nourricier, tâches domestiques et activité musicale. » Elle relève ainsi que la vie de couple, en plus de la maternité, transforme et perturbe les possibilités d'exercice du métier de musicienne. Les trajectoires professionnelles des femmes et des hommes sont donc distinctes, à savoir que celles des femmes sont scandées par des arrêts, de reprises, et des temps partiels plus fréquents que chez les hommes. Les musiciennes « rencontrent donc plus souvent des carrières discontinues, avec des moments d'abandon, des bifurcations en fonction des pratiques instrumentistes mais aussi des scènes musicales⁷⁶. »

⁷⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁷⁵ BUSCATTO Marie, *Femmes du jazz : musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Editions, 2007, pp. 172-173.

⁷⁶ RAVET Hyacinthe, *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011, p. 155

Chapitre 3. Les musiques actuelles : des contours à redéfinir

Dans le cadre de ce mémoire, nous axons plus particulièrement notre étude sur la pratique professionnelle des « musiques actuelles⁷⁷. » Ces termes ont été officialisés en France à la fin des années 1970 dans le champ de la politique culturelle. Ils englobent la grande variété des musiques issues principalement de la culture afro-américaine : le blues, le jazz ou encore le rhythm and blues (R&B), ainsi que la tradition musicale issue de la culture des fermiers blancs (country et western). Cette catégorie, dans sa large acception, comprend également le métal extrême, le rap, en passant par la folk acoustique ou les diverses formes de jazz. Cet ensemble de styles musicaux sont plus prosaïquement désignés *popular musics* en anglais⁷⁸.

3.1 La querelle entre musiques savantes et actuelles

La dénomination « musiques actuelles » a initialement été formulée en vue de désigner les musiques issues de l'amplification et des moyens électroniques, par opposition aux musiques savantes (baroque, classique, contemporain). La volonté était de proposer « une classification commode, libérée des ambiguïtés sociales du terme "populaire"⁷⁹. » Cette dénomination a donc mis en lumière un débat beaucoup large sur la question de la valeur relative aux diverses musiques ainsi que de leur légitimité. Déjà en 1983, le compositeur et journaliste Maurice Fleuret soulignait la nécessité de traiter de manière égale toutes les musiques, et ce, jusque dans les cursus des conservatoires et des écoles de musique. À ce titre justement, c'est au sein du Conservatoire moderne que s'est élaborée la volonté de fonder la pratique musicale, c'est-à-dire de « raisonner les principes du fait musical en vue de l'émanciper des pratiques corporatives et dans le but d'unifier l'enseignement dans toutes les écoles⁸⁰. » Dès lors, la perception de la musique prodiguée par l'institution est devenue la plus aboutie, sérieuse et légitime... en d'autres termes, la plus universelle. Cette institutionnalisation

⁷⁷ Pour une réflexion plus large sur la dénomination des musiques actuelles et leurs enjeux esthétiques, voir GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, 2018, 528 p.

⁷⁸ PERRENOUD Marc et CHAPUIS Jérôme, « Des arrangements féminins ambivalents Musiques actuelles en Suisse romande », *Ethnologie française*, vol. 161, n° 1, 2016, p. 71.

⁷⁹ Cette généalogie entreprise par la musicologie a en effet permis de réenraciner ces musiques dites actuelles dans un terreau plus ancien, celui des musiques traditionnelles. Dès lors, la plupart des esthétiques stylistiques des compositions pop à des schémas mélodiques et harmoniques provenant des musiques populaires traditionnelles, recoupant alors les chants d'esclaves au blues, de la chanson de ménestrel aux compositions de Buddy Holly, du répertoire baroque profane à la pop baroque des années 1960 ; cf. GAYRAUD Agnès, *Op. cit.*, p. 61.

⁸⁰ SCHEPENS Eddy, « Différences de genres musicaux ou différences de pratiques ? Une voie pour renouveler les pratiques pédagogiques en musique. » *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 15, n° 1, 2014, p. 11.

de la musique impactera alors les œuvres du répertoire classique et romantique surtout, envisagées comme des buts en soi⁸¹.

Toutefois, le développement des musiques actuelles et leur pratique toujours plus répandue viendront ébranler les fondements de cette universalisation de la musique institutionnalisée, garante elle-même de la dichotomie entre musiques savantes et actuelles. Le fort engouement qu'ont progressivement suscité les secondes au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle a, par conséquent, appelé à repenser cette opposition. C'est d'ailleurs l'une des positions du sociologue Antoine Hennion lorsqu'il parle de « querelle de doubles » entre ces deux dénominations⁸². Selon l'auteur, il n'est pas pertinent de faire perdurer une différence de nature entre ces musiques car elle relève davantage « d'un effet rétrospectif de naturalisation des musiques patrimoniales historiques⁸³. » Il avance donc qu'il est indispensable de réévaluer les outils avec lesquels nous abordons la musique, ces mêmes outils ne rendant guère compte des conditions développées de tout temps par les musicien.nes pour produire leur musique. C'est pourquoi Eddy Schepens plaide pour une reconnaissance « des pratiques auxquelles se consacrent les artistes, à leurs manières de faire, et à la richesse de leurs cheminements singuliers⁸⁴. »

3.2 Musiques actuelles et rapports sociaux de sexe

Historiquement, le développement des musiques actuelles s'est opéré à partir d'un petit noyau de pionnières dans les années 1960 pour en venir à constituer, à partir de la fin des années 1970 et au cours des deux décennies suivantes, une véritable pratique de masse mais toujours majoritairement masculine. Ce constat a été mis en exergue par la musicologue Sheila Whiteley qui décrit le contexte social et musical de la contre-culture des années 1960 comme « une réserve masculine dominée par des artistes comme les Beatles, les Rolling Stones et Jimi Hendrix⁸⁵. »

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Pour l'auteur, la musicologie doit être réflexive, et non mimer l'objectivisme supposé d'une théorie physique. C'est-à-dire que la plupart des variables en cause dans la description d'une musique populaire sont précisément celles qui, à la suite d'un long travail sur elles-mêmes, la musique et la musicologie classiques ont appris à renvoyer au second plan – improvisations, variations, accents, rapports à la parole et à la danse, au corps, à la sexualité et à l'imagination, jeux des timbres et des sonorités, signification des instruments, scénographie même de l'enchaînement des morceaux... ; cf. HENNION, Antoine, « D'une distribution fâcheuse : Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, pp. 12-13.

⁸³ HENNION Antoine, *Loc. cit.*, p. 13.

⁸⁴ SCHEPENS Eddy, *Loc. cit.*, p. 12.

⁸⁵ WHITELEY Sheila, *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, Londres, Routledge, 2000, 246 p. L'autrice explique plus largement que ces artistes ont fortement œuvré dans la définition de « la femme » selon des représentations généralisées, d'une féminité idéalisée à la figure de la dominatrice sexuelle : comme mère nature ou comme objet sexuel soumis. Les paroles de leurs chansons dépeignent ainsi ces archétypes féminins

3.2.1 Une division sexuée des pratiques musicales

Nous avons vu que la construction du masculin et du féminin – entendues comme des qualités culturellement et historiquement déterminées dont le fonctionnement a tendu à les naturaliser –, au sein du secteur musical, n’a pas été sans conséquence dans les trajectoires professionnelles des instrumentistes hommes et femmes. En portant plus spécifiquement notre intérêt sur l’espace professionnel des musiques actuelles, nous pouvons observer la place importante qui y occupe la corporéité – a contrario des musiques savantes davantage marquées par une définition de l’autorité et des attributs associés. L’univers des musiques actuelles est donc plus fortement traversé par des stéréotypes corporels attendants de caractéristiques appelant à la masculinité/virilité et la féminité/efféminé, et qui définissent, par là même, la distribution sexuée des rôles musicaux⁸⁶. La prégnance que possède le corps au sein des musiques actuelles met ainsi la focale sur les qualités extra-musicales tenant à l’apparence corporelle des musiciennes. Ces injonctions qui renvoient, par exemple, au geste gracieux et « féminin » corrélé aux lourdes attentes du public vis-à-vis de cette exigence de féminité. Il y a aussi l’importance des représentations de la séduction ainsi que le poids du capital jeunesse qui impose les femmes à être jeune et où l’âge des interprètes avoisine les 36 ans⁸⁷.

Il est aussi à relever que la sous-représentation des femmes, que l’on retrouve dans l’ensemble du secteur musical, est plus marquée au sein des musiques actuelles (20% contre 45% dans la pratique des musiques savantes). Cette différence s’explique en partie par un mouvement de redistribution des rôles masculins et féminins qu’ont connu les musiques savantes, notamment par l’usage du paravent lors des concours de recrutement dans les orchestres⁸⁸. Cette augmentation significative n’a cependant pas connu d’équivalent au sein des musiques actuelles. Se dessinent alors deux modèles de ségrégation sexuelle qui recourent la distinction entre les deux classifications musicales et qui travaillent dans le même temps les rapports sociaux de sexe. Au sein des musiques savantes, il est alors question d’une domination verticale marquée par les positions hiérarchisées au sein des orchestres. Dans les musiques actuelles, il est davantage question d’une division horizontale par la spécialisation sexuelle des rôles marquées, entre autres, par une distribution des femmes au poste de chanteuse et des

d’un point de vue masculin ; cf. BURNS Lori, « Popular Music (2001) », *Cambridge University Press*, Vol. 20, n° 3, p. 449.

⁸⁶ COULANGEON Philippe et RAVET Hyacinthe, *La division sexuelle du travail chez les musiciens français*, *Sociologie du Travail*, vol. 45, n° 3, 2003, p. 377.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 378.

⁸⁸ *Ibid.* Voir aussi OLDIN Claudia et ROUSE Cecilia, « Orchestrating Impartiality: The Impact of “Blind” Auditions on Female Musicians. », *The American Economic Review*, vol. 90, n° 4, 2000, pp. 715-741.

hommes à celui d'instrumentiste⁸⁹. Il existe donc une attribution des emplois en fonction du sexe, c'est-à-dire une répartition des musicien.nes à l'intérieur des différents styles musicaux, ce qui résulte de propriétés construites intrinsèquement comme masculines ou féminines⁹⁰.

Enfin, nous pouvons souligner que la gestion de la maternité est d'autant plus complexe au sein des musiques actuelles en raison d'une précarité structurelle de l'emploi. En effet, l'instabilité, la concurrence et la fragilité des contrats – selon des cachets qui s'accumulent et s'additionnent par un enchaînement de contrats –, sont autant de caractéristiques qui jalonnent l'espace professionnel des musiques actuelles. De plus, il y a une importante pratique du travail au noir par la déclaration de dates une fois sur deux, ce qui amène également les musicien.nes à doubler leur chiffre officiel de concerts réalisés en vue d'obtenir le statut d'artiste⁹¹. La maternité engendre donc souvent la disparition temporaire des circuits professionnels. Une indisponibilité qui éjecte les femmes du réseau des artistes que l'on contacte, surtout à un âge où le développement de l'activité professionnel demande souvent un investissement entier⁹². L'autre corollaire de ces configurations professionnelles est la pratique de la pluriactivité dans des secteurs périphériques telle que l'enseignement, une trajectoire plus largement empruntée par les femmes.

3.2.2 Des musiques actuelles au potentiel protestataire

L'intérêt porté à la sexuation du fait artistique dans des univers musicaux moins légitimés, à savoir les musiques actuelles, nous a permis d'étudier comment se jouent les rapports sociaux de sexe dans des univers qui ne possèdent pas les mêmes profits sociaux retrouvables dans des scènes musicales plus prestigieuses⁹³. » L'espace socio-esthétique des musiques actuelles que nous avons examiné se présente donc comme « un lieu d'expression superlatif de la domination masculine⁹⁴. » Néanmoins, cet espace peut aussi constituer un domaine d'expérimentation dans la division sexuelle du travail ; un espace au sein duquel les femmes peuvent élaborer des stratégies de lutte en vue de contester les rôles assignés en fonction du genre⁹⁵.

⁸⁹ BRUN Éric, « Filles, garçons et musique punk », *Agora débats/jeunesses*, n° 41, 2006, p. 51.

⁹⁰ COULANGEON Philippe et RAVET Hyacinthe, *Loc. cit.*, p. 365.

⁹¹ BUSCATTO Marie, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, 2003, p. 39.

⁹² RAVET Hyacinthe, *Op. cit.*, p. 164.

⁹³ BRUN Éric, *Loc. cit.*, p. 52.

⁹⁴ PERRENOUD Marc et CHAPUIS Jérôme, *Loc. cit.*, p. 71.

⁹⁵ *Ibid.*

Nous nous intéresserons donc au potentiel revendicatif que peuvent générer l'univers des musiques actuelles. Bien que ces scènes musicales ne soient pas exemptes d'une sexuation des pratiques professionnelles, elles peuvent aussi se présenter comme un terrain d'action en vue de transgresser les normes de genre qui les régissent. C'est d'ailleurs ce qu'ont pu constater la compositrice Elaine Barkin et la musicologue Lydia Hamessley en étudiant comment le blues et le punk sont devenus d'importants courants musicaux à même d'articuler des pratiques musicales et féministes⁹⁶. Le travail de Sheila Whiteley portant sur le cas d'artistes des années 1970 (Janis Joplin et Joni Mitchell, entre autres) argue de cette étude. En effet, l'autrice a montré que la pratique musicale de ces musiciennes – savante fusion de folk, de rock, de blues et de jazz – a permis une plus large liberté de leur expression musicale, c'est-à-dire des possibilités illimitées de création en vue de se constituer un style personnel et expressif⁹⁷. Cette ouverture féministe qu'offre l'espace des musiques actuelles est ainsi identifiée par la musicologue comme un acte introspectif – par le prisme du médium musical –, et comme un des vecteurs importants de l'expression musicale féministe⁹⁸.

Il est aussi à relever que le blues et le punk possèdent des aspects extra-musicaux qui en font des ressources fertiles à la lutte des musiciennes. Par exemple, bien que jusqu'à la fin des années 1970, les artistes punk ainsi que leur audience étaient presque exclusivement masculins, l'avènement du mouvement social *Riot grrrl* a fait de la scène punk un important terreau pour l'expression directe de la colère du féminisme de la troisième vague⁹⁹. Dès lors, des groupes tels que Bikini Kill, Le Tigre, Sleater-kinney ou Tribe 8, ont puisé leur inspiration et leur art dans un contexte artistique et féministe que Barkin et Hamessley nomment « féminisme musical¹⁰⁰. »

⁹⁶ En retraçant l'histoire de la musicologie, elles constatent que le blues a façonné le jazz, le R&B, le country, le rock et la musique "art", de la même manière que le punk révolutionné complètement le rock, le folk et la musique "alternative" ; cf. BARKIN Elaine et HAMESSLEY Lydia, *Audible Traces : Gender, Identity, and Music*, Zürich, Carciofoli, 1999, p. 259.

⁹⁷ WHITELEY Sheila, *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, Londres, Routledge, 2000, p. 75.

⁹⁸ BURNS Lori, « Popular Music (2001) », *Cambridge University Press*, Vol. 20, n° 3, p. 450.

⁹⁹ BARKIN Elaine et HAMESSLEY Lydia, *Loc. cit.*, p. 259.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 260.

Chapitre 4. Des protestations musicales

L'étude que nous avons porté sur l'espace professionnel des musiques actuelles a mis en lumière le dilemme qui se présente aux musiciennes, à savoir une conjonction entre deux statuts sociaux contradictoires : celui de musicienne professionnelle et celui de femme. Investir l'espace des musiques actuelles les conduit donc à se confronter à des scènes surreprésentées par les hommes, et « où leur présence en dehors des cadres masculins ne va pas de soi¹⁰¹. » Au sein de ce dernier chapitre, nous examinerons ainsi comment la pratique musicale peut être envisagée comme un mode de transgression du genre par les musiciennes.

4.1 Identité(s) de musicien.ne

Comme nous l'avons observé, la construction sexuée de la vocation de musicien.ne a balisé les trajectoires des femmes, aussi bien dans la pratique de leur instrument, leur formation ainsi que leur professionnalisation. À un niveau plus microsociologique, l'étude de Sylvie Octobre a permis d'envisager les pratiques artistiques et culturelles comme un mode privilégié de production, de reproduction mais aussi de transformation des rapports de genre. La sociologue s'est donc proposée d'employer le genre comme un outil d'analyse en vue d'exposer les contraintes auxquelles chacun.e est sujet.te, mais aussi d'observer quels arrangements ou quelles combinaisons les individus peuvent mobiliser par l'entremise de leur pratique musicale¹⁰².

Nous pouvons inscrire ces modalités entreprises par les musicien.nes au sein de ce long processus qu'est la socialisation, et plus spécifiquement celle de genre. En effet : « dans l'enfance comme à l'âge adulte, la socialisation de genre est un processus d'apprentissage, de formation, de modelage et façonnage qui relève de la conformation et de la différenciation (comme la socialisation de classe sociale, d'âge ou de race)¹⁰³. » Dès lors, une fois atteint l'âge adulte, les femmes et les hommes sont à même de renouer avec des pratiques artistiques et culturelles de l'enfance ou de les renouveler. Il s'agit donc d'opérer des choix en quelque sorte en reprogrammant les habitus de genre à la lumière des expériences qu'il.elles ont vécues¹⁰⁴.

Envisager la socialisation comme un processus perpétuellement mouvant et l'inscrire au sein d'enjeux politiques et de création féminine nous conduit également à mobiliser les travaux de Marie-Hélène Dumas. En effet, son champ d'étude a pour cadre d'analyse l'articulation des

¹⁰¹ COULANGEON Philippe et RAVET Hyacinthe, *Loc. cit.*, p. 365.

¹⁰² OCTOBRE Sylvie, « Réflexions liminaires sur le genre et les pratiques culturelles : féminisation, socialisation et domination », *Questions de genre, questions de culture*. Ministère de la Culture - DEPS, 2014, p. 14.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁴ OCTOBRE Sylvie, *Loc. cit.*, p. 18.

rappports de domination à travers l'art et la façon dont les artistes tendent de les renverser. Nous rappellerons ici que pendant longtemps, être femme et artiste relevait déjà d'un acte subversif en soi du fait que les créatrices occupaient une place réservée aux hommes. Le XX^e siècle a donc marqué une prise de position plus incisive de la part d'artistes ambitionnant de subvertir leur domaine de création. Une ambition qui s'est matérialisée par l'invention de nouvelles formes artistiques, amenant de ce fait à l'éclatement des anciennes formes¹⁰⁵.

4.2 Des modalités transgressives du genre

En tant que musicien.ne, la pratique musicale peut donc se présenter comme un potentiel lieu des transgressions du genre, par la mise en place de stratégies et d'hybridations des pratiques. Même si ces transgressions restent minoritaires, Marie Buscatto souligne malgré tout que « leur prégnance n'en laisse pas moins ouvertes certaines marges de négociation, de bricolage, d'articulation personnelle pour la plupart des protagonistes [...] la mise en œuvre de pratiques négociées, jamais totalement fidèles aux normes genrées qui les organisent ¹⁰⁶. » Comme le montrent les travaux en psychologie sociale de Jacques-Philippe Leyens, les musiciennes font face aux idées reçues sur le rapport des femmes à la musique, à savoir : les stéréotypes liés à la féminité, l'exposition du corps dans le travail ou les rôles domestiques. Cette confrontation peut alors les amener à contourner « la norme professionnelle de l'instrumentiste » et les stéréotypes liés au genre que les acteur.rices de ce milieu partagent¹⁰⁷.

L'article de Reguina Hatzipetrou-Andronikou est, à ce propos, très éclairant sur la manière dont les musiciennes de *paradosiaka* (un style musical traditionnel grec fort masculin) déjouent les stéréotypes de genre pour « musiquer » et évoluer dans cette scène musicale¹⁰⁸. L'étude de Marc Perrenoud et de Jérôme Chapuis s'intéresse également aux arrangements mobilisés par les musiciennes de musiques actuelles en Suisse Romande. Que ce soit selon de fausses transgressions du girl power en passant par la subversion underground des groupes militants – dans le sillage du mouvement *Riot grrrl* –, ils mentionnent également l'appropriation d'une hexis corporelle¹⁰⁹ « masculine ». Il s'agit de valeurs construites autour des gestes

¹⁰⁵ DUMAS Maries-Hélène, *Pouvoir symbolique, enjeux politiques et création féminine*, dans GREEN Anne-Marie et RAVET Hyacinthe, *L'accès des femmes à l'expression musicale : apprentissage, création, interprétation, les musiciennes dans la société contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 161.

¹⁰⁶ BUSCATTO Marie, « La culture, c'est (aussi) une question de genre », dans OCTOBRE Sylvie, *Questions de genre, questions de culture. Ministère de la Culture - DEPS*, 2014, p. 136.

¹⁰⁷ LEYENS Jacques-Philippe et al., *Stéréotypes et cognition sociale*, Sprimont, Mardaga, 1996, p. 11.

¹⁰⁸ HATZIPETROU-ANDRONIKOU Reguina, « Déjouer les stéréotypes de genre pour jouer d'un instrument. Le cas des paradosiaka en Grèce », *Sociologie de l'Art*, vol. 17, n° 2, 2011, p. 62.

¹⁰⁹ « Dans l'acception plus large qui lui est parfois donnée, le terme d'hexis tend à recouvrir, au-delà de dispositions durables proprement corporelles, divers signes établis à même le corps ou dans son prolongement immédiat, tels que vêtements ou accessoires vestimentaires, coiffures (coupe, longueur, coloration) ou bien encore absence ou

corporels, des manières de se tenir, ou encore de parler. Ce sont des valeurs mobilisées au sein d'un dispositif musical et scénique qui appelle à l'affirmation de soi, au mécontentement, à la résistance, etc. Cependant, cet ensemble de caractéristiques « sont aux antipodes des usages traditionnellement et arbitrairement féminins du corps, imposant retenue, effacement et douceur¹¹⁰. » Cette subversion des normes genrées vigoureusement mises en spectacle consiste donc, non pas à une réduction des manifestations de la domination masculine dans les espaces de la pratique musicale, mais davantage à l'ébranlement de l'édifice naturalisé de la division sexuelle du travail artistique¹¹¹.

Ces stratégies subversives dans lesquelles s'engagent les musiciennes consistent donc à s'appropriier les codes de la sexualisation en vue de les détourner et revendiquer une autre place relationnelle dans les rapports sociaux de sexe. Ces négociations transgressives s'inscrivent donc au sein des rapports de domination inclus dans les rapports sociaux de sexe, ces derniers exerçant « une hiérarchisation des compétences, qualités, comportements, goûts affectés à l'un et l'autre sexe¹¹². »

présence de différentes sortes de tatouages, scarifications ou piercings. » ; cf. DURAND Pascal, « Hexis », dans Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMAND (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/40-hexis>, page consultée le 16 juillet 2020.

¹¹⁰ BRUN Éric, *Loc. cit.*, p. 59.

¹¹¹ PERRENOUD Marc et CHAPUIS Jérôme, *Loc. cit.*, p. 77.

¹¹² OCTOBRE Sylvie, *Loc. cit.*, p. 19.

Conclusion de la partie théorique

Au sortir de notre exposé théorique construit autour de quatre chapitres, le premier a porté sur l'étude des conditions de travail au sein du secteur culturel. Nous avons alors pu constater que la relation à l'emploi y est atypique et la nature des contrats de travail souvent éphémère. Cette réalité professionnelle présente ainsi les artistes comme des précurseur.euses de la figure archétypale de l'employé.e moderne soumis.e au modèle de l'organisation par projet. Effectivement, les conditions d'exercice du métier d'artiste les amènent à élaborer des stratégies entrepreneuriales en vue de gérer l'instabilité qui jalonne leur carrière et faire face à la précarité.

Dans le second chapitre, nous nous sommes intéressé à la construction sexuée de la vocation de musicien.ne. Nous avons dès lors appliqué une perspective de genre à notre étude afin de comprendre comment s'est construit historiquement et culturellement le discours musical occidental et quelles ont été ses répercussions sur les femmes. Nous avons ainsi exposé les mécanismes impactant aussi bien la distribution des instruments, les possibilités de formation ainsi que l'aspiration des femmes à une carrière professionnelle de musicien.ne.

Le troisième chapitre s'est concentré sur l'examen de l'espace professionnel des musiques actuelles. En parcourant l'historique de la querelle opposant ces dernières aux musiques savantes, nous avons pu voir émerger une ligne de partage entre musiques légitimes (sanctionnées par les institutions) et musiques illégitimes (issues de la tradition). L'étude de cet espace a montré qu'il pouvait tout autant engendrer une articulation spécifique des rapports de sexe, mais pouvait aussi se présenter comme un lieu propice à générer des stratégies transgressives du genre par les musiciennes.

Quant au dernier chapitre, nous nous sommes proposé d'examiner les pratiques artistiques comme de réelles opportunités d'émancipation et de résistance. Ce faisant, nous avons observé, d'une part, comment les femmes construisent leur identité de musicienne et, d'autre part, la façon dont elles légitiment leur place au sein des musiques actuelles – un espace surinvesti par des hommes – en élaborant des revendications contre la domination masculine.

En analysant les différents paramètres de notre problématique, nous avons donc été amené à formuler l'hypothèse suivante : la précarité du secteur musical, en parallèle des inégalités de genre au sein de l'espace professionnel des musiques actuelles, dessine des trajectoires professionnelles inégales entre les musiciens et les musiciennes, les secondes étant par conséquent amenées à développer des stratégies transgressifs à l'égard des discriminations de genre qui régissent leur pratique musicale.

PARTIE II

LE CADRE EMPIRIQUE

Dans cette deuxième partie, il conviendra de soumettre notre modèle d'analyse à l'épreuve des faits, c'est-à-dire du terrain. Autrement dit, nous veillerons à confronter notre cadre théorique aux données observables recueillies au cours de notre travail de terrain. Par l'entremise de notre approche empirique, nous testerons donc les hypothèses développées lors de nos analyses, conférerons à notre recherche un principe de réalité et, enfin, apporterons des éléments de réponses pertinents et convaincants en vue de résoudre la problématique centrale de notre étude¹¹³.

Chapitre 1. Méthodologie

Notre démarche veillera à cerner les dynamiques en jeu qui conduisent les musiciennes à élaborer des stratégies de transgression vis-à-vis des normes de genre au sein de l'espace professionnel des musiques actuelles. Pour mener à bien notre travail de terrain, nous avons opté pour la pratique d'entretiens semi-directifs en raison de sa capacité à cerner efficacement les habitus et les dispositions des enquêtées. Qui plus est, la gestion de ce type d'entretiens convient bien lorsque le cadre théorique retenu impose de faire préciser aux acteur.rices leurs représentations du phénomène étudié¹¹⁴.

Dans un souci de lisibilité, nous veillerons à mentionner en note de bas de page les informations de nos intervenantes en annexe (p. 57) lorsqu'elles n'ont pas été renseignées en page précédente.

1.1 Le déroulement des entretiens

Dans le cadre de notre démarche empirique, nous avons conduit onze entretiens semi-directifs de type individuel allant d'une demi-heure à une heure. Nos enquêtes ont porté sur des musiciennes membres du FACIR (La Fédération des artistes compositeur.rices interprètes réuni.es). Nous avons pu avoir accès aux coordonnées des musiciennes à la suite de leur participation à un questionnaire – mis en ligne par le FACIR lui-même en collaboration avec une équipe de l'ULB spécialisée dans les sciences du travail –, et qui ont souhaité prolonger l'enquête par un entretien individuel.

¹¹³ QUIVY Raymond *et al.*, *Op cit.*, pp. 141-142.

¹¹⁴ IGALENS Jacques et ROUSSEL Patrice, *Méthodes de recherche en gestion des ressources humaines*, Recherche en Gestion, Economica, 1998, p. 71.

Les entretiens ont été réalisés sur une période allant du 22 juin au 9 juillet 2020. Huit des entretiens ont eu lieu dans des endroits plutôt informels tels qu'une terrasse de café. Un seul entretien s'est tenu au domicile d'une des répondantes. Les deux derniers entretiens se sont faits à distance par le biais d'une vidéo-conférence. L'ensemble des entrevues a été enregistré par le biais d'un dictaphone en vue d'une retranscription précise. Nous avons répertorié l'ensemble des caractéristiques de nos répondantes au sein d'un tableau en annexe (p. 56) afin d'identifier plus clairement leur profil.

Nous tenons aussi à préciser que notre démarche n'aspire pas à être exhaustive. Elle s'inscrit davantage dans une visée qualitative. En cela, les entretiens que nous avons menés n'attestent en rien d'une tendance globale belge. Nous nous sommes concentré sur les réalités professionnelles de musiciennes exerçant en francophonie belge. L'ambition de notre travail n'a donc pas pour objectif d'imposer une vérité qui serait absolue mais de mettre en lumière les configurations ainsi que les pratiques étant à l'œuvre au sein du secteur musical, notamment dans les musiques actuelles, et qui amènent les musicienne à militer à l'encontre des discriminations de genre.

1.2 La grille d'entretien

L'*annexe 1* présente la grille d'entretien employée dans le cadre de nos entretiens avec les musiciennes professionnelles. Nous avons divisé cette grille en quatre thèmes qui circonscrivent notre problématique et qui découlent de notre partie théorique : la vocation artistique, la pratique professionnelle, la perspective de genre et l'engagement militant. Ces variables ont été sélectionnées en vue d'analyser les conditions qui amènent les enquêtées à militer pour leur reconnaissance en tant que musicienne et femme.

Chacun des thèmes que nous avons choisis d'aborder a fait l'objet d'une série de questions. Nous avons toutefois fait attention à en limiter leur nombre pour ne pas alourdir l'entrevue. En effet, au vu de notre sujet de recherche et des différents thématiques qu'il entrecroise, il serait aisé d'entrer dans des circonvolutions et contrevenir au bon déroulement de nos entretiens.

Chapitre 2. Analyse des données et discussions des résultats

Une fois la récolte des données arrivée à son terme, il nous faudra opérer une analyse des discours qui consiste à sélectionner et à extraire les données capables de permettre la confrontation des hypothèses aux faits. L'analyse s'est réalisée sur l'ensemble des entretiens menés, ces derniers étant envisagés comme autant d'unités de comparaison. Cette démarche comporte deux objectifs : « stabiliser le mode d'extraction du sens et produire des résultats répondant aux objectifs de la recherche¹¹⁵. »

2.1 L'analyse du contenu thématique

Pour mener à bien notre travail, nous avons opté pour la méthode d'analyse de contenu thématique. Une méthode qui consiste en un découpage transversal, selon un thème, des différents entretiens qui constituent notre corpus général. Cette pratique permet ainsi de défaire la singularité du discours inhérent à chaque entretien afin de privilégier une cohérence thématique inter-entretien. L'intérêt d'une manipulation thématique permet ainsi de « jeter l'ensemble des éléments signifiants dans une sorte de sac à thèmes qui détruit définitivement l'architecture cognitive et affective des personnes singulières¹¹⁶. »

Au sein de cette méthode d'analyse, la thématisation s'y présente comme l'opération majeure, c'est-à-dire la nécessité de transposer un corpus donné en un certain nombre de thèmes représentatifs en fonction du contenu analysé, et ce, en rapport avec l'orientation de la problématique¹¹⁷. Il est donc question d'un repérage et d'un regroupement systématiques ainsi qu'un examen discursif (faire parler les thèmes et les mettre en lien avec les extraits de témoignages) des thèmes abordés dans un corpus¹¹⁸.

2.2 L'analyse des entretiens

L'ensemble de nos témoignages ont pu attester d'une représentation des conditions de travail des musiciennes en termes de précarité d'emploi ainsi qu'une situation de discriminations de genre. Nous avons dès lors mis en évidence trois tendances importantes grâce auxquelles nous étudierons les différentes logiques qui conduisent les musiciennes à militer en vue de renverser les rapports sociaux de sexe ayant cours dans l'espace professionnel

¹¹⁵ BLANCHET Alain *et al.*, *L'enquête et ses méthodes : L'entretien*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 84.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹¹⁷ PAILLÉ Pierre et MUCCHIELLI Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 236.

¹¹⁸ *Ibid.*

des musiques actuelles, à savoir : les conditions d'exercice du métier de musicien.ne, les musiques actuelles au prisme du genre, et l'engagement militant.

2.2.1 Les conditions d'exercice du métier de musicien.ne

Nous avons vu que la mise en lumière des conditions précaires d'emploi au sein du secteur musical, notamment dans la pratique professionnelle des musiques actuelles, ne sont pas sans préjudices sur les carrières des musiciennes. Comment nos répondantes en font-elles l'expérience ?

2.2.1.1 *Un secteur professionnel peu encadré*

Comme nous l'apprenons par les propos de nos interviewées, l'entrée sur le marché professionnel de la musique ne se fait pas sans heurt, comme le relèvent Clio et Luce :

Après le conservatoire, je crois que j'ai mis deux ans sans vraiment travailler dans le secteur culturel et c'est assez triste en fait parce qu'au final, on est beaucoup d'étudiants à sortir du conservatoire et on ne nous arme pas à ça. On sort un peu démunis de ce milieu-là. Et du coup, c'est assez rude parce qu'il faut faire des auditions pour essayer de rentrer dans un orchestre, et c'est fort compétitif et c'est vraiment cassant parce que t'as ton diplôme en poche mais en fait tu n'as encore rien¹¹⁹.

Une fois que tu sors de l'enseignement, on te dit que ça y est, tu envoies des mail et ça va venir. Ou tu prolonges la bulle de l'enseignement par le réseau que tu as développé dans l'enseignement, ou alors tu prends ton propre chemin et tu te rends compte qu'il n'y a absolument personne si tu ne viens pas d'une bulle pour t'accueillir¹²⁰.

La faible reconnaissance que possède le diplôme dispensé par les formations musicales institutionnalisées est une réalité partagée par Maelle, Margaux et Adlynn :

Après ce n'est pas le diplôme qui m'a permis de trouver du travail. C'est vraiment le bouche à oreille des musiciens qui savaient que je jouais de l'accordéon et donc on m'invitait. Soit ça marchait ou pas... Et puis un coup que t'es connue, on fait appel à toi...J'ai eu la chance de faire que ça dès que j'ai arrêté mes études¹²¹.

Donc ça a été assez vite de trouver des concerts... après de pouvoir vraiment en vivre comme sa profession, évidemment ça c'est délicat. Après, j'ai eu la chance. C'est souvent une histoire de chance... de rencontrer telle ou telle personne, qui m'a engagée pour des productions de théâtre, et puis finalement.. C'est pour ça que les diplômes en musique... on ne va jamais te demander si tu as ton master en... si tu aimes le travail de quelqu'un, tu l'engages, tu collabores avec lui et puis voilà... donc j'ai assez pu vite travailler¹²².

J'ai construit mon métier en travaillant pour presque rien et puis un peu plus. C'est dur de revenir à des cacahuètes... et quand tu as dix, quinze ans de pratique, tu vaux quand même un peu plus que des

¹¹⁹ Clio, 26 ans, Accordéon, Musiques traditionnelles, Conservatoire, 5 ans de pratique professionnelle.

¹²⁰ Luce, 31 ans, Piano, Pop/Rock, Conservatoire, 3 ans de pratique professionnelle.

¹²¹ Maelle, 45 ans, Accordéon, Pop/Rock, Académie et Conservatoire, 20 ans de pratique professionnelle.

¹²² Margaux, 29 ans, Trompette, Jazz, Académie et Conservatoire, 14 ans de pratique professionnelle.

cacahuètes. Moi je ne peux pas me légitimer en me disant "j'ai le diplôme, j'ai le droit". Je suis obligé de m'accorder moi-même de la valeur¹²³.

Enfin, le manque d'encadrement du marché musical induit la nécessité de démarcher tout un réseau informel en vue de construire une carrière professionnelle :

Oui, c'est dès l'entrée dans le réseau. J'ai été chanter dans des bars, tout ça. Les propositions venaient d'elles-mêmes, surtout à l'époque où il y avait des piano partout à Bruxelles et que j'avais une petite réputation. [...] Et de fil en aiguille, les gens m'appelaient sans avoir besoin d'une réputation hors de ce cercle. Donc voilà, tu veux bien jouer là, 100€, tu vas bien diriger tel truc, voilà etc.¹²⁴

Bah faut faire son réseau. Il y a tout un truc où il faut se faire connaître des salles, des musiciens, donc de pouvoir en vivre vraiment, j'ai mis trois, quatre ans. Mais j'arrivais quand même à m'en sortir. Ce n'était pas stable du tout, c'était vraiment où j'allais choper tous les *gigs*, tous les concerts machin, donc je survivais...¹²⁵

Ah oui le réseautage est hyper important. Et justement, le côté pédagogique, quand on est là-dedans et qu'on oublie le côté scénique, on se fait un petit peu oublié. Y a des gens qu'on connaît, qu'on retrouve mais comme on n'a pas gardé, fin en tout cas de mon expérience, comme je n'ai pas gardé un côté réseautage au niveau scénique, bah j'ai l'impression qu'il faut refaire un petit peu le réseau¹²⁶.

Le réseau, je l'ai créé au fur et à mesure des rencontres, des festivals, mes amis sont des musiciens, danseurs... mon réseau personnel et professionnel, il est là. On a grandi ensemble, on a baigné dedans¹²⁷.

L'absence d'instances concrètes pour organiser la profession de musicien.ne s'inscrit elle-même au sein d'un marché musical gangréné par la précarité, comme nous le raconte Clio :

Ce qui nous mine pour le moment, c'est plutôt le marché artistique et les conditions de vie, notre statut, le milieu précaire [...] Tu fais des mille et des cent, et que même des artistes hyper connus sont toujours au chômage. On n'arrive pas à sortir de ce système parce qu'il n'est pas fait pour les artistes... ce qui m'a amenée à faire des petits boulots à gauche, à droite pendant un temps. Ah oui, on est obligés. Soit, tu donnes cours, soit tu fais un truc à côté qui... maintenant je me rends compte que même avec ce boulot-là, je joue moi aussi moins. Quand je joue, ce n'est plus pour le plaisir de jouer... ça a aussi cassé l'envie. Trouver un équilibre... Bah j'aimerais bien y arriver...

Gérer l'intermittence qui jalonne les carrières musicales se solde aussi par un certain coût en matière de charge de travail, tel que le relatent les expériences de Maelle et d'Adlynn :

Donc très vite, j'ai beaucoup joué. J'étais très peu chez moi, tout le temps en tournée... Par contre, je prenais tout à cette époque. J'ai tout pris, du coup je me suis fatiguée à jouer tout et n'importe quoi. À la fois ça m'a formé mais à la fois c'était... j'étais jeune aussi. Maintenant je ne pourrais pas avoir cette activité là aussi dense.

Après c'est compliqué dans ce métier. Il y a des périodes où il y a plein de boulots et il y a des périodes où il n'y en a pas. C'est compliqué de dire non au boulot quand il se présente parce que tu ne sais pas si 6 mois après, tu n'as peut-être plus rien pendant longtemps, donc je trouve ça vraiment pas simple...

¹²³ Adlynn, 36 ans, Clarinette, Musiques traditionnelles, Académie et autodidacte/pairs, 11 ans de pratique professionnelle.

¹²⁴ Luce, 31 ans, Piano, Pop/Rock, Conservatoire, 3 ans de pratique professionnelle.

¹²⁵ Margaux, 29 ans, Trompette, Jazz, Académie et Conservatoire, 14 ans de pratique professionnelle.

¹²⁶ Annik, 42 ans, Batterie, Soul, Académie/cours privés, 21 ans de pratique professionnelle.

¹²⁷ Adlynn, 36 ans, Clarinette, Musiques traditionnelles, Académie et autodidacte/pairs, 11 ans de pratique professionnelle.

Luce et Joanne nous font part de conditions de travail d'autant plus difficiles dès lors qu'il s'agit de monter son propre projet artistique :

Après, j'ai fait énormément de projets musicaux qui n'étaient pas les miens, et l'argent coule à flot... Mais dès lors que tu fais ton projet, là ça devient compliqué. C'est la précarité totale... J'ai vendu trois albums, je me dis que j'ai un peu de sous, j'ai ma facture d'électricité, peut-être que je vais la payer... et c'est tout le temps comme ça quoi. Pas de logement fixe, pas de truc fixe. J'avais honte de faire ma profession, voilà ça a été des années comme ça. Je suis en déficit, je suis en dettes tout le temps. Et je vis comme ça, avec une dette dans la tête. Au lieu de survivre, j'aimerais vivre... mais j'ai appris à survivre. Je sais que c'est le prix à payer pour être artiste et j'en ai ras-le-bol de ça !

Ce n'est pas seulement la musique, c'est aussi la com", la promo... maintenant il faut pouvoir gérer tout sauf si tu es soutenu par une grosse maison de disques et qu'ils mettent 50,000€ sur ton premier disque. C'est la réalité de très très peu de gens. Je pense que tu as vu l'essentiel des gens qui bossent dans la musique, c'est la débrouille. Il faut faire tout, il faut faire sa promo, faut faire ses clips¹²⁸.

2.2.1.2 Une pluriactivité contraignante

Nous avons vu que l'enseignement, dans le secteur musical, était souvent une voie empruntée par les musiciennes. Une activité professionnelle qui se combine avec leur pratique musicale mais souvent au détriment de cette dernière. Qu'en est-il de nos répondantes ? :

C'est ce qui m'a permis de sauver les meubles par moment. Mais bon, ce n'est clairement pas ce que j'aime faire h24. Je veux dire, oui je peux le faire, je peux donner cours. J'ai donné quelques cours de remplacement à l'académie aussi, de prof de musique [...] Clairement, moi, mes anciens profs souvent ils donnent cours et à côté, ils font leurs projets musicaux quoi. Mais honnêtement, ce n'est pas facile à concilier les deux... parce que les cours c'est souvent le soir et les concerts, c'est le soir aussi donc...¹²⁹

J'ai très vite commencé dans la pédagogie. J'ai fait les deux en parallèle pendant un moment. Avec l'âge j'allais dire, je suis plus axée sur la pédagogie. Mais ce qui se passe souvent, bah en fait c'est une question tout à fait financière quelque part. Je veux dire, la pédagogie c'est super facile, fin faut savoir le faire mais ça s'installe facilement... c'est la stabilité financière, c'est la sécurité. Donc qu'est-ce qu'il se passe, j'ai axé davantage sur la pédagogie et j'ai laissé, on va dire, le côté scène et autre pour le fun, machin et tout ça parce que c'est important personnellement. Et je remarque effectivement que ça a pris beaucoup de place. Mais c'est vrai qu'effectivement, la facilité financière, j'allais dire, du côté pédagogique m'a un petit peu fait oublier ma passion première, c'est-à-dire la scène. Quand je suis sur scène, j'adore. C'est un peu au détriment du côté musical scénique¹³⁰.

J'aimerais moi aussi vivre de la musique. J'ai mon travail à côté en temps partiel d'enseignement. C'est dur d'être payée, ce n'est pas déclaré. Il y a le statut d'artiste mais c'est presque impossible de l'avoir en tant que musicienne. On se trouve dans un truc où je me dis... Je ne sais pas... comme ça on nous démotive, on ne fait plus de culture¹³¹.

À 35 ans, tu vas terminer dans une école où tu donnes des cours. Moi c'est ce qui m'est arrivée aussi. Tu donnes de plus en plus de cours de piano. Je suis full full. C'est une autre voie quoi, qui est chouette aussi mais bon... en tant qu'artiste, on est quand même tous des bêtes de scène, on en a besoin [...] Pour nous c'est de l'oxygène, pouvoir partager la scène avec le public, s'exprimer...¹³²

¹²⁸ Joanne, 44 ans, MAO (Musique assisté par ordinateur), Électronique, 14 ans de pratique professionnelle.

¹²⁹ Clio, 26 ans, Accordéon, Musiques traditionnelles, Conservatoire, 5 années de pratique professionnelle.

¹³⁰ Annik, 42 ans, Batterie, Soul, Académie/cours privés, 21 ans de pratique professionnelle.

¹³¹ Rosalia, 31 ans, Guitare électrique, Pop/Rock, Autodidacte, 1 an de pratique professionnelle.

¹³² Macha, 57 ans, Accordéon/piano, Chanson, Conservatoire, 33 ans de pratique professionnelle.

En ce qui concerne Maelle, elle nous explique qu'au cours de sa formation, on lui a fortement enjoins à entreprendre une carrière d'enseignante plutôt que d'instrumentiste :

Au conservatoire, on pousse les femmes à être prof. C'était explicité : "Tu n'y arriveras pas, deviens prof, là au moins tu seras tranquille. Dans 10 ans tu vas être maman, ça ne va pas plus être possible d'avoir cette activité-là donc faut que tu sois prof" Et moi je ne voulais être prof. Je voulais qu'on m'apprenne à développer mon jeu, que j'ai une singularité et c'est pour ça que j'ai pris des cours avec des maîtres pour travailler ce penchant là qu'on m'apportait pas du tout au conservatoire dans ma formation¹³³.

2.2.1.3 *Le statut d'artiste*

La configuration du secteur musical décrite par les musiciennes nous a également montré que l'unique pratique musicale n'était pas suffisante et appelait à exercer une autre activité parallèle à leur musique. Pour celles qui bénéficient du statut d'artiste, divers moyens ont dû être entrepris afin de l'obtenir. Néanmoins, elles soulignent toutes les difficultés rencontrées pour l'acquiesir :

Ouais surtout qu'en tant que musicien, le statut d'artiste est compliqué à avoir. Quand t'es comédien, tu peux couvrir, tu fais deux, trois projets. Tu as tes répétitions payées, tu as un mois et demi. Tu couvres quand même ton année quoi. En tant que musicien, tu es obligé de demander le double, fin je veux dire, c'est hyper compliqué d'avoir un cachet correct et déclaré. Je pense que c'est... fin tu ne commences pas comme ça. Tu galères pour 100 balles etc. et puis après tu peux quand même, petit à petit, demander un minimum etc. pour chaque musicien après il faut multiplier les dates. Et puis le statut d'artiste, c'est chômeur alors que c'est vraiment pas du tout du chômage, ça travaille tout le temps tu vois¹³⁴.

En fait, c'est clairement impossible de faire les 312 jours pour avoir le chômage... ou alors tu fais un job à temps plein pour avoir le chômage. Mais ça ce n'est pas compatible avec le métier de musicien. Tu ne travailles jamais tous les jours, fin des contrats je veux dire. Ça ne marche pas comme ça. Et une fois que tu l'as, tu dois rendre trois contrats par an... Fin moi, si j'ai 3 contrats par an, je me tire une balle. Fin je veux dire je change de direction... ça ne va pas du tout¹³⁵.

C'est la règle du cachet qui est hyper dévalorisante... de manière générale. De base, nous on n'a pas des cachets fixes. Du coup, cette règle des cachets est hyper inégalitaire de base parce qu'en fait selon le type de contrat que tu vas signer, le cachet que tu vas recevoir à la fin, bah tu vas être équivalent à certain nombre de jours, alors que ça n'a rien à voir au nombre de jours réels que tu as mis en travaillant chez toi, les répètes, et qui n'est pas reconnu. Parce que l'organisateur de spectacle, il achète un spectacle. Il s'en fout que tu doives répéter dix ans ou une semaine, c'est le produit fini qui importe¹³⁶

Ce constat est également partagé par Joanne :

Evidemment, quand tu présentes un concert, tu as travaillé un an dessus ou six mois sur tes compos, ton travail de scène, et tout ça c'est un travail qui n'est pas payé. Ce qui est payé, c'est le travail final. Bah voilà, ce n'est pas rentable, ce n'est pas payé, ce n'est pas payant, ce n'est pas vendable. Ça ne se vend qu'au moment où c'est terminé. Bon le statut d'artiste, ce n'est pas royal. Après si on s'arrange bien... je suis tout juste, on ne roule pas sur l'or mais pour moi c'est un luxe de pouvoir faire mon projet à temps

¹³³ Maelle, 45 ans, Accordéon, Pop/Rock, Académie et Conservatoire, 20 ans de pratique professionnelle.

¹³⁴ Elena, 33 ans, ukulélé, Chanson, Autodidacte/pairs, 3 ans de pratique professionnelle.

¹³⁵ Margaux, 29 ans, Trompette, Jazz, Académie et Conservatoire, 14 ans de pratique professionnelle.

¹³⁶ Clio, 26 ans, Accordéon, Musiques traditionnelles, Conservatoire, 5 années de pratique professionnelle.

et faire ce qui me passionne. C'est un luxe plus que d'avoir beaucoup d'argent... Maintenant, je vie du statut d'artiste, après j'ai des contrats tous les mois mais sans statut d'artiste, ce serait difficile.

2.2.2 Les musiques actuelles au prisme du genre

Désormais, il conviendra d'observer la façon dont s'articule l'expérience de musicienne et de femme au sein de l'espace professionnel des musiques actuelles, et comment cette articulation se matérialise dans la réalité de nos enquêtées :

2.2.2.1 Une distribution inégale des musicien.nes

Dans notre exposé théorique, nous soulignons la sous-représentation des femmes dans l'espace professionnelle des musiques actuelles. Comment cette prédominance masculine impacte la carrière des musiciennes ? Que ce soit au niveau de la scène soul, jazz, ou encore électronique, nos répondantes attestent bien d'une représentation inégalitaire des professionnel.les :

Dans la scène soul, bah c'est vrai qu'il y a beaucoup de chanteuses/choristes. Surtout des chanteuses. Et au niveau musiciennes, je n'ai pas vraiment de femmes à côté de moi. Il n'y a jamais eu beaucoup de femmes à côté de moi pour jouer de la musique soul. [...] C'est vrai qu'effectivement, je ne connais pas beaucoup de femmes qui jouent avec des cuivres. Je trouve que dans le milieu des cuivres, c'est encore plus frappant. C'est vrai que c'est marrant qu'on ne voit pas... même-moi par exemple, je ne m'imagine pas une femme derrière... je n'y ai jamais pensé. Quand je vois un cuivre, un saxo, une trompette, je vois un mec... pas de nana derrière¹³⁷.

C'est un milieu très masculin, oui. Je pense que c'est vrai que ça passe mieux pour une pianiste, une violoniste ou une violoncelliste, flûtiste mais certain instruments... et l'électronique, c'est un truc très masculin, c'est comme si les mecs avaient plus de crédibilité dans ce domaine-là. C'est vrai qu'il y a plus de mecs... et donc tu dois d'autant plus te battre pour avoir de la crédibilité là-dedans¹³⁸.

Les cuivres restent très très masculins. Il y a de plus en plus de femmes mais ça reste encore très minoritaire. Bah ouais, parce qu'il faut de la force, il faut de l'énergie, il faut du souffle. Moi ce que j'entends tout le temps après chaque concert systématiquement. "Ah mais vous avez du souffle ?!" Sous-entendu pour une femme... parce que je suis assez petite, voilà... bah c'est mon métier¹³⁹.

Nous avons également observé qu'au sein des musiques actuelles, la surreprésentation des hommes laissait apparaître un phénomène de ségrégation horizontale. Une ségrégation qui cantonne ainsi les musiciennes dans des rôles de chanteuse et détermine des attentes fondées à leur égard selon des stéréotypes corporels opposant la féminité (jeunesse, séduction) et la masculinité (mythe de l'artiste et de la performance)¹⁴⁰ :

¹³⁷ Annik, 42 ans, Batterie, Soul, Académie/cours privés, 21 ans de pratique professionnelle.

¹³⁸ Noémie, 41 ans, Piano/MAO (Musique assistée par ordinateur), Électronique, Académie/autodidacte, 19 ans de pratique professionnelle.

¹³⁹ Margaux, 29 ans, Trompette, Jazz, Académie et Conservatoire, 14 ans de pratique professionnelle.

¹⁴⁰ COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte 2005, p. 235.

J'ai eu mon premier groupe. J'étais la seule fille. Je jouais du saxophone, je chantais un peu. On a joué dix ans. C'était quatre mecs qui étaient plus âgés que moi. Il y avait mon grand frère aussi. J'avais donc un espèce de protecteur. Il n'était pas forcément très doux avec moi. Et puis j'étais aussi quelque part leur faire valoir même si je n'étais pas dans les codes de séduction, des codes féminins classiques qui sont hyper présents sur scène. C'est vrai, historiquement, les femmes elles chantent, on les met devant, de préférence sexy. Les hommes sont derrière et jouent leur instrument. Ça c'est quelque chose culturellement fort présent. Donc je pense que j'étais aussi quelque part leur faire valoir, la petite jeune fille qu'on mettait devant¹⁴¹.

Ah oui, quand quelqu'un ne me connaît pas où que j'arrive dans un nouvel endroit pour jouer : "Ah vous êtes la chanteuse ?" C'est toujours le truc de la chanteuse. Bah il y a assez peu d'instrumentistes femmes et qu'en général, il y a plus de femmes qui évoluent en tant que chanteuses dans le jazz qu'en tant qu'instrumentistes...¹⁴²

Le monde des musiciens est un monde d'hommes, ça tout le monde le sait. Surtout le jazz. Et donc il existe aussi plein de blagues de musiciens de jazz sur les chanteuses. Il y a très peu de musiciennes dans le jazz. Tu vas avoir dans une formation 6 hommes pour 1 femme... mais c'est de nouveau aussi lié aux instruments aussi. La flûte traversière ça va être une femme, la contrebasse ça va être un mec...¹⁴³

Je ne suis pas euh... parce qu'il y a aussi l'histoire de la chanteuse... il peut y avoir ça en jazz où il y a la chanteuse, fin tu vois il y a un peu le cliché de tous les gars derrière qui font leur truc, et tac la chanteuse hop c'est parti, elle doit chanter et puis donc la fille fait que chanter, voilà¹⁴⁴.

Ce constat emprunte à l'analyse élaborée par Marie Buscatto sur la construction socio-culturelle de la figure de chanteuse : « La chanteuse séduirait alors grâce à ses charmes féminins naturels, en dehors de tout travail et de toute construction. Elle exprime la féminité éternelle et retrouve sur scène une des fonctions traditionnelles mais ambivalentes de séduction, objet passif du désir de l'autre (le public) pour lui donner son plaisir¹⁴⁵. »

2.2.2.2 *Expériences professionnelles*

L'expérience professionnelle des interviewées montre des cas de discrimination saillants, notamment la suspicion constante à l'égard de leurs capacités de musicienne :

Tu dois toujours t'affirmer. Les hommes n'ont pas besoin de se dire "c'est moi qui suis porteur de projet", ils n'ont pas besoin de le dire. C'est moi qui porte le projet, c'est moi qui négocie tout et au moment du paiement, une fois sur deux, on va s'adresser à mes musiciens [...] le mec sait très bien que c'est avec moi qu'il a échangé les mails, etc. C'est énervant à la fin. Même quand tu portes le projet, que tu le gères de A à Z, on essaie de pas discuter avec toi, on discute avec l'homme donc ça... On invisibilise complètement le travail alors qu'on en fait deux fois plus. Nous autres instrumentistes femmes, faut vraiment exceller quoi. Il faut en faire dix fois plus [...] J'étais dans l'obligation de prouver que je pouvais avoir un propos artistique tout à fait légitime et intéressant. J'ai dû le prouver...¹⁴⁶

¹⁴¹ Joanne, 44 ans, MAO (Musique assistée par ordinateur), Électronique, 14 ans de pratique professionnelle.

¹⁴² Margaux, 29 ans, Trompette, Jazz, Académie et Conservatoire, 14 ans de pratique professionnelle.

¹⁴³ Macha, 57 ans, Accordéon/piano, Chanson, Conservatoire, 33 ans de pratique professionnelle.

¹⁴⁴ Elena, 33 ans, ukulélé, Chanson, Autodidacte/pairs, 3 ans de pratique professionnelle.

¹⁴⁵ BUSCATO Marie, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, 2003, p. 58.

¹⁴⁶ Maelle, 45 ans, Accordéon, Pop/Rock, Académie et Conservatoire, 20 ans de pratique professionnelle.

Je dirigeais un orchestre pour le KVS. J'étais fort timide et donc je ne mettais pas en avant mais j'avais fait un programme pour plein de musiciens... et à un moment, je dis à l'orchestre : "bon voilà, sur la partition il y a tel programme, tel programme, on fait la mesure..." Et il n'y a personne qui m'écoute. J'hausse la voix et personne ne m'écoute. Le type à côté de moi dit la même chose que moi et j'en ai ras-le-bol. C'est dingue! Diriger un orchestre pour une femme, c'est impossible ! À ce moment-là, j'ai senti le gouffre total et j'ai remarqué que quand je donnais des directives à des hommes et qui les donnaient à d'autres hommes, ça marchait dix fois mieux que si c'est moi qui les avais dites. Il y avait ce rapport-là. On remettait en question ce que je disais, dans mon professionnalisme, dans le fait de comprendre¹⁴⁷.

J'ai passé deux ans à travailler sur ce disque, j'ai tout enregistré chez moi. Et putain, ça m'a fait trop chéri que ce conard [un critique musical] écrive ça parce que c'est comme si en tant que nana, je n'étais pas foutu de faire de l'électro, que je n'étais pas crédible. Et j'ai trouvé ça hyper choquant ! Il a attribué ça au mec qui a mixé, qui a pris un jour de mixage par morceau max. Et oui, ça m'a choqué. Et là, par exemple, je suis certaine que c'est parce que je suis une femme, c'est évident. Je serai un mec, j'aurais beaucoup plus de crédit sur l'électronique, ça j'en suis sûre¹⁴⁸.

Ces situations de dévalorisation laissent aussi entrevoir des rapports de séduction auxquelles les musiciennes sont confrontées :

Un jour, je téléphone pour une audition et j'ai une madame au téléphone qui me demande "oui, c'est pourquoi ? Bah voilà, j'ai vu votre annonce recherchant un batteur et bah ça tombe bien, je suis batteuse et voilà." Elle me dit : "Ah non ça ne va pas le faire parce que le bassiste, c'est mon copain, ça ne va pas le faire"¹⁴⁹.

Bah oui, comme je te disais, juste parce qu'on me disait "une femme ça fout la merde dans un groupe", "tout le monde tombe amoureux d'une musicienne, donc ça fout la merde"... rien que ça, je n'ai pas pu jouer avec certaines personnes dans des groupes qui m'intéressais juste parce j'étais une femme. Après, il y a tout le problème d'être une femme dans un groupe de rock... la drague, la séduction, le sexisme... Et puis on me disait "oui, on va prendre une femme parce que c'est sexy sur scène" Mais je n'avais pas envie qu'on me reconnaisse parce que j'étais une femme mais par ma qualité instrumentale et donc il a fallu que je montre encore plus que j'étais une bonne musicienne¹⁵⁰.

J'ai entendu des remarques du style que lorsqu'il y a une femme dans le groupe, ça va causer des problèmes parce que les mecs peuvent tomber amoureux... Du coup, pour ça on n'engageait pas de femmes. Ou aussi quand j'ai commencé mon premier groupe, le contrebassiste qui me disait "oui mais bon, une femme leader, ça ne va pas marcher"... ouais des remarques comme ça... Sinon c'était plutôt à mon avantage du style "ah mais une femme dans le groupe, c'est chouette, ça donne un cachet". Il y a aussi de ça... une sorte de faire valoir, peut-être bien¹⁵¹.

Une expérience similaire pour Rosalia qui évolue dans un groupe uniquement féminin :

Je pense aussi qu'il y a un truc quand tu es musicienne, c'est qu'on te dit « ah des groupes de jolies filles... alors qu'en fait elles sont fortes, elles jouent très bien de la musique. » Mais tu vois, ce sont des belles filles, et ça par exemple, tu vois on a un booker avec qui on a travaillé, un mec, que des mecs (haha) et il nous a dit : "ah oui, je vous contacte parce que j'aime bien votre musique mais aussi parce que vous êtes des filles." Voilà, on est réduites tout d'un coup « parce qu'on est des filles ». Alors à

¹⁴⁷ Luce, 31 ans, Piano, Pop/Rock, Conservatoire, 3 ans de pratique professionnelle.

¹⁴⁸ Noémie, 41 ans, Piano/MAO (Musique assistée par ordinateur), Électronique, Académie/autodidacte, 19 ans de pratique professionnelle.

¹⁴⁹ Annik, 42 ans, Batterie, Soul, Académie/cours privés, 21 ans de pratique professionnelle.

¹⁵⁰ Maëlle, 45 ans, Accordéon, Pop/Rock, Académie et Conservatoire, 20 ans de pratique professionnelle.

¹⁵¹ Margaux, 29 ans, Trompette, Jazz, Académie et Conservatoire, 14 ans de pratique professionnelle.

chaque fois qu'on monte sur scène, on pense : "est ce que les gens sont là pour écouter notre musique ou est-ce qu'ils sont là juste pour regarder nos corps ?"¹⁵²

Un autre critère qui sanctionne les femmes, au sein des musiques actuelles, est celui de l'âge qui interroge les plus âgées de nos interviewées : Maelle, Joanne et Macha.

Et puis j'arrive aussi à un âge où je ne suis plus à trente ans jeune et jolie quoi. Donc il faut que je m'affirme en tant que femme mûre... tu vois ce que je veux dire. Moi je me pose sans cesse la question "est-ce qu'à 50 ans, on aura envie de voir une accordéoniste sur scène ?" Je me pose tout le temps cette question [...] le corps de la femme change à ce moment-là et ça c'est visible... et donc l'âge, je me pose la question si j'aurai encore ma place à 50 balais, et je ne sais pas quoi faire et ça m'emmerde.

C'est sûr que si tu as 25 ans, que tu fais un disque, que tu es dans les codes de genre et du coup dans les codes d'âge, tu vas avoir plus de chance que si tu as 45 ans et que tu sors ton premier disque, ça c'est un peu le même modèle de calque. Et c'est aussi probablement plus orienté sur les femmes que sur les hommes... Je pense que comme les femmes continuent à être perçues par leur physique (la belle, machin, la jolie, etc.) Bah forcément, l'âge ça correspond plus trop aux standards culturels de la beauté, tu vois¹⁵³.

Et puis après faut dire que l'âge est super important aussi. Là je suis dans une période où je suis trop vieille pour être jeune et trop jeune pour être vieille. Donc, je dis ça en rigolant mais ce n'est pas une blague. En tant que femme, tu as un âge creux entre 50 ans et 60 ans où on sait plus te placer dans la scène musicale [...] tu tombes dans un creux à 50 ans, aussi bien sur la scène musicale qu'au théâtre. Oui c'est vraiment connu ! C'est assez difficile à vivre en tant que femme¹⁵⁴.

2.2.2.3 *Des situations concrètes de harcèlement*

Ce que nous venons de relever précédemment souligne le rapport au corps par lequel sont envisagées les musiciennes au sein de leur scène musicale. Un rapport de séduction délétère qui n'est alors pas sans incidence sur leur carrière professionnelle :

Il y a un jeu de séduction avec eux parce qu'ils ont le pouvoir et ils en profitent. Et donc voilà, petite caresse sur la jambe et là tu te dis... ouh la la. Et là tu te dis comment porter mon projet sans tomber dans cette faille quoi, ce n'est pas possible. J'étais jeune, je me suis posé la question de savoir "si je couche ou pas" pour avoir le sésame qu'on me promettait. " J'y étais confrontée concrètement. Donc j'aurais pu être produite beaucoup plus jeune... Je savais très bien qu'il fallait finir dans son lit..."¹⁵⁵

On m'a fait de la pression mentale. Ah oui, quand tu es une femme aussi, on t'invite tout le temps à aller plus loin quoi que tu fasses. D'abord on te flatte, on te fait rentrer dans un cercle sympa et à un moment, il se passe toujours le même truc... Donc si le type t'aime bien, il te donne un rendez-vous et il y a un moment où tu finis chez lui. Et quand tu finis chez lui à boire deux bières et regarder droit dans les yeux pour lui faire comprendre que tu ne coucheras pas avec, il te raye de tout le réseau. Parce qu'une fois il t'a invité chez lui, tu n'as pas compris, t'as accepté et tu as dit non. Du coup, bye les réseaux¹⁵⁶.

C'est le prisme par lequel les femmes sont d'abord envisagées. Donc d'abord tu parles du physique. Je le vois tout le temps. La jolie chanteuse... mais tu ne dis pas le joli chanteur, tu dis le talentueux chanteur. Fin c'est sûr les artistes femmes qu'on met un attribut physique, on ne le fait jamais sur les hommes ou très très rarement... et ça évidemment c'est discriminant. Bon soit tu joues à fond là-dedans mais tu

¹⁵² Rosalia, 31 ans, Guitare électrique, Pop/Rock, Autodidacte, 1 an de pratique professionnelle.

¹⁵³ Joanne, 44 ans, MAO (Musique assisté par ordinateur), Électronique, 14 ans de pratique professionnelle.

¹⁵⁴ Macha, 57 ans, Accordéon/piano, Chanson, Conservatoire, 33 ans de pratique professionnelle.

¹⁵⁵ Maelle, 45 ans, Accordéon, Pop/Rock, Académie et Conservatoire, 20 ans de pratique professionnelle.

¹⁵⁶ Luce, 31 ans, Piano, Pop/Rock, Conservatoire, 3 ans de pratique professionnelle.

entretiens le système, ou soit tu es à côté du système mais tu es aussi confronté à ça, à cette question du physique, de l'attitude sur scène...¹⁵⁷

Au sortir de l'enseignement, en tant que femme parfois c'est plus facile d'arriver si on couche... ça c'est connu voilà hein. On peut quand même le signaler. Donc ça dans le milieu artistique, ça c'était un peu des magouilles. Fin voilà, si tu ne joues pas ce jeu de séduction, très fort et que les femmes peuvent utiliser pour atteindre leur but, mais bon. Ça m'a quand même frappé plusieurs fois... Donc là j'étais quand même un peu choqué de me dire "est-ce que les femmes peuvent seulement arriver que si elles passent par la petite chambre, sous les draps, etc." Maintenant, avec le #MeeToo, c'est vite médiatisé mais à mon époque, si tu couchais voilà... à mon époque c'était encore le cas¹⁵⁸.

2.2.2.4 La gestion des temporalités professionnelle et privée

Enfin, nous avons vu que la gestion des temps professionnel et privé présentait aussi un dilemme pour les musiciennes dont la carrière était davantage affectée dans la durée. Les compromis du quotidien leur demandent donc de privilégier telle ou telle activité afin de dégager du temps dans la sphère privée, avec comme contrepartie de se voir moins proposer d'engagement professionnel¹⁵⁹. À titre d'exemples :

Je pense qu'un mec artistiquement épanoui a l'habitude d'avoir un fan club à la maison... Je n'ai pas fait d'arbitrage sur ma carrière mais ça m'a fait rompre. Le mec qui fait de l'art, et qui se fait mousser, il ne va pas arrêter de le faire que le gosse soit là ou pas... lui va continuer à réseauter. "Alors je le confie à qui ? à ma mère ? " Alors du coup le gosse il ne voit jamais ses parents... Quand tu as deux parents artistes, et il y en a un qui attend à ce que l'autre s'applique plus, à savoir la femme¹⁶⁰.

Ça m'est arrivée d'être en couple et que ma compagne me dise que je partais beaucoup en tournée, qu'il faut que... mais voilà, c'était ma vocation aussi et ça n'a pas tenu, notamment à cause de ça. Parce que ça me branche à fond de partir en tournée et que je mettais quand même une certaine priorité à ma passion. C'est clair que ce sont des métiers imprévisibles, les belles et longues tournées, elles sont rares¹⁶¹.

J'ai besoin d'avoir mes revenus à moi. Et c'est là que ça se corse. Je n'ai pas envie d'être une femme foyer qui dépend de mon mari pour toutes les rentrées, voilà quoi. Et à la fois, c'est là qu'à un moment donné, bah oui, si on fait des enfants, tu gagneras moins ta vie et donc tu t'occuperas plus des enfants. Et ça s'est transformé un petit peu en je m'occupe complètement des enfants et de la maison et lui bosse comme un forcené et du coup, il n'y a pas forcément de place pour ma pratique alors que c'est mon métier, et que je veux le faire¹⁶².

Dans le cas d'Annik, elle nous explique que dans le cadre de sa relation avec sa conjointe, elle a dû faire des compromis sur sa pratique artistique :

Et donc, effectivement, ça a joué sur mon métier puisque quelque part, il y a eu beaucoup plus de pression par rapport au fait qu'il fallait que je reste à la maison, que je m'occupe plus des enfants. Pour finir, je suis devenue la femme au foyer, machin bidule donc résultat final, ma carrière musicale, bah il

¹⁵⁷ Joanne, 44 ans, MAO (Musique assisté par ordinateur), Électronique, 14 ans de pratique professionnelle.

¹⁵⁸ Macha, 57 ans, Accordéon/piano, Chanson, Conservatoire, 33 ans de pratique professionnelle.

¹⁵⁹ RAVET Hyacinthe, *Op. cit.*, p. 165.

¹⁶⁰ Luce, 31 ans, Piano, Pop/Rock, Conservatoire, 3 ans de pratique professionnelle.

¹⁶¹ Noémie, 41 ans, Piano/MAO (Musique assistée par ordinateur), Électronique, Académie/autodidacte, 19 ans de pratique professionnelle.

¹⁶² Adlynn, 36 ans, Clarinette, Musiques traditionnelles, Académie et autodidacte/pairs, 11 ans de pratique professionnelle.

n'y en avait plus. Donc ça c'est vrai, ça dépend aussi de la personne qui est en face aussi mais il est clair que ça a joué sur ma vie conjugale. Ça a duré deux ans et ça a claqué pour ça. Parce que je n'en pouvais plus. Femme au foyer, tu m'oublies¹⁶³.

Dans ce dernier cas de figure, ce ne sont pas tant les rapports sociaux de sexe qui imposent à notre répondante de s'accommoder des tâches domestiques au détriment de sa pratique musicale. Il serait davantage question d'une considération moindre de sa profession artistique, puisque les temporalités professionnelles y sont moins conventionnelles et seraient plus sujettes à des compromis. De ce fait, la conciliation entre vie professionnelle et vie privée est fortement affectée par la particularité des métiers des arts du spectacle (plages de travail spécifiques – horaires adaptés à la vie nocturne). Une conciliation rendue encore plus délicate lorsqu'il est question de maternité, ce qui enjoint les femmes à entreprendre davantage d'arbitrages sur leur carrière. Dès lors, la maternité va souvent conduire à l'interruption temporaire ou définitive de la carrière. Ces réalités professionnelles demandent donc une coopération et de la compréhension du partenaire devant les impondérables de la vie d'artiste¹⁶⁴. Macha nous explique justement les enjeux que soulève la maternité :

Moi je n'ai pas eu d'enfants mais je peux très comprendre que ça peut poser problème que si tu as des enfants, à un moment tu dois prendre une pause et qu'après c'est très difficile de reprendre. Le métier d'artiste c'est très fort "loin des yeux, loin du cœur". Quand tu prends une pause comme ça, quand tu es une petite artiste qui arrive à en vivre... par exemple, quand tu tombes en burn out, tu ne peux pas, tu ne peux simplement pas parce qu'après on t'oublie...

De même que Rosalia, dont l'une des membres de son groupe a donné naissance à son premier enfant :

Je pense aussi que c'est le fait qu'à la fin, les femmes au bout d'un moment elles ont des enfants aussi. Je pense que ça joue un peu. Avec TUVVALU, Charlotte a eu un bébé et oui, ça devait être plus dure de conjuguer une vie de musicienne avec moins d'argent et être flexible avec la maternité. Je pense qu'il y a beaucoup de groupes qui finissent à cause de ça... peut-être dès que tu commences une famille, je pense¹⁶⁵.

La maternité, Margaux y songe également tout en reconnaissant les incidences que cela peut avoir sur sa carrière :

Quand tu as des enfants en bas âge... surtout quand tu es la maman au début, il faut quand même être là quoi. Mais bon voilà, peut-être que je mettrai ma carrière en pause. Mais ça me trotte... le problème c'est que si on arrête de jouer pendant six mois, on ne sera pas rappelé de la même façon... C'est précaire quoi. Tu ne joues plus pendant six mois et tu es oubliée quoi... donc ce n'est pas comme si tu prenais un congé maternité ou tu seras réengagée après. Les engagements sont tellement de courtes durées que c'est délicat. Oui, c'est un truc qui me pose beaucoup de questions¹⁶⁶.

¹⁶³ Annik, 42 ans, Batterie, Soul, Académie/cours privés, 21 ans de pratique professionnelle.

¹⁶⁴ COULANGEON Philippe et RAVET Hyacinthe, *Loc. cit.*, p. 374.

¹⁶⁵ Rosalia, 31 ans, Guitare électrique, Pop/Rock, Autodidacte, 1 an de pratique professionnelle.

¹⁶⁶ Margaux, 29 ans, Trompette, Jazz, Académie et Conservatoire, 14 ans de pratique professionnelle.

Quant à Adlynn et Maelle, elles ont toutes deux fait l'expérience de la maternité au cours de leur carrière :

Je suis allée en festival en tente et tout, avec les deux gosses. C'était ça où je ne pouvais plus faire ce métier, cette passion-là. Et pour moi, il n'en était pas question. Je ne peux pas renoncer à ça sinon je n'existe plus. Pourtant, je pense régulièrement à trouver un boulot normal parce que parfois la tension est tellement grande... entre être présente à la maison pour les enfants et la famille, et à faire mon boulot. Mais je sais bien quand j'ai des périodes avec plein de weekends qui sont pris, ça pourrait être vécu comme je m'occupe des enfants la semaine et mon compagnon s'en occupe le weekend mais ce n'est pas vécu comme ça. C'est vécu comme "je prends sur le temps familial" et ça c'est dur en fait. Parce que du coup, je dois faire les bons choix¹⁶⁷.

La difficulté ça a été quand j'ai eu mon fils. Quand il est arrivé, j'avais pas mal d'activité encore donc c'était l'emmenner avec moi. Je l'allaitais, je voulais faire ça comme ça. Je ne voulais pas le donner à garder, je voulais être avec lui. Et donc je l'ai emmené. Heureusement, mon compagnon m'a suivi aussi et donc il pouvait le garder quand j'étais en répétition ou en résidence. Donc, j'étais en train de répéter, on venait me chercher, je partais l'allaiter, je revenais à mes répétitions fin... pendant les pauses, je tirais mon lait. Ça c'était assez éprouvant parce qu'en fait je n'avais pas d'espace pour être avec lui¹⁶⁸.

Maelle souligne, à l'occasion, le manque certain d'encadrement et de soutien dans le secteur musical pour les musiciennes qui ont des enfants :

Il n'y a rien qui est organisé pour les jeunes mamans dans le milieu de la musique, c'est du pipi de chat. Déjà il y a très peu de musiciennes qui sont mamans. Moi on m'a dit il faut que tu fasses une pause carrière mais qui peut être désastreuse aussi parce que si d'un coup on ne te voit plus, tu joues plus... bah tu n'existes plus. Ça c'était chaud. Après c'était mon choix de vie et c'est pour ça que je n'en ai pas fait un deuxième... parce que je ne voulais pas encore faire une pause sur ma carrière et je voulais l'élever pendant qu'il soit bébé tout autant que je l'avais fait pour le premier. Sauf que j'étais incapable de donner ce même temps pour un deuxième sinon je remettais encore une pause à ma carrière et là je finissais prof, effectivement.

2.2.3 L'engagement militant

Nous en venons maintenant à observer auprès des musiciennes, comment leur engagement militant se manifeste face aux obstacles qu'exercent les rapports sociaux de sexe au sein de l'espace professionnel des musiques actuelles. Pour rappel, au cours de notre quatrième chapitre, nous avons relevé qu'il était question d'un espace fortement investi par les hommes et non exempt de discriminations de genre. Comme l'explique Eleanor E. Maccoby, psychologue du développement, les univers surinvestis par des hommes ou par des femmes vont construire des stéréotypes qui reflètent ces réalités sociales. Par un jeu de va et vient, ces logiques structurent alors les possibilités d'accès des individus aux pratiques musicales tout en se présentant elles-mêmes comme des facteurs de construction du genre¹⁶⁹. Toutefois, l'étude

¹⁶⁷ Adlynn, 36 ans, Clarinette, Musiques traditionnelles, Académie et autodidacte/pairs, 11 ans de pratique professionnelle.

¹⁶⁸ Maelle, 45 ans, Accordéon, Pop/Rock, Académie et Conservatoire, 20 ans de pratique professionnelle.

¹⁶⁹ BRUN Éric, *Loc. cit.*, pp. 62-63.

de ces univers musicaux à l'aune de leur potentiel revendicatif nous a également démontré qu'ils pouvaient se présenter comme des lieux propices aux transgressions de genre.

2.2.3.1 *Des univers masculins*

Nous avons pu constater que l'espace professionnel des musiques actuelles dépeignait des univers masculins au sein desquels les femmes faisaient face à certaines conditions pour s'y intégrer. Par exemple, la découverte d'un modèle d'identification féminin permet aux musiciennes de rompre avec l'interdit symbolique des femmes instrumentistes. Nous citerons également le contexte d'homosociabilité qui donne l'occasion pour les femmes d'endosser un rôle masculin qui contesterait alors les stéréotypes traditionnels entre masculin et féminin, comme en atteste la pratique d'instruments connotés masculins par les femmes¹⁷⁰. C'est ce que nous avons pu relever auprès de nos répondantes :

Il faut garder en tête que quand moi j'étais petite, je n'ai jamais pensé à faire de la musique parce que c'était un truc tellement d'hommes. Je ne voyais que de mecs faire de la musique. Il y avait Nina Simone, Kate Bush, etc. C'était avec ma mère qui m'a montré quelques femmes musiciennes sinon Pink Floyd, Queen, Beatles, Led Zeppelin... Que de mecs tu vois [...] Le fait de ne pas avoir accès à des figures féminines a vraiment retardé ma curiosité pour faire de la musique¹⁷¹.

En fait clairement, il y a plus d'hommes que de femmes sur scène et en fait, il y a moyen de faire autrement. Et si c'était fait autrement, les femmes auraient plus de modèles à suivre, et du coup se diraient que c'est possible, et se diraient moins que c'est impossible pour elles de concilier ça avec une vie de famille. On a besoin de modèles. Si tu n'en vois jamais, tu te dis bah non ce n'est pas possible pour. Maintenant il faut aussi des outils qui viennent soutenir ça quoi... de gros changements de paradigmes !¹⁷²

En fait en tant que trompettiste au conservatoire de Nantes, j'ai beaucoup joué et répété avec le milieu des cuivres et des percussions où on est souvent ensemble, même à l'orchestre on est à côté... fin voilà... et là c'était fort misogyne. [...] Oui j'ai eu trois, quatre copines qui étaient dans les cuivres ou les percussions, sur cinquante étudiants et elles n'ont pas forcément continué dans cette voie-là¹⁷³.

Je n'ai pas d'idéal féminin en accordéon, non. Il y avait une Yvette Horner mais elle a été complètement utilisée... non, je n'ai pas d'idéaux féminins, que des hommes. J'étais vraiment sur le truc "je suis une femme et je joue aussi bien qu'un homme". Maintenant, oui j'ai une sensibilité, je suis plus douce avec cet instrument là mais encore... y a des mecs qui caressent le clavier tout autant que moi mais comme je suis une femme, on a l'impression que cette sensibilité est plus...¹⁷⁴

Cet espace masculin limite donc non seulement l'accès à la pratique musicale pour les femmes, mais contrevient aussi au sentiment de légitimité en tant que musicienne. Un espace qui rend

¹⁷⁰ BRUN Éric, *Loc. cit.*, p. 61.

¹⁷¹ Rosalia, 31 ans, Guitare électrique, Pop/Rock, Autodidacte, 1 an de pratique professionnelle.

¹⁷² Adlynn, 36 ans, Clarinette, Musiques traditionnelles, Académie et autodidacte/pairs, 11 ans de pratique professionnelle.

¹⁷³ Margaux, 29 ans, Trompette, Jazz, Académie et Conservatoire, 14 ans de pratique professionnelle.

¹⁷⁴ Maelle, 45 ans, Accordéon, Pop/Rock, Académie et Conservatoire, 20 ans de pratique professionnelle.

donc difficile d'envisager l'élaboration de revendications contre la position subalterne qu'elles occupent au sein des rapports sociaux de sexe qui régissent leur scène musicale :

Bon et aussi les femmes n'osent pas tellement. C'est aussi nous qui sommes prises dans ce système, qu'on ne se sent pas assez légitimes... et donc on ne va pas aller demander des aides, aller revendiquer. On va faire notre truc du mieux qu'on peut en essayant de s'imposer mais avec la difficulté de trouver sa légitimité, de penser qu'on a droit à des choses. Si tu veux, quand on vous dit: "Est-ce que vous avez été victime de discrimination?" mais évidemment qu'on est victime de discrimination. Je veux dire, on pense qu'on fait moins bien qu'un homme, que ce soit en batterie, en saxophone, en musiques électroniques aussi... mais c'est quelque chose qui n'est pas quantifiable [...] Et les femmes aussi ont cette sensation ancrée depuis des générations qu'elles savent moins bien faire, qui est intériorisée et qui ne sera jamais quantifié ni quantifiable¹⁷⁵.

En tant que femme, je pense qu'il y a une certaine peur en fait aussi, de se dire peut-être que je suis la seule à trouver ça dans mon coin. Et qu'en fait, on n'a par exemple pas de groupes de défense de femmes-artistes, c'est très diffus, les infos... même les artistes en général, on n'a pas de comité. Pour la musique, on n'a pas d'équivalent du groupe f.(s). Et puis ces initiatives-là sont hyper récentes en fait. Et donc, il faut aussi le temps qu'elles se fassent connaître. Et cette mentalité de "c'est peut-être moi qui ai tort etc.", pour moi elle vient aussi de mes études, il ne faut pas oublier [...] Bah, justement, je me rends compte qu'au niveau artistique, que moi en tant que femme, je n'ai jamais vraiment osé agir quoi. Parce que j'ai eu ces expériences et ce n'est qu'une fois que t'es dehors que tu te rends compte que ce n'est pas normal, tu vois. Ça prend du temps. Tu sais qu'il y a quelque chose, qu'il y a un truc pas normal en toi mais tu n'oses pas l'admettre. Après tu te rends compte quand tu en discutes autour de toi et tu te rends compte qu'il y a vraiment un truc et puis tu rentres dans la vie active et tu dois agir¹⁷⁶.

Dans les musiques traditionnelles, il y a clairement aussi beaucoup plus d'hommes que de femmes. Et je pense que ce sont des questions autour de la gestion des enfants et de la maison. Elles sont même souvent meilleures que les garçons à l'instrument mais elles n'ont pas envie de se mettre en avant quoi, alors que les gars, même s'ils jouent moins bien, aller se mettre devant et jouer, ça leur pose moins de souci. Et du coup, ils sont plus visibles... Je pense, c'est sûr, je n'ai pas beaucoup de modèles mère de famille sur scène, et on est quelques-unes à se battre. De ma génération, à avoir des enfants, être sur scène et à maintenir le cap¹⁷⁷.

De plus, dans un secteur en proie à la précarité, les revendications ayant trait à des questions de discrimination de genre peuvent ne pas se poser ou alors être relégués au second plan, comme l'expliquent Annik et Luce :

Bah c'est tout le monde pour sa poire, j'ai envie de dire. Mais c'est-à-dire que c'est tellement précaire que, si tu veux, on est tous en train de voir sa gamelle de plus en plus vide et donc on essaye de trouver des trucs à court terme. Pour l'instant, c'est un peu les poules sans têtes qui courent, c'est un peu ça le truc. Mais après comment veux-tu quelque part t'intéresser à un truc un peu plus global, prendre un peu du recul quand tu ne sais pas comment vivre et manger le lendemain, c'est un peu plus compliqué, ça prend quand même un peu la tête¹⁷⁸.

Moi, je n'ai plus le temps par ce que le problème c'est que si je me mets dans une orga politique, je me connais. Je vais vouloir être là, faire des trucs. Je vais complètement perdre le fait qu'il y a d'autres

¹⁷⁵ Joanne, 44 ans, MAO (Musique assisté par ordinateur), Électronique, 14 ans de pratique professionnelle.

¹⁷⁶ Clio, 26 ans, Accordéon, Musiques traditionnelles, Conservatoire, 5 années de pratique professionnelle.

¹⁷⁷ Adlynn, 36 ans, Clarinette, Musiques traditionnelles, Académie et autodidacte/pairs, 11 ans de pratique professionnelle.

¹⁷⁸ Annik, 42 ans, Batterie, Soul, Académie/cours privés, 21 ans de pratique professionnelle.

choses qui se mettent en place et que je dois être tout le temps être présente avec tout ce qu'il se passe autour pour réagir¹⁷⁹.

Ainsi, le secteur musical présente les musiciennes à l'intersection « entre la reproduction du modèle de la dépendance à l'égard des hommes et [la potentielle] mise en marge qu'engendre toute subversion explicite des rapports sociaux de sexe¹⁸⁰. » Il conviendra donc de cerner quelles stratégies entreprennent les musiciennes afin de lutter et de renverser les rôles assignés en fonction du genre.

2.2.3.2 *Des modalités d'action multiples*

Pour Macha, Margaux et Clio, leur engagement militant s'effectue par une dénonciation de leurs conditions de travail précaires, comme l'illustre leur participation à une action pour protester contre le manque de reconnaissance de leur profession¹⁸¹. À ce propos, Clio nous dit :

Pour l'instant, je me concentre surtout sur la défense des artistes, du statut et de tout ce qui est juridique autour de ça. Comme je disais, je suis dans plusieurs groupes dont le FACIR, dans tout ce qui est conseil d'aide et tout ça. L'action qu'on a menée au Mont des Arts, je faisais aussi partie de l'organisation pour faire prendre conscience que toute la vie culturelle était arrêtée pendant le Corona.

Pour Maelle et Joanne, leurs actions se situent davantage dans l'accompagnement et le soutien des musiciennes lors la création de projet artistique, une démarche qui n'est pas sans obstacle pour les femmes qui sont confrontées à un système de pouvoir particulièrement masculin, comme le présente Joanne :

Première chose, je connais plein de femmes qui ne remettent jamais de dossier par ce qu'elles partent du principe qu'elles ne vont pas avoir de subvention. Là, je pense que la question du genre intervient... sur combien de femmes ont déposé un dossier, combien de femmes porteuses de projet ont déposé un dossier et combien de femmes finalement ont été sélectionnées pour être aidées. Et je connais beaucoup de femmes qui n'en remettent pas parce que ça va aussi avec quelque chose ça, ça va aussi avec le copinage, donc les commissions. Quand tu sais par exemple que dans des institutions, il y a des gens qui travaillent eux-mêmes dans un label. Donc si tu veux, l'institution dans laquelle ils travaillent décide de donner des subsides à des gens qui ont en même temps une casquette intéressée. [...] Ce sont des rapports de pouvoir, c'est-à-dire les gens ils sont copains. Il y a des renvois d'ascenseurs. Ce système de pouvoir est évident, le réseautage... et à partir du moment où la majorité des représentants du réseau sont des hommes, cette question peut intervenir. C'est un entre soi qui se maintient avec des positions dominantes majoritairement occupées par des hommes.

Clio nous fait part du même constat :

Déjà au niveau des subsides en Belgique, c'est assez fermé. C'est un milieu qui s'alimente lui-même et qui ne s'ouvre pas. Les gens qui sont dans les pouvoirs subsidiaires, ceux qui décident des dossiers sont eux-mêmes des directeurs de centre culturel... donc ça profite à eux-mêmes. Et donc ce n'est pas du tout

¹⁷⁹ Luce, 31 ans, Piano, Pop/Rock, Conservatoire, 3 ans de pratique professionnelle.

¹⁸⁰ BUSCATTO Marie et MONJARET Anne, « Jouer et déjouer le genre en arts », *Ethnologie française*, vol. 161, n° 1, 2016, pp. 13-20.

¹⁸¹ Voir l'article : <https://bx1.be/bruxelles-ville/un-mausolee-forme-par-des-artistes-au-mont-des-arts-pour-denoncer-la-situation-de-la-culture/>

ouvert... Si tu veux avoir une chance d'avoir ton dossier subsidié, tu dois être représenté par tel théâtre, tel centre culturel, bah tu n'as aucune chance d'avoir des subsides et donc pas de création, et ça c'est aussi un cercle vicieux très fermé en fait. Et il y a beaucoup d'hommes dans les organismes de subsides, dans les centres culturels, on sait déjà que c'est beaucoup d'hommes à la direction, en plus comme ils sont eux-mêmes dans les conseils d'administration pour les subsides et tout ça, bah on revient dans le même truc...

Pour Maelle, qui a porté la problématique de la sous-représentation des femmes dans la musique, au sein du FACIR, elle est aussi à l'initiative d'un collectif :

J'ai monté une ASBL dans laquelle j'ai monté un collectif qui s'appelle "Une fois" qui regroupe des femmes porteuses de projet [...] qu'on soit reconnu comme une agence de management qui s'auto-gère parce que je suis persuadée de la fonction de l'intelligence collective et qu'on peut vraiment le faire. Et je trouve que les femmes ont beaucoup à montrer¹⁸².

Joanne, aussi impliquée dans le projet, nous explique son objectif :

Avec deux artistes femmes, on a voulu travailler le management ensemble. On s'est dit qu'on va créer quelque chose sur cette base-là, qu'on est des femmes et qu'on travaille le management ensemble. Donc on a créé une agence de management qui est une agence collective de management qui s'appelle "Une fois". Un collectif dans lequel on a travaillé le management comme on l'avait vu mais on a aussi travaillé sur la représentation. C'est-à-dire qu'on s'est présenté comme une agence de management à part entière mais on avait deux casquettes : à la fois manageuse et artiste. Ça nous a permis d'aller dans des salons professionnels, d'avoir une subvention de la Fédération Wallonie-Bruxelles en tant qu'agence qui représente des artistes de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Il se trouve que les artistes qu'on défend, ce sont des projets portés par des femmes. Au départ, c'est parce qu'on s'est retrouvé avec des femmes, mais je pense qu'on s'est aussi retrouvé aussi avec les mêmes problématiques et c'est ça qui nous a liées¹⁸³.

Au sein de la scène des musiques traditionnelles, Adlynn œuvre également pour une meilleure représentativité des musiciennes en veillant à aboutir à une parité des artistes dans la programmation des festivals :

Parce qu'on a constaté que la plupart des festivals, en fait il y a généralement plus d'hommes que de femmes. Donc on s'est pris au jeu et on a constaté qu'en fait ce n'était pas difficile, on n'a pas dû faire des recherches archéologiques pour trouver des groupes avec des femmes. Juste qu'on ne les regardait pas en premier. Donc a fait une programmation où sur 25 groupes, il n'y'en avait que trois où il n'y avait que des hommes. Sinon dans tout le reste, il y avait des femmes. Et on n'a pas fait de revendication. On s'est dit qu'on va présenter la programmation comme ça au comité mixte et puis voilà, on va voir comment ça passe. Et puis je ne suis pas une grande militante moi, aller faire les gros bras et m'affirmer comme ça, c'est un peu compliqué. Mais par contre, ça me semble important de poser des actes dans ce but-là¹⁸⁴.

En ce qui concerne Annik et Margaux, toutes deux axent davantage leur approche militante par la pédagogie en vue de prodiguer des modèles féminins au sein d'espaces musicaux massivement occupés par des hommes :

¹⁸² Maelle, 45 ans, Accordéon, Pop/Rock, Académie et Conservatoire, 20 ans de pratique professionnelle.

¹⁸³ Joanne, 44 ans, MAO (Musique assisté par ordinateur), Électronique, 14 ans de pratique professionnelle.

¹⁸⁴ Adlynn, 36 ans, Clarinette, Musiques traditionnelles, Académie et autodidacte/pairs, 11 ans de pratique professionnelle.

Je pense qu'à mon avis, le côté pédagogique que j'ai, permet de déclencher des trucs à l'intérieur, tu vois. Et c'est là que les changements peuvent arriver. Voilà, je suis moins du style protestataire, aller dans les manifs et des machins pareil. À mon sens, c'est plus un travail en profondeur avec justement les cours et les trucs comme ça. Je crois que les cours sont très importants pour changer les consciences. Et puis donner cours à une femme en tant que femme, c'est assez représentatif. Je montre l'exemple fondamentalement. Et c'est encore mieux avec les petites filles¹⁸⁵.

Ma revendication est plutôt douce, je pense. Je n'avais pas de modèle féminin à la trompette. Moi je suis fort dans la pédagogie donc, je trouve que c'est important de partager son expérience et son savoir à qui veut bien le recevoir. Et je pense de jouer de la trompette, de pouvoir donner un modèle à certaines filles qui voudrait faire des trucs... Après c'est peut-être prétentieux de dire ça mais c'est vrai, je peux être un modèle¹⁸⁶.

Leur engagement militant fait écho à l'étude d'Éric Brun portant sur l'initiation et la pratique des musiques actuelles. Plus précisément, l'auteur démontre que l'entrée dans ces univers musicaux se fait généralement par l'acquisition de codes et de références symboliques genrées. C'est-à-dire que ces « territoires symboliques », comme il les nomme, se fondent sur des modèles d'autorité (la figure du père, du grand frère, etc.) mais aussi sur des idoles et icônes. Ces figures qui constituent le lieu d'acquisition des codes préalables à l'investissement et à l'intérêt de ces musiques, se révèlent être exclusivement masculins, engendrant alors à une ségrégation sexuée des musicien.nes¹⁸⁷.

Enfin, Noémie et Luce sont les deux seules musiciennes que nous avons interviewées à militer sur scène, par leur médium musical. Pour la première :

Je ne suis pas quelqu'un qui va revendiquer fort [...] je vais essayer de sensibiliser à des thématiques via ma démarche artistique mais je ne suis pas quelqu'un qui va pousser des gueulantes mais je vais soutenir [...] Je le fais de manière plus poétique à travers mon médium artistique. Plutôt par les textes mais aussi un jeu sur la tension musicale, avec des grosses basses qui viennent un peu percuter entre la voix. J'ai pas mal de morceaux comme ça, il y a beaucoup de portraits de femmes. Et je vais essayer de créer de l'empathie en me mettant à la place de quelqu'un. Donc je ne suis pas une militante à être hyper engagée et porteuse d'un projet mais je suis soutenante dans mes compétences, dans une forme de poésie¹⁸⁸.

En ce qui concerne Luce :

Montrer tout simplement qu'en tant que B-astre, j'ai le droit de m'afficher dans mes formes, et de créer du rêve et non pas du désir. Me montrer dans chaque chanson autant que dans ma sensibilité d'être humain avant que d'être une sensibilité de séduction dans des rapports de force [...] Et de le montrer, et de protester avec tout ce truc-là. Quand je me mets en B-astre, en corset etc., et que les gens pensent que c'est sexuel, ils m'entendent parler et savent que c'est plus ou moins joué¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Annik, 42 ans, Batterie, Soul, Académie/cours privés, 21 ans de pratique professionnelle

¹⁸⁶ Margaux, 29 ans, Trompette, Jazz, Académie et Conservatoire, 14 ans de pratique professionnelle.

¹⁸⁷ BRUN Éric, *Loc. cit.*, p. 57.

¹⁸⁸ Noémie, 41 ans, Piano/MAO (Musique assistée par ordinateur), Électronique, Académie/autodidacte, 19 ans de pratique professionnelle.

¹⁸⁹ Luce, 31 ans, Piano, Pop/Rock, Conservatoire, 3 ans de pratique professionnelle.

Conclusion

La structure de notre travail, selon une double approche théorique et empirique, nous a permis d'esquisser les contours de l'espace professionnel des musiques actuelles. Nous avons ainsi pu y relever les conditions précaires d'emploi des musiciennes mais également les discriminations de genre dont elles font l'objet.

En premier lieu, notre étude du secteur musical a exposé les conditions d'exercice précaires des musicien.nes. En effet, l'instabilité constante, la fluctuation des contrats et la discontinuité de l'activité imposent des rythmes de travail difficiles à gérer pour les professionnel.les. Une précarité structurelle de l'emploi d'autant plus forte au sein des musiques actuelles où prime la règle du cachet et qui impose la pratique du travail au noir. Le faible encadrement du secteur musical par une structure organisationnelle est aussi vécu par nos interviewées. L'obtention d'un diplôme ne garantit pas non plus une bonne insertion professionnelle et renforce l'impératif de se constituer un réseau informel pour construire sa carrière. Qui plus est, l'acquisition du statut d'artiste en vue de s'assurer un minimum de « confort » professionnel n'est pas chose aisée pour les musicien.nes. La précarité du secteur musical, à l'instar d'une toile de fond, conduit donc les artistes à une gestion délicate de leur carrière et les enjoint à développer de stratégies pour exercer décemment leur art comme, à titre d'exemple, le choix d'une trajectoire pédagogique majoritairement empruntée par les femmes et souvent au détriment de leur pratique musicale.

Ensuite, grâce à l'emploi d'une perspective de genre, nous avons pu étudier la façon dont se déploient les rapports de sociaux de sexe au sein des musiques actuelles. Une distribution sexuée qui n'est pas sans conséquence sur la pratique de l'instrument ainsi que sur la formation des musiciennes. L'expérience professionnelle de nos interviewées nous a également montré que leur carrière connaissait des trajectoires divergentes aux carrières masculines : moins légitimées et reconnues, et dont les rétributions apparaissent plus faibles que celles des hommes. Les inégalités de genre vont donc impacter les expériences professionnelles des musiciennes, notamment par des injonctions sur leur sexualité et leur corps, mais aussi par la constante suspicion à l'égard de leur professionnalisme ainsi que de leur légitimité en tant qu'artiste. Enfin, le partage inégalitaire des sphères publique et privée participe à la difficulté de gérer sa carrière de musicienne et se maintenir dans le secteur musical.

En dernier lieu, nous avons observé que l'espace professionnel des musiques actuelles relevait d'univers masculins au sein desquels les musiciennes rencontraient des difficultés pour

s'y faire une place, s'y maintenir et être légitimes de pratiquer leur musique. Auprès des musiciennes interrogées, nous avons pu voir que ces univers surinvestis par des hommes complexifiaient les tentatives de lutte, remettant constamment en cause leur légitimité artistique et, par là même, celle de contester les discriminations de genre dont elles font l'objet. Des revendications rendues d'autant plus difficiles à formuler en raison d'un secteur fortement précaire qui hiérarchise les problématiques. En effet, l'impératif de gérer l'intermittence qui scande l'activité artistique des musiciennes peut prendre le dessus sur les inégalités de genre auxquelles elles sont sujettes.

En enquêtant sur l'engagement militant des musiciennes, nous avons pu observer que leurs revendications recouvraient une pluralité de modalités, transgressant ainsi chacune à leur manière les contraintes qu'imposent le genre dans leur pratique musicale. Si pour quelques-unes d'entre elles, leurs protestations se concentrent avant tout sur la précarité du secteur musical en vue d'une reconnaissance de leur activité artistique, d'autres se sont davantage mobilisées pour une meilleure visibilité des musiciennes en soutenant, par le biais d'une ASBL, des projets artistiques portés par des femmes. La nécessité d'une parité sur les scènes musicales, par la réorganisation de leur programmation, est un autre impératif partagé par nos enquêtées. Certaines optent aussi pour un militantisme moins radical et plus ancré dans une approche pédagogique afin d'offrir des modèles féminins au sein d'univers musicaux fortement masculins, tandis que d'autres préfèrent faire usage de leur médium artistique pour dénoncer les rapports sociaux de sexe qui les briment dans leur pratique musicale et leur reconnaissance en tant qu'artiste à part entière.

À la lumière du travail que nous avons accompli, nous pouvons confirmer l'hypothèse émise au cours de notre étude, à savoir que l'espace professionnel des musiques actuelles révèle des conditions de travail précaires tout en se présentant comme un lieu de reproduction des rapports sociaux de sexe discriminant les musiciennes. Nos répondantes se trouvent donc prises en étau entre la précarité du secteur musical et les rapports sociaux de sexe qui jalonnent leur carrière. Cette articulation entre précarité et inégalités de genre œuvrant au sein des musiques actuelles impacte alors négativement la carrière des musiciennes, ce qui les conduit à élaborer des stratégies pour transgresser les effets de la domination masculine et revendiquer leur reconnaissance en tant qu'artiste et femme.

BIBLIOGRAPHIE

- ALALUF Mateo, « La question du statut du travail de l'artiste. Essai de contextualisation », SMartBE, 2014, p. 2, URL : <https://smartbe.be/wp-content/uploads/2015/07/La-question-du-statut-de-lartiste.pdf>
- BARKIN Elaine et HAMESSLEY Lydia, *Audible Traces : Gender, Identity, and Music*, Zürich, Carciofoli, 1999, 358 p.
- BECKER Howard-Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.
- BIDET-MORDREL Annie, *Les rapports sociaux de sexe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 192 p.
- BLANCHET Alain *et al.*, *L'enquête et ses méthodes : L'entretien*, Paris, Armand Colin, 2007, 126 p.
- BRUN Éric, « Filles, garçons et musique punk », *Agora débats/jeunesses*, n° 41, 2006, pp. 50-64.
- BURNS Lori, « Popular Music (2001) », *Cambridge University Press*, Vol. 20, n° 3, pp. 449–452.
- BUSCATTO Marie, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, 2003, pp. 35-62.
- BUSCATTO Marie, « La culture, c'est (aussi) une question de genre », dans OCTOBRE Sylvie, *Questions de genre, questions de culture. Ministère de la Culture - DEPS*, 2014, pp. 125-143.
- BUSCATTO Marie et MONJARET Anne, « Jouer et déjouer le genre en arts », *Ethnologie française*, vol. 161, n° 1, 2016, pp. 13-20.
- BUSCATTO Marie, « Les féminisations du travail artistique contemporain », *Les Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 1, 2018, pp. 257-279.
- CEULEMEUMANS Estelle, « Le statut social de l'artiste : une histoire sans fin », *Présence et Action Culturelles*, n° 6, 2012, n.p., URL : http://www.pac-g.be/docs/analyses2012/analyse_06.pdf
- CLÉRON Éric et PATUREAU Frédéric, « L'emploi salarié dans le secteur de la culture », *Culture chiffres*, vol. 1, n° 1, 2009, pp. 1-8.
- DELPLANQUE Ève, *De l'enseignement à la carrière, trajectoire des femmes artistes en Belgique au XXe siècle*, Saint-Maure-des-Fossés, Jets D'encre, 2016, 166 p.
- DEUTSCH Catherine et GIRON-PANEL Caroline, *Pratiques musicales féminines : discours, normes, représentations*, Lyon, Symétrie, 2016, 214 p.

- DUMAS Maries-Hélène, *Pouvoir symbolique, enjeux politiques et création féminine*, dans GREEN Anne-Marie et RAVET Hyacinthe, *L'accès des femmes à l'expression musicale : apprentissage, création, interprétation, les musiciennes dans la société contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2005, pp. 161-168.
- ESCAL Françoise et ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, *Musique et différence des sexes.*, Paris, Harmattan, 1999, 209 p.
- FIA MAGAZINE, « Le spectacle Vivant Mondial : État des lieux », Bruxelles, 2015, ??
URL : http://fia-actors.com/fileadmin/user_upload/Pages/Dublin_Mini-website/Documents/French/magazine_Fr.pdf
- GARRAU Marie et LE GOFF Alice, *Care, justice et dépendance. Introduction aux théories du care*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 160.
- GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, 2018, 528 p.
- GIESCH Andréa, « Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro, L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art. Le regard sociologique, Presses Universitaires du Septentrion, 2009 », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 17, n° 2, 2011, ??
- GILSOUL Sarah, *La figure contemporaine de l'artiste (dés)engagé. Le cas de l'Art Relationnel*, Mémoire de licence, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2007, 183 p.
- GOUYON Marie et PATUREAU Frédéric, « Le salariat dans le secteur culturel en 2009 : flexibilité et pluriactivité », *Culture chiffres*, vol. 2, n° 2, 2012, pp. 1-16.
- GREEN Anne-Marie et RAVET Hyacinthe, *L'accès des femmes à l'expression musicale : apprentissage, création, interprétation, les musiciennes dans la société contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2005, 279 p.
- GRACEFFA Agnès (dir.), *Vivre de son art : Histoire du statut de l'artiste XV^e-XXI^e siècle*, Paris, Hermann, 2012, 315 p.
- HATZIPETROU-ANDRONIKOU Reguina, « Déjouer les stéréotypes de genre pour jouer d'un instrument. Le cas des *paradosiaka* en Grèce », *Sociologie de l'Art*, vol. 17, n° 2, 2011, pp. 59-73.
- HEINICH Nathalie, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculptures*, Paris, Klincksieck, 2012, 126 p.
- HELARDOT Valentine, « Précarisation du travail et de l'emploi : quelles résonances dans la construction des expériences sociales ? », *Empan*, vol. 60, n° 4, 2005, pp. 30-37.
- HENNION Antoine, « D'une distribution fâcheuse : Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, pp. 9-19.

- KAUFMANN Jean-Claude et de SINGLY François, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 2016, 126 p.
- KERGOAT Danièle, *Se battre, disent-elles...*, Paris, La Dispute, 2012, 354 p.
- KOECHLIN Aurore, *La révolution féministe*, Paris, Édition Amsterdam, 2019, 168 p.
- LEYENS Jacques-Philippe *et al.*, *Stéréotypes et cognition sociale*, Sprimont, Mardaga, 1996, 316 p.
- LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859), Arles, Éditions d'Aujourd'hui, 1982, 348 p.
- LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude : Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010, 213 p.
- MARUANI Margaret, *Travail et genre dans le monde : l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2014, 464 p.
- MCCLARY Susan, *Ouverture féministe : musique, genre, sexualité*, Paris, La rue musicale, 2005, 380 p.
- MENGER Pierre-Michel, *Portait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, Paris, 2002, 96 p.
- MENGER Pierre-Michel, *Le Travail Créateur : S'accomplir Dans L'incertain*, Paris, Seuil, 2009, 670 p.
- MENGER Pierre-Michel, « L'art analysé comme un travail », *Idées économiques et sociales*, vol. 158, n° 4, 2009, pp. 23-29.
- MONNOT Catherine et FINE Agnès, *De la harpe au trombone : apprentissage instrumental et construction du genre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 226 p.
- MOULIN Raymonde, « L'identification de l'artiste contemporain », dans DE LA GORCE Jérôme *et al.*, *La condition sociale de l'artiste, XVIe-XXe siècles*, Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, n° 53, 1987, pp. 121-131.
- MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, 473 p.
- OCTOBRE Sylvie, « Réflexions liminaires sur le genre et les pratiques culturelles : féminisation, socialisation et domination », *Questions de genre, questions de culture*. Ministère de la Culture - DEPS, 2014, pp. 7-25.
- OLDIN Claudia et ROUSE Cecilia, « Orchestrating Impartiality: The Impact of 'Blind' Auditions on Female Musicians. », *The American Economic Review*, vol. 90, n° 4, 2000, pp. 715-741.

- OLIVIER Michèle, *Questionnements Féministes Et Méthodologie de La Recherche*, Paris, L'Harmattan, 2000, 256 p.
- PAILLÉ Pierre et MUCCHIELLI Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2016, 430 p.
- PEREIRA Irène, *Les travailleurs de la culture en lutte*, Paris D'ores et Déjà, 2010, 176 p.
- PERRENOUD Marc et CHAPUIS Jérôme, « Des arrangements féminins ambivalents Musiques actuelles en Suisse romande », *Ethnologie française*, vol. 161, n° 1, 2016, pp. 71-82.
- QUIVY Raymond *et al.*, *Manuel de recherche en sciences sociales*, Paris, Dunod, 2011, 262 p.
- RAVET Hyacinthe, *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011, 333 p.
- ROUSSEL Violaine (dir.), *Les artistes et la politique : Terrains franco-américains*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2010, 265 p.
- SCOTT W. Joan, « Le genre, une catégorie utile à l'analyse histoire », dans *American Historical Review* (1986), *Les cahiers du GRIF*, n° 37-38, 1988, pp. 125-153.
- SCHEPENS Eddy, « Différences de genres musicaux ou différences de pratiques ? Une voie pour renouveler les pratiques pédagogiques en musique. » *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 15, n° 1, 2014, pp. 9–18.
- SINIGAGLIA-AMADIO Sabrina et SINIGAGLIA Jérémie, « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », *Cahiers du Genre*, vol. 59, n° 2, 2015, pp. 195-215.
- TRASFORINI Maria Antonietta, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », *Cahiers du Genre*, vol. 43, n° 2, 2007, pp. 113-131.
- WHITELEY Sheila, *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, Londres, Routledge, 2000, 246 p.

ANNEXES

Thèmes	Questions
Thème 1 : Vocation artistique	<ul style="list-style-type: none"> - Pouvez me raconter comment vous avez commencé à faire de la musique ? - À quel âge avez-vous commencé la pratique d'un ou plusieurs instruments ? - Qui vous a initié à l'art de la musique ? - Au près de quel(s) instrument(s) vous êtes-vous formée ? - Qu'est-ce qui vous a amené à investir telle ou telle scène musicale ? (Impacts des pairs, des représentation / « icônes » musicales)
Thème 2 : Pratique professionnelle	<ul style="list-style-type: none"> - Pouvez-vous me parler de votre formation musicales ? - Quel type de formation ? - Quelles sont les raisons du choix de la formation ? - Quelle a été votre insertion professionnelle ? - Quelles ont été vos expériences professionnelles ? (statut , rémunérations, intermittence, pluriactivité)
Thème 3 : Perspective de genre	<ul style="list-style-type: none"> - Quelle a été votre vécu en tant que musicienne et en tant que femme ? - Au niveau de la formation / de l'enseignement ? - Au niveau de la pratique professionnelle ? - En tant que musicienne, votre métier vous a-t-il amenée à élaborer des arrangements entre votre vie professionnelle et votre vie privée ? - En tant que musicienne, comment avez-vous vécu votre maternité ?
Thème 4 : Engagement protestataire	<ul style="list-style-type: none"> - Vous êtes-vous engagée individuellement ou collectivement pour défendre vos droits en tant que femme et artiste ? - Quand est-ce que cet engagement s'est-il manifesté ? - Quelles sont les raisons de cet engagement ? - Jusqu'à présent, quelles actions ont été menées ? <ul style="list-style-type: none"> - Selon quelles modalités ? - Avec quelles revendications ?

Participant(e)s	Age	Instrument(s)	Scène(s) musicale(s)	Formation(s)	Pratiques (années)
Annik	42 ans	Batterie	Soul	Cours privés et académie	21 ans
Rosalia	31 ans	Guitare électrique	Pop/Rock	Autodidacte	1 an
Maelle	45 ans	Accordéon	Pop/Rock	Académie + Conservatoire	20 ans
Luce	31 ans	Piano	Pop/Rock	Conservatoire	6 ans
Joanne	44 ans	MAO (Musique assistée par ordinateur)	Électronique	Académie	14 ans
Elena	33 ans	Ukulélé	Chanson française	Autodidactes + pairs	3 ans
Adlynn	36 ans	Clarinete	Musique traditionnelle	Académie Autodidacte + pairs	11 ans
Clio	26 ans	Accordéon	Musique traditionnelle	Conservatoire	5 ans
Macha	57 ans	Accordéon / piano	Chanson	Conservatoire	33 ans
Margaux	29 ans	Trompettiste	Jazz	Académie + conservatoire	14 ans
Noémie	41 ans	Piano / MAO	Électronique	Académie + autodidacte	19 ans