



Sylvie Octobre et Frédéric Patureau (dir.)

## Sexe et genre des mondes culturels

ENS Éditions

---

### Chapitre 6

## Les musiciennes de « musiques actuelles » en Suisse romande

Entre confinement et stratégies de maintien dans l'espace professionnel

Marc Perrenoud, Pierre Bataille et Jérôme Chapuis

---

DOI : 10.4000/books.enseditions.15387

Éditeur : ENS Éditions

Lieu d'édition : Lyon

Année d'édition : 2020

Date de mise en ligne : 17 mars 2020

Collection : Sociétés, Espaces, Temps

ISBN électronique : 9791036202162



<http://books.openedition.org>

#### Édition imprimée

Date de publication : 5 mars 2020

#### Référence électronique

PERRENOUD, Marc ; BATAILLE, Pierre ; et CHAPUIS, Jérôme. *Les musiciennes de « musiques actuelles » en Suisse romande : Entre confinement et stratégies de maintien dans l'espace professionnel* In : *Sexe et genre des mondes culturels* [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2020 (généré le 26 mars 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/enseditions/15387>>. ISBN : 9791036202162. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.15387>.

---

## Les musiciennes de « musiques actuelles » en Suisse romande

### Entre confinement et stratégies de maintien dans l'espace professionnel

MARC PERRENOUD, PIERRE BATAILLE  
ET JÉRÔME CHAPUIS

Les difficultés spécifiques aux musiciennes pour intégrer l'espace professionnel musical et s'y stabiliser – qu'elles évoluent dans le monde plutôt légitime de la musique classique ou dans des espaces dévolus à la création/diffusion des musiques dites « actuelles » (jazz, rock, pop, rap...)¹ – ont été bien documentées par de nombreux travaux récents menés en France (Brun 2006 ; Buscatto 2007 ; Ravet 2007). Ces recherches, essentiellement ethnographiques, ont permis d'appréhender très finement les obstacles auxquels font face les femmes qui tentent de s'installer durablement dans la profession musicale, dans la continuité de certains travaux anglophones qui ont très tôt pointé le poids de la domination masculine dans la structuration des carrières des musicien.nes inscrivant leur pratique dans le cadre des *popular musics* (Bayton 1998 ; Whiteley 1997). Les recherches menées sur le cas français ont également contribué à mettre en lumière les stratégies, souvent ambivalentes, et les arrangements avec les normes de genre régissant ces milieux professionnels, stratégies et arrangements mis en place par certaines femmes pour, malgré tout, faire carrière de leur activité musicale.

1 L'appellation « musiques actuelles » a été créée en France au cours des années 1980 et désigne, peu ou prou, toutes les musiques qui se distinguent des formes d'expression musicale plus légitimes et bénéficiant de systèmes de consécration plus institutionnalisés (musiques « classiques », « baroques », etc.).

En proposant de s'intéresser au cas des musiciennes de musiques dites actuelles en activité au début des années 2010 mais évoluant dans un espace géographique encore relativement peu traité sous cet angle (la Suisse romande), les analyses présentées ici s'inscrivent dans la continuité des travaux précités. Elles s'en distinguent néanmoins sur deux points. Premièrement, sur le plan méthodologique, elles se basent sur l'articulation de résultats à la fois qualitatifs/ethnographiques et quantitatifs de première main. Grâce à ce dispositif particulier, le présent travail ambitionne de systématiser certaines hypothèses quant aux dynamiques de marginalisation des musiciennes et à la possible mise en place d'arrangements particuliers à ces dernières. La seconde singularité de ce chapitre est de ne pas fixer de barrières stylistiques *a priori* (punk, jazz, rock, etc.), comme c'est bien souvent le cas pour les travaux portant sur les musicien.nes de musiques actuelles. En traitant dans un même mouvement analytique l'ensemble des musicien.nes évoluant en dehors des sphères de la musique classique, notre recherche vise à mettre au jour les logiques informant la structuration de l'ensemble de cet espace professionnel particulier.

Trois questions orienteront notre chapitre : dans quelle partie de l'espace professionnel romand des musiques actuelles les femmes sont-elles le plus souvent situées ? Comment cette position informe-t-elle leur parcours et leurs chances de stabilisation ? Et quels arrangements leur permettent néanmoins de s'établir durablement dans la profession ? Nous commencerons ainsi par montrer en quoi la structure des carrières des femmes se distingue de celle des hommes et ce que ces spécificités révèlent de la plus grande précarité des carrières féminines. À partir des analyses de notre matériau ethnographique, nous aborderons ensuite dans le détail la typologie des arrangements, des stratégies de musiciennes instrumentistes pour résister à la domination masculine dans le milieu professionnel<sup>2</sup>.

ENCADRÉ 1. **Les données « Musicians LIVES »  
et les méthodologies mobilisées**

Notre contribution s'appuie sur l'enquête « Musicians LIVES »<sup>a</sup> menée depuis 2012 en Suisse. Dans cette enquête, nous avons associé la pratique de l'ethnographie (observations diversement participantes et entretiens semi-directifs) à une importante campagne d'entretiens directifs avec calendriers de vie<sup>b</sup>. Sur la base d'une procédure d'échantillonnage par réseaux, cette enquête, menée par une équipe d'enquêteur.rices (dont les

2 La seconde partie de ce texte fait la synthèse des stratégies détaillées dans un article déjà paru, focalisé sur l'analyse de notre matériel ethnographique et dont nous reprenons ici des passages *in extenso* (Perrenoud et Chapuis 2016).

trois auteurs de ce texte<sup>3</sup>), nous a permis de recueillir 123 calendriers de vie (et autant d'entretiens directifs enregistrés) auprès d'un panel aussi varié que possible de musicien.nes en activité au début des années 2010 et de resituer les personnes interrogées dans un réseau de 1200 individus environ.

- a. Cette recherche a bénéficié du soutien du Pôle de recherche national « LIVES – Surmonter la vulnérabilité : perspective du parcours de vie », financé par le Fonds national suisse (numéro de subside : 51NF40-160590). Les auteurs remercient le Fonds national suisse de la recherche scientifique de son aide financière.
- b. Pour une présentation détaillée de ce type de dispositif et de ses implications méthodologiques, nous renvoyons à la revue de littérature critique proposée par Ana Barbeiro et Dario Spini (2017).
- c. Outre les trois auteurs de cet article, ont participé à cette recherche Karen Brändle, Sarah Cordero-Nicole, Frédérique Leresche et Noémie Merçay. Nous profitons de cette note pour les remercier pour le travail effectué en commun au cours de cette enquête.

### Ni « artistes » à part entière, ni « techniciennes » : des musiciennes à la marge des deux pôles de professionnalisation

Parmi les renseignements demandés aux enquêtées de « Musicians LIVES » figurait pour chaque collectif de travail (groupe, orchestre, etc.) le type de répertoire interprété. Cette typologie n'est pas basée sur le style musical mais sur le fait de jouer soit des compositions originales, soit des reprises à l'identique de l'original enregistré, soit, enfin, des reprises arrangées (*i.e.* des morceaux préexistants mais réappropriés par les interprètes qui en donnent une version singulière<sup>3</sup>). En d'autres termes, cette typologie privilégie une approche d'ordre socio-anthropologique – fondée sur l'accès au statut de créateur à part entière – plutôt qu'une approche esthétique, basée sur le style de musique jouée (jazz, pop, rock, etc.) et les conventions qu'une telle inclination stylistique est censée produire. Deux raisons principales ont motivé ce choix.

Tout d'abord, certains travaux récents ont montré que, du point de vue subjectif comme objectif, les différentes manières de vivre de la production de musique sur scène sont moins dépendantes du style proprement dit que du fait de s'inscrire dans une posture de création artistique plutôt que de reproduction d'œuvres déjà existantes dans un but avant tout commercial (Perrenoud 2007 ; Picaud 2015). Il est en effet possible de jouer par exemple du rock ou du jazz dans des formes très diverses et renvoyant à des postures très différentes, selon que l'on fait du *rockabilly* ou des classiques du *cool jazz* pour animer des mariages ou bien que l'on joue du *hardcore* ou du *free* dans des squats. La mobilisation du style apparaît moins porteuse de sens pour les

3 Nous avons aussi inclus dans ce dernier idéal-type les « standards » du jazz (périodes swing, be-bop et hard-bop).

musicien.nes pour qualifier leur propre activité que pour les intermédiaires et – plus encore – pour le public potentiel des concerts, qui l'utilisent afin de se repérer dans l'offre pléthorique de propositions musicales (Johnson 2017).

Ensuite, les analyses de réseau sur l'échantillon montrent que cette différenciation par le degré de singularité et l'accès à la création originale est plus discriminante que le style musical (Perrenoud et Bataille 2018). La comparaison internationale révèle d'ailleurs que les principes organisateurs des pratiques musicales professionnelles sont plus à chercher du côté des spécificités nationales (pour une présentation de la situation suisse, voir encadré 2) et notamment, des modalités d'encadrement de l'emploi musical, que du côté des différents styles pratiqués (Perrenoud et Bataille 2018).

#### ENCADRÉ 2. **Les spécificités de l'espace professionnel musical suisse romand**

Au regard d'autres espaces nationaux, trois caractéristiques principales nous semblent singulariser la Suisse romande.

Premièrement, à l'instar de la France et de la Belgique, il existe en Suisse un mode de cotisation particulier pour les personnes occupant un emploi de manière intermittente (ce qui est le cas de nombre d'artistes, mais également de journalistes, de technicien.nes de cinéma, etc.). L'unité temporelle de base pour calculer le montant des cotisations est la semaine, ce qui convient parfaitement aux acteur.rices de théâtre et aux danseur.euses qui ont régulièrement des périodes d'emploi pouvant aller jusqu'à une semaine, mais pas du tout aux musicien.nes, dont les engagements se calculent davantage en heures, surtout hors du circuit de la musique classique. De ce fait, il est très improbable pour les musicien.nes de musiques actuelles de pouvoir déclarer des revenus assez importants pour prétendre à une allocation permettant de vivre uniquement de son activité sur scène.

Deuxièmement, la Suisse est un espace national morcelé entre différentes aires linguistico-culturelles (germanophone, francophone, italophone) relativement hermétiques les unes aux autres. Il est ainsi plus rare pour les musicien.nes romand.es de développer les contacts nécessaires pour se produire régulièrement dans les autres aires linguistiques helvétiques que de venir tenter leur chance en France voisine.

Troisièmement, les salaires et le coût de la vie (en matière de loyer, d'assurance santé, etc.) sont particulièrement élevés en Suisse. Il est ainsi peu viable à long terme de multiplier les engagements dans des cafés-concerts à Lyon ou Besançon, payés une petite centaine d'euros par musicien dans le meilleur des cas, et pouvoir espérer vivre de cette seule activité en résidant sur le territoire suisse (où le salaire médian se situe aux alentours de 6000 francs suisses – soit 5600 euros).

Ne pouvant générer assez d'engagements pour pouvoir accéder à un niveau de rémunération en adéquation avec les conditions de vie locale, les musicien.nes suisses en quête de stabilisation sont ainsi souvent amené.es à développer des activités annexes à la production de musique sur scène ou sur enregistrement, et notamment l'enseignement.

Pour tous et toutes les enquêté.es, il a été possible de reconstituer, année après année, le ou les type(s) de répertoires interprété(s). À partir de la typologie détaillée plus haut, on distingue ainsi sept types de répertoires possibles pour une année donnée : compositions uniquement (*Compo*) ; reprises arrangées uniquement (*RepAr*) ; reprises uniquement (*Rep*) ; compositions et reprises arrangées (*Compo & RepAr*) ; compositions et reprises (*Compo & Rep*) ; reprises arrangées et reprises (*Rep & RepAr*) ; et, enfin, répertoires associant compositions, reprises arrangées et reprises (*les 3*).

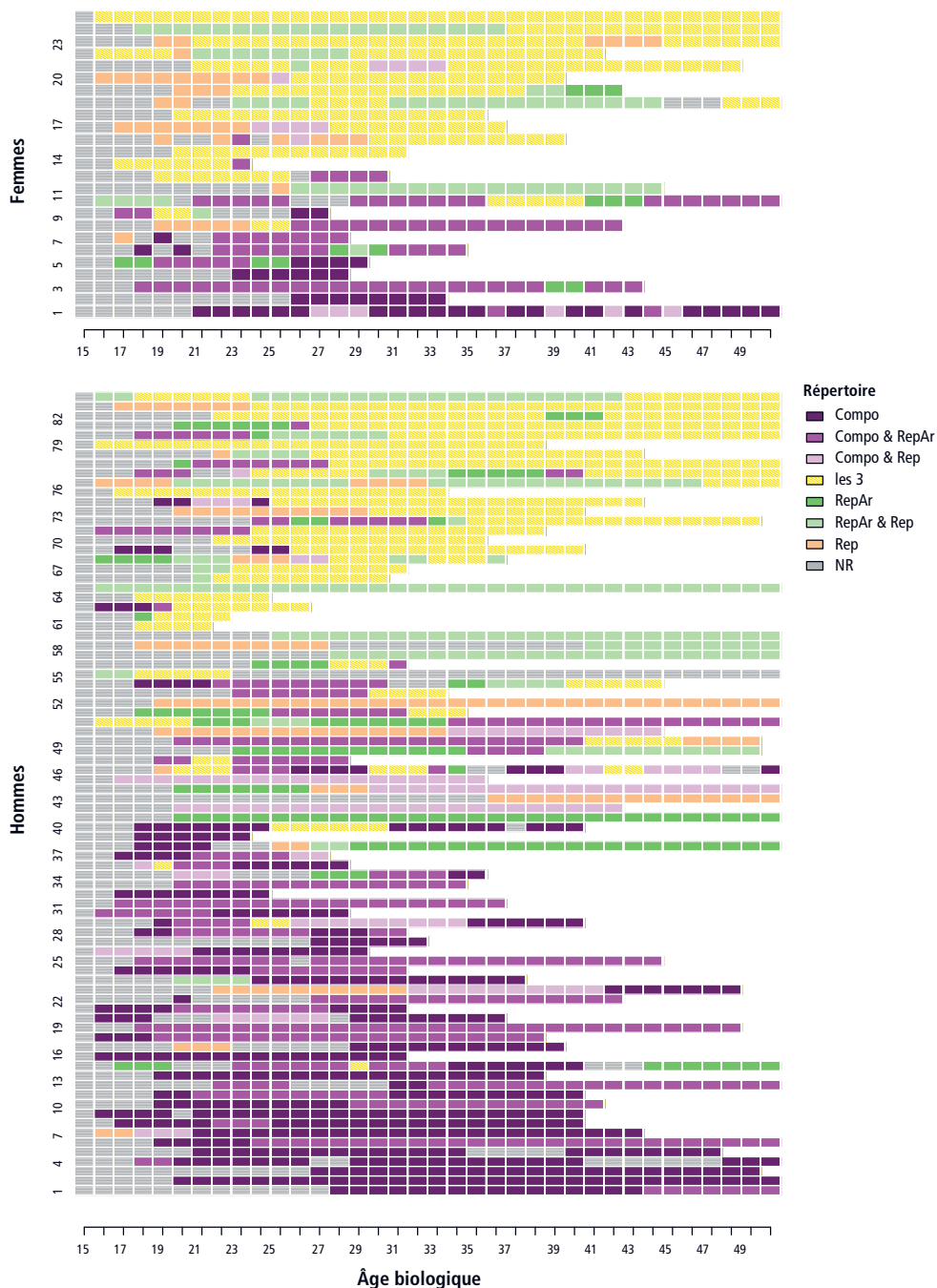
Le graphique 1 représente la totalité des séquences recueillies, avec en abscisse l'âge biologique de nos enquêté.es. Un code couleur, correspondant aux sept modalités de la variable « répertoire », permet de visualiser chaque parcours de vie individuel sous l'angle du type de répertoire joué par année. Dans les deux sous-groupes présentés ici, pour faciliter la lecture, les séquences sont rangées selon leur plus ou moins grande ressemblance<sup>4</sup>.

Chez les hommes comme chez les femmes, on peut distinguer trois grands types de carrières : les carrières « artistiques », où la production d'œuvres singulières domine ; les carrières « artisanales », où l'activité musicale consiste essentiellement à reproduire des œuvres déjà existantes en jouant des reprises ; enfin, les carrières « mixtes », où l'on alterne indistinctement les différents types de répertoires au cours d'une même année.

Parmi les 84 hommes et les 25 femmes interrogé.es, les carrières fortement marquées par la création originale – correspondant à la figure du créateur ou de la créatrice – tout comme celles construites exclusivement sur un répertoire de reprises – correspondant à la figure de l'artisan.e prestataire de service, qui « fait le métier » selon l'expression consacrée (Perrenoud 2007) – sont plus fréquentes chez les hommes. Inversement, les parcours professionnels musicaux des femmes sont principalement marqués par un entre-deux où l'on joue de tout, reprises, reprises arrangées et compositions. Ainsi, les carrières féminines principalement artistiques ou principalement artisanales semblent nettement plus rares que du côté masculin.

Le graphique 2 présente le nombre d'années passées en moyenne par les femmes et les hommes à jouer les différents types de répertoires, une fois la carrière musicale entamée. Les résultats figurés ici confirment bien l'impression donnée par la mise à plat de l'ensemble des séquences. Les hommes

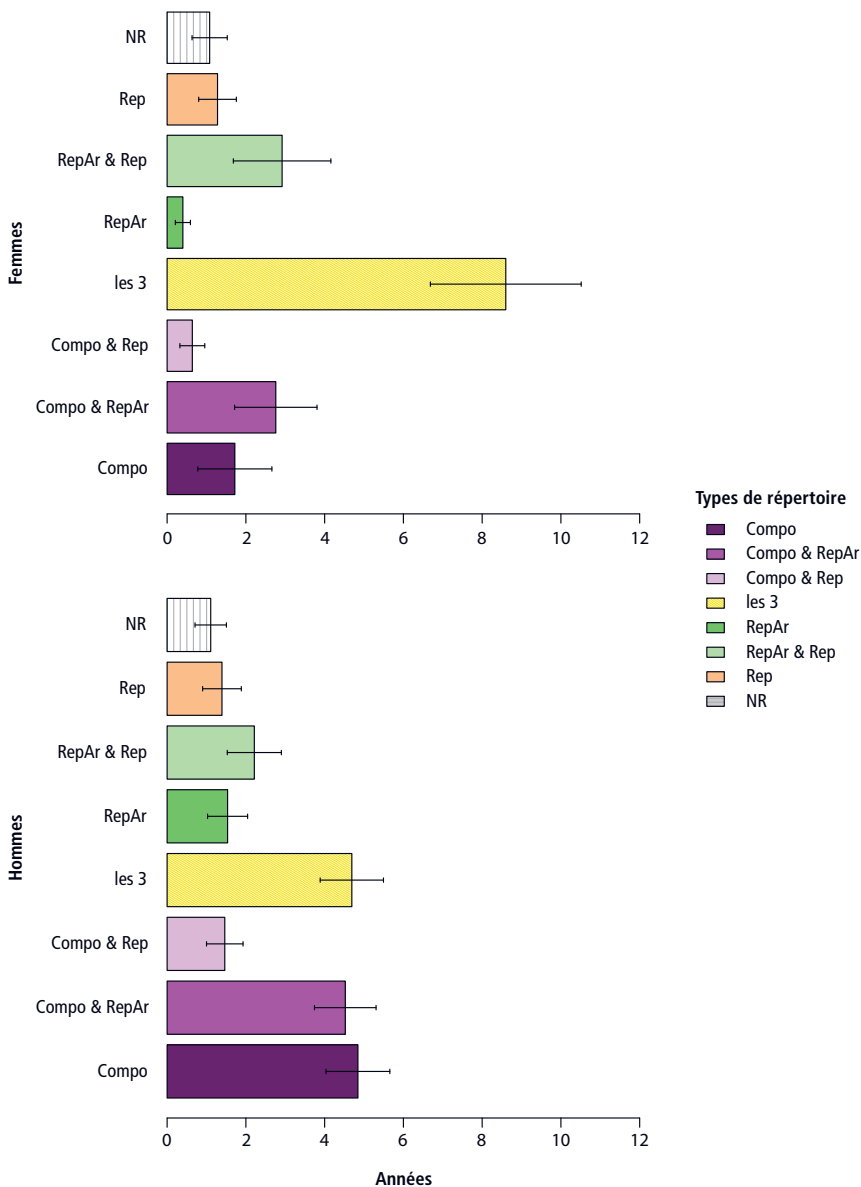
4 Cette distance / ressemblance a été calculée grâce à la technique de l'appariement optimal ou *optimal matching*, soit la technique la plus souvent utilisée en analyse de séquence pour ce type d'opération. La distance inter-séquence est basée sur le nombre d'opérations (substitution, adjonction...) nécessaires pour appareiller deux séquences entre elles. Les calculs nécessaires à la construction des figures ont été effectués grâce au *package TraMineR* (Gabadinho *et al.* 2011) du logiciel R.



**Graphique 1. Types de répertoires joués au cours de la carrière en fonction du sexe**

Source : « Musiciens LIVES »

**Note de lecture :** L'individu homme n°1 (ligne du bas du graphe « hommes») a joué principalement des reprises arrangées entre 20 et 25 ans, surtout des compositions et reprises arrangées à 26 ans et un répertoire mixte associant les trois types depuis ses 27 ans (il a 50 ans ou plus aujourd'hui).



**Graphique 2. Nombre moyen d'années passées à jouer les différents types de répertoires en fonction du sexe**

Source : « Musiciens LIVES »

**Note de lecture :** En moyenne, les musiciennes interrogées ont passé 8,6 années de leur vie à jouer les trois types de répertoires, les musiciens 4,9 années.



interrogés ont en effet joué durant au moins cinq années en moyenne leurs propres compositions, alors que les femmes y consacrent un nombre d'années significativement moins important.

On peut faire l'hypothèse que ce phénomène renvoie à une double exclusion des femmes musiciennes qui hypothèque grandement leurs chances de stabilisation sur le marché du travail musical non salarié. Il révèle tout d'abord une difficulté rencontrée par nombre de femmes évoluant dans les espaces professionnels artistiques pour accéder à la reconnaissance pleine et entière d'un statut de créatrice (Rollet et Naudier éd. 2007). La position intermédiaire des femmes dans l'espace des carrières de musicien.nes en Suisse romande renvoie également à leur exclusion des milieux professionnels où domine la figure du musicien-artisan, elle aussi structurée autour d'une culture virile et technique particulièrement forte (Perrenoud 2011).

Malgré cette double marginalisation, les graphiques présentés témoignent de la réussite de certaines femmes à s'inscrire durablement dans une carrière musicale. Mais, comme le révèle l'analyse approfondie des entretiens, les stratégies de maintien déployées par les musiciennes romandes restent souvent teintées d'ambivalence à l'égard des normes genrées qui structurent le milieu professionnel.

### **Projet en couple, projet en *solo*, *leadership***

Confrontées à une précarité commune à la plupart des « musicien.nes ordinaires » (Perrenoud 2007), nos enquêtées adoptent des conduites de diversification et démultiplient leurs activités en se tournant massivement vers l'enseignement (Perrenoud et Bataille 2017a). Pour les musiciennes qui cherchent à se maintenir dans une carrière d'interprète sans que l'enseignement ne prenne le dessus, il est nécessaire d'élaborer des arrangements stratégiques pour contourner les effets de la domination masculine.

#### Projet musical en couple

Le fait, pour une musicienne, de jouer avec son conjoint constitue un moyen d'entrer et/ou de se maintenir dans le métier ; toutefois, cette situation peut aussi mettre en péril son autonomie (Buscatto 2007). La création d'un projet musical en couple permet la mise à distance de rapports de domination, notamment de séduction. Elle s'inscrit dans un mode de collaboration moins tributaire du réseau individuel de la musicienne. Bien sûr, ce type de projet

est subordonné à la pérennité du couple, un espace qui n'échappe pas aux rapports sociaux de sexe et dans lequel la division sexuelle du travail est extrêmement prégnante et naturalisée (Delphy 2001; Tabet 1998).

Toutefois, en tant que possibilité pour les musiciennes de pratiquer la musique, d'accéder à la scène et à une forme d'intégration professionnelle, cette stratégie constitue une forme de contournement. En effet, souvent éphémère, le projet musical en couple sert de porte d'entrée dans des réseaux et d'outil de visibilité pour les musiciennes. Simple à mettre en œuvre au début, souvent perçu comme un appariement « naturel », ce type de projet dépend grandement du succès des autres projets des conjoints. Danielle (chanteuse, 35 ans) et son conjoint Romain (guitariste, 37 ans) formaient un duo qui « tournait bien » selon Danielle. Pourtant le succès du groupe de Romain scelle la fin de la collaboration (mais pas celle du couple). Danielle se cherche alors d'autres partenaires et parvient à construire un appariement avec un autre guitariste polyactif. La carrière de Danielle dans son nouveau projet a de fait bénéficié des débuts effectués en couple, comme une sorte d'espace protégé.

Dans d'autres cas, l'arrêt du duo aboutit à la mise entre parenthèses ou à la fin de la pratique de l'un de ses membres, le plus souvent la conjointe, celle-ci se tournant alors exclusivement vers l'enseignement ou vers un emploi hors du champ musical. Ainsi, le projet de couple n'est-il pas le meilleur moyen pour neutraliser des rapports de domination et doit-il être vu pour ce qu'il est : pour les musiciennes, un moyen accessible et éphémère de se procurer de la visibilité. Il en va différemment pour celles qui pratiquent en solo.

### Carrière en *solo*

L'idée de monter un projet en *solo* pour éviter la confrontation avec l'hégémonie du masculin pourrait sembler aller de soi. Cependant, elle implique un renoncement à des formes musicales nécessitant plusieurs instrumentistes et contraint à mener sa carrière dans une certaine solitude, ce qui exige beaucoup de volonté et d'auto-discipline. Le cas de Mélanie (29 ans), guitariste et chanteuse néo-folk francophone, illustre particulièrement bien ce type de stratégie.

Mélanie joue un folk francophone dont les textes ont parfois une connotation « engagée » selon ses propres termes (dénonciation des banques, description ironique du métier de policier) mais n'abordent jamais frontalement la question du genre. Elle adopte l'apparence d'une féminité que l'on pourrait qualifier de traditionnelle (robes à fleurs, maquillage, cheveux longs) et dont elle dit qu'elle correspond bien à son style musical qu'elle qualifie « d'un peu

hippie sur le retour». Elle est lasse des collaborations avec des musiciens, principalement parce que celles-ci sont souvent parasitées par des rapports de séduction – « franchement, je me suis tellement fait draguer » – dont la gestion parfois difficile l’a affectée « psychologiquement » selon ses mots.

Pour Mélanie, la conformité, qu’elle donne à voir sur scène, aux normes sociales majoritaires de la féminité est totalement assumée. Mais les rapports asymétriques de séduction ont eu raison de sa volonté de travailler avec des hommes. Elle peut apparaître, en tant que musicienne, très féminine dans sa pratique musicale, mais ses attitudes professionnelles et son discours révèlent une conscience aiguë des enjeux de pouvoir et une volonté claire et affichée de prendre de la distance et de gagner en autonomie vis-à-vis d’un milieu « hostile » selon ses propres termes.

La mise à l’écart des hommes musiciens s’observe aussi parmi les musiciennes qui tiennent le rôle de *leader* d’un projet, mais elle est le produit d’un rapport hiérarchique souvent ambivalent.

### Être « la » *leader*

Dans le cadre de la pratique musicale, le *leadership*, parfois difficile à affirmer (Buscatto 2007), peut revêtir des formes différenciées : d’une part le *leadership* musical, la direction artistique et l’autorité esthétique, mettant en jeu les compétences musicales et la capacité à développer une coordination musicale stable et fructueuse ; d’autre part le *leadership* social, qui nécessite un savoir-faire en matière d’organisation et d’administration.

L’enquête a montré que c’est principalement ce second aspect, cette manière d’être *leader* social mais pas *leader* musical qui prime pour les musiciennes, dont la légitimité d’instrumentiste reste toujours incertaine. C’est donc la mise en place d’un rapport hiérarchique extra-musical qui assure à la musicienne son *leadership*, et qui neutralise momentanément des rapports de domination masculine. Devenir « la » *leader* revient généralement à prendre en charge les tâches ingrates, le « sale boulot » (Hughes 1996), le travail administratif, les contrats, la prospection, les relances téléphoniques et par courrier – autrement dit : tout ce que les musiciens détestent et souhaitent éviter (Perrenoud 2007). Mais la *leader* fait aussi fonctionner de manière autonome son propre réseau et sa propre clientèle pour trouver des engagements au groupe. Les membres du groupe dépendent alors objectivement d’une « patronne », également mère symbolique, comme le suggère le discours de Jocelyne.

Jocelyne, une contrebassiste de 43 ans, est la *leader* et seule femme d’un groupe d’animation *jazz* de cinq membres. Musicalement, comme la plupart

des contrebassistes, ce n'est pas elle qui assure les *solos* et qui est mise en avant. Toutefois, elle est la chef incontestée. Responsable de l'organisation des répétitions, du remplacement des musiciens indisponibles, de la tenue de l'agenda, de la répartition de la rémunération, c'est en prenant en charge les tâches ingrates mais primordiales qu'elle s'est rendue indispensable et a pu établir avec les autres membres du collectif un rapport hiérarchique et de quasi-dépendance, à l'image d'une patronne de PME. Elle le dit elle-même : « Je dirige mon petit monde ! Ils ont besoin de moi ! » C'est donc au prix de la charge du « sale boulot » que Jocelyne parvient à gagner sa légitimité de *leader*, ce qui n'est généralement pas le cas chez les *leaders* masculins (Perrenoud 2007).

Dans les trois grands types d'arrangements dégagés sur le terrain romand, les stratégies excluent la subversion explicite du genre et se réalisent au contraire dans l'incorporation des principes dominants. En acceptant les codes de la féminité et en les assumant lors de leurs apparitions sur scène, les musiciennes contribuent à la reproduction des normes sexuées. Mais, tout en « assumant » ces rapports de domination, les musiciennes montent sur scène, « musiquent » un public, s'insèrent, se maintiennent dans la professionnalité et rendent ainsi visibles leurs compétences et savoir-faire. Elles peuvent devenir des modèles pour d'autres et ouvrir la voie à une démarche d'émancipation, à la manière des « pionnières » identifiées dans les orchestres classiques (Launay 2008 ; Ravet 2011), dans la musique grecque (Hatzipetrou-Andronikou 2011) ou encore dans les *bandas* du sud de la France (Monnot 2012).

### Subversion/jeu avec les normes de genre

Les démarches qui viennent d'être évoquées relèvent d'un contournement de la domination et sont mises en œuvre de manière relativement peu subversive. Mais d'autres musiciennes adoptent des conduites assez différentes pour résister.

#### Transgressions, subversions et marginalité professionnelle

Des groupes de musiciennes et des groupes mixtes produisent des discours militants sur scène et/ou hors scène, détournant ou se réappropriant des stéréotypes sexués, en particulier via des *hexis* corporelles subversives et des pratiques scéniques militantes. De telles symboliques subversives sont constitutives d'une forme de marginalité professionnelle, parfois revendiquée tant par les hommes que par les femmes qui en sont porteur.euses.

La transgression peut passer par le détournement des codes normés de la « féminité » : dans les groupes non mixtes en particulier, on peut trouver des musiciennes utilisant « [leur] musique comme porte-voix » comme le revendique une de nos enquêtées. Lorsque des femmes se réapproprient les codes de la masculinité, on se rapproche d'une subversion de l'ordre genré, ainsi que le démontre l'exemple de STS. Ce groupe musical est composé de deux musiciens (guitariste-chanteur et batteur) et de deux musiciennes (chanteuse-percussionniste et bassiste) qui jouent une musique à la croisée du hip-hop et du punk-rock. Les deux musiciennes du groupe adoptent une *hexis* corporelle ou une tenue masculine (Goffman 1974), particulièrement dans la manière d'être sur scène. En matière vestimentaire, elles associent *rangers* (grosses chaussures de style militaire) et bas résille déchirés, jupes en cuir et vestes de treillis, mettant en scène une virilité omniprésente dans une partie des milieux punks (Brun 2007). Tandis que les musiciens restent en retrait, les musiciennes s'agitent et « font le *show* » en investissant l'espace scénique. Loin de vouloir ressembler à ces *punks-hardcore* virils, les musiciennes développent une ironie caricaturale qui contraste avec la discrétion, le quasi-effacement des deux musiciens. En répartissant ainsi les rôles scéniques, inversement à l'habituelle division sexuelle du travail musical, le groupe met en évidence les attributs et artifices virilistes habituellement mis en jeu par les musiciens et qui ont pour effet d'exclure les musiciennes de la pratique.

L'affichage frontal de son militantisme confine cependant le groupe dans des espaces dont les publics sont souvent disposés à accueillir (voire demandeurs de) ce type de discours : lieux alternatifs, squats, etc. Ainsi, malgré une subversion des normes genrées vigoureusement mise en spectacle, il n'est pas certain que ces pratiques socialement cantonnées à un milieu restreint contribuent à une réduction des manifestations de la domination masculine dans d'autres espaces de la pratique musicale.

### Un jeu avec le genre très ambivalent

Brigitte (28 ans) est la chanteuse du groupe High Voltage, exclusivement féminin, qui se présente sur internet comme « l'un des meilleurs *tributes* d'AC/DC du monde », mêlant « énergie virile » et conformité aux standards esthétiques féminins (« en plus, elles se trouvent être des bombes »). Durant l'entretien, elle revendique un engagement féministe à propos des inégalités de genre. Toutefois, elle n'inclut pas ses partenaires musiciennes dans son discours féministe et précise s'exprimer à titre individuel.

Néanmoins, ce discours féministe et cette volonté égalitaire et militante ne sont pas affichés sur scène ou dans le *marketing* du groupe. Au contraire, les musiciennes adoptent des tenues et des poses qui participent de leur érotisation : minishorts en cuir, talons hauts, bas, décolletés, cheveux longs, maquillage. Elles renvoient ainsi une image de « féminité outrancière », proche des *hexis* « *rock'n'roll* » et des milieux *bikers* (motards), qui correspond à ce que le public attend d'elles dans la mise en scène d'un *Tribute Band* de *hard rock*.

Ici, le discours féministe et la subversion des rôles de genre – que Brigitte souligne « en jouant comme des mecs » – sont subordonnés à l'obtention d'engagements et à la nécessité de faire vivre le groupe. Et surtout, la « féminité » mise en scène par les membres du groupe n'a rien de subversif dans la mesure où elle reste définie par le regard d'hommes clairement et exclusivement hétérosexuels, amateurs de grosses motos et de *pin ups*, probablement peu au fait des questions de genre et n'ayant à peu près aucune chance de prendre ce spectacle comme une caricature portant un message critique. Dès lors, le discours féministe de Brigitte apparaît très ambivalent, pour ne pas dire contradictoire. Ainsi, l'usage stratégique des normes dominantes de la féminité ne subvertit pas le système de domination et traduit surtout la persistance des rapports sociaux de sexe malgré de marginales réorganisations et reformulations (Faupel et Schmutz 2011). High Voltage favorise donc l'intégration professionnelle tout en prenant explicitement pour thème le genre, mais d'une manière si ambivalente qu'il est à peu près impossible de parler de subversion dans ce cas, quelle que soit par ailleurs la sincérité dont les musiciennes peuvent faire preuve et qui n'est ici pas en cause.

\*

Pour conclure, soulignons que notre enquête met en lumière le coût et le risque liés à la subversion, y compris dans l'espace socio-esthétique des musiques actuelles – pourtant supposé être le creuset de la contre-culture et de toutes ses transgressions : la subversion des stéréotypes de genre semble condamner celles qui la mettent en œuvre à la marginalité professionnelle. À l'instar des mondes professionnels de l'ingénierie (Marry 2004), de la police (Pruvost 2008) ou de la chirurgie (Zolesio 2012), l'espace des musiques actuelles reste ainsi un bastion de la domination masculine même si, par des chemins multiples et souvent tortueux, les femmes parviennent à l'investir.

Il est toutefois important de préciser, pour ne pas donner l'impression de s'en tenir à un discours fataliste, que la situation évolue – lentement mais indéniablement. D'une part, la présence de femmes instrumentistes dans des groupes mixtes, qu'ils soient de renommée locale ou internationale, semble moins exceptionnelle qu'il y a quinze ou vingt ans. Même si celles-ci sont encore

très minoritaires (environ 20 % de notre échantillon), les femmes jouant de la guitare ou de la batterie dans des groupes de musiques actuelles ne sont plus des « extraterrestres » comme cela pouvait être le cas à la fin du siècle dernier (Perrenoud 2007, 2011). D'autre part, la question des discriminations genrées étant devenue plus centrale dans le débat public comme dans l'agenda politique, différentes initiatives sont mises en place par des associations et des institutions publiques (la ville de Genève par exemple) pour favoriser la pratique féminine des musiques actuelles. On peut notamment évoquer des stages de *rock* organisés par des musiciennes pour les filles de dix à quinze ans, aussi bien à Genève qu'à Paris, et qui connaissent un réel succès depuis quelques années. On sait combien l'existence de ces *role models* mertonniens est primordiale pour l'émergence d'une pratique au sein d'un groupe social. En l'occurrence, la pratique instrumentale des musiques actuelles par des femmes, en particulier la pratique professionnelle, semble encore en être à ce que Hyacinthe Ravet identifiait dans son analyse de la sociogenèse de l'accès des femmes aux carrières d'interprètes dans la musique classique au vingtième siècle (Ravet 2003), comme la phase des « pionnières ». Celles-ci affichaient en effet une volonté féministe et étaient conscientes de la nécessité de lutter pour entrer dans le monde très phallogocrate de l'orchestre classique. De fait, dans les mondes sociaux des musiques actuelles comme dans d'autres espaces de la contre-culture développée dans les années 1950-1960 aux États-Unis et en Grande-Bretagne, les opinions, discours et pratiques sexistes sont longtemps restés courants, sans jamais être questionnés, l'absence des femmes étant considérée comme normale, donc non problématisée. Aujourd'hui, dans les espaces auto-proclamés de la rébellion contre-culturelle, la lutte féministe semble plus que jamais d'actualité.

## Références bibliographiques

- Barbeiro Ana et Spini Dario, 2017, « Calendar Interviewing: a Mixed Methods Device for a Biographical Approach to Migration », *Qualitative Research in Psychology*, vol. 14, n° 1, p. 81-107.
- Bayton Mavis, 1998, *Frock Rock: Women Performing Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.
- Brun Éric, 2006, « Filles, garçons et musique punk », *Agora débats/jeunesses*, vol. 41, n° 1, p. 50-64.
- Buscatto Marie, 2007, *Femmes du jazz : musicalités, féminités, marginalités*, Paris, CNRS.
- Delphy Christine, 2001, *L'ennemi principal*, Paris, Syllepse.
- Faupel Alison et Schmutz Vaughn, 2011, « From Fallen Women to Madonnas: Changing Gender Stereotypes in Popular Music Critical Discourse », *Sociologie de l'Art*, n° 18, p. 15-34.

- Gabadinho Alexis, Ritschard Gilbert, Mueller Nicolas et Studer Mathias, 2011, « Analyzing and Visualizing State Sequences in R with TraMineR », *Journal of Statistical Software*, vol. 40, n° 4, p. 1-37.
- Goffman Erving, 1974, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit.
- Hatzipetrou-Andronikou Reguina, 2011, « Déjouer les stéréotypes de genre pour jouer d'un instrument. Le cas des paradosiaka en Grèce », *Sociologie de l'Art*, n° 17, p. 59-73.
- Hughes Everett, 1996, *Le regard sociologique*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Johnson Whitney, 2017, « Weird Music: Tension and Reconciliation in Cultural-Economic Knowledge », *Cultural Sociology*, vol. 11, n° 1, p. 44-59.
- Launay Florence, 2008, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée », *Travail, genre et sociétés*, n° 19, p. 41-63.
- Lebreton Christelle, 2009, « Les revues québécoises pour adolescentes et l'idéologie du girl power », *Recherches féministes*, vol. 22, n° 1, p. 85-103.
- Marry Catherine, 2004, *Les femmes ingénieurs, une révolution respectueuse*, Paris, Belin.
- Monnot Catherine, 2012, *De la harpe au trombone*, Rennes, PUR.
- Perrenoud Marc et Bataille Pierre, 2018, « Vies musiciennes. Portrait des musiciens ordinaires en Suisse Romande », *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, L. Riom et M. Perrenoud éd., Genève, Université de Genève (Sociograph), p. 101-126.
- 2017a, « Être musicien.ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi », *Revue suisse de sociologie*, vol. 43, n° 2, p. 309-334.
- 2017b, « Artist, Craftsman or Teacher: in What Ways Do National Employment Policy Context Shape What "Being a Musician" Means? The Cases of France and Switzerland », *Popular Music and Society*, vol. 40, n° 5 [https://doi.org/10.1080/03007766.2017.1348666].
- Perrenoud Marc et Chapuis Jérôme, 2016, « Des arrangements féminins ambivalents : musiques actuelles en Suisse romande », *Ethnologie française*, vol. 46, n° 1, p. 71-82.
- Perrenoud Marc, 2011, « Les musicos et la "masculinité" », *Masculinités : état des lieux*, D. Welzer-Lang et C. Zaouche éd., Toulouse, Érès, p. 137-147.
- 2007, *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.
- Picaud Myrtille, 2015, « Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manières d'entendre les genres musicaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, p. 68-89.
- Pruvost Geneviève, 2008, *De la « sergote » à la femme-flic : une autre histoire de l'institution policière (1935-2005)*, Paris, La Découverte.
- Ravet Hyacinthe, 2011, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- 2007, « Devenir clarinetteste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, p. 50-67.
- 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, vol. 9, p. 173-195.
- Rollet Brigitte et Naudier Delphine éd., 2007, *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan.
- Tabet Paola, 1998, *La construction sociale de l'inégalité des sexes : des outils et des corps*, Paris, L'Harmattan.
- Whiteley Sheila, 1997, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Londres, Routledge.
- Zolesio Emmanuelle, 2012, *Chirurgiens au féminin ? Des femmes dans un métier d'hommes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.