



**HAL**  
open science

# Les musiciennes de “ musiques actuelles ” en Suisse romande. Entre confinement et stratégies de maintien dans l’espace professionnel

Marc Perrenoud, Pierre Bataille, Jérôme Chapuis

## ► To cite this version:

Marc Perrenoud, Pierre Bataille, Jérôme Chapuis. Les musiciennes de “ musiques actuelles ” en Suisse romande. Entre confinement et stratégies de maintien dans l’espace professionnel. Sexe et genre des mondes culturels, ENS Éditions, pp.115-129, 2020, 10.4000/books.enseditions.15387 . hal-02520140

**HAL Id: hal-02520140**

**<https://hal.science/hal-02520140>**

Submitted on 26 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Entre confinement et stratégies de maintien dans l'espace professionnel : les musiciennes de « musiques actuelles » en Suisse romande.**

---

Marc Perrenoud<sup>1</sup>, Pierre Bataille<sup>2</sup>, Jérôme Chapuis<sup>3</sup>

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...) <sup>4</sup> – 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.ne.s 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 mis en place par certaines femmes pour malgré tout faire carrière de leur activité musicale.

En proposant de s'intéresser au cas des musiciennes de musique « 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

---

<sup>1</sup> Maître d'enseignement et de recherche, Université de Lausanne, LACCUS.

<sup>2</sup> Postdoctorant FNS, Université Libre de Bruxelles, METICES.

<sup>3</sup> Assistant de recherche, Haute Ecole de travail social de Genève, CERES.

<sup>4</sup> 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 »...).

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 à aux dynamiques de marginalisation des musiciennes et de possible mise en place d'arrangements particuliers à ces dernières. L'autre singularité est de ne pas fixer de barrières stylistiques a priori (« punk », « jazz », « rock »...), comme c'est bien souvent le cas pour les travaux portant sur les musicien.ne.s de musique « actuelles ». En traitant dans un même mouvement analytique l'ensemble des musicien.ne.s évoluant en dehors des sphères de la musique classique, la recherche présentée vise à mettre au jour des logiques informant la structuration de l'ensemble de cet espace professionnel particulier.

Trois questions de recherche orienteront notre développement : dans quelle sous-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 ? Quels arrangements leur permettent néanmoins de s'établir durablement dans la profession ? Nous commencerons ainsi par montrer en quoi les femmes se distinguent des hommes au niveau de la structure de leurs carrières et ce que ces spécificités révèlent de la plus grande précarité des carrières féminines. A partir des analyses de notre matériel ethnographique, nous aborderons dans un deuxième temps dans le détail la typologie des « arrangements », des stratégies de musiciennes instrumentistes pour résister à la domination masculine dans le milieu professionnel<sup>5</sup>.

#### **Encadré n°1 : Les données Musiciens LIVES et méthodologies mobilisées.**

Notre contribution s'appuie sur l'enquête Musicians LIVES<sup>6</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 ». Pour une présentation détaillée de ce type de dispositif et de ses implications méthodologique, nous renvoyons à

---

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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.

la revue de littérature critique proposée par A. Barbeiro et D. Spini (Barbeiro et Spini 2017).

Sur la base d'une procédure d'échantillonnage par réseaux, cette enquête, menée par une équipe de cinq enquêteurs (dont les trois auteurs de ce texte<sup>7</sup>), nous a permis de recueillir 123 calendriers de vie (et donc autant d'entretiens directifs enregistrés) auprès d'un panel aussi varié que possible de musicien.ne.s en activité au début des années 2010 et de resituer les personnes interrogées dans un réseau de 1200 individus environ.

### **1. Ni « artiste » à part entière, ni « techniciennes » : des musiciennes à la marge des deux pôles de professionnalisation.**

Parmi les renseignements demandés aux enquêté.e.s 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>8</sup>). En d'autres termes, il 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 » joué (« jazz », « pop », « rock »...) et les conventions qu'une telle inclinaison stylistique est censée drainer. 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 à part entière 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

---

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Nous avons aussi inclus dans ce dernier idéal-type les « standards » du jazz (périodes swing, be-bop et hard-bop).

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 musicien.ne.s eux.elles mêmes pour qualifier leur propre activité, que pour les intermédiaires et – surtout – le public potentiel des concerts, afin de se retrouver 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, à paraître 2018). La comparaison internationale révèle d'ailleurs que les plus importants principes organisateurs des pratiques musicales professionnelles sont plus à chercher du côté des spécificités nationales (pour une présentation de la situation suisse, cf. encadré n°2) et notamment les modalités d'encadrement de l'emploi musical, que du côté des différents styles pratiqué(s) (Perrenoud et Bataille, à paraître 2018).

### **Encadré n°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 (soit nombre d'artiste, mais également les journalistes, les techniciens de cinéma...). L'unité temporelle de base pour calculer le montant des cotisations est la semaine – ce qui convient parfaitement aux acteurs de théâtre et aux danseurs qui ont régulièrement des périodes d'emploi pouvant aller jusqu'à une semaine mais pas du tout aux musicien.ne.s, dont les engagements se calculent davantage en heure, surtout s'il.le.s évoluent hors du circuit de la musique classique. De ce fait, il est très improbable pour les musicien.ne.s de musique « actuelles » de pouvoir déclarer des rentrées d'argent assez importantes pour toucher 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 musiciens romands 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 standards de vie (en termes de salaire, mais également en termes de loyer, d'assurance santé, etc.) sont particulièrement élevés en Suisse. Il est ainsi peu viable à long terme de multiplier les engagements à dans des cafés-concerts à Lyon ou Besançon, payé 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 (5600 euros)).

Ne pouvant générer assez d'engagements pour pouvoir accéder à un niveau de rémunération en adéquation aux conditions de vie locale, les musicien.ne.s suisses en quête de stabilisation sont ainsi souvent amené.e.s à développer des activités connexes à la production de musique sur scène ou sur enregistrement, et notamment en enseignant.

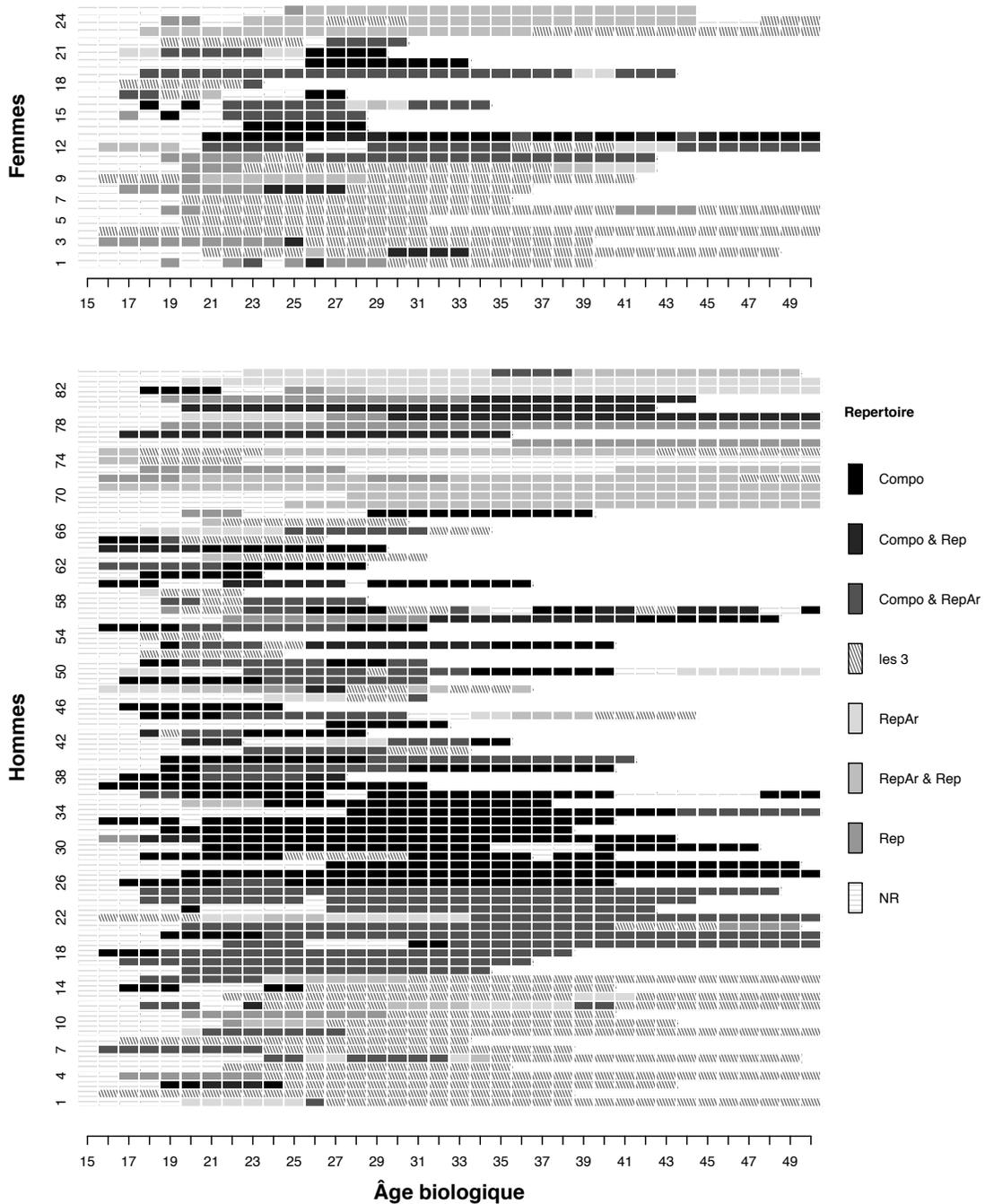
Pour tout.e.s les enquêté.e.s, il a donc pu être possible reconstituer, année après année, le ou les type(s) de répertoires interprété(s). A partir de la typologie détaillée plus haut, on distingue ainsi sept types de répertoires possibles pour une année donnée : *Compo* (compositions uniquement) ; *RepAr* (reprises arrangées uniquement) ; *Rep* (reprises uniquement) ; *Compo & RepAr* (compositions et reprises arrangées) ; *Compo & Rep* (compositions et reprises) ; *Rep & RepAr* (reprises et reprises arrangées) ; et enfin les répertoires *mixtes* (compositions, reprises arrangées et reprises).

La Figure 1 représente la totalité des séquences ainsi recueillies, avec en abscisse l'âge biologique de nos enquêté.e.s. 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>9</sup> (Figure 1).

---

<sup>9</sup> 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

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



distance inter-séquence est basée sur le nombre d'opération (substitution, adjonction...) nécessaire pour appairer deux séquences entre elles. Les calculs nécessaires à la construction des figures ont été effectué grâce au package TraMineR (Alexis Gabadinho, Gilbert Ritschard, Nicolas Mueller et Mathias Studer, « Analyzing and visualizing state sequences in R with TraMineR », Journal of Statistical Software, vol. 40, n°4, 2011, p. 1–37) du logiciel R.

Chez les hommes comme chez les femmes, on peut distinguer ici 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; les carrières « mixtes », où l'on alterne indistinctement les différents types de répertoires au cours d'une même année.

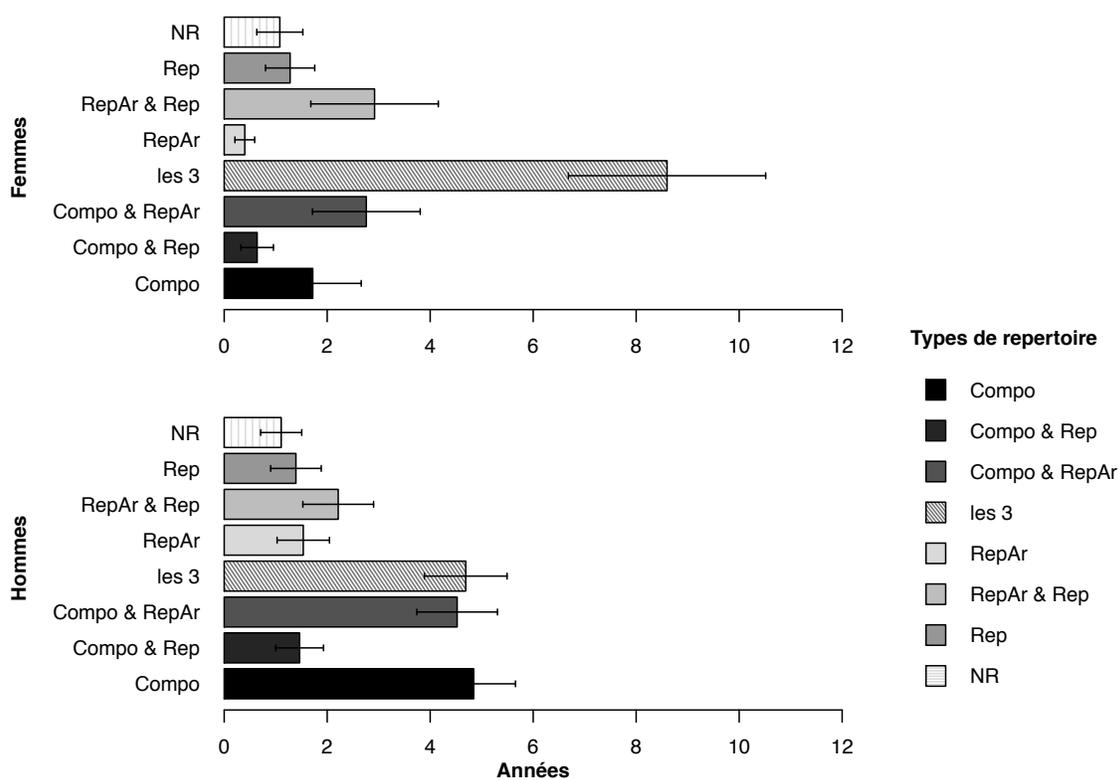
Parmi les 84 hommes et les 25 femmes interrogé.e.s, les carrières fortement marquées par la création originale – correspondant à la figure du musicien artiste créateur – et celles construites exclusivement sur un répertoire de reprises – correspondant à la figure de l'artisan qui « fait le métier » selon l'expression consacrée (Perrenoud 2007) – sont nettement 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. Les carrières féminines principalement « artistiques » ou « artisanales » semblent nettement plus rares que du côté masculin.

La Figure 2 représente le nombre d'années passées en moyenne par les femmes ou 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 interrogés ont en effet en moyenne joué durant au moins cinq années leurs propres compositions, alors que chez les femmes ce nombre d'années moyen à avoir joué uniquement des compositions originales est significativement moins important.

On peut faire l'hypothèse que cette partition de l'échantillon renvoie à une double exclusion des femmes musiciennes qui hypothèque grandement leurs chances de stabilisation sur le marché du travail musical non-salarié. Elle exprime tout d'abord la 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.ne.s 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).

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



Lecture : En moyenne, les musiciennes interrogées ont passé 8,6 années de leur vie à jouer les trois types de repertoire quand c'est le cas pour 4,9 années en moyenne chez les musiciens hommes.

Malgré cette double marginalisation, les graphiques présentés témoignent que certaines femmes réussissent 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.

## **2. Projet en couple, projet solo, leadership et subversion/jeu avec les normes de genre**

Confrontées à une précarité commune à la plupart des « musicien.ne.s ordinaires » (Perrenoud 2007), nos enquêtées adoptent des conduites de diversification et démultiplient leurs activités en se tournant massivement vers l'enseignement (Perrenoud et Bataille 2017). 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) avaient un duo qui « tournait bien » (Danielle). Pourtant le succès du groupe de Romain scelle la fin de la collaboration (mais pas 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 la conjointe, celle-ci se tournant alors exclusivement vers l'enseignement ou vers un emploi hors musique. Ainsi, le projet de couple n'est pas le meilleur moyen pour neutraliser des rapports de domination et il doit être vu pour ce qu'il est : pour les musiciennes, un moyen accessible et éphémère afin 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 « new folk » francophone illustre particulièrement bien ce type de stratégie.

Mélanie joue un folk francophone dont les textes ont parfois une connotation « engagée » (dénonciation des « banques », description ironique du métier de policier) mais n'abordent jamais frontalement la question du genre. Elle adopte l'apparence de la féminité imposée (robes à fleurs, maquillage, cheveux longs) qu'elle dit bien correspondre à son style musical qu'elle qualifie « d'un peu hippie sur le retour ». Elle est lasse des collaborations avec des musiciens, principalement parce qu'elles sont souvent parasitées par des rapports de séduction (« Franchement, je me suis tellement fait draguer ») dont la gestion parfois difficile l'a affecté « psychologiquement » selon ses mots.

Pour Mélanie, la conformité aux normes sociales de la « féminité » qu'elle donne à voir sur scène 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 autour des

rapports 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 mais pas « leader musical » qui prime pour les musiciennes, dont la légitimité d'instrumentiste reste toujours problématique. C'est donc la mise en place d'un rapport hiérarchique extra-musical qui assure à la musicienne son leadership et l'euphémisation, et 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, bref tout ce que les musiciens détestent et souhaitent éviter (Perrenoud 2007). Mais elle fait aussi fonctionner de manière autonome son propre réseau et sa propre clientèle pour trouver des engagements au groupe, les musiciens dépendant alors objectivement d'une patronne, également mère symbolique, comme le suggère le discours de Jocelyne.

Jocelyne (contrebassiste, 43 ans) est la leader et la 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 musiciens 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, contrairement à ce que l'on trouve en général 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 ouvrent 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).

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 à la ville, 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.

La transgression peut passer par le détournement des codes normés de la « féminité » : en particulier dans les groupes non-mixtes 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 : STS 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 : tandis que les musiciens restent en retrait, les musiciennes s'agitent et « font le show » en investissant l'espace scénique. En matière vestimentaire, les musiciennes associent « rangers » (grosses chaussures de style militaire), et bas résilles déchirés, jupe en cuir et veste de treillis, mettant en scène une virilité omniprésente dans une partie des milieux punks (Brun 2007). 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. Le groupe en répartissant les rôles scéniques inversement à l'habituelle division sexuelle du travail musical pointe les attributs et artifices virilistes mis en jeu par les musiciens et qui ont pour effet d'exclure les musiciennes de la pratique.

L'affichage frontal de la volonté militante du groupe le maintient 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 BNB, 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 »). Elle revendique un engagement féministe durant l'entretien à propos des inégalités sociales liées au 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: mini-short en cuir, talons hauts, bas, décolleté, 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 que le discours féministe et la subversion des rôles de genre « en jouant comme des mecs » est subordonnée à l'obtention d'engagements et à la nécessité de faire vivre le groupe. Surtout la « féminité » outrancière 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 farouchement 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). Les BNB jouent donc l'intégration professionnelle tout en prenant explicitement pour thème le genre, mais d'une manière tellement ambivalente qu'il est à peu près impossible de parler de subversion dans leur 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 ses auteures à la marginalité professionnelle. A 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 elles 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 et sur l'agenda politique, différentes initiatives sont mises en place par des associations et des institutions publiques (comme 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* mertonien 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 dans une démarche professionnelle, semble encore en être à ce que Hyacinthe Ravet identifiait comme la phase des « pionnières », dans sa sociogenèse de l'accès des femmes aux carrières d'interprètes dans la musique classique au vingtième siècle (Ravet 2003). Ces pionnières « affichent une volonté féministe » et thématisent explicitement la nécessité de lutter pour entrer dans le monde très phallocrate 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 1950-60 aux États-Unis et en Grande-Bretagne, le sexisme est longtemps resté une valeur stable et jamais questionnée, l'absence des femmes étant considérée comme « normale », et donc elle-même invisibilisée. Aujourd'hui, dans les espaces auto-proclamés de la rébellion contre-culturelle, la lutte féministe semble plus que jamais d'actualité.

## **Bibliographie**

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.

Brun Éric, 2006, « Filles, garçons et musique punk », *Agora débats/jeunesses*, vol. 41, n°1, p.50-64.

Bayton Mavis, 1998, *Frock rock: Women performing popular music*, Oxford, Oxford University Press.

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, Éditions de 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, Presses universitaires de Rennes.

Perrenoud Marc, 2007, *Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.

Perrenoud Marc, 2011, « Les musicos et la "masculinité" », *Masculinités : état des lieux*, Welzer-Lang Daniel et Zaouche Chantal éd., Ramonville, Eres, p. 137-147.

Perrenoud Marc et Bataille Pierre, 2017, « 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.

Perrenoud Marc et Bataille Pierre, 2017, « 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, *online first*, url: <https://doi.org/10.1080/03007766.2017.1348666>.

Perrenoud Marc et Bataille Pierre, 2018 à paraître, « Musicians LIVES. Portrait des musiciens ordinaires en Suisse romande », *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, L. Riom éd., *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, Genève, Université de Genève (Sociograph – Sociological Research Studies).

Perrenoud Marc et Chapuis Jérôme, 2016, « Des arrangement féminins ambivalents : musiques actuelles en Suisse romande », *Ethnologie Française*, vol. 46, n° 1, p. 71-82.

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, Éditions La Découverte.

Ravet Hyacinthe, 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, vol. 9, p. 173-195.

Ravet Hyacinthe, 2007, « Devenir clarinettiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, p.50-67.

Ravet Hyacinthe, 2011, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.

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.