Faire entendre les voix des contre-publics queer-féministes des scènes DIY : Emplois vocaux et musicaux dans la scène Ladyfest allemande.

Louise Barrière

▶ **To cite this version:**

Louise Barrière. Faire entendre les voix des contre-publics queer-féministes des scènes DIY : Emplois vocaux et musicaux dans la scène Ladyfest allemande.. 2021. hal-03104956v2

HAL Id: hal-03104956
https://hal.science/hal-03104956v2

Preprint submitted on 15 Mar 2021

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.

Louise BARRIÈRE
Université de Lorraine
Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2L2S)

Faire entendre les voix des contre-publics queer-féministes des scènes DIY : Emplois vocaux et musicaux dans la scène Ladyfest allemande.

Introduction.

En 2016, paraissent en Allemagne les résultats d'une étude commanditée par le Deutscher Kulturrat et intitulée *Frauen in Kultur und Medien : Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge* (*Les femmes dans la culture et les médias : Un aperçu des tendances, développements et pistes de solutions actuels*). Dirigée par Gabriele Schulz, Carolin Ries et Olaf Zimmermann, celle-ci décrypte les inégalités hommes-femmes dans les institutions culturelles allemandes – musiques actuelles comprises.

Y sont notamment présentées des statistiques relatives au genre des musicien·nes professionnel·les pour l'année 2014. Les travailleur·euses assurée·s en tant que chanteur·euses de variétés, de spectacle et de musiques traditionnelles (« *Sängerin U-Musik, Show, Folklore* ») comprennent 1130 hommes et 1003 femmes ; les musicien·nes œuvrant dans le champ des musiques populaires et de danse (« *Tanz- und Popmusikerin* ») sont au nombre de 2428 hommes et 411 femmes ; les musicien·nes de jazz et de rock (« *Jazz- und Rockmusikerin* ») sont 4190 hommes et 473 femmes ; enfin les DJ sont au nombre de 680 hommes, 45 femmes.

Observant qu'il n'y a que dans la chanson que les femmes sont presque aussi nombreuses que les hommes, ces statistiques participent à poser la voix comme l'instrument de prédilection des femmes. En effet, dans les domaines des musiques populaires faisant fortement appel à une instrumentation non-vocale, les hommes demeurent nettement majoritaires – l'écart le plus important se situant au niveau des musiques rock et jazz. De telles inégalités nous invitent ainsi à nous pencher sur les normes de genre dans l'instrumentation des musiques populaires. Mais elles signifient aussi

que tout·e chercheur·e s'intéressant aux pratiques musicales des femmes doit a priori privilégier une étude de la voix et du chant.

Toutefois, les pratiques musicales amateures demeurent relativement absentes de cette étude. Sur le terrain des scènes musicales dites DIY (« Do-It-Yourself »), des acteurs queer et féministes, comme le réseaux de festivals « Ladyfests », font cependant état d'une situation similaire. Posant les musiques alternatives comme des espaces de domination masculine, ces acteurs du terrain se donnent comme objectif de faire pencher la balance en célébrant les contributions d'artistes marginalisé·es en raison de leur genre. En m'intéressant à la manière dont les Ladyfests allemandes et leurs médias constituent un support de revendication pour des contre-publics subalternes (Fraser, 1990) au sein des scènes DIY, je montrerai ici comment ces événements font entendre les « voix » de ces contre-publics, au sens figuré comme au sens propre.

Après être brièvement revenue sur l'approche à laquelle j'ai eu recours dans le cadre de cette étude, au croisement entre méthodes qualitatives et quantitatives, je présenterai dans un premier temps le réseau de festival qui sert de toile de fond à ce travail. En ce que ces événements forment des médiations des œuvres musicales qui seront par la suite analysées, cette mise en contexte constitue en effet un élément primordial à la compréhension des résultats qui suivent.

Une seconde partie sera consacrée à l'analyse musicale de morceaux et de pratiques observés en *live*. J'y proposerai une étude au croisement entre sémiotique de la musique (Tagg, 2012) et sémiotique du genre (Julliard, 2013), c'est-à-dire entre, d'une part, l'analyse des « relations entre les sons que nous qualifions de musicaux et ce que ces sons signifient aux yeux de ceux qui les produisent ou les écoutent dans des contextes socio-culturels spécifiques » (Tagg, 2012 : 145) ; et de l'autre, l'étude des « éléments caractéristiques des rapports de sexe (...) ainsi que [des] traits définitoires du masculin et du féminin (les normes de genre) et d'étudier comment ils se manifestent à travers les discours tenus dans un dispositif spécifique » (Julliard, 2013:63). En d'autres termes, il s'agit de considérer la musique comme l'un de ces dispositifs spécifiques du discours, et les sons produits par celui-ci comme dénotant de significations genrées, afin de montrer comment différents usages de la voix permettent aux musicien·nes de négocier ou déconstruire des normes musicales genrées.

Pour finir, je reviendrai vers une approche quantitative à visée sociologique, laquelle me permettra de resituer ces pratiques dans le cadre d'un contexte de programmation plus large, me permettant de questionner la

perpétuation d'emplois genrés dans le contexte de festivals de musique queer et féministes.

Méthodologie.

Ce travail relève d'une méthodologie croisant approches qualitative d'une part et quantitative de l'autre.

Les analyses que je présente ci-après s'appuient, dans un premier temps, sur une observation ethnographique multi-sites (Marcus, 1995), ayant pris place entre 2017 et 2019, et intégrant une dizaine de Ladyfests, ou festivals similaires[1], organisés sur le territoire allemand. Lors de cette enquête de terrain, j'ai en particulier observé comment militantisme queer-féministe et contributions musicales dialoguaient les uns avec les autres. Lors des observations de concerts, mon regard s'est arrêté tant sur des éléments musicaux (instrumentation, sonorités) que spectaculaires (costumes de scène, gestes des artistes) ; mais aussi sur les réactions du public (danses, cris). Ce travail a été ponctué d'un ensemble d'entretiens semi-directifs, mais surtout par de nombreuses conversations informelles avec des membres des collectifs d'organisation ou des membres du public. Ces observations ont également guidées les analyses musicales présentées dans la seconde partie de cet article, en ce qu'elles m'ont permis d'identifier des groupes et artistes faisant montre de pratiques musicales originales en terme de symbolisation du genre.

D'autre part, j'ai également mené un travail historiographique, qui m'a permis d'aboutir à des analyses d'ordre quantitatif : j'ai travaillé à retrouver traces des 95 Ladyfests organisées en Allemagne entre 2003 et 2019, et de leurs programmations musicales. J'ai ensuite recensé l'ensemble des groupes et artistes solistes invité·es lors de ces festivals. De là, je me suis intéressée à leur composition (Sont-ils mixtes ? Non-mixtes ?) et à la répartition de l'instrumentation en fonction de leur genre. Ces informations ont été récupérées en croisant différentes sources de données, à savoir les supports de communication des Ladyfests (livrets de programmation, sites

1 La méthodologie de l'ethnographie multi-site invite l'ethnographe à « suivre » des populations, des idées ou concepts, ou encore des métaphores, des histoires, des vies, des ou conflits. C'est en me remettant à cette approche que j'ai ainsi pu ouvrir mon corpus de festivals à d'autres événements, ne répondant pas au nom de Ladyfest mais par exemple aux noms de « Böse & Gemein Festival » ou de « Noc Walpurgii », dans la mesure où ces derniers partageaient avec les Ladyfests une programmation similaire, et reposaient sur un état d'esprit analogue, mêlant influences musicales punk et influences politiques féministes ou queer.

web), mais aussi la présence en ligne des groupes et artistes (pages sur les réseaux sociaux, sites web, pages sur des plateformes dédiées à la musique comme Bandcamp ou Discogs).

Les visualisations de données présentées dans le développement de cet articles ont été effectuées par mes soins, avec le logiciel R et le package ggplot2 pour ce qui est des graphiques, et avec l'Acousmographe de l'INA pour ce qui est des sonagrammes.

1. Les Ladyfests comme contre-public queer-féministe des musiques alternatives.

Le premier festival répondant au titre de « Ladyfest » est organisé en l'an 2000, à Olympia, aux États-Unis, et s'inscrit dans la lignée du mouvement punk-féministe des Riot Grrrls (Labry, 2016 ; O'Shea, 2014 ; Zobl & Schilt, 2008). Ce premier événement s'accompagne d'une volonté de mettre en valeur le travail des femmes dans les scènes musicales DIY. Dès l'année suivante, il fait des émules et se propage les années suivantes dans divers pays du monde (Zobl, 2004). Il gagne ainsi l'Europe, et arrive en Allemagne en 2003, année où sont organisés trois Ladyfests simultanées (à Berlin, Leipzig et Hambourg). Dans ce laps de temps, les Ladyfests s'ouvrent aux questions queer, en même temps qu'elles s'écartent quelque peu de leurs racines punk, pour développer des programmations embrassant également les musiques électroniques de danse (Bridges, 2005) ou le rap.

Ces Ladyfests constituent ainsi des festivals de petite envergure – en tout cas sur le terrain allemand – dont le public se dénombre en dizaines voire centaines de personnes. Ceux-ci prennent place sur une temporalité d'en moyenne un à trois jours. Leur caractère relativement confidentiel et résolument amateur hérite de la philosophie « Do-It-Yourself » du punk, laquelle est ici répercutée sur un plus large ensemble de styles et de pratiques musicales. Leur modèle organisationnel demeure néanmoins similaire, s'appuyant sur des programmations qui font dialoguer ateliers pratiques, conférences-débats, discussions, concerts et autres moments festifs, faisant ainsi dialoguer discours et pratiques politiques.

1.1. Contre-public et contre-discours queer-féministes

Dans leurs programmations et leurs supports médiatiques (flyers, livrets de programmation, sites internet, pages sur les réseaux socio-numériques),

les collectifs d'organisation de ces événements font tout d'abord une large place à une critique matérialiste des rapports de genre tels qu'ils se développent dans les scènes musicales alternatives. C'est la circulation de cette critique au sein de collectifs et d'événements spécifiques qui permet le développement et le maintien d'un contre-public subalterne, soulevant des enjeux queer-féministes des musiques populaires – les contre-publics subalternes constituant, selon la définition de Nancy Fraser, des « arènes discursives parallèles [à l'espace public dominant], où les membres de groupes sociaux subordonnés inventent et mettent en circulation des contre-discours qui leur permettent, *in fine*, de formuler des interprétations oppositionelles de leurs identités, intérêts et besoins » (Fraser, 1990 : 67). En 2008, les organisatrices de la Ladyfest Mülheim expliquent par exemple les observations qui se trouvent au fondement de la mise en œuvre du festival :

> « Concrètement cela signifie que nous observons encore et toujours actuellement, en particulier dans les scènes rock, hardcore et punk, que les organisateurs de concerts sont majoritairement des hommes, que les musiciens sur scène sont majoritairement des hommes (exception faite de quelques chanteuses et bassistes femmes, que l'on voit un peu plus souvent) et que le public lui aussi est dominé par des hommes, tandis que les femmes se tiennent plus souvent aux entrées ou derrière le comptoir. Ceci est une des raisons pour lesquelles une Ladyfest est si importante pour nous : pour donner une plateforme aux musicien_nes. »

À défaut, comme exprimé plus haut, de statistiques sur le genre des musicien·nes amateur·es, les contre-publics des Ladyfests construisent leurs contre-discours sur la base de leurs expériences et observations personnelles – un procédé qui n'est pas sans rappeler le concept de savoirs situés, issu de l'épistémologie féministe (voir Harding, 1986 ; Hartsock, 1983). La théorisation des savoirs situés s'appuie en effet les méthodes d'organisation éprouvées par les féministes américaines des années 1960-1970 (Harding, 2011:45) qui développaient des analyses empiriques de leur position sociale de femmes à partir d'échanges et de discussions collectifs ayant pour thème leurs rapports aux rôles de genre, au travail, au pouvoir, etc. En ce sens, leur conscientisation politique et féministe partait de l'expérience personnelle des militantes – une caractéristique clef de l'engagement signifié par la Ladyfest Mülheim ci-dessus. Loins de se limiter à des médias écrits accompagnant la mise en œuvre des événements, ces messages sont également déployés dans différentes conférences données par des actrices de terrain lors des festivals. Les collectifs d'organisation des Ladyfests

signifient ainsi que les pratiques instrumentales répondent à une distribution genrée (les femmes n'étant tolérées qu'au chant ou à la basse – selon les observations de la Ladyfest Mülheim)… Tandis que la reproduction de cette distribution genrée est permise par la circulation de savoirs techniques dans un entre-soi masculin (Cohen, 1997 ; Barthaburu & Raibaud, 2011).

Mais cela ne s'arrête pas là puisque c'est aussi le cas des rôles de médiation. En effet, si le musiquer – autrement dit l'activité musicale –, ne saurait exister, comme l'explique Christopher Small (2019), sans l'apport d'un ensemble d'intermédiaires (de médiateur·es), allant de l'ingénieur du son, au gestionnaire de billetterie, jusqu'aux personnes s'occupant de nettoyer la salle de spectacle entre deux concerts, il serait faire fausse route que de penser que l'ensemble de ces médiateur·es opèrent sur un pied d'égalité. Il semblerait au contraire, comme le souligne la citation ci-dessus, que les tâches les plus valorisées (organisation, pratique musicale) soient occupées principalement par des hommes, tandis que les moins valorisées (trésorerie, service) soient reléguées aux femmes.

Outre cette critique matérialiste de la répartition du travail subculturel, les Ladyfests se font aussi critiques de la binarité de genre (*Zweigeschlechtlichkeit*), et s'ouvrent de cette manière à des lectures queer. Ceci étant ici souligné par le terme épicène « musicien_nes », ou en allemand « *Musiker_innen* » – le tiret bas, ou *Unterstrich*, symbolisant ici les genres se situant entre ou au-delà des normes binaires du masculin et du féminin.

1.2. Théorie et pratique

De là, le rôle des Ladyfests s'exprime de deux manière. D'une part, nous observons l'investissement du domaine éducatif et le développement d'ateliers de découvertes de pratiques musicales variées : certains axés sur la pratique instrumentale (guitare, batterie, ...), d'autres sur des pratiques vocales (rap, *growling*, …), ou encore sur les rôles de médiation (organisation de concerts, …). D'autre part, les festivals investissent aussi un rôle de prescription culturelle par le biais de leurs programmations de concerts. Il s'agit ainsi de célébrer et valoriser des artistes féminines ou queer au travail de qualité, dans un monde musical à domination masculine. C'est à celui-ci que je vais principalement m'intéresser par la suite.

L'organisation de rassemblements collectifs et festifs permet en ce sens d'accompagner la formulation d'un contre-discours par une mise en

pratique, consistant ainsi à faire entendre la voix du contre-public au biais de l'organisation d'événements culturels amateurs les mettant au centre de la programmation *et* de la médiation. Deux rôles qui ne sauraient être pensés sans un dialogue avec les apports théoriques formulés et cités précédemment. C'est donc en faisant dialoguer les approches queer et matérialiste susmentionnées que j'envisage le développement subséquent de cet article : il s'agit en effet d'une part de montrer comment un marqueur musical de genre – la voix – permet à certain·es artistes de renégocier des significations genrées ; mais également, dans un second temps, de questionner l'existence d'emplois musicaux genrés.

2. Significations vocales et jeux de genre.

La voix, qu'elle soit parlée ou chantée, permet la transmission d'informations verbales (en musique, les paroles d'une chanson). Mais celles-ci s'accompagnent bien entendu d'informations non-verbales dont par exemple le genre du locuteur. Dans la majorité des musiques occidentales, tessitures et registres permettent de différencier un chanteur d'une chanteuse. Ainsi, de manière simplifiée, il est communément admis que le registre de poitrine, et les tessitures de basse, baryton et ténor sont ainsi associés à des voix masculines ; tandis que le registre de tête, et les tessitures alto, mezzo-soprano et soprano connotent la féminité[2]. Jouer sur les techniques, les tessitures et les registres vocaux permet alors d'influer sur la perception de ces significations genrées, dans un rapport de normes et de transgressions relevant d'une dynamique queer. C'est notamment ce que montrent les travaux issus de la musicologie queer : Mungen (2006) analyse par exemple le recours à des techniques de *cross-singing* – autrement dit de « travestissement vocal ». Quelle place ces jeux de genre occupent-ils donc dans le terrain des Ladyfests ?

2.1. Les voix bruitées neutralisent-t-elles le genre ?

> « Changement de plateau. Le deuxième groupe de la soirée – KALK – monte sur scène. C'est un trio composé de deux hommes (à la guitare et à la batterie) et d'une femme (au chant et au clavier). La

2 Il convient de noter certaines limites à ces associations, relevant de pratiques musicales précises, à l'instar de la figure masculine du castrat dans le chant lyrique. Dans les musiques populaires, et plus particulièrement dans le heavy metal et le glam rock, le recours à une voix de fausset – donc à un registre aigu – constitue une expression musicale de la virilité des chanteurs, comme le montre Catherine Rudent (2005). Par ailleurs, ces significations genrées ne sauraient être transposées si simplement à d'autres aires géographiques (voir par exemple à ce sujet les remarques de Meizel, 2020).

> musique commence par un larsen de guitare. Le batteur frappe les quatre temps de la mesure sur ses cymbales. Les deux musiciens coordonnent leur jeu, le morceau commence. Pendant ce temps, la chanteuse, silencieuse, se tient droite à l'avant-scène. Elle tient son pied de micro d'une main, ses yeux sont rivés sur le sol. Quelques mesures plus tard, elle approche son visage du microphone et délivre un cri puissant, saturé, impressionnant.[3] »

Si les Ladyfests proposent des programmations aux genres musicaux variés, c'est dans le punk, le metal et leurs déclinaisons qu'il m'a semblé trouver les exemples les plus intéressants permettant de questionner le « genre » d'une voix. En effet, les pratiques vocales dites « saturées » (je reviendrai sur ce terme) auxquelles ont recours les vocalistes de metal extrême et de certains groupes de punk et de punk hardcore – à l'image de la chanteuse de KALK, mise en scène dans l'extrait de carnet de terrain cité ci-dessus – présentent un élément distinctif résidant dans leur « absence de contour mélodique net », rendant « malaisé d'établir les successions de hauteurs distinctes qui forment les "phrases" musicales chantées par le vocaliste » (Hainaut, 2020 : 147). Cette difficulté à percevoir les hauteurs précises des sons émis la chanteuse de KALK est présentée ci-dessous au biais d'un sonagramme (voir fig. 1). Un sonagramme est une « représentation graphique de l'organisation acoustique d'un son » qui « permet de visualiser un son harmonique comme un son régulièrement strié » (c'est ce que l'on observe en fig. 1, dans la représentation d'une note de synthétiseur, à gauche) et « un son bruité comme une image en "zones de gris" sans organisation immédiatement lisible » (ce que l'on observe en fig. 1, à droite) (Rudent, 2020 : 10-11). L'abscisse du spectrogramme représente le temps en secondes, tandis que l'ordonnée représente la fréquence sonore en hertz.

Ainsi, l'imprécision en terme de hauteur est représentée sur le sonagramme par ce que l'on appelle du « bruit ». C'est cette observation qui conduit Bérenger Hainaut à qualifier les techniques vocales employées dans ce type de circonstances de « voix bruitées » plutôt que « voix saturées », comme le veut l'usage – une terminologie que j'adopte également ici. Or, dans le modèle de la communication proposé par Shannon – plus tard repris par Pierce (1980) – le bruit (en anglais *noise*, parfois traduit en français par le terme interférence) se place entre l'émetteur et le récepteur et, s'il est trop présent, gêne la compréhension du message par ce dernier. Dans le cas des voix bruitées, ce phénomène empêche la perception absolue de la hauteur de

3 Extrait de carnet de terrain rédigé suite à la Ladyfest de Mainz/Wiesbaden, Octobre 2019.

la voix – or, cette hauteur joue, comme nous l'avons vu, un rôle prépondérant dans la détermination du genre de l'émetteur.

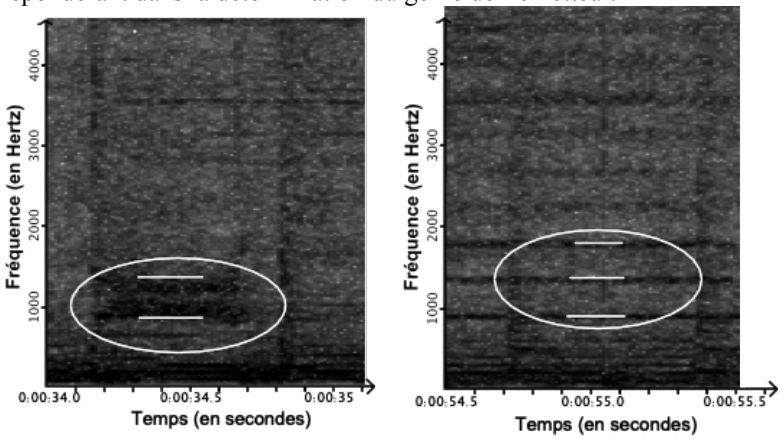


Fig 1. Deux extraits du sonagramme du morceau « Напалм » de KALK. À gauche une syllabe « chantée », à droite, à titre de comparaison, une note de synthétiseur et ses harmoniques, dont on observe la hauteur de manière bien plus nette.

En ce sens, nous pourrions estimer que les voix bruitées « échappent » en quelque sorte à la classification genrée habituelle des registres vocaux, évoquée précédemment. Elles feraient de cette manière de parfaites voix « neutres ». En réalité un problème d'ordre social persiste : si ces techniques semblent s'affranchir de la classification des tessitures et registres vocaux, elles n'en sont pas moins genrées. Il importe ainsi, comme le rappelle Philip Tagg, de considérer tout message musical comme étant nécessairement « informé par les conventions du champ socio-culturel […] elles-mêmes informées par les processus de semiosis précédents » (2012:177). Or, pour ce qu'il est des conventions genrées dans le chant metal, Pauwke Berkers et Julian Schaap notent que « les chanteuses de metal, en particulier dans les sous-genres extrêmes (…) [semblent] rares – c'est le moins qu'on puisse dire » (2018 : xv), précisant plus tard que si celles-ci sont néanmoins plus nombreuses que les instrumentistes, il n'en demeurent pas moins que « La vaste majorité d'entre elles (81%) préférait avoir recours à des techniques de chant clair, et non de chant growlé, grunté, ou hurlé » (p. 15). Les voix bruitées sont donc, quant à elles, associées à une forme de masculinité.

En ce sens, la performance de la chanteuse de KALK questionne bien entendu ces normes genrées, qu'elle prend à rebours. Elle ne fait cependant pas usage d'une voix au potentiel « neutre », comme j'en avais

précédemment formulé l'hypothèse. S'il y avait toutefois quelque chose de « queer » à y trouver, cela résiderait davantage dans le contraste éprouvé entre ces vocalités « bestiales » – comme les appelle Hainaut (2020) – et la présentation résolument féminine de la chanteuse (voir fig. 2.), qui surjoue d'attributs et de symboles féminins (jupe courte, vêtements moulants, veste à sequins, chaussures à talons), allant ainsi à l'encontre des codes habituels du punk hardcore lesquels s'en remettent plutôt à un style androgyne.

Fig 2. KALK lors de la Ladyfest de Mainz/Wiesbaden en 2019. (Photo personnelle.)

2.2. Choral Hearse et ses « voix androgynes »

D'autres formations musicales s'en remettent quant à elles principalement à la voix pour déstabiliser la lecture genrée du chant par l'auditeur. C'est un phénomène dont je fais l'observation lors du concert du groupe Choral Hearse, au festival Böse & Gemein de Dresde en 2018 :

> « Le groupe suivant – que j'identifierai plus tard comme étant Choral Hearse – monte sur scène. Je reste pour ma part à l'avant-salle, où s'est formé un public plutôt féminin. (...)
>
> Les instruments alternent entre des passages aux riffs lourds, et d'autres plus éthérés, plus progressifs aussi, pendant lesquels la guitare abandonne ses *power chords* pour des accords arpégés.
>
> Le chant, de son côté, répond à une dynamique similaire, bien qu'assez déconcertante. La chanteuse, qui présente une allure assez androgyne, passe quasiment sans transition du grave à l'aigüe, de la

> voix saturée à la voix claire. Ce maniement et cette alternance de ces différentes techniques vocales présente un aspect déroutant. Il me semblerait presque que plusieurs personnes se passent le relai du chant. Et pourtant, sur scène, il n'y a qu'un seul micro.
>
> La musique de Choral Hearse et ses collages d'esthétiques sonores multiples produisent sur moi un effet quasiment hypnotique. Je hoche la tête en rythme, mais – et c'est également ce que j'observe autour de moi – l'alternance entre ces passages lourds et ces moments éthérés ne ressemble pas à une invitation à danser frénétiquement. Je me laisse porter par une musique presque envoutante, au style à la limite du définissable.[4] »

Ne disposant pas d'enregistrement live de ce concert, et afin de faciliter l'accès aux sources utilisées par le lecteur, je propose d'observer un exemple typique du recours à ces techniques vocales mixtes à partir d'un morceau enregistré par le groupe dans le cadre de la production de leur premier album *Mire Exhumed.* Ce morceau s'intitule « An Abduction », est d'une durée de 5 minutes 35 secondes, et constitue la quatrième piste du disque. Contrairement à d'autres pistes de l'album, la chanteuse y a non seulement recours à des techniques de chant clair, comme bruités (fry scream et growl), mais fait également usage de techniques semblables au chant de gorge – permettant de produire dans un même temps des sons de plusieurs hauteurs (néanmoins ici situés dans un registre perçu comme grave).

Oriol Nieto définit quant à lui le growl comme un type de chant saturé « particulièrement bruité [si bien que] la fréquence fondamentale est rarement perçue, puisque le son des cordes vocales est déformé par des mouvements amples des tissus supra-glottaux » (2013:1). En comparaison, il pose le fry scream comme une technique « similaire au growl, mais dont le spectre est plus clair, et généralement moins puissant. Le fry scream est produit par une séries de pulsions supra-glottales espacées qui peuvent être exécutées soit en exhalant soit en inhalant. » (*ibid.*)

La figure 3 nous permet d'observer des changements rapides et fréquents de techniques et de registres (eux-mêmes illustrés en figure 4) : la plupart des périodes identifiées ont une durée allant d'environ 2 à 30 secondes. Des passages aux contours mélodiques précis, en voix mixte ou de tête (plutôt identifiées comme féminines), succèdent ainsi à des voix plus ou moins bruitées. Ces alternances précipitées ont pour effet de déstabiliser

4 Extrait de carnet de terrain personnel, rédigé suite au festival Böse & Gemein de Dresde. Juin 2018.

l'auditeur·ice, comme j'en témoigne dans mon carnet de terrain, en compliquant l'identification des sources sonores et de leur nombre. Combien de personnes chantent ? Qui sont-elles ? Pourtant, cet emploi n'est bien occupé que par une seul membre de la formation musicale ; ceci dans une démarche revendiqué par le groupe sur sa page Bandcamp, qui affiche « Les sonorités [de Choral Hearse] associent des changements dynamiques de rythmes et tonalités, des riffs lourds, des voix androgynes de sorcière, et une fureur mélancolique[5] » (c'est moi qui souligne). Cette approche poïétique d'un chant androgyne est d'autant plus soulignée par les médiations de la musique de Choral Hearse, qu'il s'agisse ici de la présence du groupe sur des plateformes en ligne, ou de sa performance dans un festival revendiquant une identité queer et féministe.

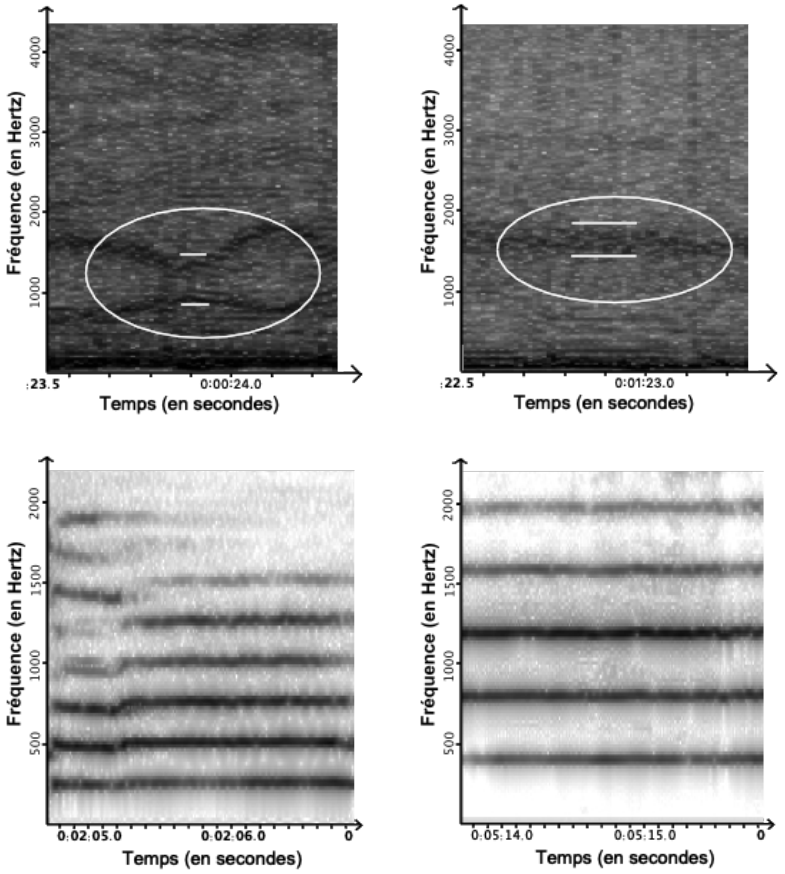
Mais si ces pratiques apportent des éléments intéressant à l'analyse du genre de la voix chantée, il convient également de se questionner sur la place qu'elles occupent au sein du corpus.

5 https://choralhearse.bandcamp.com/

Fig. 3. Alternance de techniques vocales employées au long du morceau « An Abduction ».

Timecode	00:00-00-17	00:18-00:31	00:32-00:35	00:36-00:40	00:41-00:47	00:48-01:07	01:08-01-10	01:11-01:15	01:16-01:25
Technique vocale	Instru.	Chant de gorge.	Fry scream	Chant de gorge.	Fry scrèa m	Chant de gorge.	Fry scream	Chant de gorge.	Fry scream
Timecode	01:26-01:33	01:34-01:41	01:42-02:12	02:13-02:22	02:23-02:33	02:34-02:36	02:37-02:42	02:43-02:47	02:48-02:53
Technique vocale	Chant de gorge.	Instru.	Voix claire mixte.	Instru.	Chant de gorge.	Fry scream	Chant de gorge.	Fry scream	Chant de gorge.
Timecode	02:54-02:57	02:58-03:04	03:05-03:07	03:08-03:12	03:13-03:19	03:20-03:37	03:38-03:47	03:48-03:55	03:56-04:01
Technique vocale	Fry scream	Instru.	Chant de gorge.	Fry scream	Growl	Fry scream	Growl	Vocal fry	Fry scream
Timecode	04:02-04:07	04:08-04:16	04:17-04:44	04:45-04:50	04:51-05:21	05:22-05:35			
Technique vocale	Chant de gorge.	Instru.	Voix claire mixte.	Instru.	Voix de tête claire.	Instru.			

Fig 4. Extraits du sonagramme du morceau « An Abduction » de Choral Hearse. De gauche à droite et de haut en bas : chant de gorge, fry scream, chant clair mixte, chant clair en voix de tête[6].



6 Les chants clairs ont fait l'objet d'une séparation de l'instrumentation par traitement informatique avant d'être soumis à représentation par sonagramme, car ils s'accompagnent d'un jeu de guitare arpégé, compliquant la distinction visuelle entre chant et instrumentation.

3. Une réaffirmation des stéréotypes de genre ?

Au cours de mes travaux sur l'histoire de la scène Ladyfest allemande, j'ai pu recenser un total de 245 groupes ou artistes solistes programmé·es au sein des 95 festivals susmentionnés. Dans la mesure où certain·es ont été programmé·es plusieurs fois[7], le nombre total de concerts[8] s'élève à 328. Ces statistiques n'incluent pas les DJ. En effet, ces dernier·es ont été laissé·es de côté, principalement pour leur usage d'un dispositif musical propre, ayant recours à des musiques pré-enregistrées qui sont (re)mixées en *live,* compliquant l'identification des voix ainsi convoquées. Cette spécificité nécessiterait de faire l'objet d'une étude à part.

Comment les formations musicales identifiées se répartissent-elles donc les rôles ?

3.1. Mettre en valeur le travail des musicien·nes marginalisé·es

À l'image de KALK et Choral Hearse, la majorité des groupes programmés dans les Ladyfests allemandes sont soit mixtes, soit non mixtes « FLINT* », c'est-à-dire, selon la catégorisation empirique utilisée par les acteur·ices du terrain eux-mêmes, des groupes composés de « femmes, lesbiennes, personnes intersexes, non-binaires ou transgenres » (en allemand « *Frauen, Lesben, Intersex, Nichtbinären, Trans* »).

Sur ces 328 concerts, la répartition des groupes non-mixtes FLINT, mixtes et non-mixtes hommes est la suivante : 216 concerts ont été de groupes et artistes non-mixtes dits « FLINT », 14 concerts de groupes et artistes hommes cisgenres, et 98 concerts par des groupes mixtes (voir fig. 5). Nous observons bien dans ces statistiques, une confirmation du rôle de prescripteurs culturels queer-féministes endossé par les Ladyfests : corrélativement à l'objectif que se donnent ces festivals, la majorité des concerts y sont donnés par des groupes dont les membres sont des personnes dites « FLINT », puis, en deuxième place, par des groupes mixtes. La présence de quelques concerts de groupes entièrement masculins peut s'expliquer par deux phénomènes : la volonté de certains festivals de laisser une place dans leur programmation aux hommes gays ; ou leur de s'allier à des groupes masculins désireux de soutenir les causes queer-féministes.

---

7 Entre 2 fois, et jusqu'à 7 fois – ce maximum étant détenu par la rappeuse Sookee.

8 C'est-à-dire la performance d'un groupe ou d'un artiste précis·e, sur la scène d'un événement précis.

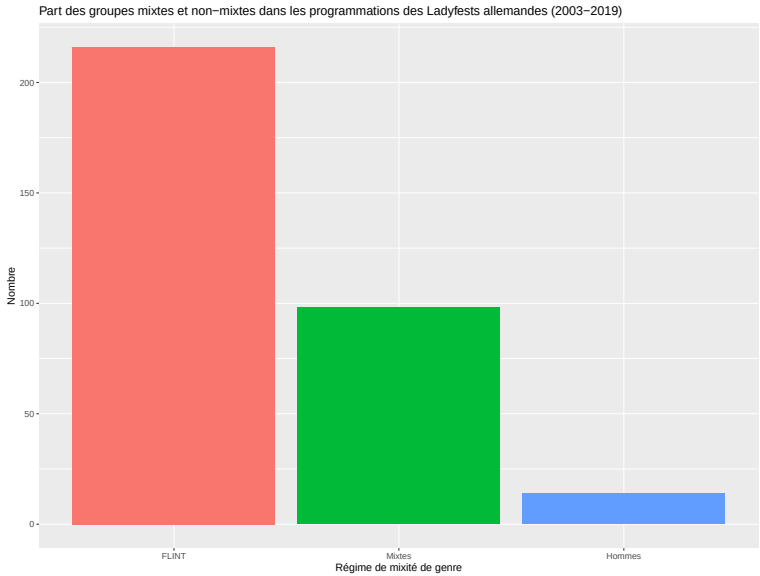


Fig 5. Part de groupes mixtes et non-mixtes pour l'ensemble des concerts programmés (n = 328).

Malgré la place prépondérante occupée par les groupes non-mixtes « FLINT », il demeure intéressant d'observer de quelle manière les emplois musicaux se répartissent dans ces diverses formations musicales au regard du genre...

3.2. Questionner les emplois vocaux et instrumentaux genrés.

En effet, si l'analyse de certaines techniques a permis de faire émerger des usages intéressants du genre de la voix, il n'en est pas moins nécessaire de conserver un regard d'ensemble sur les pratiques musicales amateures mises en valeur par les Ladyfests.

Ainsi, dans les statistiques présentées ci-après, sont comptés les emplois (les rôles au sein du groupe), et non les musicien·nes. En d'autres termes, si un·e membre d'une formation donnée occupe par exemple à la fois les rôles de chanteur·euse et de guitariste, cette personne sera recensée simultanément comme chanteur·euse, et comme guitariste.

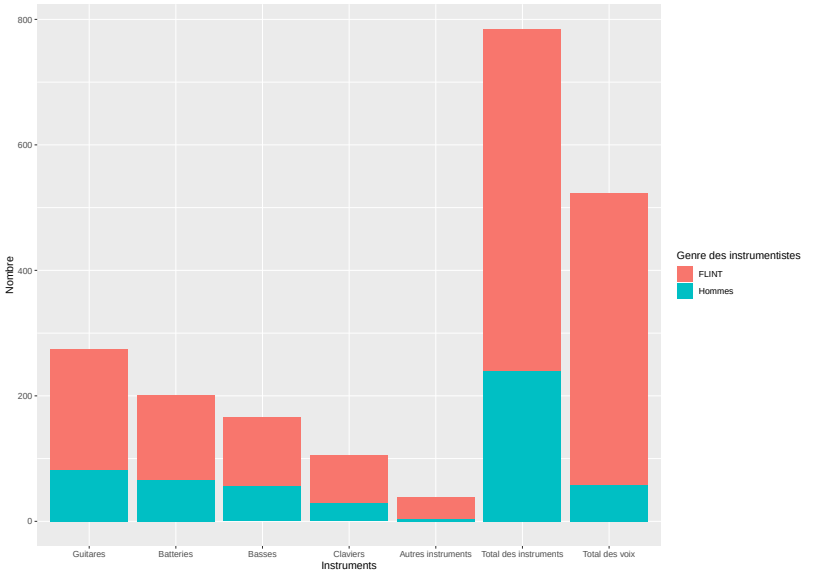


Fig 6. Part d'hommes (cisgenres) et de personnes FLINT pour chaque emploi d'instrumentiste identifié.

Nous pouvons ainsi observer, en figure 6, que près de 89 % des chanteur·euses sont des personnes FLINT (n=464), tandis que seuls 11 % d'entre eux sont des hommes (n=59-. Ces chiffres diffèrent cependant en ce qui concerne les instrumentistes, puisque seuls 69.5 % d'entre eux sont cette fois des personnes FLINT (n=545), contre 30,5 % d'hommes (n=240).

L'emploi dont le taux d'occupation par les hommes est le plus élevé est celui de bassiste, avec 34,3 % des postes occupés (n=57), contre 65,6 % pour les personnes FLINT (n=109). Il est intéressant de constater que ces statistiques viennent contredire les affirmations de la Ladyfest Mülheim, telles que citées dans la première partie de cet article. Il semblerait que l'on assiste ici à un renversement (relatif) des normes de genre : les femmes tendraient à déserter l'apprentissage de la basse au profit d'instruments moins connotés comme « féminins ». Cependant, la batterie et les percussions suivent de près, avec 67 % des postes occupés par des personnes FLINT (n=134), contre 33 % d'entre eux par des hommes (n=66).

La catégorie « autres instruments », qui regroupe les instruments minoritaires du corpus, parmi lesquels de nombreux instruments acoustiques (flûte, accordéon, violon, saxophone, contrebasse, etc.), reste quant à elle largement dominée par les personnes FLINT qui y occupent 87 % des emplois (n=34) ; tandis que les hommes n'occupent que près de 13 % des postes (n=5).

La part de groupes mixtes fait ainsi considérablement varier les statistiques des emplois occupés dans chaque groupe en fonction du genre. Dans ces formations, on observe ainsi que le chant reste majoritairement occupé par des personnes FLINT (et souvent même par des femmes – ces groupes intégrant finalement peu de personnes ouvertement non-binaires, trans' ou intersexes), tandis que les hommes se chargent de l'accompagnement instrumental.

Les chiffres présentés ici sont bien moins tranchés que ceux restituée dans des études portant sur des milieux musicaux moins tournés vers les idées féministes. En effet, Marie Buscatto (2003), constatait par exemple que dans les mondes du jazz, 95 % des instrumentistes sont des hommes, et 70 % des chanteur·euses sont des femmes. Sans nier ici une nette progression de la pratique instrumentale féminine et queer, l'écart de 20 % qui sépare les taux d'occupation des emplois vocaux et instrumentaux par des personnes « FLINT » s'inscrit comme un rappel d'une division corps / instrument, féminin / masculin déjà éprouvée par ailleurs (Buscatto, 2016 ; Reddington, 2004 ; Berkers & Schaap, 2018), soulignant que le travail dans lequel se sont engagées les Ladyfests pourrait encore gagner à progresser.

Or, si l'on se penchait sur les emplois vocaux, nous observerions également une répartition particulière des techniques employées. En effet, comme le montre la figure 7, les hommes occupent 19,7 % des postes de choristes (n=34), près de 9 % des postes de chant saturé (n=7), et seulement 6,6 % des postes de chant clair (n=18). À l'inverse, les personnes FLINT occupent 93,3 % des postes de chant clair (n=252), 91 % des postes de chant saturés (n=73) et seulement 80,3 % des postes de choristes (n=139). Il me faut également souligner que les techniques de chant bruité sont les moins représentées du corpus, avec un total s'élevant à 80 emplois uniquement (contre 270 pour le chant clair et 173 pour les chœurs). Notons aussi que, dans le cas (relativement rare) de chanteur·euses ayant recours à des techniques vocales multiples, ceux-ci ont été doublement décompté·es dans les statistiques que je présente ici.

En ce sens, l'absence relative des techniques de chant bruité dans le corpus renforce l'image masculine de ces dernières ; tandis que la plus forte occupation des postes de choristes par les hommes vient renforcer leur surinvestissement de l'accompagnement musical, dans la mesure où ces emplois sont généralement occupés en sus d'un rôle d'instrumentiste au sein du groupe, tandis que le rôle de chanteur « principal » peut être occupé seul.

La prédominance des voix claires, notamment chez les femmes, renvoie à des techniques vocales dont la hauteur (et donc le genre qui lui est symboliquement associé) est le plus facilement perceptible. Au-delà d'une confirmation des rôles genrés, nous pourrions émettre l'hypothèse que cela permet aux groupes de revendiquer une participation féminine, et ce quel que soit le support d'écoute (c'est-à-dire, y compris lorsque les auditeur·ices ne voient pas qui chante, lors de l'écoute un enregistrement).

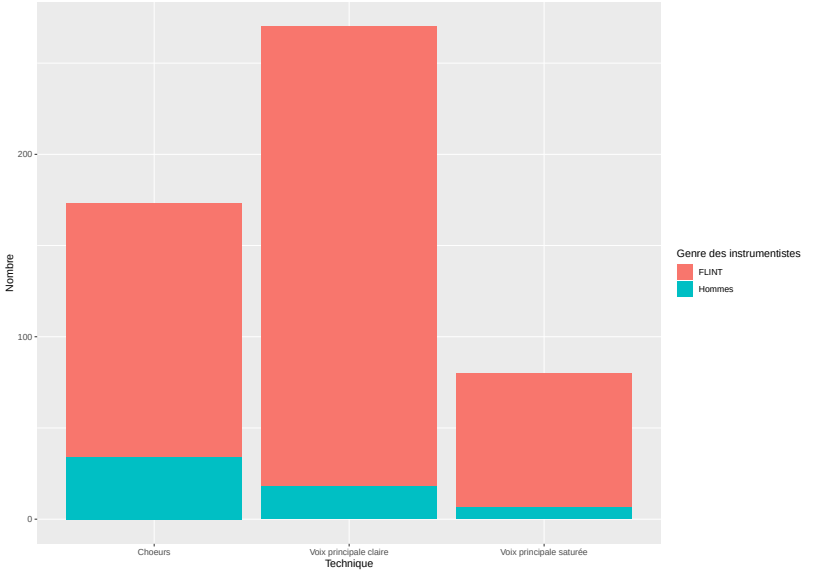


Fig 7. Part d'hommes (cisgenres) et de personnes FLINT pour chaque emploi de chanteur·euses identifié.

Conclusion

Constatant la marginalisation des femmes et personnes queer, les festivals composant la scène Ladyfest allemande s'emploient à offrir à ces dernier·es une plateforme d'expression musicale dédiée. Ils favorisent en ce sens la formation d'un contre-public subalterne, faisant entendre un discours politique et musical alternatif dans des espaces à forte domination masculine.

Considérant que l'emploi de chanteur·euses était le plus accessible à ces populations marginalisées, ceci tant dans le domaine professionnel (comme l'ont montré des statistiques), que dans les pratiques amateures (comme le suggère les observations émises par les Ladyfest), cet article s'est interrogé sur la place des pratiques vocales dans la scène Ladyfest.

Une approche qualitative, s'appuyant sur l'observation participante et l'analyse sémiotique du genre de techniques vocales, a permis d'identifier des usages de voix bruitées allant à l'encontre des normes binaires du genre. Puis, une analyse quantitative a permis de montrer que les Ladyfest faisaient une large place à l'expression musicale des femmes : le taux de groupes mixtes et non-mixtes « FLINT » programmés dans les festivals étant en effet supérieur aux statistiques évoquées au sein de recherches portant sur des mondes musicaux moins ouverts au féminisme.

J'ai cependant constaté que lorsque des groupes mixtes étaient programmés, leurs instrumentistes tendaient à être des hommes, tandis que le chant demeurait une tâche assignée aux femmes. Or, si l'occupation du poste de chanteur·euses par des personnes FLINT permet dans certains cas de « jouer » avec la perception genrée de certaines techniques vocales, ce phénomène demeure relativement rare au sein du corpus. Le chant reste un emploi principalement occupé par des personnes ayant recours à des techniques de chant « clair », lesquelles restent marquée par la perception claire d'un contour mélodique aux hauteurs définies – et dont l'ambitus est généralement instinctivement associé au genre féminin ou masculin par l'auditeur.

Ainsi, si l'on peut saluer l'engagement des Ladyfests dans une lutte vers l'égalité de genre dans les pratiques musicales amateures, il faut néanmoins constater que certains stéréotypes y demeurent visibles en trame de fond. Sans nier la progression effectuée par rapport à d'autres contextes, il semble donc qu'il reste du chemin à parcourir en vu d'un accès égalitaire aux différents emplois musicaux. Or, si les ateliers de découverte musicale tels qu'ils sont proposés par les Ladyfests, constituent sans aucun doute une

première approche intéressante, leur caractère ponctuel n'encourage pas forcément les participant·es à développer une pratique sur le long terme. En effet, une fois le festival terminé, il devient plus difficile de trouver un espace dédié à la poursuite de cet apprentissage, obligeant les intéressé·es à se tourner vers des structures mixtes, dont les problèmes de sexisme ont déjà été soulevés (Barthaburu & Raibaud, 2011). Le développement de structures féministes stables dans le champ des pratiques musicales amateures pourrait constituer une nouvelle étape à franchir dans l'optique d'un travail de rééquilibrage.

Bibliographie

BARTHABURU, M. C., & RAIBAUD, Y. (2011), « Ségrégation des sexes dans les activités musique et danse », *Agora débats/jeunesses*, vol. 3, pp. 65-78.

BRIDGES, E. (2005), « Love parade GmbH vs. ladyfest: Electronic music as a mode of feminist expression in contemporary German culture », *Women in German Yearbook*, pp. 215-240.

BUSCATTO, M. (2003), « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme : L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, pp. 35-62.

BUSCATTO, M. (2016), *Femmes du jazz: Musicalités, féminités, marginalisations.* CNRS Éditions.

COHEN, S. (1997), « Men making a scene: Rock music and the production of gender », *in* Whiteley, S. (dir.), *Sexing the groove: Popular music and gender*, Routledge, pp. 17-36.

FRASER, N. (1990), « Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy », *Social text*, vol. 25/26, pp. 56-80.

JULLIARD, V. (2013), « Éléments pour une «sémiotique du genre». *Communication langages* », vol. 3, 59-74.

LABRY, M. (2016), *Pussy Riot Grrrls. Émeutières.* Paris : Éditions iX.

HAINAUT, B. (2020), « Des vocalités «bestiales»? Caractériser les voix bruitées du black metal », *Volume!*, vol.16-17, n° 2-1, pp. 145-161.

HARDING, S. (1992), « Rethinking standpoint epistemology: What is "strong objectivity?" », *The Centennial Review*, vol. 36, n° 3, pp. 437-470.

HARTSOCK, N. C. (1983), « The feminist standpoint: Developing the ground for a specifically feminist historical materialism », in HARDING, S., HINTIKKA, M.P.B. (dirs.), *Discovering reality,* Springer.

MARCUS, G. E. (1995), « Ethnography in/of the world system: The emergence of multi-sited ethnography », *Annual review of anthropology*, Vol. 24, n° 1, pp. 95-117.

MEIZEL, K. (2020), « Une voix puissante: enquête sur la vocalité et l'identité » ; *Volume!*, vol. 16-17, n°2-1, pp. 183-197.

MUNGEN, A. (2006), « "Anders als die Anderen," or Queering the Song », *in* Whiteley, S. & Rycenga, J. (dir.), *Queering the Popular Pitch*. Abingdon & New York : Routledge.

NIETO, O. (2013), « Unsupervised clustering of extreme vocal effects », in *Proceedings of the 10th International Conference of Advances in Quantitative Laryngology,* pp. 115.

O'SHEA, S. (2014), *The Art Worlds of Punk-Inspired Feminist Networks-A Social Network Analysis of the Ladyfest Feminist Music and Cultural Movement in the UK,* Thèse de doctorat, University of Manchester.

PIERCE, J. R. (1980), *An introduction to information theory: symbols, signals and noise,* Courier Corporation.

REDDINGTON, H. (2004), *Unprecedented access? Women instrumentalists in punk bands 1976-1984: an exploration,* Thèse de doctorat, University of Westminster.

RUDENT C., 2005, « La voix de fausset dans "Speed King"de Deep Purple : une virilité paradoxale », in Prévost-Thomas, C., RAVET H. et RUDENT C. (dirs), *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Observatoire Musical Français, pp.99-108.

RUDENT, C. (2020), « Oublier "The grain of the voice" : étudier la voix dans les chansons », *Volume!*, vol. 16-17, n°2-1, pp. 7-26.

SMALL, C. (2019), *Musiquer,* Paris: Éditions de la Philharmonie. Traduction de Sklower J., Préface d'Hennion A.

SCHULZ G., RIES C. & ZIMMERMANN O. (dirs.) (2016), *Frauen in Kultur und Medien : Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge,* Deutscher Kulturrat. <En ligne: https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf>

TAGG, P. (2012), *Music's meanings : A modern musicology for non-musos,* New York & Huddersfield: The Mass Media Music.

ZOBL, E., & SCHILT, K. (2008), « Connecting the dots: Riot Grrrls, ladyfests, and the international Grrrl Zine network », in HARRIS, A. (dir.), *Next wave cultures: Feminism, subcultures, activism*, Routledge, pp. 171-192.

ZOBL, E. (2004), « Revolution grrrl and lady style, now! », *Peace Review*, vol. 16, n° 4, pp. 445-452.