

Sous la direction de  
Sylvie Octobre et Frédérique Patureau

# Sexe et genre des mondes culturels



---

# Sexe et genre des mondes culturels

Sex and gender in cultural worlds

Sylvie Octobre et Frédérique Patureau (dir.)

---

DOI : 10.4000/books.enseditions.15207

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

ISBN : 9791036202148

Nombre de pages : 266

## Référence électronique

OCTOBRE, Sylvie (dir.) ; PATUREAU, Frédérique (dir.). *Sexe et genre des mondes culturels*. Nouvelle édition [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2020 (généré le 19 mars 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/enseditions/15207>>. ISBN : 9791036202162. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.15207>.

---

© ENS Éditions, 2020

Conditions d'utilisation :

<http://www.openedition.org/6540>

COLLECTION SOCIÉTÉS, ESPACES, TEMPS

Dirigée par Christine Détrez, Yves-François Le Lay,  
Samuel Lézé et Igor Moullier

La collection « Sociétés, espaces, temps » publie depuis 1993 des ouvrages relevant principalement de l'histoire, de la géographie et de la sociologie sur des questions ou des thématiques qui rassemblent les trois disciplines. Elle accueille des travaux de recherche originaux et inédits, sur des thématiques ou des objets d'études transversaux, avec une réflexion épistémologique constamment présente. Elle est attentive à l'histoire des disciplines elles-mêmes, antérieure aux cloisonnements actuels. Fortement ancrée dans les mondes contemporains, elle demeure ouverte aux périodes historiques plus anciennes.



SOCIÉTÉS, ESPACES, TEMPS

# **Sexe et genre des mondes culturels**

Sous la direction de Sylvie Octobre  
et Frédérique Patureau

ENS ÉDITIONS

2020

Cet ouvrage est publié avec le soutien  
du Département des études, de la prospective et des statistiques  
du ministère de la Culture

*Éléments de catalogage avant publication*

Sexe et genre des mondes culturels / sous la direction de Sylvie Octobre et Frédérique Patureau. –  
Lyon : ENS Éditions, impr. 2020. – 1 vol. (266 p.); 15 x 23 cm. – (Sociétés, espaces, temps, ISSN 1258-1135).  
ISBN 979-10-362-0214-8 (br.) : 24 euros

Cet ouvrage est diffusé sur la plateforme OpenEdition books en HTML, ePub et PDF :  
<http://books.openedition.org/enseditions/>

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute représentation  
ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de  
l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Les copies ou reproductions destinées à une utilisation  
collective sont interdites.

Illustration de couverture : © Pierre et Gilles : *Crazy Love*, Conchita Wurst, 2014

© ENS ÉDITIONS, 2020  
École normale supérieure de Lyon  
15 parvis René Descartes  
BP 7000 69342 Lyon cedex 07

ISBN 979-10-362-0214-8

## Les auteurs

- Viviane Albenga Maîtresse de conférences en sociologie à l'IUT Bordeaux Montaigne, Laboratoire MICA, chercheuse associée au centre Émile Durkheim.
- Nathalie Almar Maîtresse de conférences à l'Université de La Réunion, UFR lettres et sciences humaines, sciences de l'information et de la communication.
- Alice Aterianus-Owanga Anthropologue, chercheuse post-doctorante du Fonds national suisse, université de Lausanne, ISSR (Institut des sciences sociales des religions), Chaire « Religions, Migration, Diasporas ».
- Laurence Bachmann Professeure de sociologie à l'HES-SO, chercheuse associée à l'Institut des études genre de l'université de Genève et au PRN LIVES du FNS.
- Pierre Bataille Premier assistant, université de Lausanne, LACCUS.
- Stéphane Bonnéry Professeur en sciences de l'éducation, université Paris 8, CIRCEFT-ESCOL (EA 4384).
- Georgina Born Professeure de musique et d'anthropologie, chercheuse associée à l'université d'Oxford.
- Marie Buscatto Professeure de sociologie à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, chercheuse à l'IDHE.S (Paris 1 - CNRS).
- Jérôme Chapuis Assistant de recherche, Haute École de travail social de Genève, CERES.
- Thérèse Courau Maîtresse de conférences, université de Toulouse - Jean Jaurès / CEIIBA (Centre d'études ibériques et ibéro-américaines).

## 6 Sexe et genre des mondes culturels

Kyle Devine	Professeur associé au Département de musicologie de l'université d'Oslo.
Florence Eloy	Maîtresse de conférences en sciences de l'éducation, université Paris 8, Centre interuniversitaire de recherche, culture, formation et travail – éducation, scolarisation (CIRCEFT-ESCOL), équipe d'accueil (EA) 4384.
Séverin Guillard	Docteur en géographie, ATER à l'université Paris-Est Créteil, chercheur associé au Lab'URBA.
Karim Hammou	Chargé de recherche au CNRS, Cresppa-CSU.
Anne Jourdain	Maîtresse de conférences, université Paris-Dauphine, PSL, CNRS (UMR 7170), IRISSE (Institut de recherche interdisciplinaire en sciences sociales).
Irina Kirchberg	Postdoctorante, Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), équipe Partenariat Publics Musique (P2M), université de Montréal.
Tomas Legon	Docteur en sociologie, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), Centre d'études des mouvements sociaux – Institut Marcel Mauss (UMR 8178 CNRS/EHESS).
Véra Léon	Doctorante et professeure certifiée, Centre de recherche sur les liens sociaux (CERLIS), université de Paris Descartes / Histoire des arts et des représentations (HAR), université de Paris X - Nanterre.
Wenceslas Lizé	Maître de conférences en sociologie à l'université de Poitiers, chercheur au Groupe de recherches sociologiques sur les sociétés contemporaines (GRESKO).
Catherine Marry	Sociologue, directrice de recherche émérite au centre Maurice Halbwachs, CNRS/EHESS/ENS.
Sidonie Naulin	Maîtresse de conférences, université Grenoble Alpes, CNRS, Sciences Po Grenoble, laboratoire Pacte.
Sylvie Octobre	Chargée d'études au Département des études, de la prospective et des statistiques, ministère de la Culture, chercheuse associée au GEMASS.
Frédérique Patureau	Chargée d'études au Département des études, de la prospective et des statistiques, ministère de la Culture.
Marc Perrenoud	Maître d'enseignement et de recherche, université de Lausanne, LACCUS.
Christine Planté	Professeure émérite de littérature française et d'études sur le genre à l'université de Lyon 2 – UMR IHRIM 5317.
Hyacinthe Ravet	Professeure à la faculté des lettres de Sorbonne Université, chercheuse à l'IREMus.



Geneviève Sellier	Professeure émérite en études cinématographiques à l'université Bordeaux Montaigne, membre de l'équipe de recherche CLARE (Cultures, littératures, arts, représentations esthétiques).
Marie Sonnette	Maîtresse de conférences en sociologie, université d'Angers, laboratoire ESO / CNRS / UMR 6590.
Julie Verlaine	Maîtresse de conférences en histoire contemporaine, Centre d'histoire sociale des mondes contemporains, UMR 8058, CNRS / université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, membre junior de l'Institut universitaire de France.
Linda Williams	Professeure en Film & Media et Rhetoric, université de Berkeley, Californie, USA.



— INTRODUCTION GÉNÉRALE —

## **Transgressions, inégalités, corps**

SYLVIE OCTOBRE  
ET FRÉDÉRIQUE PATUREAU

Dans les mondes de l'art et de la culture (Becker 1988), de nombreux travaux ont exploré la division sexuelle du travail artistique et des professions culturelles (Buscatto 2003, 2008 ; Ravet 2011, 2015), d'autres ont interrogé les dimensions genrées des publics, pratiques, réceptions et usages des œuvres, objets et contenus culturels (Détrez 2015 ; Donnat 2005 ; Hammou 2017 ; Octobre 2014) ; d'autres, encore, ont mis en lumière la construction des différences et inégalités de genre au sein des médiations et intermédiations (Aubouin, Kletz et Lenay 2010 ; Duru-Bellat et Jarousse 1996). Si les mondes de l'art et de la culture ont été relativement bien investigués suivant cette partition classique entre production, médiation et réception, les liens et interactions qui existent entre ces trois dimensions n'ont été jusqu'à présent que peu mobilisés dans l'analyse de l'ordre du genre et de ses dynamiques et contradictions (Duru-Bellat 2017). C'est précisément ce constat qui est à l'origine du projet de cet ouvrage. Une telle approche appliquée au champ artistique et culturel (aux domaines, professions, médiations, pratiques, objets, etc. qui s'y rattachent) apparaît d'autant plus stimulante que la question du genre s'y exprime, d'entrée de jeu, en des termes singulièrement contrastés.

L'art et la culture confèrent une centralité toute particulière au corps, ce qui rend cardinale la thématique du genre. La création artistique mobilise fortement une rhétorique du geste artistique, de l'incarnation de la « vocation », etc. Le même processus est à l'œuvre dans la consommation, dans la mesure où celle-ci engage l'individu à travers ses cinq sens : de la musique « pour danser » avec son corps (le sien, celui de l'autre, et les liens entre les deux), aux émotions esthétiques qui provoquent rires, frissons ou larmes,

jusqu'aux œuvres érotiques, en passant par le travail sur le corps exigé par bon nombre de situations de consommation ou de réception (être un.e spectateur.rice attentif.ve et silencieux.se au spectacle, déambuler lentement et de manière raisonnée dans un musée, développer des capacités de réaction rapide dans un jeu vidéo, etc.). Le champ artistique et culturel est en outre un espace privilégié de la construction de genre parce qu'il produit nombre de représentations et stéréotypes, toujours incarnés : cinéma et publicité jouent ainsi un rôle essentiel dans le façonnage de la partition féminin/ masculin (Sellier et Viennot 2004) qui organise toute la vie sociale. La puissance de ces représentations et stéréotypes est alors démultipliée par l'idéologie du libre choix qui préside, dans nos démocraties, à l'investissement individuel dans l'art, la culture et les loisirs, et par l'usage croissant des ressources culturelles à des fins de construction de soi (Donnat 2009). Le corps est également central dans les pratiques des amateurs, y compris avec un corps sexuel absent ou recomposé, *via* les pseudos et les avatars des jeux vidéo ou des réseaux socio-numériques, par exemple. Le corps est enfin essentiel dans le domaine de l'éducation et des transmissions culturelles. Ainsi que Pierre Bourdieu (1979) l'a montré, celui-ci est le lieu de l'incorporation des dispositions culturelles, et de ce fait, des transformations éventuelles de l'ordre du genre, comme l'indique l'articulation entre réputation et respectabilité (Balleys 2015).

Cette acuité du genre dans les domaines de l'art et de la culture a longtemps été sous-évaluée du fait des représentations dominantes qui y ont cours. L'art et la culture sont en effet souvent considérés – et présentés comme tels par les professionnel.les qui y évoluent – comme des espaces où s'expriment et se revendiquent la liberté de création et de toutes les formes d'expression, y compris les plus subversives. Et à ce titre, comme le terrain d'élection des « utopies du genre », par une homothétie implicite entre avant-garde esthétique et avant-garde sociale. Ce champ est en outre spontanément associé à une représentation symbolique plutôt féminine, du fait des transmissions souvent matrilineaires qui y ont cours (Octobre 2010), des valeurs qui y sont prégnantes (la beauté, la collaboration, la transmission...) ou encore, du lien étroit qu'entretiennent certains de ses pans (le monde des musées, celui des bibliothèques...) avec l'institution scolaire, elle-même féminisée. Dans ce cadre, les mondes de l'art et de la culture seraient « naturellement » plus égalitaires.

De fait, au cours des vingt dernières années, de plus en plus de femmes ont investi des bastions professionnels masculins, notamment dans les métiers de la création ou à forte dimension technique (Gouyon, Patureau et Volat 2016), même si cette progression s'est effectuée de manière différentielle selon les cas (Buscatto 2008 ; Ravet 2011). Un phénomène de rééquilibrage identique

s'observe dans le domaine des pratiques, même si la féminisation y a pu se doubler parfois d'un effet d'éviction des hommes, notamment dans les domaines culturels les plus légitimes comme les pratiques en amateur et la lecture de livres (Donnat 2005 ; Lehingue 2003).

Pourtant – et c'est là le paradoxe apparent – les résistances aux transformations de l'ordre du genre sont bien plus nombreuses dans ce champ qu'on pourrait s'y attendre.

Différences et inégalités apparaissent au grand jour dans nombre de constats chiffrés qui en prennent la mesure quantitative à intervalles réguliers. Ainsi, les bilans annuels de l'Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication<sup>1</sup> font état de la persistance de fortes inégalités en matière d'accès aux postes de direction (directions régionales des affaires culturelles, directions de théâtres, d'orchestres ou de compagnies, jurys de concours, particulièrement) et de l'inégale distribution des rémunérations et des gratifications symboliques (les femmes reçoivent moins de récompenses, prix ou autres distinctions honorifiques que les hommes, proportionnellement à leur présence), malgré quelques améliorations réelles, notamment dans le domaine de l'audiovisuel et au sein des commissions liées aux établissements publics. De même, les analyses récurrentes des *Pratiques culturelles des Français* (Donnat 1989, 1998 et 2008) indiquent que, si de nombreux domaines s'ouvrent aux femmes, les systèmes de différenciation se déplacent vers les usages les plus technologiques et s'adosent à une partition des goûts qui reste fortement clivée depuis l'enfance (Octobre, Détrez, Mercklé et Berthomier 2010).

Ce paradoxe fait des mondes de l'art et de la culture des espaces emblématiques pour l'étude des mécanismes d'exclusion des femmes, pour la mise en lumière des processus, souvent invisibles, qui reproduisent et légitiment les ségrégations sexuées. Les récents débats provoqués par les campagnes #MeToo ou #BalanceTonPorc dans lesquelles les secteurs du cinéma et des médias ont été placés au premier plan, ont bien montré la complexité de l'ordre du genre.

Émancipation, libération des femmes dans tous les secteurs et à toutes les étapes des mondes de l'art et de la culture, *via* un mouvement international ? Contradictions internes du féminisme « à la française » ? Effet de miroir aux alouettes d'affaires médiatisées dont certain.es anticipent les effets retours

1 L'Observatoire publie un rapport annuel depuis 2013, consultable à l'adresse suivante : [<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Egalite-entre-femmes-et-hommes/L-Observatoire>].

négatifs sur les femmes ou dénoncent la marginalité face à la montée d'autres formes de dominations masculines (Navès 2018) ?

Pour mieux comprendre l'ordre du genre, ses imbrications, systèmes, différenciations, inégalités et relations de pouvoir, il faut porter attention aux divers espaces et « étapes » de sa construction. Les textes réunis dans ce recueil permettent d'avancer dans la compréhension fine des mécanismes qui lient socialisation, parcours professionnels, trajectoires de couple, sexualisation des rapports hommes/femmes, catégorisations de genre et positions dissymétriques dans les mondes de l'art et de la culture. Tous s'appuient sur les résultats d'enquêtes empiriques approfondies, choisies dans un large éventail de domaines artistiques et culturels. Singulièrement diversifié (par ses modes de fonctionnement comme par les valeurs et représentations qui les sous-tendent), le champ artistique et culturel, par sa richesse, est particulièrement apte à mettre en lumière les différentes manifestations de l'ordre genré, ainsi que les processus de construction et déconstruction dont celui-ci fait l'objet, par le seul jeu de la comparaison.

Trois grands thèmes sous-tendent la structuration de l'ouvrage<sup>2</sup>.

Le premier s'attache particulièrement à la mise en lumière et au questionnement des transgressions de l'ordre du genre : au fil des textes qui l'illustrent, apparaissent ainsi les différentes formes de résistance, individuelles ou collectives, relevant du cadre public ou du domaine privé – voire, de l'intime –, qui viennent bousculer les normes et stéréotypes établis, en remettant en question les relations de pouvoir et le principe hiérarchique qui fondent l'ordre du genre. La description fine de ces phénomènes et de leurs variations dans le temps, l'espace et/ou le domaine artistique et culturel, conduit, au-delà du constat des différences observées, à éclairer de façon complémentaire les enjeux de ces transgressions, à mettre en lumière leur portée émancipatrice et, parfois, leurs effets paradoxaux. Les recherches présentées dans cette première partie contribuent également à faire émerger les notions de trajectoire et de carrière de transgression, et à les qualifier plus finement selon,

2 Les textes figurant dans ce recueil sont issus du colloque « Sexe et genre de la Culture : production, médiation, consommation », qui s'est tenu à l'ENS de Lyon en janvier 2017 sous l'égide du Deps avec la collaboration du centre Max Weber, du centre Maurice Halbwachs, de l'IReMUS, de l'IDHES, du LEGS, du CRESPPA-CSU et du MICA. Un autre ouvrage, également issu de ce colloque et consacré aux politiques du genre dans les institutions culturelles, a été publié en 2018 par le ministère de la Culture et Les Presses de Sciences Po, sous le titre *Normes de genre dans les institutions culturelles*. Le comité scientifique du colloque rassemblait Nathalie Almar, Marie Buscatto, Christine Détrez, Karim Hammou, Catherine Marry, Hyacinthe Ravet, Geneviève Sellier en sus des auteures de ce texte. Nous les remercions très chaleureusement pour leur implication et leur bienveillance tout au long du processus qui a mené à cet ouvrage.

notamment, la nature et l'étendue des ressources mobilisées par les acteurs (en termes de capital culturel, d'expériences antérieures, d'accès plus ou moins grand à la reconnaissance artistique, par exemple). Elles invitent, du même coup, à réexaminer avec rigueur ce qui, dans ces ruptures de l'ordre établi, tient réellement à des transgressions de l'ordre du genre, à de simples « déplacements » de frontières, ou plus largement, à d'autres ordres sociaux avec lesquels les normes de genre sont étroitement liées. Karim Hammou et Hyacinthe Ravet, dans leur introduction, nous rappellent ainsi que la compréhension de l'ordre du genre suppose une appréhension fine de ses « désordres » (transgressions, déviances, subversions ...). Ils soulignent également que les recherches sur le genre s'inscrivent « dans un horizon normatif d'égalité qui nourrit une épistémologie critique de la neutralité scientifique », s'éloignant ainsi de la posture militante.

Le second thème s'attache à l'analyse de la transformation des différences (en matière de trajectoires professionnelles, de goûts, de pratiques, ...) en inégalités. Les terrains d'enquête mobilisés dans cette seconde partie concernent très majoritairement des domaines historiquement peu ouverts aux femmes et au sein desquels le mouvement, lent, inégal, mais néanmoins perceptible, de féminisation peut être analysé au prisme de trois dimensions qui structurent fortement l'ordre du genre dans les univers artistiques et culturels. Tout d'abord, l'exclusion (ou du moins, l'éloignement) des femmes de l'acte créatif au nom d'une naturalisation des différences entre les sexes qui décline d'abord au masculin le don et le talent artistique. Cette perception est largement partagée – et par là, renforcée – par les différentes catégories d'intermédiaires de l'art. Ensuite, l'incertitude plus marquée des carrières féminines dans des métiers où la définition de la « professionnalité » n'est jamais assise sur des critères univoques et consensuels, où l'insertion dans des réseaux professionnels, peu ouverts aux femmes, constitue l'une des clés d'entrée et de stabilisation dans les métiers et où l'accès à la notoriété est entaché, pour les artistes femmes, par la dévalorisation de formes d'expression artistique réputées « féminines ». Enfin, l'éviction des femmes du monde des techniques et des nouvelles technologies qui éloigne notamment les femmes des formes les plus « modernes » de l'expression artistique, par ailleurs les plus porteuses de reconnaissance, tant économique que symbolique. Les textes de cette deuxième partie examinent les mondes de l'art et de la culture sous ce triple prisme et invitent à s'interroger sur le degré de spécificité, ou au contraire, de généralité de ces mondes, le dernier trait cité – l'exclusion des femmes du monde des techniques – étant de ceux qui traversent à l'évidence très largement les différentes sphères du monde social (Laufer, Marry et Maruani 2003 ; Marry 2006). Catherine Marry et Frédérique Patureau, dans leur introduction,



mettent ainsi en évidence la « triple alchimie de l'ordre du genre » par laquelle les différences de sexe sont transformées en différences de genre : vision masculine du « génie créatif », renvoi plus fréquent des femmes candidates à la professionnalité dans le champ des « amateur.rices », exclusion des femmes du monde des techniques.

Le troisième et dernier thème, enfin, examine le rôle du corps sexué. On l'a déjà souligné, le système de genre et ses relations de pouvoir – toujours dissymétriques – prennent leur source dans des corps subjectivés auxquels ils s'arriment, corps particulièrement prégnant dans les mondes de l'art et de la culture. C'est alors que le sexe fait retour. La femme est supposée telle grâce à – ou à cause de – son corps féminin : ce que, dans le domaine du sport, les débats autour des niveaux de testostérone autorisés pour les athlètes féminines viennent dire par le recours à la biochimie, se dit dans le secteur culturel par le recours implicite à l'anatomie et à sa position dans la complémentarité naturalisée du masculin et du féminin. La femme est caractérisée par ses capacités procréatives, socialement normées (le plus beau travail de création de la femme, qui passe avant l'investissement professionnel, transforme son existence et requiert d'elle une réorganisation psychique et matérielle totale). Ainsi, les talents créatifs des femmes sont souvent comparés à leurs capacités procréatives – même si dans les faits, les uns font plutôt effet d'éviction sur les autres puisque la maternité met souvent un coup d'arrêt aux carrières des femmes – ou du moins, en rend la poursuite plus difficile. La femme, c'est aussi le corps qui attise le désir – d'où des carrières courtes dans les domaines où l'image est importante, mais aussi une normalisation et une instrumentalisation des corps féminins, dont certaines femmes parviennent parfois néanmoins à tirer des formes d'émancipation. On se souviendra ainsi du discours de la chanteuse Pink aux *MTV VMA*, qui y recevait le *Vanguard Award*, expliquant à sa fille de 6 ans – dans la salle – qu'être une femme forte (comme elle) ne veut pas dire être laide (ni « masculine », comme cela lui est souvent reproché). La femme, c'est enfin celle qui complète le masculin, lui aussi caricaturalement cantonné dans une masculinité peu évolutive, qui associe puissance sexuelle, pouvoir social et argent : les cachets des actrices restent plus faibles que ceux des acteurs, avec des écarts bien supérieurs aux 20 % observés en moyenne sur l'ensemble des professions à niveaux de qualification et de responsabilité équivalents, les femmes sont nettement moins primées et occupent moins de postes à responsabilités. Et ces systèmes de différenciations, voire d'inégalités de genre, fortement ancrées dans les corps sexués, se combinent plus qu'ils ne se substituent aux autres, de classe ou de race (Almar, Cantacuzène et Lefaucheur 2014). C'est ce que rappellent Marie Buscatto et Sylvie Octobre dans leur introduction à la troisième partie : « le



sexe fait retour » à travers la mise en lumière du puissant travail d'incarnation où se mêlent travail de l'apparence, sexualité, vie de couple et intimité et c'est là que se loge véritablement une dissymétrie naturalisée qui fonde l'ordre du genre.

## Références bibliographiques

- Almar Nathalie, Cantacuzène Roger et Lefaucheur Nadine, 2014, « Pratiques culturelles, production des identités et questionnement des frontières de genre », *Questions de genre, questions de culture*, S. Octobre éd., Paris, La Documentation française, p. 75-100.
- Aubouin Nicolas, Kletz Frédéric et Lenay Olivier, 2010, *Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines* [numéro thématique], *Culture études*, n° 1.
- Balleys Claire, 2015, *Grandir entre adolescents. À l'école et sur internet*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Becker Howard, 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Bourdieu Pierre, 1979, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 30, p. 3-6.
- Buscatto Marie, 2008, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1, p. 5-13.
- 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, p. 35-62.
- Détrez Christine, 2016, *Les femmes peuvent-elles être de Grands Hommes ?*, Paris, Belin.
- 2015, *Quel genre ?*, Paris, Éditions Thierry Magnier.
- Donnat Olivier, 1989/1998/2009, *Les pratiques culturelles des Français*, Paris, La Documentation française.
- 2009, « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Réseaux*, n° 153, p. 79-128.
- 2005, « La féminisation des pratiques culturelles », *Développement culturel*, n° 147.
- Duru-Bellat Marie, 2017, *La tyrannie du genre*, Paris, Presses de Sciences Po.
- Duru-Bellat Marie et Jarousse Jean-Pierre, 1996, « Le masculin et le féminin dans les modèles éducatifs des parents », *Économie et statistique*, n° 293, p. 77-93.
- Gouyon Marie, Patureau Frédérique et Volat Gwendoline, 2016, *La lente féminisation des professions culturelles* [numéro thématique], *Culture études*, n° 2.
- Hammou Karim, 2017, « Prises et "décrochages" de genre : la réception critique de Diam's et Booba dans les années 2000 », *Du genre dans la critique d'art*, M. Buscatto, M. Leontsini et D. Naudier éd., Paris, Éditions des Archives contemporaines, p. 93-107.
- Laufer Jacqueline, Marry Catherine et Maruani Margaret éd., 2003, *Le travail du genre. Les sciences sociales du travail à l'épreuve des différences de sexe*, Paris, La Découverte-Mage.
- Lehingue Patrick, 2003, « Les différenciations sexuelles dans les pratiques culturelles », *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, O. Donnat éd., Paris, La Documentation française, p. 107-128.

- Marry Catherine, 2006, «Variations sociologiques sur le sexe des métiers», *Mythes scientifiques et idéologies*, C. Vidal éd., Paris, Belin, p. 83-93.
- Navès Marie-Cécile, 2018, *Trump, la revanche de l'homme blanc*, Paris, Textuel.
- Octobre Sylvie éd., 2014, *Questions de genre, questions de culture*, Paris, La Documentation française.
- Octobre Sylvie, 2010, «La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille», *Les objets de l'enfance* [numéro thématique], *Les cahiers du genre*, n° 49, p. 55-76.
- Octobre Sylvie, Détrez Christine, Mercklé Pierre et Berthomier Nathalie, 2010, *L'enfance des loisirs*, Paris, La Documentation française.
- Octobre Sylvie et Patureau Frédérique éd., 2018, *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Paris, Presses de Sciences Po.
- Ravet Hyacinthe, 2015, *L'orchestre au travail. Interprétations, négociations, coopérations*, Paris, Vrin-MusicologieS.
- 2011, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- Sellier Geneviève et Viennot Éliane éd., 2004, *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan.

# **Relations de pouvoir et transgressions**

PARTIE I



— INTRODUCTION —

## **Désordres de genre : déviances, transgressions, subversions**

KARIM HAMMOU  
ET HYACINTHE RAVET

Genre, rapports sociaux de sexe, système sexe/genre, intersectionnalité, hétéronormativité, matrice de domination, voire rapports de genre... Derrière la diversité des termes, héritages de traditions théoriques et empiriques différentes et parfois concurrentes, pointent les débats structurant un champ interdisciplinaire, celui des « études de genre », à l'institutionnalisation croissante. Au sein de ce champ, aiguillonné par les luttes féministes, les différences entre les femmes et les hommes, les rôles associés à ces identités et l'hétérosexualité sont non seulement appréhendés comme des constructions sociales, mais aussi comme des relations engageant des rapports de force et des hiérarchies. Autrement dit, le genre au sens large repose sur des relations de pouvoir asymétriques : il fait système et produit à la fois de la différenciation et de la hiérarchisation. Les contributions réunies dans cette partie s'appuient toutes sur cet acquis et explorent plus particulièrement l'envers de ces relations de pouvoir asymétriques : les résistances, les déviances, les critiques qu'elles suscitent.

Dans ce cadre, il est un terme partagé par plusieurs traditions de recherche structurant le champ des études de genre : transgression. Étymologiquement et historiquement, le terme se rapporte à l'idée de « passer de l'autre côté, traverser », « dépasser » puis « enfreindre ». L'anthropologue féministe Nicole-Claude Mathieu en a fait un concept-clef pour penser les liens, variables selon les sociétés, entre sexe et genre (Mathieu 1991 ; 2014). Dans le sillage de la sociologie des rapports sociaux de sexe, il est notamment utilisé pour décrire les exceptions au sein d'une division sexuelle du travail et des rôles dont la réalité est démontrée statistiquement (Daune-Richard et Devreux 1992 ;

Ferrand, Imbert et Marry 1996). Du côté de l'histoire, c'est le trouble instauré dans des normes sociales par certaines pratiques qui est qualifié de transgression : travestissement, trans-identités (Butler 2006 ; Steinberg 2001), refus de respecter les « codes discriminatoires en matière de genre » (Dorlin 2005), etc. Au croisement de ces usages, la notion de transgression est employée de façon croissante, à partir de la fin des années 2000, pour qualifier des entorses aux stéréotypes et / ou aux rôles sociaux tributaires de représentations et de socialisations genrées (Bereni *et al.* 2012, p. 131), notamment dans le domaine du sport, des arts et de la culture (Menesson 2004 ; Jacotot 2008 ; Octobre 2010).

De ce point de vue, et malgré les divergences conceptuelles et tactiques (trouble et multiplicités contre dépassement et abolition du genre), les recherches sur le genre partagent un horizon normatif d'égalité qui nourrit une épistémologie critique de la neutralité scientifique. Il ne s'agit pas là d'un « relativisme », mais bien de l'aspiration à une objectivité forte (Harding 1995), enrichie des critiques scientifiques et politiques des épistémologies du point de vue situé.

Les recherches sur les mondes des arts, de la culture, leurs œuvres et les pratiques dans lesquelles elles s'insèrent, se trouvent, par excellence, à la croisée de ces interrogations. Elles offrent notamment une longue tradition d'analyse de la division sexuelle du travail artistique, identifiant des positions atypiques de sexe et des processus de féminisation (Pasquier 1983 ; Buscatto 2007 ; Ravet 2011) et de masculinisation (Planté 2015 ; Sofio 2016) des activités. On y trouve également une réflexion sur les représentations de genre (Jan-Ré 2012), dont plusieurs acquis sont rappelés dans cette partie par Nathalie Almar et Geneviève Sellier. Mentionnons enfin l'exploration des processus de socialisation culturelle genrée (Octobre *et al.* 2010). Ces recherches constituent donc un terrain particulièrement fécond pour interroger la portée, les limites, et peut-être plus encore les ambiguïtés des transgressions observées. C'est ce que font les textes ici réunis.

L'une des singularités des univers culturels est qu'ils s'organisent autour d'œuvres et de performances qui sont des objets sémiotiques complexes, faits de plusieurs couches de significations (DeNora 2002). Cette complexité s'accroît encore lorsqu'on prend au sérieux non seulement le rôle des « personnels de renfort » (Becker 1988) dans le fonctionnement ordinaire des mondes de l'art et le destin des œuvres, ainsi que nous y invitent conjointement Florence Eloy, Stéphane Bonnéry et Tomas Legon, ou encore Thérèse Courau, mais aussi ce que les publics, au sens large, font de ces œuvres comme l'illustrent Viviane Albenga et Laurence Bachmann. À l'interface entre intermédiaires et publics, le travail de la critique artistique, qu'il soit mené de façon amatrice ou professionnelle, mérite une attention renouvelée (Buscatto, Leontsini et

Naudier 2017), dont témoigne l'ensemble des contributions ici réunies (cercles de lectures, blogs de lecteurs et de lectrices, journalistes, critiques académiques...). Leur action rejaillit parfois très directement sur le positionnement genré des artistes, ainsi que le montrent Marie Sonnette et Séverin Guillard. Tenir ensemble tout ou partie de ces activités sociales souvent cloisonnées permet de renouveler la question des transgressions de genre, si l'on entend par là la remise en cause d'un « ordre de genre » (Connell 1996).

Cette première partie de l'ouvrage éclaire plusieurs enjeux des transgressions dans la fabrique du genre au sein des univers et pratiques culturelles. Ces transgressions se jouent, en particulier, au regard de la question de la sémiotique des œuvres et du sens donné aux pratiques dans l'articulation et les allers-retours entre les trois pôles de la production, de l'intermédiation et de la réception.

Florence Eloy, Stéphane Bonnéry et Tomas Legon, dans le chapitre qu'elle et ils consacrent à la production d'un ensemble littéraire de quatre romans, montrent le destin d'un projet d'inversion des stéréotypes de genre, initié par un groupe d'auteurs et d'autrices de littérature jeunesse, chacun.e prêtant sa plume à un héros de l'autre sexe. Au fil de la carrière de l'œuvre, les réinterprétations successives du projet initial questionnent la manière dont s'apprécie une identité de genre, ses possibles déconstructions et ses recompositions pour divers « publics » (y compris les intermédiaires), et laissent ouverte la question des effets à terme pour les écrivain.es comme pour les lectrices et lecteurs.

Marie Sonnette et Séverin Guillard interrogent également la production de sens par différent.es acteurs et actrices en présence. Elle et il déploient, d'une part, les paradoxes du traitement médiatique réservé à la « transgression homophobe » du groupe de rap Sexion d'Assaut et, d'autre part, interrogent des mises en scène de rappeuses bousculant l'ordre du genre. Là aussi, et pour des univers culturels bien différents, les interprétations et réinterprétations se font multiples, se concurrencent à l'occasion de la recontextualisation d'un monde à un autre, jusqu'à produire des positionnements en réaction, de la part des artistes.

Viviane Albenga et Laurence Bachmann se situent *a priori* davantage du côté de la production de sens dans un cadre privé, intime. Leur texte interroge la portée émancipatrice de la lecture pour des femmes participant à des cercles de lecture, au travers notamment des transgressions des normes d'hétérosexualité, de maternité, de dépendance à l'égard des hommes au fil de la réception de textes littéraires. Mais ces pratiques de soi prennent leur signification, en partie, grâce à un partage de références, d'ouvrages à (faire) découvrir, de contextes sémiotiques collectifs qui conduisent à de potentiels processus « émancipatoires » chez les lectrices.

Quant à Thérèse Courau, elle présente la manière dont le contre-projet éditorial Eloísa Cartonera a vu le jour en Argentine et comment il a été l'objet de multiples appropriations. Elle décrit ainsi une entreprise de subversion *queer* et populaire du monde de l'édition argentin, et les effets paradoxaux de son succès, qui contiennent le danger d'une « captation du minoritaire par la culture hégémonique ». La négociation avec les milieux littéraires et académiques produit un mouvement d'« avant-garde populaire » fondé sur la « dissidence sexuelle » qui dépasse certaines binarisations de genre particulièrement enfermantes, comme on peut le voir dans les autres chapitres.

Cette orientation réflexive intégrant le rôle des milieux académiques est approfondie par Nathalie Almar et Geneviève Sellier pour ce qui concerne l'état des recherches sur le genre dans les fictions audiovisuelles : dans la droite ligne de l'épistémologie du point de vue, la recherche ne peut pas se penser hors des processus sociaux qu'elle prend pour objet. Elle participe ou résiste aux « dénis d'antériorité » (Naudier 2010) des œuvres et des carrières des femmes et/ou des minorités de genre. Elle interroge ou laisse dans l'invisibilité l'androcentrisme et l'hétérosexisme des mondes de l'art. Elle reconduit le monopole du sens accordé à la figure de l'auteur au « masculin neutre » ou au contraire prend au sérieux les communautés interprétatives et l'expérience de publics dans lesquels, statistiquement, les femmes sont plus nombreuses.

À cette première articulation des axes de la production, de l'intermédiation et de la réception, qui souligne les enjeux du désir de « passer de l'autre côté » et d'« enfreindre » les normes de genre, s'ajoutent une deuxième articulation autour de la question de la trajectoire aussi bien spatiale que temporelle des transgressions et, enfin, une réflexion sur la dimension collective des transgressions et leur potentiel de « dépassement » de l'ordre de genre. Cela questionne les fins et les moyens – si l'on peut dire – des situations transgressives à triple titre.

D'abord, cela interroge l'intentionnalité d'une transgression d'un ordre de genre : explicite dans le projet d'Eloísa Cartonera ou bien présente dans le positionnement de l'une des autrices de l'ensemble de romans *Virus*, elle apparaît beaucoup plus incertaine ou émergente chez les lectrices des cercles de lecture, les autres auteurs et autrice de *Virus* ou encore, pour les rappeuses.

Ensuite, la diversité des ressources mobilisées dans cette transgression paraît centrale : des expériences militantes antérieures, féministes pour l'une des autrices de *Virus* ou LGBTQI dans le projet d'Eloísa Cartonera, une reconnaissance littéraire plus ou moins affirmée dans le cas de l'ensemble *Virus*, un capital culturel important dans le cas des lectrices de Genève et Lyon, etc.



Enfin, cela met en lumière des opérations de qualification sociale, par lesquelles le caractère homophobe d'une déclaration est sanctionné, les « contre-stéréotypes » d'œuvres littéraires sont soulignés ou désamorçés, la politique *queer* d'une avant-garde littéraire populaire est occultée. Ces processus de qualification engagent des décontextualisations et des recontextualisations où se confrontent des constructions de sens concurrentes.

C'est ainsi le caractère individuel ou collectif de la transgression – tant au niveau de son processus (paroles transgressives contre entreprise éditoriale de transgression) que de sa cible (pratique de soi contre transformation d'autrui) – qui est en jeu et engage les possibles dépassements à une échelle sociale plus large. Intention, ressources et qualification sociale, la problématique des transgressions suppose de tenir compte du temps. Elle peut s'analyser en termes de carrières : tout décalage, tout déplacement ne s'apparente pas nécessairement à une transgression de l'ordre de genre. Il lui faut, pour être qualifiée comme telle, que la « rupture de cadre » en question interroge les différenciations et le principe hiérarchique au cœur du genre.

Ces enjeux ne sont pas sans rappeler les termes fondamentaux de la sociologie de la déviance, en particulier la question des carrières déviantes et du rôle central de l'étiquetage des personnes comme déviantes dans ces dernières (Becker 1985). De fait, une autre façon de parler des transgressions consiste à examiner les logiques, le traitement social et le destin des déviances de genre (Cardi 2008 ; Le Feuvre 2008 ; Clair 2010).

Dans le sillage du travail de Howard Becker, Isabelle Clair souligne ainsi l'importance des cas de « déviant.es » ainsi étiqueté.es malgré leur respect de la norme. Car pour les femmes qu'elle observe, l'étiquetage, « bien plus que sur la transgression de quelques actes que ce soit [...], se fonde sur le fait d'appartenir au groupe des filles/femmes (groupe stigmatisé, par “nature”) » (Clair 2010, p. 299). Sont dès lors « déviantes » les femmes qui ne disposent pas de ressources compensant ce stigmate, cette « fragilité sociale » instituée. La personne déviate se trouve alors face à une alternative. Elle peut choisir de reconquérir une « normalité », ou, à l'inverse, endosser l'étiquette, voire la revendiquer, seule ou à l'aide d'un « groupe déviant organisé » (Becker 1985, p. 60), y compris lorsque l'intention de transgresser n'était pas présente au départ. La personne doit alors faire face à des coûts plus ou moins élevés associés à cette transgression (Löwy et Marry 2007, p. 321 et suiv. ; Buscatto 2008 ; Krefa 2011).

C'est ainsi que l'on peut lire certains paradoxes associés à la trajectoire des premières femmes qui intègrent des univers entièrement ou majoritairement composés d'hommes : ces « pionnières » (Marry 2004) deviennent bien souvent des femmes « exceptionnelles » et représentent autant d'irrégularités rendues à la règle (Planté 1988). Pour autant, l'activité de ces « pionnières »

et leur visibilité contribuent à la construction de sujets politiques collectifs (Kergoat 2012). Ainsi, la trajectoire déviante des pionnières dans un bastion masculin peut être réinterprétée en termes de transgression par de nouvelles générations de femmes aspirant à intégrer ce milieu, voire de façon rétrospective par ces actrices elles-mêmes (Naudier 2004). Il en est ainsi, par exemple, de cheffes d'orchestre comme Claire Gibault et Laurence Equilbey qui, de résistantes à un positionnement en tant que femmes en début de carrière, deviennent finalement porteuses de revendications d'égalité pour tout un milieu professionnel (Ravet 2016a).

Si transgression il y a dans les différentes configurations que nous venons d'évoquer, s'agit-il pour autant d'une transgression de genre ? Les liens complexes entre ordre social et ordre de genre obligent à tenir ensemble plusieurs aspects. D'une part, il existe « une dimension sexuée de l'ordre social » (Cardi 2008, p. 19), productrice de formes de contrôle social et d'étiquetage différentes selon le genre (le sexe, l'orientation sexuelle, l'identité de genre, etc.). Ainsi, la lecture ne prend pas le même sens pour les femmes que pour les hommes au sein des cercles de lecture étudiés par Viviane Albenga et Laurence Bachmann. Cela est également observable dans le processus de socialisation de l'enfance à l'adolescence, ce qui n'exclut pas parfois des phénomènes de « socialisation inversée » (Mennesson 2004 ; Octobre *et al.* 2010) du point de vue du genre.

D'autre part, il existe une pluralité d'ordres normatifs : si, parce qu'elles se soutiennent mutuellement, les dimensions genrées des différents ordres sociaux tendent à faire système (d'où la pertinence de l'hypothèse de transversalité des rapports sociaux de sexe), elles n'en restent pas moins irréductibles les unes aux autres, et intimement liées à d'autres rapports sociaux – notamment de classe, de « race » ou d'âge. La carrière déviante, sous cet angle, est aussi faite de décalages, de malentendus, voire de paradoxes entre les différents ordres sociaux de sous-espaces distincts (Hammou 2017), comme l'illustre également l'analyse de Marie Sonnette et Séverin Guillard.

On parlera ainsi d'autant plus justement de « transgression de genre » que l'on peut décrire le processus de « qualification sociale » (Hastings, Nicolas et Passard 2012, p. 9) d'une transgression, et montrer en quoi il engage un ordre de genre – soit du fait des entrepreneur.euses de normes, soit du fait des personnes déviantes. Au-delà de l'éventuelle visée « sexiste » des premières ou de la potentielle « conscience féministe » des secondes, « la réflexivité sur le genre » (Gasquet 2015) des acteurs et actrices en situation est cruciale. Elle permet, face à des déviances de genre objectivement saisissables, de distinguer les transgressions « institutionnalisées » en ce qu'elles maintiennent « le fonctionnement asymétrique du genre en fonction du sexe » (Mathieu 2014,

p. 348) des remises en cause de l'ordre genré. Repérer une orientation envers une égalité de genre effective, que l'étiquette féministe soit revendiquée ou non (Ravet 2016b), permet d'identifier la façon dont un passage s'opère, en certains temps et en certains lieux, du « potentiel subversif » d'une transgression de genre vers des pratiques émancipatrices (Kergoat 2012, p. 277 et suiv.).

## Références bibliographiques

- Becker Howard S., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- 1985, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- Bereni Laure, Chauvin Sébastien, Revillard Anne et Jaunait Alexandre, 2012, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck Université.
- Buscatto Marie, Leontsini Mary, Naudier Delphine, 2017, *Du genre dans la critique d'art / Gender in art criticism*, Paris, Archives contemporaines.
- Buscatto Marie, 2008, « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, n° 19, p. 87-108.
- 2007, *Les femmes du jazz : séduction, féminités, musique*, Paris, CNRS Éditions.
- Butler Judith, 2006, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion* [1990], Paris, La Découverte.
- Cardi Coline, 2008, *La déviance des femmes : délinquantes et mauvaises mères. Entre prison, justice et travail social*, Thèse de doctorat, Université Paris 7.
- Clair Isabelle, 2010, « Howard S. Becker. Déviance et identités de genre », *Sous les sciences sociales, le genre. Relectures critiques de Max Weber à Bruno Latour*, D. Chabaud-Rychter, V. Descoutures, A.-M. Devreux et E. Varikas éd., Paris, La Découverte.
- Connell Raewyn, 1996, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press.
- Daune-Richard Anne-Marie et Devreux Anne-Marie, 1992, « Rapports sociaux de sexe et conceptualisation sociologique », *Recherches féministes*, vol. 5, n° 2, p. 7-30.
- DeNora Tia, 2002, « Music into Action: Performing Gender on the Viennese Concert Stage, 1790-1810 », *Poetics*, vol. 30, n° 1, p. 19-33.
- Dorlin Elsa, 2005, « Sexe, genre et intersexualité : la crise comme régime théorique, Abstract », *Raisons politiques*, n° 18, p. 117-137.
- Ferrand Michèle, Imbert Françoise et Marry Catherine, 1996, « Femmes et sciences une équation improbable? L'exemple des normaliennes scientifiques et des polytechniciennes », *Formation Emploi*, vol. 55, n° 1, p. 3-18.
- Gasquet Béatrice de, 2015, « Que fait le féminisme au regard de l'ethnographe? La réflexivité sur le genre comme connaissance située », *SociologieS*. En ligne : [<http://journals.openedition.org/sociologies/5081>].
- Hammou Karim, 2017, « Prises et "décrochages" de genre : la réception critique de Diam's et Booba dans les années 2000 », *Du genre dans la critique d'art / Gender in Art Criticism*, M. Buscatto, M. Leontsini, D. Naudier, éd., Paris, Archives contemporaines, p. 95-107.
- Harding Sandra, 1995, « "Strong Objectivity": a Response to the New Objectivity Question », *Synthèse*, vol. 104, n° 3, p. 331-349.

- Hastings Michel, Nicolas Loïc et Passard Cédric éd., 2012, *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS Éditions.
- Jacotot Sophie, 2008, « Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres. Transgressions ou crise des représentations? », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 27, p. 225-240.
- Jan-Ré Mélody (collectif composé de M. Buscatto, M. Leonstini, M. Maruani, B. Péquignot et H. Ravet), 2012, *Le genre à l'œuvre. Tome 1 : Réceptions. Tome 2 : Créations. Tome 3 : Représentations*, Paris, L'Harmattan.
- Kergoat Danièle, 2012, *Se battre, disent-elles...*, Paris, La Dispute.
- Kréfa Abir, 2011, « Corps et sexualité chez les romancières tunisiennes », *Travail, genre et sociétés*, n° 26, p. 105-128.
- Le Feuvre Nicky, 2008, « La féminisation des anciens "bastions masculins" : enjeux sociaux et approches sociologiques », *L'inversion du genre : quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement*, Y. Guichard-Claudic, D. Kergoat et A. Vilbrod éd., 2008, Rennes, PUR.
- Löwy Ilana et Marry Catherine, 2007, *Pour en finir avec la domination masculine : de A à Z*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
- Marry Catherine, 2004, *Les femmes ingénieurs : une révolution respectueuse*, Paris, Belin.
- Mathieu Nicole-Claude, 2014, « Les transgressions du sexe et du genre à la lumière de données ethnographiques » [1991], *L'anatomie politique II : usage, dérégulation et résilience des femmes*, Paris, La Dispute.
- 1991, *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes.
- Mennesson Christine, 2004, « Être une femme dans un sport "masculin" », *Sociétés contemporaines*, n° 55, p. 69-90.
- Naudier Delphine, 2010, « Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones », *Sociétés contemporaines*, n° 78, p. 5-13.
- 2004, « Annie Ernaux : un engagement littéraire et une conscience féministe », *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, F. Thumerel éd., Artois Presses Université, p. 205-222.
- Octobre Sylvie, Détrez Christine, Merklé Pierre, Berthomier Nathalie, 2010, *L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication / La Documentation française.
- Octobre Sylvie, 2010, « La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille », *Cahiers du genre*, n° 49, p. 55-76.
- Pasquier Dominique, 1983, « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, vol. 25, n° 4, p. 418-431.
- Planté Christine, 2015, *La petite sœur de Balzac : essai sur la femme auteur*, Lyon, PUL [Seuil, 1989].
- Ravet Hyacinthe, 2011, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- 2016a, « Cheffes d'orchestre. Le temps des pionnières n'est pas révolu! », *Travail, genre et sociétés*, n° 35, p. 107-125.
- 2016b, Parcours « Claire Gibault, cheffe d'orchestre », *Travail, genre et sociétés*, n° 36, p. 5-29.
- Sofio Séverine, 2016, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS Éditions.
- Steinberg Sylvie, 2001, *La confusion des sexes : le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard.

# **L'impossible dépassement des stéréotypes de genre ?**

## L'exemple de *Virus*, de la production culturelle à la réception critique

FLORENCE ELOY, STÉPHANE BONNÉRY  
ET TOMAS LEGON

Cette contribution a pour objectif d'examiner la manière dont les choix relatifs à la question du genre se déclinent de la production à la réception, à partir de l'exemple d'un ensemble romanesque post-apocalyptique à destination des adolescents, composé de quatre ouvrages d'auteur.es distinct.es, racontant chacun la même histoire du point de vue d'un.e des quatre héroïnes ou héros (deux filles et deux garçons). Nous appellerons cette œuvre *Virus* et nous anonymiserons également les noms d'auteur.es et d'acteur.rices de la chaîne du livre : nous nous y sommes engagé.es auprès des enquêté.es, ce qui a permis de recueillir certains doutes ou regrets par rapport à leur propre production, certains agacements par rapport à d'autres acteur.rices et ce qui met l'accent moins sur un cas particulier que sur les phénomènes génériques qu'il permet de penser.

Cette étude de cas permet en effet de mettre au jour les interactions et phénomènes d'appropriation existant entre les différents « étages » de la diffusion d'un produit culturel. Nous nous intéressons en particulier aux phénomènes d'inversion genrée qui peuvent apparaître dans cette chaîne allant de la production à la réception<sup>1</sup> : écart entre le genre des publics anticipés et celui des publics réels, mais aussi distorsions présentes au sein même de la fiction entre stéréotypes de genre et sexe des personnages.

1 En l'état actuel de notre travail de recherche, les lecteur.rices adolescent.es ne seront pas présenté.es et le propos se centrera ici sur l'étape précédente des réceptions – à savoir, celles, critiques, des blogueur.euses (voir encadré méthodologique ci-après).



En effet, comme des recherches l'ont montré (Baudelot, Cartier et Détérez 1999), les lectures adolescentes se caractérisent, encore davantage que chez d'autres catégories de lecteur.rices, par la prégnance des processus d'identification. Ces derniers peuvent notamment être relatifs au genre, entrant en jeu dans le processus de construction de soi en tant que fille ou garçon, comme le montre bien l'enquête *L'enfance des loisirs* (Octobre et al. 2010). Or les professionnel.les de la littérature jeunesse s'appuient sur ces processus, qu'il s'agisse de la production du texte à proprement parler ou de la phase de marketing ou de promotion des ouvrages.

Néanmoins, comme on le sait à propos des mangas, les caractéristiques du texte, tout comme la manière dont les intermédiaires présentent l'œuvre aux lecteur.rices, ne préjugent en rien de leur réception effective, y compris du point de vue des mécanismes d'identification genrée, donnant lieu par exemple à des phénomènes d'inversion par rapport aux catégories éditoriales (Détérez 2011). Si, grâce à l'exemple de *Virus*, nous pouvons constater de tels écarts entre le public anticipé et le public réel, nous verrons également que ces derniers s'articulent à ces phénomènes d'inversion genrée pouvant intervenir dès le moment de l'écriture, l'ensemble des niveaux de la chaîne allant de la production à la réception renégociant et réinterprétant la partition du genre que donnent à voir le processus d'écriture et le contenu des quatre ouvrages. Le cas de *Virus* est particulièrement intéressant à cet égard : les auteur.es, deux femmes et deux hommes, ont pris volontairement le parti de choisir des héros ou héroïnes de sexe opposé au leur, cherchant à jouer et/ou à prendre des distances avec les stéréotypes de genre.

### Éléments de méthodologie

Les données de terrain qui ont servi de base à notre analyse sont les suivantes : le suivi, *via* des entretiens individuels et des analyses de documents, de l'ensemble romanesque *Virus*, du processus d'écriture (n=6) jusqu'à sa réception (n=15) en passant par l'intermédiation (professionnel.les dans les maisons d'édition, blogueur.euses, journalistes, libraires, bibliothécaires...) (n=27). Le travail de terrain relatif à la réception étant toujours en cours, nous ne pourrions nous appuyer que très partiellement sur celui-ci et nous nous concentrerons sur la figure des blogueur.euses qui représentent, pour les auteur.es, les premiers retours de lecteur.rices sur leur œuvre.

## Écrire à la première personne avec une héroïne ou un héros du sexe opposé : des logiques plurielles

Les auteur.es et responsables d'édition enquêté.es, qui ont conscience de produire le plus souvent pour des lectrices, espèrent que le lectorat de *Virus* sera mixte. D'abord, car l'univers post-apocalyptique est censé plaire aux garçons. Ensuite, du fait de la parité entre les quatre héroïnes ou héros (deux garçons et deux filles), choix qui, au-delà du souci de marquer la mixité du public envisagé, découle d'un jeu d'écriture entre les quatre auteur.es, très précocement envisagé dans le projet, c'est-à-dire dès le synopsis envoyé aux maisons d'édition :

Oui, ça a été un choix euh..., presque le premier choix, en fait, j'allais dire conceptuel hein [...] on a choisi le thème post-apocalyptique en tout premier. Euh... Mais juste après on a pensé aux personnages, en fait. [...] Voilà, « On va inverser parce que l'aubaine est trop belle », on était deux filles, deux garçons.

(Auteure 2, 42 ans, a exercé comme institutrice pendant environ 10 ans avant de devenir auteure jeunesse, père ouvrier non qualifié puis vigile de supermarché, mère femme de ménage puis vendeuse en supermarché)

Entre jeu littéraire et volonté d'inversion des stéréotypes

Ce choix découle d'un jeu collectif d'écriture davantage que d'un jeu sur les stéréotypes genrés :

On réfléchissait à nos personnages, et... tu vois à quoi il ressemble [auteur 3, dégarni]? Il m'a fait « Oh moi j'ai envie d'un personnage qui a des longs cheveux » (*rires*). J'le revois faire ça... Ça m'a fait beaucoup rire. Donc on était donc dans l'idée de... du fantasme un p'tit peu et de faire..., oui c'est ça, de faire évoluer les personnages qui nous ressemblent pas, quoi; et qui nous enthousiasmaient par leurs caractéristiques. Donc, lui, c'étaient les cheveux... (*rires*).

(Auteure 2)

Du côté des auteur.es, l'appropriation de ce choix n'est pas homogène : par exemple, l'une des écrivaines y a immédiatement vu une opportunité car elle a été institutrice dans une école où exerçaient des militant.es féministes, ce qui l'a marquée au point de réinterroger sa propre socialisation (« ma mère faisait tout à la maison... ») et d'écrire plusieurs livres pour enfants sur ce thème :

Je pense c'était pas conscient pour tout le monde. Pour moi oui. Alors moi c'était clair que c'était génial pour ça [...]. Mais parce que moi j'ai une réflexion plus

ancienne, j'pense, que les autres, sur l'égalité garçons filles, euh, donc j'ai tout de suite vu l'intérêt du truc, voilà.

(Auteure 2)

Mais cette dimension militante n'est pas présente à l'esprit de tou.tes les auteur.es de *Virus*. Ainsi, si le personnage féminin de l'auteur 3 (un homme) contrevient en partie aux stéréotypes, c'est moins par militantisme que par volonté de jouer avec son personnage : décrire les sensations liées au fait d'avoir de longs cheveux, lui faire accomplir des actions chocs pour survivre dans un monde post-apocalyptique réaliste.

Cette appropriation différente du jeu d'inversion sexuée cohabite avec une règle commune d'écriture réaliste, ancrée dans le genre du récit d'anticipation qui montre que la pandémie (qui, dans l'histoire, a décimé l'espèce humaine à l'exception des adolescent.es) pourrait se produire demain : lieux réels, descriptions naturalistes de cadavres, etc. Le réalisme porte aussi sur les comportements et les sentiments crédibles pour un garçon ou une fille de cet âge. De fait, les comportements des personnages font cohabiter des logiques diverses, comme va le montrer la section suivante : ce sont d'abord des comportements dont les auteur.es pensent qu'ils paraîtront crédibles de la part d'adolescent.es dans cette situation, avec une tendance à reproduire en partie des partitions genrées de la société actuelle. Ce sont ensuite des conceptions féministes et des préoccupations personnelles que les auteur.es ont tenté de décrire dans leur ouvrage, mais à travers des habitudes d'écriture marquées par leurs socialisations genrées.

Dans les quatre romans : déconstruction  
ou interversion des stéréotypes ?

La cohabitation des logiques d'écriture qui viennent d'être évoquées conduit à une répartition des rôles spécifiques entre personnages principaux et secondaires dans les quatre romans. Les personnages secondaires, par contraste avec les quatre personnages principaux, sont plus souvent conformes aux rôles sexués, empreints du souci de réalisme évoqué plus haut et dans le cadre duquel filles et garçons occupent les rôles dans lesquels on les attend au regard de leur sexe : dans la communauté d'adolescent.es parisien.nes présentée dans le tome *#Jean*<sup>2</sup>, les garçons sont soldat ou chef, les filles plus fréquemment volontaires pour soigner, le rôle de cuisinier.ère étant mixte.

2 Pour préserver l'anonymat des auteurs, les prénoms des quatre personnages principaux, qui sont aussi le titre de chacun des quatre romans, ont été modifiés.



Les personnages principaux présentent, eux, des caractéristiques plus ambiguës. Pour ce qui est lié à l'action, leurs caractéristiques principales ne sont pas stéréotypiques des rôles genrés traditionnels. Maïwenn et Claude, les deux filles, sont « des guerrières » (l'expression revient dans les entretiens de presque toutes les auteur.es et directrices éditoriales), « elles assurent » (auteur 3). Elles prennent des initiatives, et, lorsque les héroïnes et héros des différents volumes sont en interaction, elles ont souvent le *leadership* sur Jean et Karim pour prendre les décisions. Les comportements des héroïnes et des héros en matière amoureuse ne sont pas stéréotypiques. Ainsi, c'est Maïwenn, et non un garçon, qui souhaite avoir connu des expériences sexuelles avant de mourir sans mentionner la nécessité de sentiments. Et, à l'inverse, Jean découvre le sentiment amoureux et hésite à se déclarer, sans que la question de la sexualité ne soit abordée.

De façon plus diffuse, le style et l'univers d'écriture des auteur.es sont marqués sur le plan du genre. L'auteure 2 (une femme) recourt souvent à des métaphores et figures de style poétiques tant pour les sentiments que pour la description de la nature, en référence au style de Giono, y compris pour décrire les états d'âme de Karim, ainsi présenté comme sensible et contemplatif, qualités généralement associées au féminin. L'auteure 1 (une femme) insiste sur des descriptions plus cinématographiques, donc contemplatives, ainsi que sur des allusions culturelles (Dora l'exploratrice par exemple) qui donnent un côté plus enfantin à Jean. Tandis que l'auteur 3 (un homme) rédige dans un style plus proche du roman d'aventures et du fantastique (*#Maïwenn*), centré sur l'action, et que l'auteur 4 (un homme) est tourné vers les questions politiques, thèmes habituellement associés au masculin (*#Claude*).

Ainsi, sur nombre d'aspects, il semble que les socialisations genrées des auteur.es aient transparu dans leurs romans respectifs, conférant à leur personnage, de sexe opposé au leur, des caractéristiques contrevenant aux stéréotypes (garçons émotifs, filles dans l'action), mais en les intervertissant plus souvent qu'en les dépassant.

Des réinterprétations successives par les intermédiaires  
du sexe du lectorat visé

Une fois l'œuvre produite, d'autres personnes vont intervenir à la fois pour s'assurer que le livre va trouver son public et essayer d'encadrer sa réception. Ces acteur.rices, que l'on regroupe sous le terme d'intermédiaires, peuvent se distinguer sur plusieurs points : toutes et tous ne sont pas intéressé.es économiquement par le succès du livre (les documentalistes, par exemple) et peuvent intervenir à différents moments de la chaîne de prescription.

Dans le cas de *Virus*, l'intermédiaire le plus en amont de cette chaîne et le plus proche de la partie créative du livre est le directeur artistique : celui-ci s'occupe de créer l'identité visuelle qui accompagne le texte, dont la couverture du livre. Le travail créatif se fait grâce à un document rédigé conjointement par les directrices éditoriales des deux maisons d'édition impliquées dans le projet et par leur département marketing. Au-delà d'un *pitch* de l'histoire, ce « *brief* couverture » précise notamment le public visé et les autres œuvres dont se rapproche le livre (ces œuvres pouvant être des films, des séries, etc.).

Quand il s'agit de séduire un public plutôt féminin ou masculin, le directeur artistique s'appuie sur l'association entre le sexe des lecteur.rices et des genres littéraires (thriller vs romance) ainsi que sur des stéréotypes de genre dominants. Pour ce spécialiste de l'adressage, la maîtrise de ces stéréotypes résulte autant de compétences professionnelles (savoir créer un univers graphique « féminin » ou « masculin ») que d'appétences genrées, intériorisées en tant que garçon ou que fille, et qu'il peut exprimer dans l'entretien comme une manière de faire « naturelle ». Si *Virus* est pensé pour un public mixte, le livre va s'inscrire plutôt dans un univers éloigné de ce qui caractérise le féminin, attestant de la prégnance de la légitimation par le « masculin neutre » :

*Virus*, ça me correspond bien, c'est mon univers. En fait, on travaille à deux sur les visuels de la fiction, et j pense que chacun, on a développé des goûts personnels : je pense que ma collègue est beaucoup plus forte que moi sur des... romans qui vont s'adresser aux jeunes lectrices, et moi, mes univers, ça va être plutôt la fantasy, le thriller urbain, ou des choses comme ça. J pense que c'est une question de feeling. Donc naturellement, j pense qu'on... C'est pas à elle qu'on a proposé de faire les couv' de *Virus*, c'est plutôt à moi.

(Directeur artistique, 43 ans, titulaire d'un diplôme d'état aux fonctions d'animation, a travaillé dans l'événementiel avant de se reconvertir dans le graphisme, professions des parents inconnues)

L'acheminement du livre vers le « bon » public est ensuite pris en charge par les intermédiaires les plus proches de la dimension économique du livre : le service marketing et le service de la diffusion. Ce sont eux qui s'attachent le plus à *objectiver* le public. Deux responsables de ces services insistent notamment sur la part majoritaire des filles parmi les client.es potentiel.les et sur ce que cela implique en matière de diffusion et de marketing.

Enquête : Pour *Virus*, on était mixte au niveau des genres ; au niveau des tranches d'âge, on était très large. Ce qu'on voulait c'est que le garçon ou la fille lise les quatre [...]. Alors, c'est vrai que, on peut penser que les filles vont d'abord acheter les garçons là-dessus [il fait un geste qui désigne les couvertures, montrant chacune un visage d'adolescent, deux garçons et deux filles], parce qu'elles vont peut-

être avoir envie de découvrir le sexe opposé, à cette tranche d'âge là, ce qui est pas le cas là (en montrant *Les Filles au chocolat*). Où là, on va rester dans son sexe.

Enquêteur : Parce que, par exemple, elles vont trouver le visage sur la couverture beau ?

Enquêté : Oui ! Parfois tomber un peu amoureux, etc. Donc là, malgré tout, j'dirais que c'est plus féminin. Parce que les garçons sont tentants, et les filles, ben elles vont peut-être avoir envie d'aller voir, et d'acheter des filles aussi. Ce qui est bien, hein, puisque le marché est à 65 % féminin.

(Responsable diffusion, homme, 56 ans, titulaire d'un master de management stratégique, professions des parents inconnues)

D'autres intermédiaires interviennent à la suite du travail effectué au sein des maisons d'édition : il s'agit de tou.tes celles et ceux qui vont s'adresser plus directement aux lecteur.rices ou aux personnes qui vont acheter ou emprunter les livres pour d'autres. Ces intermédiaires « font médiation » au sens où elles et ils vont participer à situer *Virus* par rapport au reste de la production littéraire, en le disposant physiquement dans le magasin, et, éventuellement, en construisant un discours (oral ou écrit) à propos du livre.

Les entretiens avec ces intermédiaires, encore en cours de passation au moment de la rédaction de ce chapitre, montrent qu'elles et ils s'engagent de manière variable sur l'encadrement d'une réception genrée du livre. Quand elles et ils présentent *Virus* à des lecteur.rices curieux.euses, les jeunes étudiant.es embauché.es comme employé.es de librairie par l'éditeur, pendant le Salon du livre jeunesse de Montreuil, s'appuient sur les éléments les plus stéréotypés pour associer le « bon » livre au « bon » sexe afin de garantir au jeune lecteur ou à la jeune lectrice le plaisir d'une identification genrée au personnage principal.

À l'inverse, les libraires spécialisé.es se voient comme participant à la « formation » du lectorat adolescent, pour amener ce dernier vers des profils de lecteur.rices cultivé.es et diversifié.es – proches de l'« éclectisme éclairé » décrit par Philippe Coulangeon (2003) – et répugnent plutôt à utiliser les ficelles des stéréotypes :

Enquêteur : Le côté deux filles / deux garçons, c'est pas une entrée que vous exploitez pour dire par exemple à une lectrice, « commence par #Mäiwenn », parce que comme vous disiez « ça pourrait être toi » ?

Vendeuse librairie : En général, on essaye d'éviter. Je suis pas trop pour la catégorisation. Tout le monde peut lire tout, et la réflexion qui m'agace le plus c'est quand je vends un livre avec une héroïne assez forte, *Hunger games* ou des *Bottero*, et que les parents me disent « ah mais c'est un garçon, il va avoir du mal à s'identifier », et que je leur dis « toutes les filles qui ont lu *Harry Potter*, je pense

que ça va, elles s'en sortent très bien. » Je pense qu'un garçon qui lit un livre avec un personnage féminin très fort peut très bien s'en sortir.

(Vendeuse dans une librairie spécialisée, 27 ans, diplômée d'une licence de lettres puis de l'Institut national formation librairie, anciennement Association de formation de la librairie, parents ingénieurs)

Quand ces « passeur.euses » construisent des discours à l'intention des lecteur.rices, elles et ils peuvent donc avoir une forme d'autonomie par rapport à ce qu'ont voulu faire les auteur.es et/ ou les maisons d'édition pour associer plus ou moins étroitement le sexe des lecteur.rices et celui des héroïnes ou héros. Selon les cas, cette autonomie peut passer par des appétences de lecteur.rices (construites en partie *via* des socialisations genrées), par des prises de distance conscientes avec des adressages qui les gênent, ou tout simplement par le fait que certaines propositions en amont ne sont pas perçues et ne seront donc pas exploitables pour construire un discours sur *Virus*.

### **Les effets retours des critiques de blogs sur le choix d'inversion genrée**

À ce stade, la recherche a collecté peu de données sur la réception de *Virus* par les adolescent.es. Mais un autre type de lecteur.rices éclaire à la fois les enjeux de la réception et ceux de l'intermédiation, à savoir les blogueur.euses. Ces dernier.ères, si elles et ils le font de façon différente de la critique professionnelle (Pasquier, Beaudoin et Legon 2014 ; Naudier 2004), participent à l'intermédiation en direction des adolescent.es. Nous verrons comment les stéréotypes de genre des producteur.rices et des intermédiaires analysés précédemment rencontrent de manière variable les caractéristiques des blogueur.euses, mais aussi la manière dont elles et ils perçoivent l'inversion des sexes entre héroïnes ou héros et auteur.es, ainsi que l'impact que cela peut avoir en retour sur la perception *a posteriori* de ce choix par les producteur.rices.

Les blogueur.euses : des lectrices « jeunes adultes »

Les blogueur.euses ayant écrit sur *Virus* sont souvent de jeunes adultes, et surtout des femmes, au regard des profils consultés sur *Livreaddict* et *Babelio*, deux des principaux sites de critiques en ligne recensant des chroniques de l'ensemble romanesque. Elles et ils ne correspondent pas au cœur de cible visé par les producteur.rices et les intermédiaires, à savoir plutôt les adolescent.es des deux sexes. Cette surreprésentation des femmes parmi les jeunes

adultes blogueur.euses fait écho aux représentations qu'ont les professionnel.les concernant le caractère très féminin des publics jeunes adultes *via* les blogs, qu'elles et ils consultent largement et avec lesquels s'engage une véritable collaboration dans le cadre du travail de communication mené par les services de presse, comme cela a pu être mis en évidence dans d'autres maisons d'édition (Bois, Saunier et Vanhée 2015). On retrouve également cette représentation d'un public adulte très féminin de la littérature jeune adulte chez certain.es des intermédiaires interrogé.es, telle cette médiathécaire : « Moi parmi les lectrices qui vont emprunter euh du Jeunes adultes ados en Jeunesse, c'est des femmes, plutôt, j'ai pas vu d'hommes » (Christine, bibliothécaire jeunesse, 31 ans, diplômée d'une licence de médiation culturelle).

On peut également relever que les blogueur.euses rencontré.es ont des pratiques de lecture très intenses, sont détenteur.rices de diplômes universitaires littéraires (ou parfois, en cours d'études), et se situent à mi-chemin entre des lecteur.rices « ordinaires » (les enquêté.es tendant même plutôt à revendiquer cette proximité) et des lecteur.rices « expert.es », qui à la fois ont une connaissance importante du champ de la production littéraire pour adolescent.es et qui produisent un jugement qui dépasse la réaction « à chaud », se voulant plus réflexive. Ce profil éclaire le fait que tou.tes les blogueur.euses ont des avis assez précis sur le fait que *Virus* propose des personnages dont le sexe ne correspond pas clairement aux stéréotypes de genre. Certain.es accueillent favorablement ce qu'elles et ils perçoivent comme ou savent être (grâce à des interviews des auteur.es par exemple) une inversion volontaire :

Claude est super intéressant comme personnage, justement, parce que c'est une fille et en même temps... elle a des codes, ou un caractère ou des choses qu'elle aime qui seraient plus traditionnellement attribués aux garçons.

(Blogueur, 19 ans, étudiant dans un master métiers de l'édition, mère institutrice, père infirmier social)

D'autres, tout en percevant la mixité de *Virus* dans le champ de la production littéraire pour adolescent.es, peuvent évoquer un plaisir genré de lectrice assez traditionnel :

Blogueuse : La force de ce texte, c'est qu'il peut attirer des garçons comme des filles, les garçons ils vont voir le côté post-apocalyptique..., enfin ils aiment bien ça, ou le côté jeu vidéo, les filles peut-être elles vont se concentrer sur..., j'allais dire la romance, mais pas forcément, mais... peu importe, chaque lecteur va voir quelque chose de différent dans ces textes.

Enquêtrice : Et tu trouves que ça fonctionne bien, par exemple sur la manière dont [auteur 4] il parle à la première personne au nom de Claude ?

Blogueuse : Oui, moi je trouve que ça colle, quand j'ai lu *#Claude*, franchement on se dit pas « tiens, c'est un homme qui écrit avec un personnage féminin », c'était vraiment crédible, pareil pour *#Karim*... , après pour *#Karim* peut-être on sent qu'il a un petit peu la touche féminine (*rire*), parce que c'est très poétique, enfin le texte de *#Karim*, par rapport à *#Claude*.

(Chaimaa, blogueuse en « littérature de l'imaginaire » et cinéma, 27 ans, docteurante en littérature, travaille en remplacement en lycée professionnel en tant que professeure de français et enseignante en Français langue étrangère, mère secrétaire de direction, père chargé d'études dans un bureau d'architecte)

Des retours nourrissant la réflexion des auteur.es sur leur choix d'écriture

Si les blogueur.euses ne sont donc pas de « simples lecteur.rices », il est intéressant sociologiquement de s'intéresser à ces acteur.rices pour penser l'effet que peut avoir leur réception sur les producteur.rices, car leur lecture de *Virus* réinterroge le choix initial des auteur.es de se concentrer sur une héroïne ou un héros de l'autre sexe. En effet, les blogueur.euses représentent, du point de vue des auteur.es, un premier retour de lecteur.rices sur leur production, leur permettant d'avoir une idée de la manière dont elle va être reçue, ce qui occasionne un véritable travail de veille sur Internet :

Ben on va regarder tout le temps, ouais, c'est sûr, on est un peu... Et puis là comme y a eu des services de presse qui ont été diffusés en fait assez tôt, ouais, dès le mois de juin, début juillet, on a commencé à avoir des retours sur les blogs.

(Auteur 3, 55 ans, a été instituteur pendant plus de 30 ans avant de devenir auteur jeunesse à plein temps, père ouvrier ajusteur, mère aide-comptable)

Les auteur.es ont bien conscience de l'écart entre ces lecteur.rices et la cible visée prioritairement par *Virus*, mais au moment des premiers entretiens réalisés avec ces écrivain.es, soit deux mois après la parution des romans, les blogueur.euses jeunes adultes représentent toujours pour les auteur.es la principale source des retours du lectorat sur *Virus* :

En fait, les ados n'ont pas vraiment de blog, donc on a les avis des blogueuses, mais c'est plutôt des nanas de 20 à 35 ans, voilà un peu geek et tout. Les ados, leurs retours, on ne les a pas. Sur leur personnage, quel personnage ils vont aimer, auquel ils vont s'identifier, on sait pas encore trop.

(Auteure 1, 44 ans, docteure en histoire, parents universitaires)

Or, quelques semaines après la sortie de *Virus*, les réactions de certain.es de ces blogueur.euses concernant l'inscription des héroïnes et des héros dans les stéréotypes de genre frappent les auteur.es, bien que de manière variable :



Euh... ça peut être... ben justement, du fait qu'on n'ait pas suivi des stéréotypes, certains ne le comprennent pas. Donc euh : « Oh, ce garçon, il pleure trop souvent ! », « Il est trop sensible ». [auteure 1], elle a eu ça beaucoup pour Jean, elle a eu pas mal de critiques.

(Auteure 2)

Je sais qu'y'a des lectrices que ça..., pas beaucoup, parce qu'on a les blogs etc., j'en ai une ou deux que ça a gêné [...]. Comment elle est avec les garçons [...]. Y'a des lecteurs ou des lectrices qui peuvent... (là c'étaient des lectrices), qui peuvent trouver ça bizarre. C'est : « Oui elle est un peu obsédée. » Franchement, Maïwenn est pas obsédée par le sexe...

(Auteur 3)

Un certain nombre de ces remarques faites sur les héroïnes et héros sont interprétées par les auteur.es comme une réaction négative de ce premier lectorat par rapport à la transgression des stéréotypes de genre, tentée au moyen du choix d'un héros ou d'une héroïne de sexe opposé au leur. Certain.es auteur.es se focalisent sur ces réactions, laissant dans l'ombre celles qui, émanant de la même population des blogueur.euses, valorisent, comme on l'a vu, des aspects allant plutôt à l'encontre des stéréotypes de genre. À titre d'illustration, sur les soixante-six chroniques de blogs portant sur *#Jean* présentées sur *Livreaddict*, un des principaux sites de diffusion des critiques amateurs et présenté par l'auteure 1 comme le site sur lequel on retrouve « les pires blogueuses anti-Jean », seules six peuvent être considérées comme critiques. En voici les extraits les plus virulents<sup>3</sup> :

Son caractère est plutôt effacé et ce n'est que dans certaines conditions qu'il s'imagine être son avatar et avoir la force qui le pousse à agir. Il m'a donné l'impression de vivre cette histoire en parallèle de la réalité. Du coup, d'avoir un ado qui avait les pieds sur terre sans vraiment les avoir, cela ne m'a pas forcément accrochée plus que ça [...].

Si j'avais tout de suite accroché avec Claude [...], j'ai eu plus de mal avec Jean au démarrage. Il fait peureux, craintif, il s'apitoie pas mal sur son sort, et sur sa situation. J'ai trouvé qu'il avait beaucoup moins de relief, de profondeur que Claude... et sur ce point j'ai été assez déçue.

(Chaimaa, blogueuse déjà citée)

En revanche, plusieurs critiques compilées sur le site valorisent au contraire ces traits de caractère de Jean. C'est le cas de la chronique d'Anaïs, 19 ans :

Jean est un garçon décrit comme « rond » et non sportif. Sa vie, c'était le jeu. J'apprécie beaucoup cette description du personnage car ça permet de ne pas tomber

3 Pour préserver l'anonymat, nous ne pouvons pas renvoyer vers les blogs.

dans le stéréotype du beau mec-sportif avec des abdos en bétons. Non ! Ici, on a un protagoniste auquel on peut s'attacher très facilement.

Malgré cela, le sentiment d'être incompris par ces premier.ères lecteur.rices, perçu.es comme des prescripteur.rices, est décrit par certain.es auteur.es comme un véritable traumatisme. Ces commentaires de lecture auxquels ne s'attendaient pas les auteur.es et qui contrarient leur vision des personnages viennent modifier la perception qu'ils ont de leur œuvre. C'est un point important pour penser les interactions entre la production, l'intermédiation et la réception : ces interactions sont à double sens et non pas seulement descendantes. Ainsi, si la réception est encadrée par la production et l'intermédiation, elle vient en retour peser sur ces deux niveaux. Si l'avis des blogueur.euses est important, c'est qu'elles et ils sont parmi les premier.ères à donner aux auteur.es un retour sur leur création au-delà de leurs proches et de leurs maisons d'édition. C'est aussi parce que les blogueur.euses sont très présent.es dans les moments de dédicaces en librairie et dans les débats qui suivent la sortie du livre (foire de Brive, salon de Montreuil), bien plus que des adolescent.es ordinaires venu.es seul.es dans ces lieux. Et bien sûr, l'avis des blogueur.euses revêt un enjeu lié à leur position d'intermédiaires qui communiquent sur leurs lectures et en tant que lecteur.rices susceptibles de provoquer chez les adolescent.es des réceptions similaires à la leur.

Concernant l'inversion du sexe entre héroïnes ou héros et auteur.es, cela aboutit, pour certain.es écrivain.es, à un sentiment d'échec relatif. C'est ce qu'explique l'une d'entre elles et eux lors de notre deuxième entrevue, qui se déroule quatre mois après la sortie de *Virus* (alors que les auteur.es ont eu le temps de « digérer » ces retours sur leur personnage) :

Alors ça, on en a discuté entre nous quatre aussi, et là j'me dis aussi qu'on a été victimes de nos propres stéréotypes en fait, parce que bon, c'est vrai que les filles ont pris des garçons et les garçons des filles, comme personnages, il n'empêche que les deux garçons ont fait des personnages de filles hyper euh..., alors « badasses », comme ils disent, les jeunes... (*petit rire*) hyper combatives, et c'est vrai que [auteure 1] et moi, nos deux personnages garçons, sont hyper sensibles. Voilà, le mien il est même pacifiste, voilà. Ça on aurait peut-être dû y faire un peu plus attention. Voilà, là pour moi c'est un mini-échec. [...]. Et du coup c'est ressorti euh... pas analysé comme ça par les blogueurs hein, euh... qui l'ont critiqué plus frontalement parce qu'ils sont pas... ils ont pas vu c'qu'y'avait derrière j'pense mais [...]. Ouais, j'l'ai réalisé, j'crois, à Montreuil justement. Tu vois, c'est récent, hein [...]. Pendant Montreuil j'ai eu l'illumination, j'ai dit : « Mais en fait, on se plaint des blogueuses qui nous reprochent ceci ou cela, mais... on a un peu merdé quoi ! » (*rires*) Et quand j'l'ai dit à [l'auteur 4], il a dit : « Mais tu as raison, en fait ! »

(Auteure 2)



Le processus de création est donc éclairé d'un nouveau jour par la réception faite du livre par certain.es blogueur.euses et les conversations entre auteur.es qu'elle a occasionnées. Choix initialement pensé (par les auteures femmes) comme un moyen de lutter contre les stéréotypes de genre, ce parti pris d'écriture apparaît en définitive aux auteur.es comme n'ayant pas permis de dépasser ces stéréotypes, dans lesquels elles et ils estiment s'être laissé.es enfermer à leur corps défendant.

★

Si les retours sur l'inversion des sexes des personnages et des auteur.es sont l'un des aspects sensibles pour ces dernières et ces derniers, c'est que le sujet du genre l'est aussi dans ce domaine de l'édition. Cela tient tout d'abord à ce que les auteur.es et responsables d'édition enquêté.es considèrent la littérature jeunesse comme dominée économiquement et symboliquement, et qu'elles et ils associent ces traits au fait que les professionnel.les – auteur.es et médiateur.rices – sont majoritairement des femmes.

Au départ, c'est des livres écrits par des femmes : on paye moins les femmes ; c'est écrit aussi par des femmes qui ne voyaient pas ça comme un métier. C'étaient des instits à la retraite, des mères de famille ou des gens qui avaient déjà des métiers à côté.

(Auteure 1)

La littérature de jeunesse, c'est moins considéré, parce que la jeunesse est moins considérée, voilà [...]. Il faut essayer de voir, à mon avis, d'où ça vient : c'est un rapport à la jeunesse, ça, c'est sûr. La jeunesse, les femmes qui s'occupent de la jeunesse [...]. La jeunesse, c'est moins intéressant que l'adulte, parce que quelque part, c'est des affaires de bonne femme.

(Une directrice éditoriale, 43 ans, titulaire d'une maîtrise de Lettres modernes puis DESS Lettres appliquées aux techniques éditoriales, expériences dans l'animation durant ses études, professions des parents inconnues)

De fait, la question des stéréotypes de genre est déterminante dans ce champ de la littérature de jeunesse. L'enquête en cours permet de faire l'hypothèse qu'on trouve d'un côté des acteur.rices porteur.euses d'une certaine légitimité culturelle et revendiquant des ambitions artistiques fortes qui vont de pair avec la volonté de dépasser les stéréotypes de genre, et de l'autre des acteur.rices assumant le fait de s'appuyer sur ces stéréotypes, dans la frange la plus commerciale de ce champ. Les remarques des blogueur.euses sur les caractéristiques genrées des personnages mettent donc indirectement en question la légitimité des auteur.es. Il n'est ainsi pas étonnant que l'auteure 1, qui est celle dont la carrière est la moins ancienne et établie, soit particulièrement meurtrie par les quelques retours négatifs.

En outre, en se donnant les moyens méthodologiques de dérouler un fil de la création à la réception (critique, ici) en passant par diverses intermédiations, cette recherche propose un autre éclairage sur la manière dont les stéréotypes de genre structurent les schèmes de perception d'une fiction littéraire. On voit notamment chez les « professionnel.les du livre » (auteur.es, éditeur.rices, etc.) une cohabitation entre la volonté de mixité, voire de dépassement des stéréotypes de genre à propos de *Virus* et le maintien d'une association plus conventionnelle entre sexe et genre à propos de la division du travail (au niveau des maisons d'édition) ou des manières de faire (ici, d'écrire). Ce ne sont pas seulement des résistances dans la chaîne qui va des auteur.es aux lecteur.rices qui expliquent que les stéréotypes de genre ne s'effacent pas tout à fait malgré la volonté de départ. En effet, les intermédiaires qui relèvent l'inversion des sexes entre écrivain.es et personnages (ce qui n'est pas automatique) y voient un élément positif qui contribue à faire de *Virus* une œuvre ambitieuse dans le champ de la littérature jeunesse. La survivance de ces stéréotypes semble se manifester déjà en amont, dès la production de l'œuvre, résultant d'un décalage entre postures réflexives et sens pratique, qui fait que les mêmes individus peuvent être disposés à croire que la mixité de *Virus* est souhaitable (dans l'œuvre même, le lectorat, la manière de la recevoir), tout en mobilisant dans leurs manières de travailler des stéréotypes genrés<sup>4</sup>. Les réactions des auteur.es face à la réception d'une petite partie des blogueur.euses (en l'occurrence essentiellement des femmes) sont un indice de cette dissociation : en montrant qu'il est possible d'avoir une réception genrée du texte (en associant non plus le sexe des personnages et celui des auteur.es, mais le sexe des auteur.es et les comportements des personnages), ces critiques agissent pour une partie des écrivain.es comme un révélateur, en les amenant à voir les traces de cette socialisation genrée dans leur écriture.

Le pari fait par les auteur.es semble d'autant plus périlleux qu'il prend place dans un marché de l'édition pour adolescent.es dont les acteur.rices s'accordent à dire qu'il est structuré en partie par des postures identificatoires des lecteur.rices – s'appuyant notamment sur le genre –, qui doivent se reconnaître au moins partiellement dans leur personnage, alors que l'envie qu'ont les auteur.es de s'affranchir de ces stéréotypes suppose, au contraire, un lectorat qui s'identifie à des personnages non stéréotypés.

La difficulté rencontrée par les auteur.es à dépasser les stéréotypes n'est pas propre à la littérature jeune adulte. Dans les albums pour enfants, ces stéréotypes perdurent, même si c'est de manière plus atténuée que par le passé.

4 Pour le lien entre socialisation des écrivain.es et analyse de leurs œuvres, voir Lahire 2010 ou Giraud et Saunier 2015.

Filles plutôt passives, tournées vers l'intérieur et garçons plus aventuriers, plus tournés vers l'extérieur : dans un marché mondialisé où le livre est destiné à des publics divers, la tendance est aux repères traditionnels (Brugeille, Cromer et Cromer 2002). Comme cela a été montré pour les mangas, on sait qu'il est possible pour les adolescent.es de lire une production clairement catégorisée et vendue comme étant « pour l'autre sexe », mais c'est nettement plus fréquent pour les filles que pour les garçons et variable selon l'origine sociale (Détrez 2011). Le cas de *Virus* confirme que la possibilité de s'affranchir des stéréotypes de genre, même lorsque cette volonté est affichée, est dépendante de l'état du champ et notamment des effets anticipés ou retours des réceptions par les intermédiaires et les lecteur.rices, tout comme des socialisations des auteur.es.

## Références bibliographiques

- Baudelot Christian, Cartier Marie et Détrez Christine, 1999, *Et pourtant ils lisent...*, Paris, Le Seuil.
- Bois Géraldine, Saunier Émilie et Vanhée Olivier, 2015, « La promotion des livres de littérature sur Internet », *Terrains et travaux*, vol. 1, n° 26, p. 63-81.
- Brugeille Carole, Cromer Sylvie et Cromer Isabelle, 2002, « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », *Population*, n° 57, p. 261-292.
- Coulangéon Philippe, 2003, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle remis en question », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, p. 3-33.
- Détrez Christine, 2011, « Des shonens pour les garçons, des shojos pour les filles? », *Réseaux*, n° 168-169, 4, p. 165-186.
- Giraud Frédérique et Saunier Émilie éd., 2015, « Des vies à l'œuvre. Socialisation et création littéraire », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 15. En ligne : [<https://journals.openedition.org/contextes/6014>].
- Lahire Bernard, 2010, *Franz Kafka : éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte.
- Naudier Delphine, 2004, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », *Sociologie de l'Art*, n° 2-4, p. 37-66.
- Octobre Sylvie, Détrez Christine, Mercklé Pierre et Berthomier Nathalie, 2010, *L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication / La Documentation française.
- Pasquier Dominique, Beaudoin Valérie et Legon Tomas, 2014, « Moi, je lui donne 5/5 ». *Paradoxes de la critique amateur en ligne*, Paris, Presses de l'École des Mines.



## **De la position à la posture : assignations et revendications genrées du monde du rap en France**

SÉVERIN GUILLARD  
ET MARIE SONNETTE

Dans de nombreux discours publics, le rap français est présenté depuis de nombreuses années comme une musique sexiste (Lesacher 2013, p. 155)<sup>1</sup>. Essentialisant le rap en l’abordant comme un ensemble homogène et radicalement distinct d’autres genres musicaux, ces affirmations ne rendent pourtant pas compte de la complexité des rapports sociaux de genre qui s’y expriment. En utilisant l’anti-sexisme à des fins d’altérisation, elles illustrent les rapports de force qui construisent la place du rap dans la société française. En effet, à partir des années 1990, cette musique a été promue dans l’industrie musicale et dans les médias généralistes comme une forme d’expression minoritaire (Hammou 2012) : les rappeurs ont été assignés à la figure du « jeune de banlieue » et leurs pratiques ont été mises à la marge d’une industrie musicale dominée par la variété. Dans ce contexte, un monde social du rap a émergé, dont les acteurs revendiquent une organisation et des conventions propres.

Les questions de genre sont traitées de manière différente en fonction des espaces sociaux dans lesquels le rap est donné à voir. Dans cette contribution, nous montrons que ce contraste s’observe particulièrement entre le monde social du rap, dont les membres développent une multiplicité de postures face aux rapports sociaux de genre, et les industries médiatiques et culturelles dominantes, dans lesquelles elles et ils sont souvent assigné.es à une position unique. La mobilisation du genre n’est donc pas abordée comme l’expression d’individus par essence sexistes ou anti-sexistes, mais comme

1 Les auteurs remercient Karim Hammou pour sa relecture amicale.

des performances, qui participent à la reproduction ou à la subversion d'un ensemble de normes dans une perspective intersectionnelle.

Dans un premier temps, nous observerons la réception du rap dans la sphère médiatique généraliste, en nous concentrant sur la polémique amorcée par les propos homophobes du groupe Sexion d'Assaut. Dans un second temps, nous examinerons des postures développées au sein du monde social du rap, en étudiant la manière dont des rappeuses contournent une injonction régulière à un féminisme dominant et proposent des critiques du sexisme en interne de leur monde propre.

### **La reconfiguration d'une controverse hors du monde social du rap**

L'assimilation du rap à la figure du « jeune de banlieue » (Hammou 2012) se ressent dans le traitement de ce genre musical dans les médias généralistes (Sonnette 2013), comme dans certaines études scientifiques<sup>2</sup>. Cette dimension influence la manière dont y sont traités le genre et la sexualité. Une affaire permet de mettre au jour cette question : celle du traitement des propos homophobes tenus par le groupe Sexion d'Assaut entre mars 2010 et mars 2011. L'objectif de cette partie est de montrer comment les propos discriminatoires tenus par le groupe ont fait l'objet d'un traitement différencié selon les types d'acteurs et actrices. Cette analyse permettra ainsi de montrer comment, dès qu'elle est traitée en dehors du monde du rap, la question des rapports de pouvoir de genre et de sexualité est abordée dans un cadre racialisé qui conditionne la place sociale de cette musique.

Genèse et traitement d'un discours homophobe  
dans le monde social du rap

Initiée au départ par des acteurs et actrices du rap français, cette affaire a connu une diffusion importante dans les médias généralistes et a eu des conséquences importantes pour la tournée du groupe, dont 17 des 22 concerts ont été annulés (Mortaigne 2010). Une revue de presse ainsi qu'un entretien avec Yann Cherruault<sup>3</sup>, le rédacteur en chef du magazine spécialisé hip-hop où naît la polémique, ont permis d'exposer certains de ses enjeux.

2 Voir à ce sujet l'analyse menée dans Guillard 2016, chapitre 1.

3 Entretien mené par Séverin Guillard le 2 juillet 2015.

Groupe composé de huit rappers, Sexion d'Assaut publie en 2010 son premier album produit en major, *L'École des points vitaux*. Résultant d'un contrat avec la maison de disque Sony Music, celui-ci connaît un grand succès commercial<sup>4</sup>. Dans la presse, Sexion d'Assaut se présente alors sous un angle particulier : ses membres rappellent régulièrement que, à l'exception d'un membre, ils sont « tous originaires de pays africains » (Nat. V 2010), mais qu'ils ont grandi dans Paris *intra-muros*. Dans le sillage de ces déclarations, ils sont ainsi promus par les journalistes comme une « alternative » à un rap étroitement associé à l'image de la banlieue. *Le Parisien* signale que « chez Sexion d'Assaut, donc, pas d'images obligatoires de cité ou de discours anti-flics », allant même jusqu'à qualifier la musique du groupe de « rap responsable » (*Le Parisien* 2010), tandis que *Le Point* considère que « ces Parisiens [...] n'ont rien à voir avec les rappers provocateurs qui se font les apôtres des cités chaudes » (Lévy 2010).

Fin 2010, le groupe est pris dans une polémique. Elle a pour origine des propos tenus dans une interview pour le magazine *International Hip-Hop*, dans lequel le groupe déclare notamment :

Pendant un temps, on a beaucoup attaqué les homosexuels parce qu'on est homophobes à cent pour cent et qu'on l'assume. Mais on nous a fait beaucoup de réflexions et on s'est dit pour nous qu'il était mieux de ne pas en parler car ça pourrait nous porter préjudice. (Nat. V 2010)

Créé en 2002, le magazine *International Hip-Hop* se place sur une ligne éditoriale proche de la presse spécialisée rap qui a émergé dans les années 1990 : celle qui consiste à se présenter comme un garant de l'authenticité du genre musical, face à une industrie médiatique et culturelle promouvant des artistes n'ayant pas acquis de crédibilité dans le monde du rap (Hammou 2012). L'interview avec Sexion d'Assaut, effectuée juste après la sortie de *L'École des points vitaux*, est cependant motivée par le succès rencontré par le groupe. Elle est menée dans les locaux de Sony Music par une journaliste du magazine, Nat. V, en présence du manager du groupe et d'une attachée de presse de la maison de disque. Or, le rendez-vous se passe mal et la journaliste rapporte à Yann Cherruault que le groupe lui « a sorti des propos dégueulasses ». Alors que les journalistes musicaux tendent généralement à mettre de côté les propos polémiques qui sont tenus par certains artistes, l'équipe d'*International Hip Hop* décide de rapporter les échanges de façon critique, à l'occasion de la parution de l'interview dans le numéro de juin 2010.

4 En 2010, il est le dixième plus gros succès de l'année en France (Source : [<http://www.snepmusique.com/tops-annuel/top-albums-fusionnes/?ye=2010>]).



Dans le chapeau de l'article, Sexion d'Assaut est présenté comme une tendance minoritaire du rap, que le journal ne cautionne pas :

Qu'on accroche ou pas à leur style et aux éruptions parfois bien réacs, sexistes et homophobes qui ont pu polluer certaines interviews, dont la nôtre, Sexion d'Assaut est la sensation du moment. Le groupe parisien [...] fait l'unanimité dans les médias petits-bourgeois (*Le Monde*, *Inrocks*, *Canal* +...) [et] squatte toutes les *playlists* [...]. Fidèle à notre mission de service public de l'info hip-hop, nous ne pouvions couper à une présentation de ce phénomène médiatique [...]. Du rap de droite, comme dirait Akhenaton. (Nat. V 2010)

À ce stade, la critique des propos homophobes de Sexion d'Assaut s'insère donc dans une critique plus générale de l'industrie du disque et des médias dominants. Le chapeau mentionné précédemment reprend ainsi une rhétorique de l'authenticité caractéristique de la presse rap spécialisée, tout en la doublant, signe de la ligne éditoriale de gauche propre à cette revue, d'une opposition en termes de classes sociales. La journaliste reproche au groupe de promouvoir un rap, certes moralement condamnable, mais plus encore inauthentique par rapport à des figures présentées comme des garants du genre musical (Akhenaton du groupe IAM, mais aussi le magazine *International Hip-Hop* lui-même). En entretien, Yann Cherruault poursuit cette individualisation des propos en déclarant que, si le groupe a tenu des propos contestables, « ça se produit rarement dans le rap ».

Gestion d'une polémique dans les grands médias :  
des propos homophobes à la racialisation du rap

Aucune réaction dans les médias ou l'industrie musicale ne suit la publication de l'interview en juin, bien que le numéro ait été envoyé à la maison de disque du groupe. À la fin de l'été, l'interview est relayée sur des blogs et des réseaux sociaux d'amateurs de rap et de militants des causes LGBT. La polémique enfle, jusqu'à être reprise dans l'émission *Morandini!* sur Direct 8. Elle suscite alors une vague d'intérêt de la part des médias généralistes. À partir de ce moment, le traitement de l'affaire change.

Ce changement s'observe dans un premier temps au niveau des réactions du groupe. Si ses membres procèdent d'abord à des démentis sur les réseaux sociaux, en affirmant que la journaliste a inventé les propos, ils les confirment par la suite en les attribuant à un des membres, le rappeur Lefa. Celui-ci publie alors un communiqué de presse pour s'excuser, dans lequel il déclare qu'il a sorti une « connerie » et qu'il ne connaissait pas le sens du mot « homophobie ». Il écrit :

L'homosexualité est quelque chose qui est très loin de nous, qui avons grandi dans un milieu macho, et on utilise des mots qui s'y rapportent à tout bout de champ, sans forcément tous les maîtriser. (*Big Browser* 2010)

Ce revirement renvoie à une stratégie de la maison de disque qui doit gérer une situation de crise. Quelques jours auparavant, la maison de disque appelle Yann Cherruault, en présence d'avocats, pour récupérer les bandes de l'entretien, et elle ne peut alors plus maintenir une posture de déni. La stratégie mise en place fait appel à des arguments bien différents de ceux mobilisés dans le monde social du rap : il s'agit de mettre l'accent sur un « milieu » auquel le rappeur appartiendrait, et dont il ne ferait qu'exprimer l'homophobie latente.

Cette ligne de défense est étroitement liée aux logiques qui guident le traitement de l'affaire dans les grands médias. Qu'ils accusent ou défendent le groupe, les articles publiés durant la polémique se font par rapport à un cadre de pensée qui associe étroitement le rap et les minorités racisées. Après un rappel des propos du groupe, une journaliste du *Point* écrit par exemple :

Suffisamment pour que les huit rappeurs blacks, dont Maska, *le blanc*, [...] qui se sont connus sur les bancs de l'école, à Paris, loin des banlieues chaudes, se mettent à dos bon nombre de fans outragés. Eux que l'on croyait assagis et pacificateurs, ces apôtres *peace and love* qui luttèrent contre les préjugés dans *Casquette à l'envers*. [...] Dérapage involontaire ? Provocation ? Pétage de plomb face au succès fulgurant ? Il fallait se méfier. (Lévy 2010)

Ici, la journaliste renvoie d'abord le groupe à une appartenance raciale : l'ensemble de ses membres sont « blacks », y compris le rappeur Maska, dont elle précise qu'il est pourtant nommé « le blanc » par le groupe. Elle précise ensuite que les rappeurs ont grandi « loin des banlieues chaudes », comme si le détachement de cet espace expliquait leur comportement « assagi et pacificateur ». Malgré tout, elle signale qu'il fallait se « méfier » : tout se passe comme si leur naturel avait soudain ressurgi, craquelant le vernis policé derrière lequel ils s'étaient dissimulés.

Cette association entre rap et jeunesse populaire racisée est également au centre des propos des acteurs et actrices qui défendent le groupe. Elle se retrouve dans la stratégie mise en place par la maison de disque Sony Music, mais aussi chez certains journalistes. Pour Véronique Mortaigne dans *Le Monde*, Sexion d'Assaut ne mérite pas ces condamnations pour une raison précise :

Sexion d'Assaut ne s'apparente pas à la tendance dure du rap, et a permis au hip-hop français de respirer, par sa structure collective, par un changement de perspective où les intéressés ne sont plus victimes des juges ou de la police, mais

des acteurs, « et d'ailleurs, on avoue même qu'on peut être fainéants », dit Lefa, volubile et rieur en apparence, à cent lieux [sic] de la noirceur des cités ghettos. (Mortaigne 2010)

Que les journalistes défendent ou accusent le groupe, ceux-ci semblent donc se retrouver sur un postulat commun : celui de l'association du rap à l'image du « jeune de banlieue ». Par rapport à ce profil générique, l'origine géographique du groupe, Paris *intra-muros*, est maniée différemment selon les journalistes : chez ses défenderesses et défenseurs, elle sert à affirmer son originalité ; chez ses détracteurs et détractrices, elle n'est qu'une mystification. Dans tous les cas, la figure du groupe de rap sert à tenir un discours non pas sur ces artistes précis, mais sur les populations auxquelles ils sont associés, et les propos s'inscrivent dans le cadre d'un débat qui vise à valider ou à contester une dichotomie entre « homosexuels des villes » et « homophobes des banlieues » (Fassin 2010).

Ainsi, le passage du monde social du rap à celui de l'industrie médiatique et culturelle nationale et généraliste s'accompagne de l'introduction d'un rapport de pouvoir supplémentaire. À l'inverse d'un monde du rap où les dires du groupe sont considérés comme une expression individuelle et disqualifiés comme tels, les articles des médias généralistes les assimilent au rap dans son ensemble et, à travers lui, à un « milieu » social qu'il serait censé représenter. Cette rhétorique, qu'elle cherche à disqualifier les propos du groupe ou au contraire à les excuser, opère dans le même temps une forme de racialisation : par ce biais, le rap est défini comme une musique de l'« Autre ». Mais cette assignation à l'altérité se double aussi d'une assignation à la territorialité (Hancock 2008) : les propos homophobes du groupe Sexion d'Assaut sont en effet décrits comme le reflet de certains « espaces » dans lesquels auraient cours des normes différentes du reste de la société.

### **Être femme dans un monde masculin et minorisé : mises en scène de postures transgressives**

La représentation du rap comme musique de l'« Autre » en vigueur dans les médias généralistes a également des conséquences sur les postures de genre adoptées par les rappeuses. Après avoir étudié les médiations qui assignent le rap à une position unique dans les rapports de genre, nous nous arrêtons sur la production et le parcours de certaines artistes de rap contemporaines. Nous nous appuyons ici principalement sur l'étude de discours internes au monde social du rap, c'est-à-dire des interviews dans les médias spécialisés et les textes des chansons.

À l'heure actuelle, l'un des seuls indicateurs qui donnent un ordre d'idée de la répartition sexuée de la pratique du rap en France permet de repérer que moins de 5 % des artistes de rap ayant publié un album de 1990 à 2004 sont des femmes<sup>5</sup>. Si le chiffre est faible, il est à l'image du monde professionnel de la musique, fortement inégalitaire, où la présence des femmes à des positions visibles et valorisées reste marginale. Les enquêtes en la matière montrent l'existence d'une différenciation genrée des rôles dans le monde du jazz par exemple – les femmes sont chanteuses tandis que les hommes sont musiciens<sup>6</sup> – et celle d'un plafond de verre dans le monde de la musique d'orchestre où les femmes peuvent maîtriser un instrument mais ne deviennent pas cheffe d'orchestre (Ravet 2011).

Ainsi, la faible présence des femmes dans la strate la plus professionnalisée des artistes de rap – c'est-à-dire au sein de celles et ceux qui ont déjà publié au moins un album – et *a fortiori*, au sein de la frange la plus reconnue publiquement<sup>7</sup>, n'est pas l'apanage de ce seul monde de l'art comme aiment à le rappeler des rappeuses qui sont souvent interrogées à ce sujet :

Journaliste : Vous êtes une femme dans le milieu du rap. Est-ce que ça change quelque chose ou est-ce que c'est une question vraiment complètement débile ?

Billie Brelok : « C'est une question très récurrente en tout cas chez vos collègues, c'est pas la première ni la dernière fois que je vais avoir à y répondre. Je n'ai pas l'impression que ce soit une difficulté plus majeure qu'ailleurs. Si c'est difficile d'être une fille, c'est dans plein d'endroits. Je ne pense pas que le rap puisse se féliciter d'être encore plus machiste que le reste de la société française. C'est un terrain d'entente entre le rap et la société française.<sup>8</sup>

Ici, la rappeuse Billie Brelok, face à une journaliste généraliste (la radio Mouv' n'a pas encore fait sa transition vers un format spécialisé sur les musiques hip-hop en 2014), s'acquitte une nouvelle fois de la tâche de contre-carrer l'essentialisation du rap comme genre musical spécifiquement misogyne, en le banalisant comme un genre musical dont le sexisme relève des mêmes logiques machistes que l'on observe dans la société française dans son ensemble.

5 Cet indicateur est issu des études statistiques produites par Karim Hammou et notamment citées dans le billet de blog « Rappeuses : où sont les stars ? », octobre 2017 : [<https://surunsonrap.hypotheses.org/3508>].

6 « Alors qu'environ 65 % des chanteuses sont des femmes, elles constituent moins de 4 % des instrumentistes » (Buscatto 2007, p. 13).

7 En France, seules les rappeuses Diam's, Keny Arkana et récemment, Shay, ont vendu un album au niveau « disque d'or ».

8 Billy Brelok dans une interview de la radio Mouv' le 26 septembre 2014 : [<http://www.lemouv.fr/player/reecouter?play=172438>].

Néanmoins, le fait, pour des femmes, d'occuper une place reconnue dans un monde professionnel dominé par les hommes, constitue une « mobilité de genre » face aux normes en vigueur<sup>9</sup> qui n'est pas sans conséquence sur les productions artistiques et les discours publics de ces artistes femmes. Plus précisément, ces productions et discours sont fortement influencés par la double position minoritaire des rappeuses en question : premièrement, elles sont femmes dans un monde professionnel majoritairement masculin, deuxièmement, elles sont artistes au sein d'un genre musical assigné aux banlieues et à l'altérité dans un monde exogène majoritairement blanc « racialement ». Comme dans la réception du rap par les médias généralistes, c'est donc à l'intersection de ces deux positions de domination que nous devons analyser les postures des rappeuses étudiées. Tout en se montrant sceptiques face à la demande récurrente, hors du monde du rap, de se revendiquer d'un féminisme dominant auquel elles n'adhèrent pas, elles formulent en interne, dans leurs œuvres, des revendications d'égalité.

Le scepticisme face à l'injonction au féminisme *mainstream*

Bien qu'en infime minorité dans le monde du rap en France, plusieurs rappeuses étudiées refusent de se dire féministes afin de ne pas se trouver associées à un mouvement qu'elles considèrent être délégitimant pour leurs confrères rappers. Le rejet de la revendication féministe peut être compris uniquement à l'aune de la double minorisation qu'elles expérimentent. Dans l'extrait d'interview suivant, les rappeuses Black Barbie et Pand'or se démarquent ainsi du féminisme dominant :

Journaliste : Qu'est-ce que le féminisme vous évoque ?

Black Barbie : [...] Je comprends ce terme mais il me gêne car il a souvent été utilisé à mauvais escient. Le groupe Ni putes ni soumises, qui se revendique féministe, est un bon exemple. Elles défendent une cause qui, à mon avis, n'existe pas ! J'aurais préféré une appellation du style : « œuvrer pour des meilleures conditions de vie des femmes » !

Pand'or : [...] Le féminisme est un mouvement dont je ne fais pas partie car il représente pour moi un extrême qui s'avère être anti-homme. J'entends souvent parler du groupe Ni putes ni soumises mais je ne me sens pas concernée !

9 Si la « mobilité de classe » est le fait de se surclasser ou se déclasser au sein de l'échelle de stratification sociale, la « mobilité de genre » serait le fait d'occuper une position professionnelle traditionnellement masculine pour une femme et inversement (voir Guichard-Claudic, Kergoat et Vilbrod 2008, p. 9).

Black Barbie : Je ne dirais pas que je suis féministe mais je suis pour que les femmes avancent dans la société. On sait très bien qu'il y a partout des inégalités à l'heure actuelle !<sup>10</sup>

Si la définition « œuvrer pour de meilleures conditions de vie des femmes » pourrait s'apparenter à une prise de position féministe, les deux rappeuses, en prenant le groupe Ni putes ni soumises comme parangon de la lutte féministe, décident de s'en éloigner pour ne pas coller à une image qu'elles réprouvent.

Ce féminisme dominant ayant construit comme « nouveaux ennemis intimes » le « garçon arabe et la fille beurette » (Guénif-Souilamas et Macé 2004), les rappeuses citées préfèrent ne pas y être assimilées. On retrouve ici, comme dans l'extrait d'interview de La Gale qui suit, les logiques explicites par les recherches afro-féministes à propos d'une relative « loyauté aux hommes noirs » (Dorlin 2008) des femmes noires contre le racisme des féministes blanches étasuniennes.

Journaliste : Un mouvement comme celui des Femen tu le regardes comment ?

La Gale : Justement, on m'a questionnée super souvent sur le sujet [...]. Finalement, elles sont dans ce qu'on nous demande constamment. Fermer sa gueule et montrer ses seins. Rien de bien féministe à tout ça selon moi. C'est marrant de voir à quel point elles sont réac' sur plein de points aussi, voire parfois racistes : j'ai même entendu leur porte-parole déclarer vouloir « ôter la mentalité "arabe" de l'homme ukrainien ». Perso, je suis à moitié arabe, et je ne vois pas le rapport.<sup>11</sup>

Porter une revendication d'égalité au cœur de son monde de l'art

De façon notable, nous pouvons constater qu'il existe pourtant des espaces où la norme dominante masculine du genre rap est contestée. C'est au cœur de leurs œuvres, à un endroit où les artistes contrôlent le plus leurs modalités d'expression publique, que les rappeuses étudiées mettent en scène une critique des doubles standards de genre, en performant des postures féminines dominantes.

Dans notre premier exemple – le morceau *Rap de bonne femme*<sup>12</sup> –, la rappeuse Black Barbie détourne et se réapproprie les normes masculines : si l'expression consacrée veut qu'un « rap de bonhomme » soit un rap dur,

10 Propos de Black Barbie et Pand'Or retranscrits dans une interview du magazine *Afriscoppe* « Le rap féminin est un reflet de la société », février 2013 : [<http://africultures.com/le-rap-est-le-reflet-de-la-societe-11242/>].

11 Propos de La gale retranscrits dans une interview de l'*Abcdr du son* d'avril 2013 : [<http://www.abcdrduson.com/interviews/gale/>].

12 Black Barbie, « Rap de bonne femme », *Barbieturique*, 2009.



violent et de qualité, elle défend *a contrario* la valeur d'un « rap de bonne femme », contestant l'idée implicite d'un monopole masculin de la dureté et de la violence. En effet, elle évoque le fait qu'être une femme dans une société dominée par les hommes est une expérience tellement difficile, que les femmes sont, d'autant plus, en situation de revendiquer l'authenticité attachée à des paroles crues et dures dans le rap. Elle procède donc à une « contestation de l'hégémonie masculine » (Djavadzadeh 2015) :

Ça c'est un rap de bonne femme, cru, franc, dur et brutal / Comme les coups qu'elle se prend quand il y a violence conjugale / Comme les contractions qui te crispent sur ton lit d'hôpital [...] / Rien que des *punchlines* méchantes / Comme les remarques du policier qui enregistre ta main courante / Tristes inattendues, ses phrases qui te touchent / Des mots qui t'arrachent le cœur comme une fausse couche / C'est un rap de demoiselle, pour les misogynes c'est un rap immoral.

La rappeuse Ladéa donne à écouter, quant à elle, une subversion des normes de genre en utilisant des métaphores sexuelles habituellement réservées aux hommes. Si les références à l'acte sexuel sont assez courantes dans les paroles de rappeurs, celles faites au cunnilingus par des femmes sont rares et réputées mal perçues : « J'écris des phases alléchantes / J'les trouve en me faisant bouffer la chatte / Faut que je fasse attention mes parents peuvent entendre ma zik / Mais j'y peux rien si leur putain de gendre fait des cunni magiques »<sup>13</sup>. La mise en scène publique de la sexualité féminine est ici utilisée comme une façon de se mesurer aux modes d'expression du masculin.

Nous avons donc pu constater une tendance des rappeuses à euphémiser les critiques faites au sexisme du monde social du rap afin de ne pas répondre aux injonctions d'un féminisme excluant et minorisant. Cependant, au sein même du monde social du rap, les rappeuses ouvrent un espace de performances et de critiques contestant les normes de genre. C'est donc en cherchant à saisir les rapports de pouvoir spécifiques et les façons de les subvertir au sein d'un monde social du rap majoritairement masculin, et minorisé par le monde politique et culturel, que nous avons observé des manières originales pour des femmes, doublement minoritaires, de déployer leurs capacités d'agir. Pour reprendre Alice Aterianus-Owanga à propos de son terrain sur le rap gabonais : « si la revendication féministe semble absente du débat [...] l'existence sur la scène d'une affirmation de force féminine égale à celle des hommes constitue déjà une remise en question de l'hégémonie masculine, et les catégories identitaires qui se réinventent permettent d'insérer

13 Ladéa, *Freestyle aller*, 2014 : [<https://www.youtube.com/watch?v=nIeU3NIEaXQ&feature=youtu.be>].



du jeu et des moyens d'agentivité dans les mécanismes de contrôle existants» (Aterianus-Owanga 2013).

\*

Cet article a montré comment les rapports sociaux de genre liés au rap en France ne pouvaient se comprendre que dans une perspective intersectionnelle. Genre musical associé depuis longtemps aux minorités racisées dans le contexte français, le rap est un exemple emblématique pour montrer comment, dans ce pays, « parler de sexe, c'est parler de race, et inversement » (Fassin 2009).

Cependant, ces questions de genre ne sont pas traitées de la même manière selon les espaces dans lesquels le rap est abordé. Les discours tenus par différentes rappeuses au sein du monde social du rap montrent en effet comment les problématiques liées au genre dans le rap font l'objet de différentes postures. Ils mettent en évidence l'hétérogénéité du monde social du rap dont les normes sont débattues et remises en cause. Cette hétérogénéité semble effacée au profit d'une homogénéité fantasmée dès lors que le rap est abordé en dehors de son monde social propre (par l'industrie musicale généraliste, par les médias dominants, ou même par le prisme de groupes militants). Ce genre musical est alors assigné à une position unique au sein des rapports sociaux et sert à illustrer, sur le territoire national, un discours plus général sur les « Autres » (Delphy 2008). Dans ce cadre, l'association du rap au sexisme, évoquée dans l'introduction, revient bien à nier la complexité du genre musical, mais aussi à le maintenir à distance des espaces de visibilité dominants.

## Références bibliographiques

- Aterianus-Owanga Alice, 2013, *Pratiques musicales, pouvoir et catégorie identitaires : Anthropologie du rap gaboma*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2.
- Big Browser, 2010, « TOLÉRANCE – L'interview polémique du groupe Sexion d'Assaut », 24 septembre 2010. En ligne : [<http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2010/09/24/tolerance-linterview-polemique-du-groupe-sexion-dassaut/>].
- Buscatto Marie, 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*, Paris, CNRS Éditions.
- Crenshaw Kimberley, 1993, « Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew », *Feminist Social Thought: A Reader*, D. Tietjens Meyers éd., New York / Londres, Routledge, p. 247-263.
- Delphy Christine, 2008, *Classer, dominer. Qui sont les autres ?*, Paris, La fabrique éditions.
- Djavadzadeh Keivan, 2015, « Trouble dans le gangsta-rap : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité & société*, mis en ligne le 1<sup>er</sup> juin 2015. En ligne : [<http://journals.openedition.org/gss/3577>; DOI : 10.4000/gss.3577].

- Dorlin Elsa éd., 2008, *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan.
- Fassin Éric, 2010, « Homosexuels des villes, homophobes des banlieues ? », *Métropolitiques*. En ligne : [<http://www.metropolitiques.eu/Homosexuels-des-villes-homophobes.html>].
- 2009, « Questions sexuelles, questions raciales. Parallèles, tensions, articulations », *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, D. Fassin et E. Fassin éd., Paris, La Découverte, p. 238-256.
- Guénif-Souilamas Nacira et Macé Éric, 2004, *Les féministes et le garçon arabe*, La Tour-d'Aigues, L'Aube.
- Guichard-Claudic Yvonne, Kergoat Danièle et Vilbrod Alain éd., 2008, *L'inversion du genre : quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement*, Rennes, PUR.
- Guillard Séverin, 2016, *Musique, ville et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis*, Thèse de doctorat, Université Paris-Est.
- Hammou Karim, 2012, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.
- Hancock Claire, 2008, « Décoloniser les représentations : esquisse d'une géographie culturelle de nos "Autres" », *Annales de géographie*, vol. 2-3, n° 660-661, p. 116-128.
- Le Parisien*, 2010, « Sexion d'Assaut ou le rap responsable », 15 avril 2010. En ligne : [<http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/sexion-d-assaut-ou-le-rap-responsable-15-04-2010-887163.php>].
- Lesacher Claire, 2013, « "Le rap est sexiste", ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et la coproduction des rapports de pouvoir », *Genre et migrations postcoloniales. Lectures croisées de la norme*, Y. Parisot et N. Ouabdelmoumen éd., Rennes, PUR, p. 155-170.
- Lévy Audrey, 2010, « Connaissez-vous Sexion d'Assaut ? », *Le Point*, 25 mai 2010. En ligne : [[http://www.lepoint.fr/musique/connaissez-vous-sexion-d-assaut-20-05-2010-1273763\\_38.php](http://www.lepoint.fr/musique/connaissez-vous-sexion-d-assaut-20-05-2010-1273763_38.php)].
- Mortaigne Véronique, 2010, « Sexion d'Assaut : "Je ne savais pas le sens de homophobe..." », *Le Monde*, 27 septembre 2010. En ligne : [[http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/09/27/je-ne-savais-pas-le-sens-de-homophobe\\_1416557\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/09/27/je-ne-savais-pas-le-sens-de-homophobe_1416557_3246.html)].
- Nat. V, 2010, « Interview. Sexion d'Assaut », *International Hip-Hop*, n° 10, p. 26.
- Ravet Hyacinthe, 2011, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- Sonnette Marie, 2013, *Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Thèse de doctorat, Université Paris 3.

## Trajectoires féminines d'émancipation par la lecture : les transgressions de l'âge adulte

VIVIANE ALBENGA  
ET LAURENCE BACHMANN

Quels sont les effets de la lecture à l'âge adulte sur la construction du genre, dans le contexte actuel où la critique féministe a irrigué différents types de textes, qu'il s'agisse de littérature, sciences humaines, bandes dessinées ou développement personnel ? Ce questionnement permet d'envisager le genre comme un pourvoyeur de catégories d'appréciation à l'œuvre aussi bien dans la réception des lectures que dans leur prescription, à l'occasion de médiations interpersonnelles ou collectives. Si l'on a déjà eu l'occasion de montrer que le genre pouvait jouer comme catégorie distinctive dans les échanges autour de l'activité de lecture (Albenga 2007), en attribuant dans la plupart des cas, un « capital symbolique négatif » aux lectures catégorisées comme « féminines », les pratiques de lecture témoignent également de transgressions à l'égard des normes de genre, qu'il s'agisse des normes de la conjugalité hétérosexuelle, de la maternité ou encore de celles qui restreignent l'autonomie, la mobilité physique et l'accès à la création pour les femmes (Albenga 2017 ; Bachmann 2010).

Comment les transgressions ainsi définies s'inscrivent-elles dans un contexte où le mouvement féministe a contribué à la remise en question de la hiérarchie entre les sexes, y compris en littérature ? Dans les décennies suivant le mouvement des années 1970, un certain nombre d'écrivaines européennes et nord-américaines, reconnues tant par la critique que par le public (Annie Ernaux, Nancy Huston, Lucia Etxebarria, Elfriede Jelinek, etc.), ont intégré des thématiques et des idées féministes dans leurs œuvres littéraires. Au-delà de la littérature, on a pu observer une prolifération de textes scientifiques (*via* le développement des études sur le genre) et, plus encore, une diffusion de

la critique féministe dans la société (Risman 2009) portée par différents types de textes. Ce contexte, qualifié de « métaféministe » par Lori Saint-Martin (1992), invite à penser les reconfigurations du genre par la lecture dans la diversité des supports, des socialisations à la lecture ainsi que des degrés de sensibilisation aux questions de genre. La comparaison de deux enquêtes de terrain – l'une menée par Viviane Albenga et fondée sur des observations et entretiens auprès de cercles de lecture lyonnais majoritairement féminins et non politisés, l'autre effectuée par Laurence Bachmann auprès de femmes sensibilisées aux questions de genre à Genève (voir encadré méthodologique) – met en évidence l'existence de trajectoires d'émancipation relative à l'égard des normes de genre et souligne la temporalité de la construction du genre à l'âge adulte ainsi que le rôle de support joué par la lecture dans les fractions des classes moyennes détenant plus de capital culturel qu'économique.

En s'inspirant de travaux portant sur des pratiques de transformation de soi, tels ceux de Muriel Darmon (2003), il s'agira dès lors dans ce chapitre d'appréhender ces pratiques de lecture comme des « pratiques de soi » (Foucault 1984) inscrites dans un espace des possibles de classe et de genre. En effet, si Michel Foucault a mis au jour les enjeux de classe sous-jacents au souci de soi, en soulignant que la possibilité de disposer du temps nécessaire aux pratiques de soi dépend de ressources matérielles, nous avons pour notre part déjà montré comment le souci de soi des femmes issues des classes moyennes cultivées vise à conquérir et préserver son autonomie (Albenga 2017 ; Bachmann 2009). Les effets de la lecture sur la contestation relative des rapports de genre ont été mis au jour par Janice Radway, qui a montré comment la lecture de romans sentimentaux peut offrir aux lectrices de classes populaires non seulement des moments de détente personnelle particulièrement rares pour elles, mais aussi des occasions d'exprimer leur insatisfaction amoureuse (Radway 2000). Autrement dit, les lectures sont ici analysées au prisme des socialisations de genre et de classe telles qu'elles se déploient au cours des trajectoires de vie, et en ce qu'elles participent également à ancrer ou développer des dispositions à l'autonomie féminine.

Cependant, à la différence des femmes observées par Janice Radway, les lectrices des deux terrains sont situées majoritairement dans l'espace des classes moyennes, et leurs lectures revêtent un caractère plus légitime que les romans sentimentaux. C'est le cas des femmes dont les trajectoires seront présentées dans cet article : Gaëlle, Cécile et Floriane pour Genève ; Nina, Nathalie et Claire pour Lyon, qui ont été choisies en ce qu'elles constituent des cas emblématiques des tendances observées dans les deux terrains, tout en présentant des caractéristiques sociologiques permettant de les comparer. Deux d'entre elles sont au chômage, trois autres cumulent des emplois à

temps partiel et la dernière prépare un concours qui lui permettrait, en cas de succès, d'atteindre le niveau de capital culturel dont ses diplômes et ses pratiques de lecture rendent compte. Toutes disposent d'un capital culturel littéraire ou artistique de par leurs études ou leur origine sociale : il n'est dès lors pas anodin que la lecture apparaisse comme l'un des supports qu'elles peuvent mobiliser.

## La confrontation de deux terrains d'enquête

### Deux terrains d'enquête

L'enquête sur les cercles de lecture lyonnais, problématisée autour de la construction du genre par la lecture telle que saisie par entretiens et par observations participantes, porte sur trois cercles de lecture et a donné lieu à 42 entretiens (28 femmes et 14 hommes). Ces entretiens visaient à faire retracer par les enquêtés.es les modalités de leurs pratiques de lecture tout au long de leurs trajectoires de lecteur.trices, avant et pendant leur participation à un cercle de lecture. Les cercles étudiés dans l'agglomération lyonnaise se caractérisent, tout comme la majorité des sociabilités publiques autour de la lecture (Charpentier et Pierru 2001), par la prédominance de femmes, de cadres, employé.es de la fonction publique et de professions intellectuelles et artistiques. Le premier cercle de lecture étudié s'inscrit dans les activités d'une association et organise des lectures à haute voix de textes publiés. Le second se tient mensuellement dans une bibliothèque municipale où les participant.es – quasi exclusivement des femmes – échangent autour de leurs « coups de cœur ». Le dernier groupe de lectrices et lecteurs pratique le *bookcrossing* qui consiste à déposer des livres (à les « libérer » selon le langage indigène) dans des lieux publics afin qu'ils soient accaparés et lus par des inconnu.es.

L'enquête sur les femmes sensibilisées au genre à Genève<sup>a</sup>, visant à explorer les conditions de possibilité des soucis de soi des femmes en termes d'égalité et d'autonomie, repérés initialement à travers leurs usages de l'argent (Bachmann 2009), repose également sur une approche qualitative. Des entretiens compréhensifs ont été effectués avec 25 femmes et 3 hommes disposé.es à la transformation du genre, c'est-à-dire à sa modification partielle, mais ne se considérant pas forcément comme « féministes »<sup>b</sup> afin d'inclure dans le corpus d'autres postures que celles provenant d'un discours intellectuel ou militant. Pour ce faire, nous avons choisi à la fois des personnes affiliées explicitement au féminisme (participant à un journal féministe, à un groupe de réflexion féministe, à une association pour la défense des droits des femmes, etc.), mais aussi des personnes ayant simplement manifesté un intérêt soutenu pour la perspective de genre (lors d'un cours dans une école professionnelle ou de culture générale pour adultes<sup>c</sup>) ou des femmes revendiquant des espaces de sociabilité non mixtes. Ces personnes habitent Genève, sont célibataires ou en couple. Si leur âge varie entre 19 et 46 ans, la plupart d'entre elles sont âgées d'environ 30 à 40 ans, c'est-à-dire qu'elles appartiennent aux générations issues des mouvements de contestation des années 1970.

- a. Cette recherche a été financée par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS) et s'inscrit en outre dans le cadre des travaux effectués au sein du Pôle de recherche national LIVES du FNS – Surmonter la vulnérabilité : perspective du parcours de vie.
- b. Nous mettons des guillemets à « féministe » pour souligner que cette notion est appréhendée ici comme une catégorie du sens commun.
- c. À Genève, l'École de culture générale est une formation post-obligatoire (après la fin de la scolarité obligatoire, à 16 ans) visant à consolider la culture générale des élèves tout en les dirigeant vers des filières professionnelles. Elle est tendanciellement suivie par des personnes issues des milieux populaires.

Les lectrices lyonnaises privilégient des auteur.es de romans qui détiennent une forte légitimité littéraire, dont des auteures féministes (Annie Ernaux, Virginia Woolf, Virginie Despentes), ce qui permet aux lectrices de diffuser des idées féministes sans revendiquer l'étiquette pour elles-mêmes. À l'inverse, les femmes du terrain de Genève, qui ont des pratiques ou des discours critiques à l'égard du genre tout en ne se considérant pas forcément comme « féministes », recourent à des textes de légitimité culturelle variée, allant de textes de sciences humaines à des bandes dessinées (telles que *Les Frustrés* de Claire Bretécher) ou à des ouvrages de développement personnel (tels que le best-seller *Femmes qui courent avec les loups* de Clarissa Pinkola Estés). Si le terrain genevois rappelle, par certains aspects, les lectrices et lecteurs d'ouvrages de développement personnel (Marquis 2014), alors que les cercles de lecture lyonnais reposent sur les logiques déjà étudiées de sociabilités lectorales fondées sur le don et contre-don autour des livres (Evans 1996), la médiation collective, paradoxalement, joue bien davantage dans le terrain genevois. Les cercles de lecture s'avèrent prescripteurs en termes de légitimité sur ce qu'il convient de lire ou de ne pas lire et de présenter dans le cercle, mais ils ont finalement peu d'effet sur les choix de lectures opérés par les participantes, comme celles-ci le disent elles-mêmes. Les lectures sont appropriées, en discours et en pratiques, sous deux prismes que nous étudierons successivement : d'abord, l'émancipation à l'égard des normes dominantes de la « féminité » ; ensuite, la revendication de l'autonomie à l'égard des hommes. Les catégories de « féminité » et d'« autonomie » s'avèrent être à la fois très prégnantes dans les discours et très investies en pratique, y compris lorsqu'elles sont remises en question comme dans le cas de la « féminité ».

### **S'émanciper des cadres dominants de la « féminité »**

Dans les deux terrains, les lectures sont évoquées comme les jalons d'une trajectoire d'affirmation de soi hors de certaines normes dominantes liées



à la catégorie sociale de la féminité et des chemins balisés par les discours féministes militants.

Le cas de Gaëlle, 34 ans, assistante administrative à temps partiel dans un institut lié à l'université de Genève, est à ce titre particulièrement révélateur. Fille d'une mère secrétaire de direction et d'un père cadre bancaire, tous deux peu diplômés, elle passe son enfance dans un petit village du centre de la France. Elle est titulaire d'une licence d'anglais et d'une maîtrise de français langue étrangère. Gaëlle affirme qu'elle a toujours, en tant que fille ou femme, réprouvé son assignation à l'univers du féminin : enfant, elle abhorre les robes et les poupées (« les trucs pas rigolos ») qu'on lui « inflige », pour reprendre son expression, étant davantage attirée par l'univers stimulant et amusant du masculin (les jeux d'action, les petites voitures, etc.). Un tel enfermement dans des attentes de genre l'embarrasse depuis toujours : « Il y a quelque chose qui m'a toujours gênée, c'est : qu'est-ce qui fait qu'on va attendre de moi que je sois mère ? Qu'on va attendre de moi que je fasse la vaisselle ? Tout ça, quoi. »

À l'âge de 8 ans, elle découvre *Les Frustrés* de Claire Bretécher. Cette série de bandes dessinées qui traite avec lucidité des rapports sociaux de sexe lui parle. Selon elle, ces lectures n'ont pas été « anodines » ; elles lui ont « appris quelque chose », sont « restées dans sa tête ». Adulte, elle achète la série pour interroger sa propre vie avec la grille d'interprétation de l'auteure, qu'elle approuve : « J'ai dit "Ah ouais, tiens elle, elle a bien raison là-dessus !" (*rires*). » Les BD de Claire Bretécher soutiennent ainsi, au cours de sa vie, ses diverses résistances à son assignation aux formes dominantes de la féminité.

Gaëlle trouve aussi des éléments pour nommer l'enfermement qu'elle a éprouvé personnellement dans *Du côté des petites filles*, ouvrage de la pédagogue italienne Elena Gianini Belotti. La lecture de cet essai, qui montre comment les filles, dès leur plus jeune âge, sont conditionnées par les rapports sociaux de sexe, lui délivre alors « des réponses » et va lui permettre de mettre des mots sur les attentes perçues dans le cadre de sa famille (mère soumise à son mari et à son service, sujette à sa violence verbale et physique), de son village d'enfance (porter une jupe signifie être à la disposition sexuelle des hommes) ou de l'école (les filles doivent être jolies, ne doivent pas montrer leur puissance, en faisant notamment moins de sport que les garçons).

Cette enquêtée, en couple hétérosexuel, subit des pressions pour avoir des enfants alors qu'elle n'en désire pas. Elle effectue alors une lecture sélective d'ouvrages qui l'aident à mieux comprendre et à déconstruire l'injonction sociale à la maternité. Ce faisant, elle réalise que sa posture est partagée par d'autres femmes et elle redéfinit ses propres choix comme « normaux ». Aujourd'hui, si elle rejette tout ce qui a trait à l'engagement collectif et ne se considère pas comme militante, elle aime discuter de ces thématiques



entre femmes et participe à un groupe dont font partie d'autres enquêtées du terrain genevois comme Floriane.

Si Gaëlle, au cours de sa trajectoire, a franchi différentes étapes qui constituent autant de seuils de transgression – refus de se conformer à un rôle féminin conventionnel, engagement dans un groupe, refus de l'injonction à la maternité – Nina et Nathalie, deux lectrices lyonnaises, remettent en question la conformité aux normes liées à la féminité hétérosexuelle d'une autre façon. Si elles expriment toutes les deux le souhait de trouver un compagnon lors de leur entretien – et Nina aura d'ailleurs un enfant peu de temps après –, la lecture, dans leur cas, sert un autre dessein : elle leur permet d'assumer un statut de célibataire, qu'elles souhaitent temporaire, et d'ouvrir l'espace des possibles en s'identifiant à des auteures qui remettent radicalement en question la féminité hétérosexuelle (Violette Leduc et Virginie Despentes).

Nathalie est une grande lectrice de romans policiers très violents : elle revendique le fait d'aimer les parcours initiatiques de personnages « déjantés » et déclare, à propos des héroïnes de Virginie Despentes : « C'est des histoires de nanas. C'est pas des histoires super heureuses, mais c'est des histoires de vraies filles. » Or, ces « vraies filles » incarnent des figures féminines bien différentes des héroïnes de la *chick lit*. Nathalie projette également de lire aux autres *bookcrosseur.euses* des extraits de *King Kong Théorie*, essai fortement imprégné des idées féministes, pour leur faire connaître une littérature « sociale » à laquelle elles et ils lui semblent peu accoutumé.es. L'argument de l'originalité à l'égard des normes littéraires du cercle sert parfois dans les cercles de lecture comme tentative de médiation, notamment pour valoriser des textes féministes.

Quant à Nina, 36 ans, qui participe occasionnellement au cercle de lecture à haute voix, elle s'est identifiée à Violette Leduc (sur laquelle elle a réalisé un mémoire de maîtrise de lettres), allant jusqu'à analyser son parcours personnel en écho à celui de cette dernière. D'origine algérienne et croate, Nina détient une maîtrise de lettres et une licence de sciences du langage, ainsi qu'un DESS de « lettres appliquées à la rédaction professionnelle »<sup>1</sup>. Sa mère a travaillé comme secrétaire dans une maison d'édition, son père est ouvrier spécialisé. Après avoir elle-même enchaîné des « petits boulots » en usine, dans l'assistance automobile ou dans le théâtre, elle est demandeuse d'emploi et veut monter une entreprise d'écrivain.e public. L'homosexualité déclarée de Violette Leduc l'a incitée à questionner sa propre orientation sexuelle à la suite d'une série d'échecs amoureux avec des hommes et d'une

1 Diplôme équivalent à un Master 2 professionnel.

prise de conscience de son incapacité à répondre aux attentes comportementales de ses compagnons. La valorisation de l'homosexualité par cette auteure permet ainsi à Nina de légitimer sa propre inadéquation à l'égard de certaines attentes liées à l'hétérosexualité, bien qu'elle ne se considère pas comme homosexuelle. C'est donc une remise en question de la féminité hétérosexuelle qui se profile ici.

La confrontation des deux terrains permet de voir comment la lecture fournit des ressources au cours des trajectoires de vie, qui peuvent être mobilisées lors d'étapes menant à une transgression effective, ou simplement à une ouverture de l'espace des possibles. Cette ouverture permet de franchir le pas des transgressions et de les légitimer, à la condition d'être soutenue par d'autres femmes. Ce dernier point est particulièrement important pour comprendre les trajectoires d'autonomisation à l'égard des hommes et le rôle joué par la lecture dans ces processus. Le terrain genevois témoigne sur ce point des effets de la médiation par d'autres femmes alors que les lectrices lyonnaises sont amenées à arguer de la légitimité littéraire pour revendiquer cette autonomie.

### **Revendiquer l'autonomie à l'égard des hommes**

Le cas de Cécile, Genevoise de 28 ans, étudiante à l'École de culture générale, employée à 50 % dans une imprimerie et à 20 % en tant qu'animatrice dans les cantines scolaires, est révélateur des effets que peut avoir un ouvrage sur une trajectoire d'autonomisation. Fille d'une mère bibliothécaire de formation et femme au foyer et d'un père mécanicien automobile devenu ensuite informaticien, Cécile a vécu dans un cadre familial conventionnel en termes de genre. Ses parents projetaient sur elle l'idéal conjugal d'épouse femme au foyer, secondant un mari chef de famille. Sa relation de trois ans avec son ex-mari, qu'elle qualifie de « prison dorée » « catastrophique », la sensibilisera dramatiquement aux rapports sociaux de sexe. En effet, son ex-mari, qu'elle épouse à l'âge de 19 ans, l'oblige à arrêter ses études d'arts décoratifs (entreprises trois ans auparavant) et à rester à la maison, il la contrôle, l'isole socialement et la violence physiquement. Cécile trouve alors un emploi dans une confiserie et le quitte. Le médecin généraliste qu'elle consulte à ce moment-là lui recommande des lectures sur la violence conjugale. Le fait d'avoir une mère bibliothécaire de formation a pu forger les conditions d'un investissement dans la lecture à ce moment de sa vie. Elle dit en effet s'être plongée dans la lecture de textes pour comprendre les mécanismes de la violence domestique qu'elle avait subie, pour arriver « à analyser un peu ce

qui s'est passé ». *Femmes sous emprise* de Marie-France Hirigoyen lui permet de comprendre la violence des hommes envers les femmes dans la sphère domestique. Ce livre l'a « beaucoup aidée ». Elle réalise, à l'instar d'autres femmes dans sa situation, qu'elle s'est progressivement effacée physiquement et intellectuellement : « La personnalité s'efface vraiment », « on ne voit plus qui on est, on s'efface petit à petit. » Cette lecture lui permet d'identifier les rapports sociaux de sexe au fondement de la violence endurée et de ne plus se sentir responsable de cette violence. Depuis qu'elle a rejoint le monde du travail, Cécile est révoltée contre les inégalités de salaire et le sexisme de son milieu professionnel. Et elle aspire à exercer une activité professionnelle dans le domaine de la lutte contre les violences conjugales. Elle partage ses expériences de discrimination avec ses amies, aussi attentives qu'elle à ces questions. Entre elles, elles s'échangent des livres sur ce sujet, sortent au cinéma, assistent à des festivals de films, notamment sur les « questions féministes euh, enfin, qui concernent les femmes ». Le cas de Cécile révèle ainsi la manière dont les pratiques de lecture au long des trajectoires ont des effets performatifs, soutenant notamment une logique d'autonomisation.

Le cas de Floriane, 30 ans, vendeuse à temps partiel dans une boutique, illustre également bien les fonctions émancipatrices de la lecture à l'égard des normes de genre. Fille d'une mère *coach* en développement personnel et d'un père architecte, cette jeune femme, qui entreprend à l'âge de 20 ans une formation d'art appliqué en section céramique, sans la terminer, vient d'être acceptée dans une école privée d'architecture d'intérieur. Floriane a pris brutalement conscience des rapports sociaux de sexe lors de sa relation avec son ex-mari qui lui a infligé des violences physiques et psychologiques.

Un livre aura alors un rôle déclencheur dans la trajectoire de Floriane. Dix ans avant notre entrevue, sa mère, professionnelle du développement personnel, lui offre *Femmes qui courent avec les loups* de Clarissa Pinkola Estés, mais elle ne parvient pas à le lire : « Je l'ai jamais ouvert. J'arrivais pas. Déjà c'était un gros pavé. » Quatre ans plus tard, une psychothérapeute qui l'a « pas mal aidée » lui offre à nouveau ce livre en l'encourageant vivement à le lire. Celui-ci lui résiste encore : « Et de nouveau, j'ai pas pu le lire, j'arrivais pas. Je commençais, j'avais l'impression que je comprenais rien, que c'était beaucoup trop subtil pour moi. » Enfin, une année avant notre entrevue, une autre thérapeute lui recommande à son tour fortement la lecture de ce livre. Elle repense alors à l'enthousiasme de ces « trois femmes importantes » pour cet ouvrage et, ne retrouvant plus ses deux précédents exemplaires, en achète un nouveau qu'elle dévore. Ce cas révèle ainsi l'importance du contexte, tel que le moment de la trajectoire de vie ou le réseau féminin de recommandations lectorales – ici particulièrement marqué par la psychothérapie – sur le sens donné à un texte.

Ce best-seller de développement personnel, qui invite les femmes à renouer avec la femme sauvage qui sommeillerait en elles, l'a « transformée », dit-elle. Il l'a « énormément aidée » et la « porte toujours ». En lui faisant prendre conscience qu'au cours de l'histoire, les femmes luttant pour leur liberté ont été tuées ou torturées, ce livre lui a permis « de ne pas être coupable d'être une femme » aspirant à cette liberté. Ce livre lui a alors permis de dépasser sa posture de soumission et d'affirmer sa subjectivité : « Il m'a donné toute la liberté, le droit d'être qui je suis », s'enthousiasme-t-elle. Pour elle, autrefois convaincue qu'elle ne pouvait vivre sans un homme, ce livre est une « révélation » : il l'aide à se valoriser, à souligner et à valoriser son autonomie. Elle réalise qu'elle peut quitter son compagnon sans pour autant être « seule ». Ce livre lui « permet [alors] de faire le pas » de la rupture. Clarissa Pinkola Estés, poète et psychanalyste, décrit du reste son ouvrage comme « une aide au travail conscient d'individualisation » (Pinkola Estés 1996, p. 651). Le processus de transformation de Floriane sera soutenu par un nouveau groupe d'amies, auquel appartient Gaëlle, qu'elle intègre par l'intermédiaire de deux femmes rencontrées dans un centre pour femmes où elle effectue un bilan de compétences. Au moment de l'entretien, elle dit souhaiter que toutes les femmes lisent ce livre à un moment donné de leur vie. Elle ne se considère pourtant « pas du tout [comme] féministe », critiquant la dureté des féministes, qu'elle définit comme des femmes désirant évaluer les hommes (ce qui est impossible, dit-elle).

Dans ce cas, l'idée d'autonomie féminine dont l'ouvrage est porteur repose sur un essentialisme qui n'est pas mis en cause. Ceci suggère que le différentialisme, ici fondé sur l'essentialisme du « féminin », peut être doté d'un sens politique et encourager à l'émancipation des lectrices qui ne se positionnent pas, par ailleurs, dans les controverses entre les différents courants féministes, mais qui peuvent trouver dans ce différentialisme un support initial à l'autonomisation.

La littérature peut aussi être mobilisée pour défendre des choix de vie qui promeuvent l'autonomie des femmes. L'exemple le plus frappant à cet égard est celui de Claire, 44 ans, cadre administrative dans un hôpital public qui a initié et préparé une séance consacrée à Virginia Woolf dans son cercle de lecture d'échanges en bibliothèque. Fille d'une employée de grande surface et d'un représentant de commerce devenu peintre et sculpteur, Claire détient une licence d'histoire de l'art et une formation d'écrivain public, compétences qu'elle souhaiterait actualiser en obtenant le concours de chargée d'études documentaires.

Tout en ne se définissant pas comme « féministe », Claire propose aux autres lectrices et aux rares lecteurs de son cercle une lecture de *Vers le phare* qui emprunte aux catégories de pensée féministes :

Mr Ramsay incarne le modèle patriarcal de la société anglaise. C'est marrant parce que dans tous ses romans on retrouvera le féminisme de Virginia Woolf [...]. Mrs Ramsay est morte d'épuisement. Elle donne tout aux autres. Ça rappelle *Une Chambre à soi*. Avoir un espace autonome autre que le cadre familial. [...] On a peut-être oublié ce qu'était la société française avant, mais on n'avait pas trente-six solutions : on se mariait. Virginia Woolf a dû se marier [...]. Lily Briscoe arrive à vivre ses choix : vivre de ne pas être mariée et d'être peintre.

L'identification de Claire à Virginia Woolf peut s'appréhender grâce à la mise en parallèle de cet extrait et de ce que nous connaissons de sa propre trajectoire. Vivant en union libre, très attachée à son indépendance économique, ayant une pratique régulière de l'écriture, Claire pose dans son entretien la question de l'équilibre entre un travail considéré comme alimentaire et le temps de loisirs, considéré comme un temps enfin consacré à soi : un espace « autonome ». Le choix de Virginia Woolf ne s'explique pas seulement par l'identification à l'auteure : Claire a également beaucoup d'admiration pour l'écriture d'Annie Ernaux, mais elle estime que les écrits de cette dernière traitent de sujets « féminins » susceptibles de décourager les lecteurs hommes. La catégorie de la « féminité » s'avère plus difficile à revendiquer que celle de « féminisme » et d'« autonomie », associée ici à la légitimité littéraire de Virginia Woolf.

★

La comparaison de nos deux terrains nous a permis de montrer que la lecture ne s'effectue pas de manière isolée, mais s'inscrit dans des contextes spécifiques soutenant le souci de soi : cercles de lecture, recommandations d'amies, de médecins, thérapeutes, etc. C'est donc à la construction de trajectoires d'émancipation marquées par des seuils de transgression émaillant la trajectoire biographique que participe la diffusion des idées féministes par les livres.

Des différences existent entre les deux terrains, liées aux variations de capital culturel et à des expériences inégales des violences des hommes contre les femmes ou du coût de la transgression à l'égard des normes de genre. Les lectrices du terrain lyonnais – Nina, Nathalie et Claire – détiennent davantage de capital culturel que les Genevoises – Gaëlle, Cécile et Floriane. Leurs transgressions par la lecture empruntent des formes symboliques qui contrastent avec le féminisme « pratique » des Genevoises. Celles-ci bénéficient en revanche d'échanges entre femmes qui les valorisent et les mènent



à vouloir agir contre la domination masculine pour soi et pour les autres : les échanges de lecture entre femmes figurent ainsi parmi les lectures qui les marquent alors que les lectrices lyonnaises remarquent qu'elles s'influencent peu les unes les autres dans leurs lectures, tout en appréciant de pouvoir échanger leurs avis. Néanmoins, les lectrices lyonnaises présentent les textes de Virginia Woolf et de Virginie Despentes dans leurs cercles de lecture, en assumant la portée féministe de ces textes auxquels elles s'identifient.

Ce n'est donc pas le capital culturel « objectivé », sous forme de diplômes et de positionnement dans l'espace social, qui permet des transgressions au cours des trajectoires : c'est l'échange des lectures, notamment d'auteures femmes, et la possibilité de faire valider ces lectures par d'autres personnes avec lesquelles on partage le souci de soi par la lecture. Si le féminisme est rarement revendiqué comme catégorie d'appropriation des textes – et (ré) appropriation de soi-même –, la revendication d'une féminité alternative et d'une autonomie féminine témoigne des effets de la diffusion des idées féministes par les livres.

## Références bibliographiques

- Albenga Viviane, 2017, *S'émanciper par la lecture. Genre, classe et usages sociaux des livres*, Rennes, PUR.
- 2007, «Le genre de “la distinction” », *Sociétés et représentations*, n° 24, p. 161-176.
- Bachmann Laurence, 2010, « Transformer le genre par la littérature. Essai de sociologie indirecte », *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, vol. 5, n° 1, p. 77-92.
- 2009, *De l'argent à soi. Les préoccupations sociales des femmes à travers leur rapport à l'argent*, Rennes, PUR.
- Charpentier Isabelle et Pierru Emmanuel, 2001, « Pratiques de sociabilité lectorale et *gender gap* », *Les pratiques culturelles des Français*, I. Charpentier, E. Darras, P. Lehingue et E. Pierru, Rapport pour le DEP du ministère de la Culture et de la Communication.
- Darmon Muriel, 2003, *Devenir anorexique. Une approche sociologique*, Paris, La Découverte.
- Evans Christophe, 1996, « La socialisation privée des lectures : circuit “prête-main”, “tournantes” et clubs de lecture », *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs. Trois études sur la sociabilité du livre*, Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, p. 23-109.
- Foucault Michel, 1984, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard.
- Marquis Nicolas, 2014, *Du bien-être au marché du malaise. La société du développement personnel*, Paris, PUF.
- Pinkola Estés Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Paris, Le livre de poche, 1996.
- Radway Janice A., 2000, « Lectures à “l'eau de rose”. Femmes, patriarcat et littérature populaire » (traduit de l'anglais par Brigitte Le Grignou), *Politix*, vol. 13, n° 51, p. 163-177.

Risman Barbara, 2009, « From Doing to Undoing: Gender as We Know It », *Gender & Society*, vol. 23, n° 1, p. 81-84.

Saint-Martin Lori, 1992, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et images*, vol. 18, n° 1, p. 78-88. En ligne : [<https://id.erudit.org/iderudit/201001ar>].



**« *Gender fuck et copyleft* » :  
enjeux du contre-projet éditorial  
Eloísa Cartonera en Argentine**

THÉRÈSE COURAU

Dans les années 1990, dans un contexte de néo-libéralisation de l'économie argentine et d'ouverture aux marchés, le champ culturel et éditorial est profondément marqué par la formation de grands conglomérats internationaux à travers le rachat des maisons d'édition nationales par des groupes étrangers (Planeta, PRISA, Bertelsmann, etc.) qui en viennent à contrôler 75 % du marché (Saferstein et Szpilbarg 2014, p. 6). Si cette dynamique s'aggrave avec la dramatique crise financière et économique qui secoue l'Argentine en 2001 – dans un contexte de faillite de l'État, de crise des liquidités, d'inflation vertigineuse et de chômage record – l'impact des mouvements sociaux de résistance et l'imaginaire insurrectionnel qu'ils véhiculent vont se traduire par une complexification du paysage éditorial. L'effervescence artistique post-crise est en effet marquée par les cultures alternatives de l'anti-libéralisme et de la dissidence sexuelle qui vont affecter conjointement le champ culturel et le « fait littéraire », court-circuitant les réseaux commerciaux traditionnels et déplaçant les cadres de lecture dominants – dont ils rendent alors visible le parti pris élitiste, masculiniste et hétéronormatif.

En réaction à la politique de best-sellerisation des catalogues et au poids croissant du marketing dans la production, on assiste en effet au développement de maisons d'édition au capital national. Ces maisons, dites « indépendantes », représentent 86 % du secteur (Saferstein et Szpilbarg 2014, p. 9) et promeuvent – au-delà des différences importantes entre elles – la bibliodiversité<sup>1</sup>.

1 Entre autres : Interzona (2002), Entropía (2004), Mansalva (2005), Eterna Cadencia (2010),

Parallèlement émergent de nouveaux modes de production, de circulation et de (non-)consommation de la littérature, fortement politisés et résolument anti-marché, portés par des contre-projets éditoriaux *underground*. Ces derniers naissent à la faveur de l'éphémère alliance de classe, générée par la crise, entre les milieux artistiques précaires de gauche, les franges paupérisées de la classe moyenne et les classes populaires (Palmeiro 2013). Si les maisons d'édition indépendantes valorisent la bibliodiversité – en accord avec la diversité culturelle promue par l'Unesco et les politiques publiques (Saferstein et Szpilbarg 2014) – les maisons *under*, qui jouissent d'une plus grande autonomie par rapport au marché et aux financements publics – à l'image d'Eloísa Cartonera – promeuvent quant à elles ce que nous proposons de nommer la « bibliodissidence ».

Penser les enjeux de ce contre-projet éditorial en termes de déstabilisation tant de la circulation traditionnelle de la littérature que des représentations de genre dominantes ainsi que l'articulation entre ces deux dimensions, implique de se pencher sur la reconfiguration, ultra-contemporaine en Argentine, des rapports complexes entre culture de masse, culture populaire et culture d'élite. Il s'agira parallèlement d'envisager les modalités et enjeux des négociations menées par l'« avant-garde populaire et *queer* », qui porte le projet d'Eloísa Cartonera, avec la culture académique du placard<sup>2</sup>, qui tend pour sa part à masquer toute trace de la dissidence sexuelle dans les productions artistiques.

## Le projet éditorial d'Eloísa Cartonera

Le projet de Fernanda Laguna, qui cofonde en 2003 aux côtés de Washington Cucurto et de Javier Barilano la première maison d'édition *cartonera*, est exemplaire de ce processus qui se développe à l'origine en marge des circuits commerciaux et académiques<sup>3</sup>. Située aux antipodes de la logique néolibérale qui préside à ce moment-là à la restructuration du champ littéraire argentin et en réaction à l'exclusivité des milieux académiques, Eloísa Cartonera est

---

regroupées au sein de l'Alliance des éditeur.rices indépendant.es argentin.es pour la bibliodiversité créée en 2002.

2 Dans son essai *Épistémologie du placard*, Kosofsky Sedgwick emploie cette expression dans l'analyse qu'elle développe des procédures d'effacement par la culture hégémonique de la question homo/hétérosexuelle ; question pourtant centrale dans le canon euro-nord-américain dominant comme le révèle la relecture *queer* qu'elle propose de Wilde, Proust, Nietzsche, Melville ou encore James (Kosofsky Sedgwick 2008).

3 Concernant l'émergence d'Eloísa Cartonera, voir l'étude très complète de Cecilia Palmeiro (Palmeiro 2013). Voir également la page de présentation du site web d'Eloísa Cartonera : [<http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>].



**Illustration 1.** Exemple de livre *cartonero* publié par Eloísa Cartonera  
Crédit photographique : Thérèse Courau

la première coopérative d'édition autogérée, sans but lucratif. Elle fabrique artisanalement des objets littéraires élaborés à partir de textes cédés par les auteurs et autrices selon le principe du *copyleft* (encore appelé « gauche d'auteur ») : leur couverture est faite de carton, acheté aux *cartoneros*<sup>4</sup> de Buenos Aires, lesquels participent également à la confection des ouvrages. Ce modèle s'est par la suite largement développé en Argentine, en Amérique latine et jusqu'en France, puisqu'on compte aujourd'hui environ 150 maisons d'édition de ce type dans le monde<sup>5</sup>.

4 En français cartonniers. Nous faisons cependant le choix de conserver le substantif argentin eu égard à la réalité socio-économique qu'il recouvre et qui sera définie plus bas.

5 Pour un recensement des maisons d'édition *cartonera*, voir la base de données en ligne

Le projet est né de la rencontre entre Washington Cucurto, poète *queer* de la scène *under portègne*, ancien employé de supermarché, et un *cartonero*, un collecteur de cartons qui, comme des centaines de milliers d'hommes et de femmes suite à la crise de 2001, survivent grâce à la collecte nocturne de cartons dans les rues de Buenos Aires et à leur revente. Les couvertures des livres sont donc confectionnées à partir de cartons récupérés dans les poubelles de la ville et achetés aux *cartoneros* à 1,5 pesos le kilo (autrement dit à un prix trois fois supérieur au marché, entre 19 et 60 centimes le kilo) (Berlanga 2004).

À l'origine, les ouvrages sont vendus entre 3 et 6 pesos (environ 50 centimes d'euro) quand un roman publié par une maison d'édition traditionnelle en coûte environ 300 (17 euros). Les éditeurs et éditrices, imprimeurs et imprimeuses – qui se confondent parfois avec les auteurs et autrices tout en jouant également le rôle de libraires – vendent les ouvrages directement soit au local de la coopérative situé dans le quartier populaire de La Boca, soit dans la rue, sur un étal de la célèbre avenue des libraires, l'avenue Corrientes (Aguirre 2003), soit lors d'événements, des manifestations LGBTQI+ à la très officielle *Feria del Libro* où Eloísa Cartonera possédait un stand en 2016. La maison d'édition ne reçoit aucune forme de subvention publique ou privée et n'accepte pas les dons. L'argent de la vente des livres couvre uniquement les coûts de production et est également réparti entre les ouvriers et ouvrières de la coopérative – anciens *cartoneros* – qui se chargent de l'assemblage des livres : photocopie, collage, peinture à la main de la couverture qui fait de chaque exemplaire un objet artisanal unique, délibérément imparfait.

Le catalogue, qui compte environ 120 titres<sup>6</sup>, affiche quelques auteurs et autrices de renom qui proposent leur texte (comme César Aira) ou qui acceptent de les céder à la demande des éditeurs et éditrices (Ricardo Piglia ou Enrique Fogwill) et une majorité d'auteurs et d'autrices qui publient parallèlement dans des maisons d'édition indépendantes ou qui sont inconnues de la scène littéraire. Le *copyright* est remplacé par la mention : « Nous remercions l'auteur pour sa coopération en autorisant la publication de ce livre » (nous traduisons). On parle de tirage de 500 à 1000 exemplaires pour les titres les plus demandés, mais aucun compte précis n'est tenu pour des livres publiés également à la demande des lecteurs et lectrices et qui n'ont aucune existence légale (pas d'ISBN).

---

créée par l'université du Wisconsin : [<http://researchguides.library.wisc.edu/cartoneras/cartonerapublishers>].

6 Le catalogue est disponible sur la page web de la maison d'édition : [<http://www.eloisa-cartonera.com.ar>].



La politique éditoriale ou plutôt le mode de politisation de l'édition qui sous-tend le projet d'Eloísa Cartonera se structure autour de deux grands objectifs : la démocratisation large de l'accès à la littérature ainsi que la diffusion d'une littérature LGBTQI+ *gender fuck*, exclue des circuits traditionnels, qu'ils soient commerciaux ou d'élite.

### Un projet d'avant-garde populaire

Au-delà du caractère social et communautaire de la coopérative, revendiqué par les fondateurs et fondatrices, Eloísa Cartonera promeut un modèle de production et de distribution littéraire à la fois anti-marché et anti-élitiste. Le projet *cartonero* se structure en effet autour d'une double remise en cause de la culture de masse et de la culture d'élite. Contre l'industrie culturelle, prise dans la logique néolibérale, et contre l'accaparement de la culture par l'élite cultivée qui promeut un hermétisme excluant, Eloísa se propose de faire des livres accessibles à partir des poubelles. Retournant les processus antagonistes de marchandisation et d'esthétisation, elle produit des textes à bas coût, abordable par un public pauvre en capital économique et ne possédant pas le capital culturel de l'élite lettrée. Cette considération d'un éditeur *cartonero* mexicain permet d'appréhender le positionnement du mouvement éditorial *cartonero* :

Ils nous ont donné des poubelles et nous leur rendons des livres. Ils nous ont donné des normes éditoriales strictes, ils nous ont donné des cours magistraux sur le *copyright*, ils nous ont donné l'idée que seuls quelques-uns pouvaient avoir accès à la création, que l'accès à l'art et au savoir doit être équivalent au pouvoir d'achat et nous ne les avons pas crus, et nous leur avons rendu des livres.<sup>7</sup>

En ce sens, Eloísa Cartonera, portée par des artistes qui s'inscrivent politiquement dans la filiation des mouvements péronistes de gauche, renoue avec la tradition de l'alliance entre gauche culturelle et classes populaires ou précarisées. Si l'anti-péronisme a été, depuis les années 1950 en Argentine, l'élément fédérateur des avant-gardes modernistes partisans d'une pratique de « l'art pour l'art » faussement universaliste et fondée sur le mépris du populaire<sup>8</sup>, l'adhésion d'une partie des intellectuels de gauche au péronisme

7 « La Cleta cartonera » (nous traduisons). En ligne : [<https://lactetacartonera.wordpress.com/2012/06/15/la-cleta-cartonera/>].

8 Le populisme, dans sa version péroniste anti-intellectualiste et pro-masse, fut l'objet d'un rejet viscéral d'une grande partie de l'élite intellectuelle argentine regroupée, entre autres, autour de Jorge Luis Borges.

révolutionnaire a parallèlement sous-tendu la formation, dans les années 1960 et 1970, d'une avant-garde militante qui constitue un antécédent au projet *cartonero*. Michèle Soriano – prenant l'exemple du cinéma militant des années 1970 (Soriano 2016) – rappelle à ce sujet qu'une frange de la gauche culturelle s'inscrit, à cette période, dans un double refus de la tradition esthétisante élitiste européenne très prégnante en Argentine et de la production commerciale nord-américaine, dont sa position économique périphérique l'exclut. Le projet éditorial d'Eloísa Cartonera est en un sens héritier de cette forme d'artisanat culturel – que nous pourrions nommer « avant-garde populaire » – où le travail d'expérimentation formelle qui questionne les codes dominants va de pair avec le souci de l'accessibilité.

### Un projet *queer*

Parallèlement, la diffusion de la pensée *queer* au début des années 2000 en Argentine accompagne l'essor du mouvement *cartonero* qui promeut l'accès des minorités sexuelles à la parole et en fournit les conditions d'expression concrètes. Pour Cecilia Palmeiro, qui analyse les fondements du projet *cartonero*, « le *queer* incorporé en tant que concept à ce moment-là dans les débats locaux, a contribué à l'échafaudage théorique et expérimental de tels projets, et a rendu leur dimension politique intelligible » (Palmeiro 2013, s.p. ; nous traduisons). Comme le souligne la critique, les micropolitiques culturelles *queer* des représentations et des savoirs traversent en effet le projet d'Eloísa Cartonera. En témoigne le titre même du catalogue : « *Nueva narrativa y poesía sudaca border* » (Nouvelle prose et poésie *sudaca border*) et le retournement du stigmaté – double et intersectionnel – qui le sous-tend. À travers la réappropriation politisée du concept psychiatrique *borderline* et de l'adjectif *sudaca* qui désigne péjorativement les Latino-Américains, se joue en effet le passage du discours injurieux des intermédiaires éditoriaux, qui marque et exclut les corps et textes dits abjects de la dissidence sexuelle latino-américaine, à l'autodénomination, productive de nouvelles formes de subjectivations littéraires et sociales.

La politique éditoriale d'Eloísa est ainsi sous-tendue par une volonté clairement affichée de construire une contre-archive littéraire LGBTQI+. D'une part, à travers un travail de réédition des classiques épuisés de la littérature gay : les Argentins Leonidas Lamborghini, Néstor Perlongher, Copi, le Brésilien Glauco Mattoso, le Cubain Reinaldo Arenas ou encore le Chilien Pedro Lemebel. D'autre part, à travers la promotion de textes ultra-contemporains *queer* qui constituent une part majoritaire du catalogue : textes lesbiens, trans,

post-porn, S/M, etc. Des amours délirantes entre zombies gay de Peter Pank au S/M lesbien post-pornographique de Gabriela Bejerman en passant par les Harlequin *kitsch* de Dalia Rosetti, l'esthétique *queer trash* (Palmeiro 2013) informe l'antipoétique de ces récits, à l'image de l'anthologie *Nuevos borders argentinos*<sup>9</sup> ou de la plus *trash* *Qué vivan los putos*, publiées en 2013<sup>10</sup>. On y retrouve une volonté d'hyperboliser le quotidien *queer* et les sexualités dissidentes, une surenchère inflationniste héritière du *camp* qui pousse sur le devant de la scène ce qui reste d'ordinaire dans le hors-champ des productions culturelles hétéronormatives. Proposant des représentations qui questionnent la fixité des identités de genre, dépassent l'opposition homo/hétéro, les identités stabilisées gay et lesbiennes et font proliférer les positionnements politiques nomades et dissonants, Eloísa engage des acteurs et des actrices *gender fuck* (tant des producteurs et productrices, que des récepteurs et réceptrices), souvent exclu.es des circuits culturels et éditoriaux *mainstream*, et qui s'inscrivent dans une même communauté que ces micropolitiques culturelles contribuent à construire<sup>11</sup>.

### Eloísa dans l'« ascenseur culturel »

Malgré la remise en cause d'un certain nombre de principes fondateurs de la production, circulation et réception de la littérature à travers un projet qui s'inscrit en faux contre les stratégies de distinction habituelles (*copyleft*, pas d'ISBN ni de dépôt légal, prix dérisoire, désacralisation de l'objet livre, etc.), le projet éditorial d'Eloísa Cartonera, au-delà du succès populaire, a suscité l'engouement du milieu culturel, artistique et universitaire.

Avec Eloísa Cartonera, les fondateur et fondatrice, Washington Cucurto et Fernanda Laguna, dont l'esthétique était pourtant souvent qualifiée de *light*, *kitsch* ou populiste (Rosenman Cordeu 2016), deviennent des agitateur et agitatrice incontournables de la scène culturelle portègne. La coopérative ainsi créée est, dès sa première année d'existence, désignée comme une référence dans le monde de l'élite lettrée portègne par le supplément culturel de *Página 12* : c'est le « succès culturel de l'année » (Link 2003). En 2014, la fondation Konex classe Eloísa parmi les cent plus grandes figures des lettres

9 *Nuevos borders argentinos*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2013 (voir illustration 1).

10 *Qué vivan los putos*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2013.

11 Les textes circulent par exemple dans les milieux *queer* à l'image de l'atelier de lecture-écriture « Laboratoire de littérature gay-*queer* » animé par Facundo Soto au centre culturel autogéré Matienzo : [<http://ccmatienzo.com.ar/wp/laboratorio-de-literatura-gay-queer/>].



argentines des dix dernières années<sup>12</sup>. Les productions d'Eloísa sont même promues au rang d'œuvres d'art et ont fait l'objet de plusieurs expositions en Amérique latine et en Europe<sup>13</sup>.

L'enthousiasme universitaire est également au rendez-vous. L'université du Wisconsin crée en 2006 une base de données<sup>14</sup> ainsi qu'un catalogue des productions *cartoneras*, disponibles dans de nombreuses bibliothèques universitaires où les livres jouissent du statut d'incunables post-modernes (Bilbija 2009, p. 25). L'organisation, en octobre 2009, par cette même université du premier congrès « Livres *cartoneros* : processus de recyclage du paysage éditorial en Amérique latine »<sup>15</sup> inaugure une série de colloques qui se fondent sur la rencontre et la collaboration du monde académique et de la communauté *cartonera*<sup>16</sup>. Le premier ouvrage collectif co-écrit par des universitaires et des éditeurs et éditrices *cartoneros* – au titre révélateur : *Akademia Cartonera* (Bilbija et Célis Carbajal 2009) – inaugure l'inscription des productions *cartoneras* dans le panorama académique et témoigne d'une certaine forme de réussite de la négociation engagée par les porteurs et porteuses du projet qui se posent en tant qu'expert.es de leur propre mouvement.

Cet engouement semble s'expliquer par le fait que, dans le contexte de néo-libéralisation des champs culturel et littéraire des années 1990 et 2000, la résurgence de l'« avant-garde populaire » va sensiblement redéfinir les dynamiques de distribution du capital symbolique. Quand le canon d'élite et le canon commercial tendent à emprunter les mêmes circuits de production, distribution, etc., les projets éditoriaux *under* – qui s'opposent structurellement à la grande production, aux impératifs du marché et à la logique du profit – parviennent à conquérir un fort capital symbolique. L'art populaire, revendiquant une autonomie radicale par rapport au marché – dans la filiation paradoxale de « l'art pour l'art » – devient un vecteur de distinction de la culture de masse qui profite aux auteurs et autrices canoniques cédant leur texte, à la critique spécialisée et aux universitaires qui gravitent autour d'Eloísa Cartonera et s'associent au projet.

12 « Konex anuncia las cien figuras más destacadas de las letras argentinas en la última década », *Télam*, 6 avril 2014.

13 Entre autres, lors de la 13<sup>e</sup> foire d'art contemporain de Buenos Aires *ArteBA* en 2004 ou de l'exposition *Lo Material No Cuenta* à Madrid en 2006 / 2007 à la galerie DISTRITO CU4TRO.

14 UW-Madison Librairie, « Cartonera Publishers / Editoriales cartoneras ». En ligne : [<http://researchguides.library.wisc.edu/>].

15 *Libros cartoneros: Reciclando el paisaje editorial en América Latina* (nous traduisons).

16 Lors de ce premier colloque, les représentant.es des huit premières maisons d'édition *cartonera* participèrent à la manifestation aux côtés des universitaires spécialistes de la question.

## Captation du minoritaire par la culture hégémonique

On peut lire dans cette adhésion, qui devient progressivement quasi inconditionnelle de la part de l'élite cultivée, un processus de fascination pour le *trash* (Epplin 2015) ou de captation du minoritaire et du *queer* par l'élite culturelle, laquelle, pour reprendre les mots de Kosofsky Sedgwick « [...] pompe goulûment une subculture qu'elle refuse par ailleurs de reconnaître » (Cervulle 2008, p. 16).

L'analyse de la réception universitaire et médiatique montre en effet que, tandis que les productions LGBTQI+ constituent une part importante du catalogue, la promotion de la « bibliodissidence » sexuelle reste relativement invisible aux yeux de la critique, pourtant élogieuse à l'égard du projet. La caractérisation des textes – présentés comme « provocants », *trash*, *punk* ou centrés sur « des formes de vie subalternes » – traduit la vision du projet *queer* d'Eloïsa qu'ont les tenants de la culture hégémonique. En se focalisant sur le côté subversif du modèle économique porté par le projet éditorial, la critique occulte partiellement ses enjeux en termes de circulation de nouvelles représentations de genre. Si le projet éditorial est analysable dans une perspective de classe, on observe en revanche un effacement des questions épistémologiques et politiques radicales que posent les textes aux catégories hétéronormatives sociales et littéraires dominantes. Le déni, ou l'innocence prétendue, fonctionne comme un contre-déplacement – un processus de « straightisation » du projet – qui vise à neutraliser, moyennant un recodage dépolitisant, le déplacement induit par les « resignifications *queer* » des textes diffusés par Eloïsa. Une manifestation contemporaine de ce que Kosofsky Sedgwick nomme la « culture canonique du placard » (Kosofsky Sedgwick 2008, p. 75), un puissant régime de savoir-pouvoir fondé sur l'ignorance feinte et la « mobilisation du puissant mécanisme du secret de Polichinelle » (Kosofsky Sedgwick 2008, p. 71), à l'égard des manifestations de la dissidence sexuelle, pourtant au cœur des productions culturelles.

Exception faite de l'assimilation d'un certain canon gay masculiniste, nombreux sont ceux que Teresa de Lauretis nomme « les silences construits » (de Lauretis 2007, p. 103) qui affectent les représentations du lesbianisme radical, des subcultures trans, post-porn ou S/M, traversant la réception du projet. On retrouve, pour reprendre les mots de Michel de Certeau dans *La beauté du mort*, cette opération historique « qui ne s'avoue pas » (de Certeau 1993, p. 45) dans le processus d'« invention » de la littérature populaire par le monde académique. Cette invention se caractérise par une corrélation entre censure et constitution de la culture populaire en objet d'étude scientifique,

supposant l'élimination de la « menace » qu'elle contient, comme condition de préservation de la clôture du champ des énonciateurs et énonciatrices et des énoncés légitimes. La dé-contextualisation partielle dont fait l'objet le projet d'Eloísa et les « étranges et vastes plages de silence » (de Certeau 1993, p. 63) qui caractérisent la réception critique, au-delà de l'homophobie ordinaire, semblent avoir pour enjeu la préservation de ce qui est au cœur des processus de légitimation : la poétique du mâle (Coquillat 1982). Si renoncer aux droits d'auteur (*copyright*) semble possible – voire pourvoyeur de profit symbolique –, le projet, porté intrinsèquement par les contre-cultures *queer*, de renoncer à la stabilité des constructions genrées, qui fondent les droits de l'« auteur », comme à l'héritage moderniste qui lie ontologisation de la différence de sexe et autorité littéraire, apparaît comme une menace à endiguer.

### Négociation du minoritaire avec la culture hégémonique

Quand les auteurs les plus canoniques, tels Piglia, Fogwill, Aira – les trois grands noms de la littérature argentine contemporaine – cèdent leurs textes à Eloísa, ils assurent en retour au projet toute une série de profits symboliques, au premier rang desquels la couverture médiatique et l'intérêt académique. La lecture en termes de captation ou d'assimilation du minoritaire par la culture d'élite – bien que pertinente – n'exclut ainsi pas, parallèlement, une analyse anti-victimaire des stratégies de négociation à l'œuvre entre le mouvement *cartonero* et la culture hégémonique : celle-ci se noue autour de la valeur distinctive dont se retrouve auréolé le « populaire ».

Un des points les plus intéressants de cette négociation se situe ainsi dans la manière dont Eloísa travaille à la légitimation d'une contre-archive *queer* en jouant sur l'universalisation du minoritaire, face à un positionnement académique qui, pour assimiler la culture *cartonera*, a tendance à ignorer son lien avec la dissidence sexuelle. Dans les médias, les fondateur et fondatrice de Eloísa Cartonera, à l'image de Washington Cucurto, définissent la promotion de la littérature *queer* – souvent exclue des circuits littéraires tant commerciaux que d'élite – comme un objectif central de leur politique éditoriale, en s'assignant pour mission, depuis l'origine, de récupérer « [...] les résidus, ce que d'autres maisons d'édition écarteraient juste à partir du titre » (Dema 2013, s.p.). Ces textualités *queer* sont souvent tactiquement présentées par Cucurto comme le futur de la grande littérature – stratégie représentative du jeu conscient avec la tension entre aspirations « universalisante » et « minoritaire » qui caractérise le positionnement d'Eloísa. Facundo Soto, collaborateur régulier d'Eloísa, met également en évidence la coloration

*queer* du catalogue. Il souligne, suivant la même ligne ironico-pragmatique, la priorité donnée à la diffusion pour un public large qui va au-delà du public LGBTQI+ et qui inclurait, selon Cucurto, « tout type de public, [...] des mères de famille, des grand-mères et des institutrices du jardin d'enfants » (Soto 2013, s.p. ; nous traduisons).

On retrouve cette stratégie de construction de la légitimité énonciative à l'œuvre dans les fictions elles-mêmes qui négocient radicalement avec les catégories hétéronormatives traversant culture d'élite et culture de masse. Les textualités *cartoneras*, à l'image du roman bref de Dalia Rosetti – pseudonyme de la fondatrice, Fernanda Laguna – intitulé *Pêche qui reverdit*<sup>17</sup> (Rosetti 2003), construisent en effet des dispositifs figuraux qui contribuent à fonder et légitimer de manière performative des subjectivités sociales et littéraires alternatives ainsi que de puissants espaces énonciatifs *queer*<sup>18</sup>. Le jeu conscient avec la tension entre perspective minoritaire et universalisante thématisée dans ce récit – et qui traverse plus largement la politique éditoriale d'Eloísa – est sans nul doute productif. Fernanda Laguna est en effet aujourd'hui, malgré l'ambiguïté de la réception de ses œuvres, une figure phare du nouveau roman argentin (Moreno 2016). *Pêche qui reverdit* a fait l'objet de deux rééditions dans des maisons indépendantes<sup>19</sup> à l'image d'autres œuvres révélées par Eloísa, entraînant un processus de *queerisation* des catalogues des maisons d'édition plus traditionnelles.

★

Cette analyse de la resignification et de la revalorisation de la culture populaire et de la dissidence sexuelle proposée par Eloísa Cartonera est exemplaire du questionnement contemporain des schèmes de pensée élitistes, masculinistes et hétéronormatifs, placés au cœur de la définition de la culture légitime. La réussite du projet d'avant-garde populaire et *queer* d'Eloísa, au-delà de son originalité, permet ainsi de repérer certains traits caractéristiques des stratégies de négociation des minorités sexuelles avec la culture hégémonique, tels que le déplacement des binarismes – culture d'élite / culture de masse, canon universel / marge particulariste –, la resignification politisante du stigmaté ou encore la promotion de nouvelles coalitions intersectionnelles.

17 Nous traduisons le titre.

18 Concernant la thématisation de la polémique avec le canon d'élite et le canon commercial dans *Pêche qui reverdit*, voir Courau 2017.

19 Par la maison d'édition argentine Mansalva en 2005 puis au Chili, chez La calabaza del diablo en 2012.

## Références bibliographiques

- Aguirre Javier, 2003, «Ajos, cebollas y libros», *Página 12*, 14 août 2003. En ligne : [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-818-2003-08-14.html>].
- Berlanga Angel, 2004, «La literatura se hace en la calle», *Página 12*, 4 février 2004. En ligne : [<https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-31098-2004-02-04.html>].
- Bilbija Ksenija, 2009, «¡Cartoneros de todos los países, uníos! : Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio», *Akademia Cartonera : A Primer of Latin American Cartonera Publishers / Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*, K. Bilbija et P. Célis Carbajal éd., Madison, University of Wisconsin Madison / Parallel Press, p. 5-29.
- Bilbija Ksenija et Célis Carbajal Paloma éd., 2009, *Akademia Cartonera: A Primer of Latin American Cartonera Publishers / Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*, Madison, University of Wisconsin Madison / Parallel Press.
- Certeau Michel de, 1993, *La culture au pluriel*, Paris, Seuil.
- Cervulle Maxime, 2008, «Deux ou trois choses que je sais d'Eve», *Épistémologie du placard*, E. Kosofsky Sedwick éd., Paris, Éditions Amsterdam, p. 13-21.
- Coquillat Michelle, 1982, *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard.
- Courau Thérèse, 2017, «Queer trash argentino, euforia de género y contra-epistemología de la jovialidad», *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género*, M. Ortega González-Rubio et J. Penenrey Navarro éd., Barranquilla, Universidad del Atlántico, p. 61-81.
- Dema Verónica, 2013, «Washington Cucurto y qué vivan los putos», *La Nación, Blog Boquitas pintadas... un blog gayfriendly*, 17 mai 2013. En ligne : [<http://blogs.lanacion.com.ar/boquitas-pintadas/arte-y-cultura/washington-cucurto-y-que-vivan-los-putos/>].
- Diego José Luis de éd., 2014, *Editores y políticas editoriales en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Epplin Craig, 2015, «Cartón y cumbia», *Cuadernos LIRICO*, n° 13. En ligne : [<https://lirico.revues.org/2078>].
- Kosofsky Sedgwick Eve, 2008, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Lauretis Teresa de, 2007, *Théories queer et cultures populaires*, Paris, La Dispute.
- Link Daniel, 2003, «Los más votados», *Página 12*, 28 décembre 2003. En ligne : [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-870-2003-12-28.html>].
- Moreno María, 2016, «Una diosita de la calle», *Página 12, Radar*, 10 juillet 2016. En ligne : [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11639-2016-07-10.html>].
- Nuevos borders argentinos*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2013.
- Palmeiro Cecilia, 2013, *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher* [Ebook], Buenos Aires, Título.
- Qué vivan los putos*, 2013, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- Rosenman Cordeu Lila, 2016, *El posicionamiento de Fernanda Laguna en el campo poético argentino. Negociaciones desde lo queer*, Mémoire de Master, Université Toulouse - Jean Jaurès.
- Rosetti Dalia, 2003, *Durazno reverdeciente*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- Saferstein Ezequiel et Szpilbarg Daniela, 2014, «La industria editorial argentina, 1990-2010 : entre la concentración económica y la bibliodiversidad», *Alternativas*, n° 3. En ligne : [<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2014/essays2/saferstein-szpilbarg.html>].

Soriano Michèle, 2016, « Cinéma féministe argentin : le questionnement épistémologique et politique d'Albertina Carri », *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n° 3, p. 131-156.

Soto Facundo, 2013, « Cartón lleno », *Página 12*, 28 juillet 2013. En ligne : [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2992-2013-06-28.html>].





# **Production, médiation, réception :** **les fictions audiovisuelles au prisme du genre**

## **Un état de la recherche en France**

GENEVIÈVE SELLIER  
ET NATHALIE ALMAR

Dans le domaine des fictions audiovisuelles, le champ académique, comme le champ de la production, est structuré en France par une dichotomie entre, d'une part, ce qu'on appelle le « 7<sup>e</sup> art », le cinéma, qui dépend de la 18<sup>e</sup> section du Conseil national des universités (CNU arts et esthétique), et d'autre part, ce qui est considéré en France comme le temple de la culture de masse, la télévision, qui relève de la 71<sup>e</sup> section du même conseil (CNU sciences de l'information et de la communication). Cette dichotomie traverse également la médiation et la réception : les périodiques qui produisent des discours sur ces fictions traitent le plus souvent de l'un ou de l'autre, et s'adressent à des publics qui sont eux-mêmes segmentés selon un axe socioculturel. Les publics des fictions audiovisuelles sur les chaînes hertziennes appartiennent ainsi majoritairement aux couches populaires et moyennes et sont principalement des femmes de plus de 35 ans, tandis que ceux des salles d'art et d'essai se composent surtout de milieux favorisés (mais aussi en majorité de femmes d'âge mûr) et que les multiplexes sont plutôt fréquentés par des publics plus jeunes et plus populaires. De fait, les études de cinéma se sont développées depuis les années 1970 sur le modèle des études littéraires et artistiques, alors que les études sur la télévision se sont installées plus tardivement dans le champ de la recherche scientifique et principalement sous l'influence des sociologues.

Pour toutes ces raisons, il nous est apparu plus pertinent d'étudier l'état des recherches sur le genre dans les fictions cinématographiques et télévisuelles séparément – chaque auteure étant responsable de l'état des lieux dans son domaine de compétence –, pour mettre en évidence des similitudes ou des différences et tracer des perspectives d'analyse transversale.

## Des résistances à l'approche cinématographique genrée

En ce qui concerne le cinéma, nous nous appuyons sur les hypothèses que nous avons déjà émises sur les avancées et les résistances françaises à l'approche genrée des films (Sellier 2009). La situation aujourd'hui est contrastée : d'un côté, de plus en plus de jeunes chercheurs et de jeunes chercheuses s'engagent dans cette voie avec enthousiasme et détermination et produisent des travaux d'une grande qualité scientifique ; de l'autre, l'hostilité à l'égard des études de genre dans les milieux de l'université et de la cinéphilie institutionnelle (revues, institutions culturelles, etc.) n'a rien perdu de sa vigueur. Cette hostilité se retrouve dans de nombreux autres espaces sociaux, comme le montrent les récentes polémiques sur la « théorie du genre » alimentées par les organisateur.rices de La Manif pour tous, mais elle présente des traits spécifiques dans le champ du cinéma.

Une approche esthétique et formelle au détriment  
des contextes de production et de réception

Les résistances persistantes aux approches genrées du cinéma en France s'expliquent par plusieurs facteurs, généraux et spécifiques : nous n'aborderons ici que ceux qui sont spécifiques aux études cinématographiques.

La cinéphilie savante, celle qui a été inventée par les *Cahiers du cinéma* dans les années 1950, continue à être le cadre culturel dans lequel évoluent les études cinématographiques françaises. Le tournant des *cultural studies*, initié en Grande-Bretagne dans les années 1960, puis aux États-Unis dans les années 1980, qui consiste à prendre en compte toutes les productions culturelles – et pas seulement celles de la culture d'élite – et les usages ordinaires de ces productions, n'a toujours pas eu lieu dans le milieu de la cinéphilie en France. Le paradigme dominant reste l'approche esthétique d'un auteur ou d'une œuvre : beaucoup de thèses proposent encore l'étude de l'œuvre d'un.e auteur.e ou même d'un seul film, considéré comme un chef-d'œuvre<sup>1</sup>,

1 Par exemple, Philippe Fauré, 2015, *Le fil rompu du temps : une lecture de Nostalghia d'Andrei Tarkovski*, Université de Toulouse - Jean Jaurès ; Cécile Tourneur, 2014, *Le régime de la voix dans les films de Jonas Mekas (1966-2009)*, Université de Paris 8 Vincennes - Saint-Denis ; Delphine Catéora-Lemonnier, 2014, *Le baiser selon Alfred Hitchcock*, Université de Paris 8 Vincennes - Saint-Denis ; Philippe Cano, 2015, *Le cinéma de Jia Zhang-ke : un cinéma de la mutation au cœur du jianghu*, Université de Toulouse - Jean Jaurès ; Geoffroi Heissler, 2015, *Nobuhiro Suwa, cinéaste de l'altérité*, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

en disséquant savamment les éléments formels de l'œuvre, sans prendre en compte son contexte socioculturel de production ou de réception. Les recherches sur des cinéastes contemporains visent à actualiser ce panthéon, en utilisant les critères de la « culture cultivée », telle qu'elle a été analysée par Pierre Bourdieu dans *La distinction* (1979) : « subversion » des codes narratifs, écriture visible, hermétisme, etc.

Dans cette optique, les études de genre sont perçues comme iconoclastes, dans la mesure où elles mettent en évidence l'impact des déterminations sociales sur la création, ce qui va à l'encontre de la vision romantique et idéalisée qui continue à prévaloir. Or, la plupart des films du panthéon cinématographique, dont les auteurs sont des hommes, peuvent aussi être analysés comme l'expression culturelle de la domination masculine et/ou patriarcale, certes d'une façon souvent ambivalente et complexe, car le genre fait partie des déterminations sociales auxquelles tous les créateurs sont soumis, comme leur public. Or, les hommes qui, majoritairement, règnent jusqu'à aujourd'hui sur les études cinématographiques françaises, sont d'autant plus aveugles à ces déterminations de genre qu'elles confortent leur place et leur légitimité.

Au-delà de l'université, mais en synergie avec elle, les milieux de la cinéphilie institutionnelle (les revues comme les *Cahiers du cinéma* et *Positif*, les festivals, en particulier le festival de Cannes, le Centre national de la cinématographie, la Cinémathèque française, l'Institut Lumière, etc.) se font les relais de cette idéologie, comme en a témoigné en 2012 la polémique autour du festival de Cannes, qui n'a accordé depuis sa création en 1946 qu'une seule Palme d'or à une femme cinéaste (Jane Campion en 1993) et encore, *ex æquo* avec un homme<sup>2</sup>. Un numéro spécial « Réalisatrices » des *Cahiers du cinéma* (2012) a répondu sous forme de dénégation à cette polémique. Et l'hostilité aux *gender studies* s'est exprimée à nouveau dans la même revue à propos de l'enseignement du cinéma, dans un numéro spécial intitulé « La parole aux étudiants » (2014).

De la même façon, la Cinémathèque française non seulement privilégie très nettement dans ses programmes les figures masculines<sup>3</sup>, mais elle exclut systématiquement toutes les universitaires peu ou prou dans la mouvance des études de genre ou des *cultural studies* de la liste des « expert.es » auxquelles elle fait appel pour commenter les films et les auteurs. Une polémique a

2 [http://www.terrafemina.com/culture/cine/articles/13419-festival-de-cannes-le-collectif-la-barbe-denonce-une-selection-sexiste.html].

3 Selon le site *BuzzFeed*, depuis 2005, seules six rétrospectives ont été consacrées à des réalisatrices. Sur 305 programmations, 22 l'ont été sur des femmes (283 sur des hommes et/ou des thématiques générales). Sur les 18 expositions qui ont eu lieu à la Cinémathèque française de Bercy, aucune n'a été consacrée à une femme.

récemment éclaté à propos de la présentation dévalorisante, par le critique Philippe Garnier, de la cinéaste Dorothy Arzner, dont la Cinémathèque propose une rétrospective, sur proposition de Jackie Buet, directrice du Festival international des films de femmes, qui a été écartée de la préparation de l'événement<sup>4</sup>.

La difficile importation des concepts forgés par les *gender studies*

Avant de faire un état des lieux de la recherche en France sur les questions qui nous occupent ici, nous devons souligner l'extraordinaire contraste entre l'explosion des travaux sur le cinéma dans les pays anglo-saxons dans le champ des *gender studies*, *women studies*, *masculinity*, *queer* et LGBT, y compris en articulation avec les *postcolonial studies* et les *race studies*, et le quasi-tabou sur ce type de recherches dans les études filmiques françaises. Il n'y a sans doute aucun domaine dans lequel l'écart et même l'antagonisme soient aussi visibles entre les recherches outre-Manche et outre-Atlantique et les recherches françaises. Dans une certaine mesure, on peut dire que c'est dans la recherche en cinéma que se sont forgés, dans les années 1970 en Grande-Bretagne (Mulvey 1975), les premiers outils pour une approche genrée des productions culturelles, alors qu'en France, le cinéma est sans doute le dernier rempart des conceptions les plus élitistes et les plus conservatrices de la culture, malgré (autre paradoxe) la place sans équivalent des femmes cinéastes aujourd'hui dans notre pays (Sellier 2012).

Les chercheur.euses français.es sont donc confronté.es à la difficulté de s'approprier des concepts et des méthodes forgés dans le contexte culturel anglo-saxon et de les acclimater au contexte culturel français. À côté de la collection « Champs visuels étrangers » dirigée par Geneviève Sellier chez L'Harmattan et qui traduit des ouvrages de référence, Claude Gautéur et Ginette Vincendeau (1993) ont publié le premier ouvrage inspiré des *star studies* sur Jean Gabin. Par ailleurs, Noël Burch et Geneviève Sellier (1996) ont tenté, dans *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, de faire une étude historique des représentations filmiques du point de vue du genre. L'étude faisait émerger un imaginaire collectif à partir des « petites histoires privées » que racontaient les films, en articulation étroite avec la « Grande Histoire » politique. Avec *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier* (2005a), Geneviève Sellier proposait de contextualiser l'apparition

4 [http://www.genre-ecran.net/?Cinematheque-Dorothy-Arzner-dans-l-oeil-du-sexisme].

des nouvelles figures masculines et féminines au tournant des années 1960 en prenant en compte la réception.

Depuis, une nouvelle génération de jeunes chercheurs et chercheuses a émergé, même si les postes universitaires dédiés restent extrêmement rares, les approches genrées n'étant pas intégrées dans les cursus proposés aux étudiant.es<sup>5</sup>. Au carrefour des *gender studies*, des *star studies* et des *cultural studies*, les recherches françaises récentes visent d'abord à proposer une autre approche du cinéma, qui a non seulement pour effet de renouveler le regard sur les œuvres mais aussi d'élargir considérablement les corpus étudiés, bien au-delà du panthéon des auteur.rices de la cinéphilie savante, en prenant en compte la dimension genrée de la production et de la réception.

Dans la mesure où la notion idéologique d'auteur.e renvoie, dans le contexte de la cinéphilie dominante, à une instance transcendante échappant aux déterminations sociales, qu'elles soient de classe, de race ou de genre, l'approche genrée des auteur.es apparaît comme une démarche iconoclaste, d'autant plus que le caractère ontologiquement masculin de l'auteur.e (au sens romantique du terme) est perçu dans ce contexte comme un modèle universel (Coquillat 1982). Ce sont les femmes qui sont des cas particuliers. Pour cette raison – le culte de l'auteur au masculin –, les travaux sur les femmes cinéastes dans une perspective genrée restent très peu développés en France. Citons les trois ouvrages de Brigitte Rollet qui a publié successivement en anglais un ouvrage sur Coline Serreau (Rollet 1998), puis avec Carrie Tarr, un ouvrage de synthèse sur les femmes cinéastes en France (Rollet et Tarr 2001), et plus récemment, en français, un ouvrage sur Jacqueline Audry (Rollet 2014). Utilisant toutes les archives privées et publiques disponibles, ce dernier ouvrage documente la carrière et les films de cette cinéaste prolifique (18 longs métrages entre 1946 et 1973), femme hors normes pour son époque, amie de Simone de Beauvoir, très consciente des enjeux de son travail et de sa place de femme dans un métier d'hommes. « L'oubli » dont elle a été victime n'est pas seulement lié à son appartenance au « cinéma de qualité » stigmatisé par la cinéphilie issue des *Cahiers du cinéma*, mais aussi aux thématiques qu'elle traite – le désir d'émancipation sociale et sexuelle des femmes – et aux genres populaires « féminins » qu'elle affectionne – le film à costumes, les adaptations littéraires. L'intérêt du travail de Brigitte Rollet réside dans sa prise en compte des conditions de production, de médiation et de réception : elle met ainsi en évidence combien, pour comprendre la place de Jacqueline Audry dans le cinéma français, la question genrée est centrale.

5 Seule l'université Bordeaux Montaigne propose des cours de cinéma avec une approche genrée dès la licence et jusqu'au master.

Au-delà de la notion d'auteur.e : les *stars studies*, le cinéma de genre et les publics du cinéma

L'approche genrée amène souvent à remettre en cause la notion même d'auteur.e, dans la mesure où les films sont le résultat d'un processus de création collectif qui passe par de multiples filtres, dont celui des *stars* : plusieurs recherches ont montré la productivité des *star studies* théorisées par Richard Dyer. Alain Brassard a étudié les nouvelles formes de masculinité qui sont apparues avec les jeunes premiers du cinéma français (Belmondo, Delon, Brialy, Trintignant) dont il étudie les films et la *persona* au tournant des années 1960 (Brassard 2004). Gwenaëlle Le Gras a exploré le « mythe » Catherine Deneuve (2010), pour comprendre la construction contradictoire de son image entre réaffirmation, reconfiguration et transgression des normes genrées, dans le contexte de la société française, celui du mouvement féministe des années 1970 et du *backlash* qui a suivi. La durée exceptionnelle de la carrière de Catherine Deneuve met en évidence la capacité nouvelle des *stars* femmes à négocier leur vieillissement. Delphine Chedaleux s'est penchée sur les jeunes premiers et jeunes premières du cinéma de l'Occupation, en articulant l'analyse des films avec celle de leur réception populaire, pour montrer comment ces dernières construisent des identités genrées dans un rapport négocié et souvent contradictoire avec les normes genrées réactionnaires de la période (2016).

Du côté de l'approche par genre cinématographique, l'ouvrage de Thomas Pillard (2014) sur le film noir français entre 1946 et 1960 met en évidence la dimension réactionnaire et masculiniste du « réalisme noir » de l'après-guerre, qui se construit contre l'*American way of life*, perçu comme une menace contre l'identité (masculine) nationale à travers la société de consommation « féminine » qu'il promeut. Là encore, l'approche genrée montre sa capacité à renouveler profondément la doxa critique en inscrivant un large corpus de films dans le contexte de son époque.

Plus récemment, le programme de l'Agence nationale de la recherche (ANR), « Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre (1945-1958) » a mobilisé une vingtaine de chercheurs et chercheuses, jeunes et confirmé.es, français.es et étranger.ères, pour explorer un corpus de films populaires (au sens du *box-office*) et leur réception dans les magazines populaires spécialisés (Le Gras et Sellier 2015a ; Le Gras et Sellier 2015b ; Sellier 2015). La dimension genrée de ces recherches concerne à la fois l'étude des *stars* de la période, l'étude des genres et l'étude des publics. Ce programme a permis de confirmer l'intérêt d'une nouvelle source, le courrier des lecteur.rices des



magazines populaires, pour documenter la cinéphilie des spectatrices, alors que, depuis leur origine, les revues cinéphiliques sont écrites quasi exclusivement par des hommes et ne comportent pas de courrier des lectrices. La thèse de Myriam Juan, soutenue en 2014, sur la construction du vedettariat cinématographique en France, dans les magazines populaires dans l'entre-deux-guerres, adopte une perspective analogue et prend en compte la dimension genrée de la médiation et de la réception des acteurs (Juan 2014).

Par ailleurs, le processus de production propre au cinéma relève largement des industries culturelles, ce qui explique la difficulté à articuler analyses de la production et de la réception ; le milieu professionnel du cinéma a fait l'objet d'études sociologiques, souvent inspirées de Pierre Bourdieu, mais qui prennent rarement en compte la dimension genrée, même quand celle-ci est évidente : citons l'ouvrage de Philippe Mary (2006) sur la Nouvelle Vague, ou celui d'Olivier Alexandre (2015) sur le fonctionnement économique et institutionnel du cinéma français, ou plus récemment encore, celui de Julien Duval (2016). Cette myopie durable des (hommes) bourdieusiens vis-à-vis de la dimension genrée du champ étudié mériterait d'être interrogée...

Le cinéma américain : terrain de recherche privilégié ?

On ne s'étonnera pas de constater que le cinéma américain suscite de plus nombreuses vocations, du fait même de l'explosion des travaux anglo-américains depuis 40 ans dans la perspective des *women studies*, des *gender studies*, des *queer studies*, sans parler des études intersectionnelles mettant en jeu le genre, la race ou l'ethnicité, plus rarement la classe. C'est en effet sur ces corpus que les premières thèses adoptant une approche genrée ont été soutenues sous la direction de Noël Burch, mais le contexte était tellement hostile que leurs auteurs ont échoué à se faire une place dans le milieu universitaire. La thèse de Sylvestre Meininger, soutenue en 2000, proposait une analyse culturelle très riche des représentations filmiques de la masculinité après la défaite du Vietnam (Meininger 2000). La thèse d'Isabelle Dhommée étudiait la *persona* des cinq stars féminines (G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn) accusées en 1938 par les exploitants américains d'être des « poisons du *box-office* », en analysant à la fois les films et leur réception médiatique (Dhommée 2000). Ces travaux pionniers n'ont malheureusement été publiés que de façon partielle ou confidentielle.

Depuis les années 2010, les travaux sur le cinéma américain adoptant une perspective genrée se sont multipliés, mais ils privilégient la plupart du temps l'analyse culturelle et esthétique des représentations filmiques. Citons la thèse

de Pascale Fakhry sur *Le film d'horreur hollywoodien au féminin : une étude du genre et de ses personnages principaux féminins à partir de leur émergence dans les années 1970*, soutenue en 2011. La même année, Mehdi Derfoufi soutient sa thèse sur l'esthétique de l'altérité dans le cinéma de David Lean à travers quatre films : *Le Pont de la rivière Kwai*, *Lawrence d'Arabie*, *La Fille de Ryan* et *La Route des Indes*, en articulant la question du genre et les approches postcoloniales (Derfoufi 2012). La thèse de Fanny Beuré, soutenue en 2016, explore la façon dont la musique, la chorégraphie et la *persona* des danseur.euses ou chanteur.euses construisent, reconfigurent et transgressent les normes de genre dans la comédie musicale hollywoodienne classique : elle a reçu le premier prix de l'Institut du genre, ce qui confirme l'excellence scientifique de ce travail (Beuré 2016). Enfin, la thèse de Michel Boudurand, soutenue en 2016, sur *Le corps terroriste dans les films hollywoodiens des années 1960 à 2010*, articule de façon novatrice, en tout cas en France, les questions de genre, de race et de sexualité (Boudurand 2016).

Mais ce n'est que très récemment que les questions de médiation et de réception ont été prises en compte frontalement dans les approches genrées du cinéma américain : citons la thèse d'Évelyne Coutel, *Les stars et la cinéphilie dans la culture cinématographique espagnole du début du xx<sup>e</sup> siècle : le cas Greta Garbo*, qui se focalise sur les usages sociosexués des films et des *stars* dans la société de l'époque.

#### La diversification des approches dans les générations récentes

Au-delà de cette focalisation sur le cinéma hollywoodien, et au nombre des signes encourageants de développement des études de genre sur le cinéma, il faut souligner la grande diversité disciplinaire des thèses soutenues : celles-ci émergent non seulement aux arts du spectacle (18<sup>e</sup> section), mais aux études anglophones (11<sup>e</sup> section), aux études romanes (14<sup>e</sup> section), à l'histoire (22<sup>e</sup> section), à la sociologie (19<sup>e</sup> section), etc. Ainsi, l'ouvrage de Taina Tuhkunen, paru en 2013, *Demain sera un autre jour : le Sud et ses héroïnes à l'écran*, tente, en adoptant une perspective historique et culturelle, l'analyse d'un genre cinématographique par le biais d'une approche genrée des représentations du Sud dans le champ des études américaines.

Enfin, dans une optique de vulgarisation scientifique, on trouve chez Armand Colin des petits ouvrages relevant des *gender studies*, mais c'est encore le cinéma américain qui en constitue le corpus privilégié, le plus souvent dans une perspective d'histoire culturelle et d'analyse des représentations : on y trouve ainsi des analyses portant sur les *pin-up*, les femmes d'action ou

les hommes-objets (Jullier et Boissoneau 2010 ; Moine 2010 ; Jullier et Leveratto 2009). Mentionnons, enfin, le récent ouvrage de Brigitte Rollet sur la situation des femmes cinéastes en France (Rollet 2017).

Malgré les résistances des institutions cinématographiques et universitaires au développement des approches genrées sur le cinéma, l'attraction de la nouvelle génération pour ces approches est réelle et s'illustre par la création de la première revue en ligne dédiée à ces approches : *Genre en séries*, dirigée par Laetitia Biscarrat et Gwenaëlle Le Gras, qui a publié en 2019 son 9<sup>e</sup> numéro. Cette revue est portée à l'excellence scientifique par l'adoption des règles habituelles de l'évaluation en double aveugle des articles<sup>6</sup>.

### Les études sur la télévision

La situation n'est pas tellement différente en ce qui concerne les études sur la télévision, puisque les recherches sur les fictions télévisées incluant une dimension genrée se focalisent sur l'analyse des représentations aux dépens de l'analyse des processus de production, de médiation et / ou de réception.

La réhabilitation d'un objet « vulgaire »

Les recherches sur la télévision en France, et notamment sur les séries télévisées, se sont pourtant multipliées au cours de ces dernières années. Sans doute peut-on l'expliquer par l'essor des séries françaises et américaines dans les grilles de télévision et leur apparition en *prime time*, mais aussi par l'anoblissement culturel de ce genre télévisé longtemps dévalorisé par rapport au cinéma : la série télévisée s'est aujourd'hui autonomisée en tant que genre esthétique. Dans un numéro de la revue *Réseaux* de 2011, Olivier Donnat et Dominique Pasquier (2011) évoquent ainsi l'émergence d'une sériephilie à la française. Les séries télévisées, et notamment les séries américaines, sont devenues l'objet de passion (Glévarec 2012) et la consommation de séries télévisées se développe comme une pratique culturelle nouvelle qui touche des publics de catégories diplômées et supérieures.

Ainsi, presque trente ans après Jean-Louis Missika et Dominique Wolton (1983), qui réhabilitaient la télévision et affirmaient son rôle démocratique et socioéducatif dans leur ouvrage *La folle du logis*, d'autres chercheurs mettent

6 [http://genreenseries.weebly.com].

en avant « l'utilité sociale » des fictions télévisées. Se développe l'idée d'une nouvelle relation qui lie le public aux séries télévisées. Hervé Glévarec (2012) montre ainsi qu'en rendant visible un certain nombre de comportements, de contenus, de pensées, de situations humaines ordinaires et collectives, les séries semblent autoriser les individus à penser et à agir en empruntant à leurs contenus. Les « néo séries »<sup>7</sup> déplacent le spectre du dicible et du pensable et s'autorisent par exemple à montrer la diversité sexuelle : des couples homosexuels dans *Desperate Housewives*, les actes sexuels dans *Rome*, les fantasmes dans *In Treatment*, les pratiques sexuelles et désirs féminins dans *Sex in the city*. Quelques années plus tôt, Sabine Chalvon-Demersay (2004) mettait déjà en avant cette interrelation de la fiction et de la réalité dans les pratiques des publics. Selon la chercheuse, la fiction sérielle est utilisée comme ressource par les publics pour mieux appréhender leur propre expérience.

Cette perception émerge d'un long processus de réhabilitation de la télévision et de ses publics en France. L'institutionnalisation des sciences de l'information et de la communication dans les années 1980 participe de ce mouvement appuyé par les appels à propositions de recherche du CNRS qui, en 1986, encouragent les « recherches méthodologiques sur les conditions de réception et d'appropriation de l'image dans différents contextes culturels » et « l'ethnographie des publics des émissions de fiction et des émissions d'information : constitution du sens par les publics » (Séгур 2015).

Les études de réception : à la croisée des *cultural studies* et des *gender studies*

Le développement des études de réception en France se fait dans un contexte propice. Au niveau international, les études américaines de Elihu Katz (1973) amènent un changement de paradigme dans les travaux sur la réception en développant l'idée que le média propose une interaction avec l'utilisateur. L'analyse tient compte alors de deux espaces en interaction, celui de l'intentionnalité communicative des producteurs et celui des usages et potentialités interprétatives des utilisateurs. Ce basculement qui s'inspire des théories littéraires laisse place à un modèle interactionniste mettant l'accent sur l'activité constructiviste du lecteur et de la lectrice ou de l'utilisateur et de l'utilisatrice.

7 Les « néo séries » sont des séries saisonnières de 12 à 24 épisodes qui n'existent que depuis peu en France. Inspirées du modèle américain, elles se caractérisent par une trame qui constitue le fil directeur entre les saisons, et par des épisodes relativement autonomes (Glévarec 2012, p. 17).

En Angleterre, les *cultural studies* s'intéressent aux productions culturelles populaires et placent au cœur de la réception des messages l'interaction constante de l'usager.ère et de son environnement social. Pour Stuart Hall (1973), l'élaboration du sens du texte nécessite ainsi une coopération du lecteur ou de la lectrice qui décode le message en fonction d'une lecture prescrite par l'émetteur. Le chercheur accorde dans son modèle une place privilégiée aux statuts de classe. Mais très vite, les recherches en réception se sont intéressées aux dimensions sexuées et ethniques.

Des travaux relevant à la fois des *cultural studies* et des *gender studies* voient le jour, notamment sur les rapports des femmes aux productions de la culture populaire. Citons ceux de Angela McRobbie (1978) sur le magazine pour adolescentes *Jackie*, de Janice Radway (1984) sur la littérature rose, celui de Ien Ang (1985), consacrée à l'audience féminine de la série *Dallas*, ou encore, celui de Mary Ellen Brown (1994) sur la réception des *soap operas*.

En France, les premiers travaux sur la réception des séries télévisées (Bianchi 1990) s'approprient le concept de « communauté interprétative »<sup>8</sup> développé par Elihu Katz et Tamar Liebes (1988) dans leur étude internationale sur *Dallas*, mais n'intègrent pas ou peu l'approche du genre développée par Ien Ang (1985). Jean Bianchi s'intéresse à son tour, dès 1986, au programme télévisé *Dallas* et analyse l'activité interprétative des téléspectateur.rices : le feuilleton fait voyager chaque téléspectateur.rice en lui-même, lui permettant d'explorer ses désirs, ses conflits, ses énergies, ses frustrations, ses contradictions. De même, un peu plus tard, Jean-Pierre Esquénazi (1995) s'intéresse à la constitution du public de la série *Friends*.

Mais il faut attendre les travaux de Dominique Pasquier (1995, 1999, 2002) sur la réception par les jeunes publics de la *sitcom Hélène et les garçons* pour que la dimension genrée soit réellement constitutive des analyses. Dominique Pasquier met en effet en avant l'influence des fictions télévisées dans la socialisation de genre. Pour la chercheuse, « tout un travail identitaire se déploie autour de la télévision [...] concernant particulièrement les identités de sexe. Pour les enfants et les adolescents, les séries télévisées sont à la fois un mode de consolidation de soi et un mode d'affirmation de soi pour les autres. Elles prodiguent un savoir informel sur une éducation amoureuse et sentimentale » (Pasquier 2002, p. 38-39).

8 Les communautés interprétatives négocient le sens du programme en fonction de leurs centres d'intérêts, de leurs expériences vécues et de leurs cultures d'origine.

## Une analyse des propositions médiatiques

Au même moment, l'approche développée par Sabine Chalvon-Demersay (1996) se distingue des études de réception en se penchant sur les productions médiatiques. Analysant les scénarios de 781 téléfilms diffusés en première partie de soirée sur les six chaînes hertziennes de télévision française en 1995, elle adopte un point de vue performatif et considère le récit comme « constructeur d'une réalité destinée à être proposée au public ». Elle se place alors du point de vue de la proposition médiatique faite au public, mais ne s'intéresse pas à la réception. Ses travaux abordent les rapports hommes-femmes, caractérisés par « l'intégration dans le fonctionnement du couple de l'idée de précarité » (Chalvon-Demersay 1996, p. 87). Pour la chercheuse, « les nouvelles normes relationnelles d'autonomie individuelle et d'épanouissement personnel [...] ont fait exploser le couple traditionnel » (*ibid.*). Cependant, si elle intègre une dimension genrée, l'étude de Sabine Chalvon-Demersay ne se limite pas aux rapports hommes-femmes dans le couple : elle analyse également les représentations de la vieillesse, de la paternité et de la famille. De même, la thèse de Muriel Mille (2013), qu'elle a dirigée, aborde la narration de la série *Plus belle la vie* en étudiant la production et la représentation que celle-ci se fait du public, mais laisse de côté la dimension genrée.

Geneviève Sellier et Noël Burch (2014) mènent une recherche similaire à celle de Sabine Chalvon-Demersay, en orientant leurs travaux sur les normes de genre. Les deux chercheur.es qui ont pour projet de réhabiliter le téléfilm par rapport au film de cinéma, ont analysé plus de quatre cents téléfilms diffusés entre 1995 et 2010 par les principales chaînes généralistes françaises (TF1, France 2, France 3, M6, Arte et Canal+). Ils mettent en avant le rôle joué par la fiction télévisée dans la construction des représentations dominantes des normes de genre. Leurs travaux ont certainement inspiré la thèse de Taline Karamanoukian dirigée par Geneviève Sellier sur *Les figures de femme moderne dans les feuilletons de la télévision française (1963-1973)* (Karamanoukian 2011). Pour Taline Karamanoukian, les fictions sérielles sont le lieu d'expression d'un féminisme populaire travaillant à construire une version acceptable de l'émancipation féminine qui respecte des normes sociosexuées et prend en compte les nouvelles réalités sociales. Cependant, ces normes s'adressent prioritairement aux femmes et doivent par conséquent tenir compte de leurs aspirations et de leur vécu.



Des « technologies de genre », stéréotypes et contre-stéréotypes, à une approche globale sous l'angle du genre

À l'instar des travaux de Taline Karamanoukian, on voit émerger, dans la dernière décennie, une nouvelle vague de recherches analysant la fiction télévisée au prisme du genre. On peut sans doute l'expliquer par l'engouement des jeunes chercheur.es pour les études sur les fictions télévisées et pour les études de genre en France et par l'enthousiasme créé par les travaux des pionnières dont nous avons parlé précédemment.

Les travaux de Laetitia Biscarrat (2012) et Gwenaëlle Le Gras (2010), ainsi que ceux qu'elles coordonnent pour la revue en ligne qu'elles codirigent, *Genre en séries* (Biscarrat et Le Gras 2015), donnent un aperçu des recherches actuelles. Ces travaux, qui s'illustrent par la transversalité disciplinaire et la diversité des approches, sémio-narratives, narratologiques, sociodiscursives, trouvent toutefois un présupposé théorique commun dans le concept de « technologie de genre » de Teresa de Lauretis (2007, p. 47). Ce concept permet de problématiser la représentation genrée non plus comme le simple lieu de la reproduction des hiérarchies sociales, et notamment de la domination masculine, mais plutôt comme un domaine constitutif du réel dont il produit les normes de genre et les rend légitimes.

La majorité des travaux récents s'intéressent aux représentations des normes de genre, aux stéréotypes ou « contre-stéréotypes » (Macé 2008), à leur évolution ou à leur permanence (Biscarrat et Le Gras 2015a et 2015b). Éric Macé propose les concepts de contre-stéréotypes (dénis de discrimination ou d'ethnicité) et d'anti-stéréotypes (ce qui rend visible le stéréotype, par exemple par le rire, pour déstabiliser) pour rendre compte des déplacements contemporains de ce qui est rendu visible et de ce qui est laissé invisible dans les contenus télévisuels. Ce qui est rendu visible, c'est la déviance à la norme blanche et ce qui est rendu invisible, c'est le processus de discrimination des non-blancs et la norme blanche elle-même.

Les recherches articulant production-médiation-réception qui intègrent une dimension genrée restent assez rares pour être soulignées. Parmi elles, les travaux de Mathieu Arbogast (2015) dont la thèse de doctorat, dirigée par Sabine Chalvon-Demersay, porte sur l'interaction des mécanismes télévisuels et des normes de genre dans les séries policières contemporaines. Mathieu Arbogast s'intéresse notamment à l'âge des actrices dans une analyse de quatre séries policières diffusées en 2010 en *prime time* sur les principales chaînes françaises gratuites. Il montre ainsi que les actrices et les acteurs des fictions télévisées, bien qu'évoluant dans les mêmes mondes professionnels, ont des

parcours bien différents. L'horizon professionnel des femmes est en effet plus court et la concurrence pour les rôles – au demeurant déjà moins nombreux – est concentrée sur une période de vie professionnelle plus réduite. Selon le chercheur, on voit peu d'actrices de plus de 50 ans, voire de 45 ans, à l'écran : « être une femme dans les fictions policières, c'est être jeune, être plus jeune que les hommes, et surtout être plus jeune que l'homme avec lequel on a une relation ». Il y a bien une « tyrannie de l'âge » qui pèse spécifiquement sur les femmes et constitue, selon lui, une forme d'oppression (Arbogast 2015, p. 96).

Jean-Pierre Esquénazi, pour sa part, offre une approche globale des séries américaines : contexte, publics, production et spécificités des séries télévisées (Esquénazi 1995, 2002 et 2009). Dans son analyse du contexte culturel, il souligne que les séries américaines ne sont pas dénuées d'ambition sociale, narrative ou esthétique. Concernant le genre, par exemple, la télévision américaine a toujours proposé des séries où un point de vue féminin, et parfois même féministe, est proposé. Prenant pour exemple *Sex and the City*, le chercheur montre que chaque épisode est consacré à une question sociale particulière et aborde des sujets qu'il juge « osés », traités sans délicatesse, mais avec une franchise souvent désarmante et presque pédagogique : le rapport des femmes célibataires et des hommes mariés, l'usage des vibromasseurs, la fellation, etc.

On retrouve une analyse similaire dans le très récent ouvrage d'Iris Brey, *Sex and the Series* (Brey 2016). L'auteure fait le lien entre production, médiation et réception à propos des séries télévisées américaines des années 2000 (de *Sex and the City*, *Friends* et *Buffy* à *Girls*, *Masters of Sex*, etc.). À travers quatre thématiques – la parole, le plaisir, les violences et les sexualités *queer* –, elle montre comment ces séries s'autorisent à véhiculer des représentations variées de la sexualité féminine et contribuent ainsi à changer notre perception des sexualités. Iris Brey explique ce mouvement par une féminisation, aux États-Unis, de la production et de l'écriture des scénarios. Les scénarios écrits par des femmes et abordant des « histoires de femmes » reçoivent en effet un écho favorable auprès des publics et sont de plus en plus diffusés par les chaînes de télévision. L'auteure cite l'exemple de Shonda Rhimes, *showrunner*<sup>9</sup>, entre autres, de *Grey's Anatomy* et de *Scandal*, qui s'attache non seulement à montrer la diversité sexuelle, mais aussi à valoriser les minorités en leur attribuant des rôles principaux.

Geneviève Sellier, dans sa préface à l'ouvrage d'Iris Brey, s'interroge sur la friosité des représentations de la sexualité féminine dans les séries françaises qu'elle relie à un certain conservatisme culturel. Pour Geneviève Sellier, le

9 Le *showrunner* est à la fois créateur.rice, scénariste en chef et producteur.rice.

cinéma d'auteur.e se décline au masculin dans les instances de légitimation comme le festival de Cannes et la production de fictions télévisées n'est pas davantage féminisée. En revanche, l'audience des fictions télévisées, longtemps dévalorisées par l'élite cultivée, est, elle, majoritairement féminine. Ainsi, s'appuyant sur une perception traditionnelle de «la ménagère de plus de 50 ans» ciblée par les publicitaires – désignation qui, pour Geneviève Sellier, est l'expression du mépris de classe et de genre pratiqué par les élites politiques, économiques et culturelles –, les diffuseur.euses refusent la plupart des séries innovantes. Pour Geneviève Sellier, ce conformisme se répercute sur les représentations de la sexualité féminine en France. De nombreuses héroïnes récurrentes qui peuplent le *prime time*, depuis *Julie Lescaut* et *Une femme d'honneur* au début des années 1990, ont d'abord été construites comme des professionnelles responsables et de bonnes mères, mais dont la sexualité était laissée hors champ grâce à leur statut de divorcées (Sellier 2004). La maternité sert en effet à réaffirmer les normes de genre. C'est ce que soutient Sarah Lécossais dans sa thèse de doctorat (Lécossais 2015) qui explore les représentations de la figure de la bonne mère dans les fictions télévisées de 1992 à 2012. Elle y montre que les politiques de représentations à l'œuvre réassignent les femmes à leur genre en faisant la promotion d'identités féminines centrées sur la maternité, en transformant en injonctions les attentes normatives vis-à-vis de la maternité et en proposant des figures féminines consentantes. La transgression que pourrait constituer l'humour – souvent présent dans ces séries – sert finalement à réaffirmer les normes de genre et de parentalité.

### Une approche intersectionnelle

L'approche intersectionnelle est présente dans les travaux récents de Taline Karamanoukian (2015), par exemple dans son travail sur les représentations de genre dans la série policière *Les Bleus, premiers pas dans la police*, que la chercheuse analyse à l'intersection des rapports et des identités de race, d'ethnicité, de classe et d'orientation sexuelle. Conformément aux engagements de la chaîne M6, qui souhaite représenter la pluralité culturelle, la série se veut représentative de la diversité des composantes de la société française. Toutefois, selon la chercheuse, si la série prend en compte les principes en matière d'égalité des sexes et de lutte contre les discriminations ethno- raciales, elle exprime également les résistances de la société française face à ces changements, à travers la reproduction de stéréotypes de genre, de race et d'ethnicité. Elle cite ainsi en exemple le personnage de Laura, d'origine asiatique, qui incarne une forme de féminité masculine à la sexualité «hors normes».

S'appuyant sur les travaux d'Éric Macé (2008), Taline Karamanoukian note que ce personnage « ressemble de façon stéréotypée aux autres personnages asiatiques de fiction, n'ayant pas froid aux yeux (à tendance garçonne) et d'apparence émotionnelle froide ». Ce procédé d'ethno-racialisation contribue à souligner le caractère « déviant » du personnage par rapport aux normes hégémoniques de la féminité (blanche) incarnées par celui de Nadia. Quant aux personnages masculins, bien que représentant, chacun, un anti-stéréotype, ils se caractérisent avant tout par leur capacité à incarner les normes de la masculinité blanche (Karamanoukian 2015, p. 6).

L'analyse de la réception d'une série télévisée tournée en outre-mer, menée par Nathalie Almar, Roger Cantacuzène et Nadine Lefaucœur (2014), relève également d'une approche intersectionnelle. Dans ce cas aussi, les producteurs de la série *La Baie des flamboyants* (RFO / France Ô) s'engagent à représenter la diversité culturelle. Le directeur des antennes, Luc Laventure, annonce ainsi, à propos de cette série, le 30 septembre 2007, en direct sur le plateau du journal télévisé de RFO Guadeloupe : « C'est la première fois qu'il y aura une série noire française, une vraie série avec des Noirs, des Blacks, des Nègres, c'est important. » Selon Eliane Wolff, ce type de promesse instaure un cadre de participation et des attentes des téléspectateur.rices qui expriment avec violence leur déception face à la représentation médiatique de leur société produite « ailleurs » (Wolff 2012). Mais la réflexion sur l'identité genrée se révèle indissociable, dans le contexte des Antilles françaises, de celui de l'identité culturelle. L'analyse des discours des téléspectateur.rices révèle des confrontations, des négociations, des résistances à propos des assignations identitaires et genrées dont ils et elles font l'objet (Almar 2015) et qui sont vécues comme un rapport de domination instauré par la production. Ainsi, la distribution des rôles par la production est sévèrement critiquée et jugée dévalorisante et stéréotypée pour les hommes et les femmes noir.es. En promouvant le métissage et en cantonnant les Noir.es dans des rôles subalternes, la série contribuerait, selon les commentaires de téléspectateur.rices analysés, à véhiculer des stéréotypes raciaux. On retrouve également, dans ces commentaires, des oppositions aux représentations contemporaines véhiculées par le métissage et des tentatives de déconstruction des stéréotypes de la beauté féminine. Les téléspectateur.rices qui ne se reconnaissent pas dans les modèles représentés en appellent à d'autres représentations ou à d'autres normes, telle Mélissa, 22 ans, qui s'exclame : « L'Antillais beau parleur qui drague les touristes, faut peut-être passer à autre chose, non ? »

Cet état des lieux des recherches menées en France sur les fictions audiovisuelles prenant en compte la dimension genrée en termes de production, médiation et réception permet de mieux comprendre les causes du relatif déficit de travaux scientifiques que nous constatons.

Il existe tout d'abord des réticences, pour ne pas dire des résistances, spécifiquement françaises, surtout dans les études cinématographiques, vis-à-vis des études de genre et des productions culturelles populaires. Et si, en sciences de l'information et de la communication, les recherches sur la réception se multiplient, en particulier sur celle des séries télévisées, l'approche genrée reste une exception, pour les mêmes raisons.

Par ailleurs, les recherches articulant production-médiation-réception sont encore rares, sans doute parce qu'il s'agit d'industries culturelles aux ramifications complexes, de ce fait, difficiles à appréhender analytiquement.

Enfin, le développement des études sur le cinéma et des études portant sur la télévision, institutionnellement séparé au sein de l'université française contrairement à ce qui se passe dans la plupart des autres pays occidentaux, en rétrécit considérablement l'attractivité.

Nous pouvons toutefois compter sur une nouvelle génération de chercheurs et surtout, de chercheuses, influencé.es par les pionnières de la recherche sur le genre dans les fictions audiovisuelles, qui s'engagent avec enthousiasme dans cette voie. De nouvelles initiatives, telles que la revue en ligne *Genre en séries*, témoignent du dynamisme des travaux et de leur pluridisciplinarité. Les appels à communications proposant de réfléchir à la transversalité de la production-médiation-réception<sup>10</sup> orientent et enrichissent ainsi la recherche. Tout comme les nouvelles approches qui explorent la dimension intersectionnelle dans les travaux récents sur le genre et les fictions audiovisuelles.

## Références bibliographiques

Alexandre Olivier, 2015, *La règle de l'exception. Écologie du cinéma français*, Paris, Éditions de l'EHESS.

Almar Nathalie, 2015, « Revendications féminines au sein de la sphère discursive contemporaine dans les Antilles françaises », *Îles/Elles. Résistances et revendications féminines dans les îles des Caraïbes et de l'océan Indien, XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, V. Andrianjafitrimo-Magdelaine et M. Arino éd., Saint-Denis de la Réunion, Éditions K'A, p. 47-56.

10 Colloque « Sexe et genre de la culture : production-médiation-réception », ENS de Lyon, janvier 2017.



- Almar Nathalie, Cantacuzène Roger, Lefaucheur Nadine, 2014, « Pratiques culturelles, production des identités et questionnement des frontières de genre », *Questions de genre, questions de culture*, S. Octobre éd., Paris, La Documentation française, p. 75-100.
- Ang Ien, 1985, *Watching Dallas. Soap Opera and the Dramatic Imagination*, Londres, Methuen.
- Arbogast Mathieu, 2015, « De si jeunes femmes. Analyse longitudinale des écarts d'âge et des inégalités de genre dans les séries policières », L. Biscarrat et G. Le Gras éd., *Les séries américaines à l'épreuve du genre* [numéro thématique], *Genre en séries*, n° 2. En ligne : [[http://genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/ges\\_n%C2%Bo1\\_arbogast.pdf](http://genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/ges_n%C2%Bo1_arbogast.pdf)].
- Beuré Fanny, 2016, « *Let's face the Music and Dance* » : la comédie musicale hollywoodienne classique au prisme de l'entertainment, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot.
- Bianchi Jean, 1990, « La promesse du feuilleton : structure d'une réception télévisuelle », *Réseaux*, n° 39, vol. 8, p. 7-18.
- Biscarrat Laetitia et Gwenaëlle Le Gras éd., 2015a, *Les séries américaines à l'épreuve du genre* [numéro thématique], *Genre en séries*, n° 2. En ligne : [<http://genreenseries.weebly.com/numeacutero-2.html>].
- 2015b, *Les séries euro-méditerranéennes à l'épreuve du genre* [numéro thématique], *Genre en séries*, n° 1. En ligne : [<http://genreenseries.weebly.com/numeacutero-1.html>].
- Biscarrat Laetitia, 2012, *Représentations télévisuelles du couple homme-femme : une approche par le genre*, Thèse de doctorat, Université Bordeaux 3.
- Bondurand Michel, 2016, *Corps de terreur : genres, races et sexualités dans les représentations hollywoodiennes du terrorisme (1960-2010)*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- Bourdieu Pierre, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- Brassart Alain, 2004, *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années soixante*, Paris, Éditions du Cerf.
- Brey Iris, 2016, *Sex and the Series*, Mionnay, Soap Editions.
- Brown Mary Ellen, 1994, *Soap Opera and Women's Talk. The Pleasure of Resistance*, Londres, Sage.
- Burch Noël et Sellier Geneviève, 2005, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956* [1996], Paris, Armand Colin.
- Cahiers du cinéma*, 2012, n° 681, septembre.
- Cahiers du cinéma*, 2014, n° 698, mars.
- Chalvon-Demersay Sabine, 2004, *Mille scénarios : une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris, Métailié.
- 1996, « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *Terrain*, n° 27, p. 81-100.
- Chedaleux Delphine, 2016, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.
- Coquillat Michèle, 1982, *La poésie du mâle*, Paris, Gallimard.
- Coutel Évelyne, 2014, *Les stars et la cinéphilie dans la culture cinématographique espagnole du début du xx<sup>e</sup> siècle : le cas Greta Garbo*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne.
- Derfoufi Mehdi, 2012, *L'esthétique de l'altérité dans le cinéma de David Lean, du « Pont de la rivière Kwai » (1957) à « La route des Indes » (1984)*, Thèse de doctorat, Université Paris-Est Marne-la-Vallée.



- Dhommée Isabelle, 2000, *Les cinq «empoisonneuses» : G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente : analyse du phénomène social de la star*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- Donnat Olivier, Pasquier Dominique, 2011, « Une sériephilie à la française. Les séries télévisées », *Réseaux*, n° 165, p. 9-19.
- Duval Julien, 2016, *Le cinéma au xx<sup>e</sup> siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éditions.
- Esquénazi Jean-Pierre, 2009, *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier bleu.
- 2002, « Friends, une communauté télévisuelle », *Les cultes médiatiques*, P. Le Guern éd., Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 233-262.
- Esquénazi Jean-Pierre éd., 1995, *La télévision et ses téléspectateurs*, Paris, L'Harmattan.
- Fakhry Pascale, 2011, *Le film d'horreur hollywoodien au féminin : une étude du genre et de ses personnages principaux féminins à partir de leur émergence dans les années 1970*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- Gauteur Claude et Vincendeau Ginette, 1993, *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe*, Paris, Nouveau Monde.
- Glévarec Hervé, 2012, *La sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses.
- Hall Stuart, 1973, « Encoding and Decoding in Television Discourse », *Centre for Contemporary Cultural Studies*, Londres, University of Birmingham, p. 128-138.
- Juan Myriam, 2014, « Aurons-nous un jour des stars ? » *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- Jullier Laurent et Boissoneau Mélanie, 2010, *Les pin-up au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- Jullier Laurent et Leveratto Jean-Marc, 2009, *Les hommes-objets au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- Karamanoukian Taline, 2015, « Féminités et masculinités dans *Les Bleus, premiers pas dans la police* », *Les séries américaines à l'épreuve du genre* [numéro thématique], *Genre en séries*, n° 2. En ligne : [[http://genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/ges\\_n%C2%B01\\_karamanoukian.pdf](http://genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/ges_n%C2%B01_karamanoukian.pdf)].
- 2011, *Les figures de femme moderne dans les feuilletons de la télévision française (1963-1973)*, Thèse de doctorat, Université Bordeaux Montaigne.
- Katz Elihu, 1973, « On the Use of the Mass Media for Important Things », *American Sociological Review*, vol. 38, n° 2, p. 164-181.
- 1957, « The Two-Step Flow of Communication: An Up-To-Date Report on an Hypothesis », *Public Opinion Quarterly*, vol. 21, p. 61-78. En ligne : [<https://doi.org/10.1086/266687>].
- Katz Elihu et Liebes Tamar, 1988, « Dallas and Genesis: Primordality and Seriality in Popular Culture », *Media, Myths and Narratives: Television and the Press*, J. Carey éd., Londres, Sage, p. 113-125.
- Lauretis Teresa de, 2007, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, M-H. Bourcier trad., Paris, La Dispute.
- Le Gras Gwénaëlle et Sellier Geneviève éd., 2015a, *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde.
- 2015b, « Stars du cinéma français d'après-guerre », *Sites, Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 19 issue 1. En ligne : [<https://sites.uconn.edu/volume-19-issue-1/#>].
- Le Gras Gwénaëlle, 2010, *Le mythe Deneuve, une « star » française entre classicisme et modernité*, Paris, Nouveau Monde.

- Lécossais Sarah, 2015, *Chroniques d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.
- Macé Éric, 2008, « Des "minorités visibles" aux néo-stéréotypes », *Journal des anthropologues*, Hors-série. En ligne : [<http://jda.revues.org/2967>].
- Mary Philippe, 2006, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Liber.
- McRobbie Angela, 1978, « Jackie: an Ideology of Adolescent Femininity », *Centre for Contemporary Study*, n° 53, p. 1-54.
- Meininger Sylvestre, 2000, *Recherches d'une nouvelle masculinité dans le cinéma américain, 1977-1991*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
- Mille Muriel, 2013, *Produire de la fiction à la chaîne : sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, Thèse de doctorat, EHESS.
- Missika Jean-Louis et Wolton Dominique, 1983, *La folle du logis. La télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Gallimard.
- Moine Raphaëlle, 2010, *Les femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- Mulvey Laura, 1975, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, p. 6-18. En ligne : [<http://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>].
- Pasquier Dominique, 2002, « Les "savoirs minuscules". Le rôle des médias dans l'exploration des identités de sexe », *Éducation et sociétés*, n° 2, p. 35-44.
- 1999, *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- 1995, « "Chère Hélène" : les usages sociaux des séries collège », *Réseaux*, n° 70, vol. 13, p. 9-39.
- Pillard Thomas, 2014, *Le film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Nantes, Joseph K.
- Radway Janice, 1984, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Rollet Brigitte, 2017, *Femmes et cinéma, sois belle et tais-toi !*, Paris, Belin.
- 2014, *Jacqueline Audry. La femme à la caméra*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- 1998, *Coline Serreau*, Manchester, Manchester University Press.
- Rollet Brigitte et Tarr Carrie, 2001, *Cinema and the Second Sex: Twenty Years of Women's film making in France*, Londres, Continuum.
- Séguir Céline, 2015, « L'étude des publics de télévision en SIC. Quelle évolution conceptuelle? », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 7. En ligne : [<https://rfsic.revues.org/1470>].
- Sellier Geneviève et Burch Noël, 2014, *Ignorée de tous sauf du public. Quinze ans de fiction télévisée française (1995-2010)*, Paris, Ina éditions.
- Sellier Geneviève éd., 2015, « Le cinéma populaire et ses usages dans la France d'après-guerre », *Studies in French Cinema*, vol. 15, n° 1, p. 1-10.
- Sellier Geneviève, 2012, « Films de femmes de la décennie 2000 : avancées et freins dans le contexte français », *Le genre à l'œuvre : représentations*, Mélody Jan-Ré éd., vol. 3, Paris, L'Harmattan, p. 93-120.
- 2009, « Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises », *Nouvelles perspectives dans les gender studies* [numéro thématique], *Diogène*, n° 225, p. 126-138.
- 2005a, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions.

- 2005b, « *Gender studies* et études filmiques », *Politiques de la représentation et de l'identité* [numéro thématique], *Cahiers du genre*, n° 38, p. 63-86.
  - 2004, « Construction des identités de sexe dans les séries policières françaises avec héros/héroïnes récurrent-e-s », *Les séries policières*, P. Beylot et G. Sellier éd., Paris, Ina / L'Harmattan (Les Médias en actes), p. 259-272.
- Tuhkunen Taina, 2013, *Demain sera un autre jour : Le Sud et ses héroïnes à l'écran*, Pertuis, Rouge Profond.
- Wolff Eliane, 2012, « Du Mexique à l'île de La Réunion : Études de réception de deux telenovelas "créolisées" », *Les séries télévisées dans le monde : Échanges, déplacements et transpositions* [numéro thématique], *TV Séries*, n° 2. En ligne : [<http://tvseries.revues.org/1348>].



# **Différences et inégalités**

PARTIE II





— INTRODUCTION —

## La triple alchimie de l'ordre du genre dans le secteur culturel

CATHERINE MARRY  
ET FRÉDÉRIQUE PATUREAU

L'ordre du genre transforme les différences de sexe en inégalités par une alchimie qui dévalorise les goûts, pratiques, métiers exercés par les femmes et survalorise, à l'inverse, ceux des hommes (Bereni *et al.* 2012). Ce système légitime ensuite les inégalités (de salaires, de positions hiérarchiques, de reconnaissance) par la naturalisation de ces différences : le goût spontané des femmes ne les porterait pas vers les techniques, la compétition, les styles artistiques les plus « modernes » (Donnat 2005). Par ailleurs, les hommes préservent leurs territoires par une exclusion, active et explicite ou plus subtile et implicite, des femmes qui cherchent à y entrer puis à s'y maintenir. Comme tous les champs sociaux, celui des arts et de la culture est donc aussi sous l'emprise de cet ordre du genre. Il présente toutefois des traits particuliers qui en font un laboratoire des inégalités de genre, comme l'illustrent les cinq articles constituant la deuxième partie de cet ouvrage.

Le premier trait concerne la croyance très largement partagée dans le caractère inné, voire quasi miraculeux, du don artistique et plus encore, du génie créatif. Le sociologue Norbert Elias (1991) explique pourtant avec brio ce que le génie de Mozart doit à l'investissement précoce et constant de son père, Léopold, chef d'orchestre adjoint à Salzbourg, frustré par sa position dominée à la Cour. Ce génie ne reste par ailleurs imaginable qu'au masculin. En art, comme en mathématiques (Goldstein 1992 ; Ferrand, Imbert et Marry 1996), les femmes peuvent avoir du talent et connaître une certaine réussite, mais rarement (ou jamais) faire preuve de génie (Trasforini 2007 ; Fidecaro et Lachat 2007). Ces croyances sont partagées et diffusées par les prescripteurs de la valeur.

De nombreux travaux ont ainsi montré que les enseignant.es des classes préparatoires scientifiques tendent ainsi à évaluer les résultats aux épreuves des concours en fonction du sexe des candidat.es : ceux des filles sont plus souvent renvoyés à leur travail, à leur meilleur respect des consignes, ceux des garçons à leur intuition, leur inventivité, leur capacité à s'éloigner de la règle : ces derniers seraient plus dotés qu'elles de « l'esprit scientifique » et des qualités afférentes, qui leur sont supposées innées. Ces classements et évaluations réitérés construisent et renforcent le manque de confiance des filles et rassurent les garçons sur leur valeur en mathématiques (Blanchard, Orange et Pierrel 2016).

Un processus analogue est observé en art. Les critiques d'art tendent à ignorer les œuvres des femmes ou leur attribuent une moindre valeur, comme l'a bien analysé Florence Launay (2006) dans son ouvrage sur les compositrices de musique classique. Reguina Hazipetrou-Andronikou (2017), pour sa part, dans une analyse du corpus de deux revues grecques de critique musicale, spécialisées dans la chanson populaire et publiées dans les années 1980-1990, montre que les artistes femmes figurent moins souvent sur les couvertures et dans les portraits réalisés par l'une de ces revues (*Nefti*). Si elles sont mieux représentées dans la seconde (*Difono*), plus récente et dirigée par une femme, les chroniqueur.euses, en majorité des hommes, tendent à inviter à débattre dans la revue un plus grand nombre d'hommes participant d'un spectre plus large de professions, notamment celles de la création (compositeurs). De façon plus générale, dès que la dimension créative est présente, les hommes tendent à la revendiquer et à se l'approprier : c'est le cas par exemple des chefs d'orchestre étudiés par Hyacinthe Ravet (2015). La part de création inhérente à leur travail, qu'elle décèle au moyen d'une analyse ethnographique minutieuse (réécriture des partitions annotées par les compositeurs et par les éditeurs, ou encore, travail de co-production de l'œuvre avec les musicien.nes-interprètes), rend compte, selon elle, de l'exclusion des femmes de ces positions de prestige, au-delà de la seule dimension d'autorité qu'incarne la personne du chef.

La deuxième particularité de l'ordre du genre dans les mondes de l'art et de la culture tient à la porosité plus grande des frontières entre amateurs et professionnels, ainsi qu'à l'incertitude des carrières et au recours plus fréquent à la pluriactivité qui en découle (Bureau, Perrenoud et Shapiro 2009 ; Menger 2009). Dans ce contexte, les femmes ont plus de difficultés à devenir professionnelles et à le rester. Et lorsqu'elles y parviennent, elles sont aussi plus souvent contraintes à la pluriactivité, ajoutant à leur activité de plasticienne ou de musicienne des activités d'enseignement ou de médiation (Danner 2012 ; Sinigaglia-Amadio et Sinigaglia 2017). L'idéal et l'*ethos* du

professionnel structurent même de façon plus sensible les pratiques instrumentales en amateur des hommes puisque ces derniers tendent plus souvent que les femmes à improviser, à composer, à jouer en public et à se faire rémunérer (Albenga *et al.* 2014).

Un troisième trait de l'ordre du genre dans la culture et les arts traverse tous les mondes sociaux, les pays et les époques : l'exclusion des femmes des apprentissages et de la conception des techniques. Cette exclusion est un invariant anthropologique analysé par Paola Tabet (1979) dans toutes les civilisations, à propos de l'interdit fait aux femmes de concevoir et d'utiliser les outils les plus sophistiqués. Cet interdit continue à peser symboliquement sur l'accès des femmes aux techniques industrielles : l'espace des qualifications, de l'ouvrier à l'ingénieur, dans les métiers du « génie » mécanique, électronique, informatique..., reste masculin partout dans le monde (Marry 2006). Quand les femmes entrent dans des métiers d'homme grâce à des changements de technologie, elles sont presque toujours en butte à des résistances fortes du milieu professionnel. C'est le cas, par exemple, de l'élite ouvrière de l'imprimerie – les typographes – lors du passage de la composition à chaud (fonte du plomb) à la composition à froid (machines à écrire) : les ouvriers et leurs syndicats luttent alors pour exclure les femmes ou les marginaliser (Cockburn 1983 ; Maruani et Nicole 1989).

Ces traits font système et c'est tout l'apport des textes présentés ici que d'en montrer les possibles combinaisons.

L'article de Marc Perrenoud, Pierre Bataille et Jérôme Chapuis, qui porte sur les trajectoires de musiciennes et de musiciens de musiques actuelles en Suisse romande, aborde les trois dimensions : le butoir que constitue l'accès à la création pour les femmes, leur pluriactivité liée à une difficulté plus grande à se faire connaître et reconnaître en tant qu'artistes, et leur place limitée dans un monde marqué par une culture virile et technique. En Suisse romande, les trois grands types de carrières qui se dégagent de leur analyse d'un large corpus de trajectoires professionnelles de musiciennes et musiciens de musiques actuelles sont très genrés. Ainsi, les carrières « artistiques », dans lesquelles la production d'œuvres singulières domine, et les carrières « artisanales », construites sur un répertoire de « reprises », sont beaucoup plus fréquentes parmi les hommes, tandis que les carrières « mixtes », fondées sur l'alternance entre différents types de répertoires au cours d'une même année, sont mieux représentées chez les femmes. Ces dernières sont ainsi confinées dans un entre-deux : moins souvent « artistes » à part entière, moins souvent, aussi, dans une carrière « structurée autour d'une culture virile et "technique" particulièrement forte ». Pour se maintenir dans le métier, les musiciennes de musiques actuelles exercent plus souvent que les hommes

des activités d'enseignantes. Le déséquilibre entre l'offre et la demande de productions artistiques et culturelles, notamment musicales, s'est en effet accru depuis les années 1980 en relation avec le développement de formes d'emploi flexibles, alors même que l'emploi permanent demeurait stable (Coulangeon 2004)<sup>1</sup>. Ce déséquilibre et la précarité qui s'ensuit pour les professionnels sont particulièrement accusés en Suisse romande, du fait de l'extrême exigüité géographique du marché du travail et du haut standard de vie (coût élevé du logement, de l'assurance-santé, etc.). Ces caractéristiques pèsent plus fortement sur les femmes.

La contribution d'Anne Jourdain et de Sidonie Naulin sur la marchandisation de loisirs créatifs féminisés, fondée sur l'analyse des trajectoires d'artistes d'art et de blogueuses culinaires, interroge surtout les deux premiers traits : les oppositions talent *versus* travail et amatrices-femmes *versus* professionnels-hommes. Les auteures montrent que, sous l'effet des évolutions technologiques (internet, blogs), mais aussi de la marchandisation de loisirs créatifs et du développement de l'auto-entreprenariat, la frontière entre amatrices et professionnelles, dans le cas des artistes d'art et blogueuses culinaires, évolue considérablement. Si cette évolution permet à des femmes, souvent mariées et mères, en situation de mobilité géographique pour suivre un conjoint ou en reconversion professionnelle après une première carrière peu gratifiante, de tirer des revenus de leurs loisirs créatifs, le clivage de genre professionnels/hommes, amatrices/femmes perdure, tant en matière de niveau de revenus que de reconnaissance. En effet, les revenus que ces femmes tirent de cette activité sont faibles et les professionnels les plus renommés restent des hommes, dont l'activité est beaucoup moins liée aux rythmes et contraintes de la vie familiale. L'émancipation des femmes par ces pratiques qu'elles ont pourtant choisies pour se construire une vie professionnelle épanouissante, dans un secteur en forte expansion, reste ainsi modeste : bien que très dotées scolairement, elles demeurent économiquement dépendantes de leur conjoint, leur activité est considérée comme secondaire (matériellement et symboliquement) et leur posture au sein du couple n'évolue guère.

Cette partition genrée doit également à la définition de l'amateurisme, qui varie selon les domaines de pratiques. Dans l'univers du jazz, Wenceslas Lizé constate que la féminisation de l'écoute musicale et de la participation à des concerts n'est pas incompatible avec la persistance d'une définition masculine

1 En France, depuis le milieu des années 1980, en même temps que le secteur musical connaissait de profonds bouleversements, les musicien.nes intermittent.es ont vu leur effectif multiplié par quatre : au début des années 2000, ils étaient un peu plus de 25 000, constituant ainsi le premier métier de l'interprétation artistique (Coulangeon 2004).

de l'amateur. Elle est liée en effet à la prépondérance des hommes parmi les instrumentistes mais aussi parmi les intermédiaires et dans l'ensemble des activités de prescription du goût (critique, direction artistique, organisations de festivals...). Un.e « vrai.e » amateur.ice de jazz est supposé.e avoir une écoute assidue de cette musique et une connaissance précise des différents styles, elle.il se doit d'évaluer la qualité musicale au moyen de critères techniques, stylistiques et historiques plutôt qu'au travers de catégories sensibles ou relevant du registre de l'émotion, et ces capacités sont considérées prioritairement comme masculines. Ces différences de rapport à la pratique amateur se observent, quel que soit le type de musique et d'instrument, dans l'enquête menée auprès d'instrumentistes par Viviane Albenga *et al.* (2014). Dans les entretiens narrants leurs trajectoires de pratiquants, les hommes décrivent en effet de façon beaucoup plus détaillée que les femmes leurs apprentissages techniques.

Cette dernière remarque nous amène à la troisième manifestation de l'ordre du genre dans le domaine artistique et culturel – l'exclusion des femmes des techniques – qui est au cœur des enquêtes menées par Georgina Born et Kyle Devine sur les nouveaux cursus de technologies musicales dans les universités britanniques. Le chapitre explore en effet, de façon très attentive et documentée, l'origine de ces programmes et leurs effets d'éviction en matière de classe et de genre. En s'appuyant sur des enquêtes ethnographiques et démographiques, les deux auteur.rices relèvent d'abord que le recrutement dans les cursus « traditionnels »<sup>2</sup> d'enseignement musical est beaucoup plus sélectif que dans les autres cursus universitaires. En revanche, le recrutement se révèle plus populaire dans le cas des cursus de technologies musicales, surtout dans la section « créative » (plutôt que scientifique). Et ces nouveaux enseignements sont suivis à 90 % par des garçons. Au-delà des trois principales causes mentionnées dans la littérature – celle d'une masculinité associée à la maîtrise des technologies et du pouvoir par une socialisation aux objets techniques et une ségrégation extrême du marché du travail –, elle et il émettent l'hypothèse selon laquelle l'ordre du genre se lit à travers la double médiation des pratiques genrées de la composition musicale et des technologies digitales. Leur regard large et critique, prenant en compte les politiques publiques, éducatives, économiques, industrielles, etc. et le rôle des institutions culturelles telles la BBC dans la « canonisation » des musiques actuelles, les conduit à souligner « l'effet néfaste d'une technophilie fétichiste

2 Sont regroupés sous cet intitulé générique tous les cursus musicaux qui ne placent pas les technologies numériques au centre de leurs enseignements. Il peut s'agir de cursus d'enseignement de musique dite classique, mais aussi de jazz, d'ethnomusicologie, par exemple.

dans les discours et politiques éducatives ». Le *MT degree* dans les universités peut être vu, selon eux, « comme une dimension de la néo-libéralisation de l'enseignement supérieur ». Leur conclusion est tout aussi critique sur l'optimisme de la thèse de l'omnivorisme (Peterson et Simkus 1992) quant aux inégalités de classe (idée de la plus grande tolérance des élites aux goûts musicaux des autres classes sociales) et de celle de la « révolution numérique » qui conduirait à une abolition des frontières du masculin et du féminin en musique (technologie masculine / créativité féminine).

L'analyse des mécanismes d'éviction des femmes est également une préoccupation centrale dans l'enquête réalisée par Irina Kirchberg sur les spectateur.rices et instrumentistes de concerts de musique de jeux vidéo à Montréal. Souvent *gameuses* elles-mêmes, mais de façon moins assidue, moins passionnée que les hommes, les auditrices de ces concerts viennent le plus souvent comme accompagnatrices de leur conjoint ou petit ami, à l'instar des spectatrices de concerts de jazz analysées par Wenceslas Lizé et Olivier Roueff (2010) ou des visiteuses d'expositions sur le jeu vidéo observées par Marion Coville (2016). On les trouve en revanche en plus grand nombre parmi les instrumentistes des orchestres de jeux vidéo. Dans celui de Montréal, leur part notable (8 sur 14 en 2017) parmi les postes de chef.fes de section à des instruments variés allant de la flûte au cor, étonne en effet lorsque l'on connaît les difficultés que les femmes affrontent pour l'accès aux postes de solistes au sein des orchestres symphoniques (Ravet 2003). Cela s'explique, pour Irina Kirchberg, par l'importance prise par la culture vidéo ludique dans le quotidien de cet orchestre, mais surtout par la nécessité dans laquelle se trouve l'orchestre de recruter des instrumentistes aux compétences techniques de haut niveau – ce dont ces jeunes femmes ont pu attester au cours de l'audition très sélective qui a précédé leur entrée dans l'orchestre.

Les chapitres de cette deuxième partie d'ouvrage (à l'exception de celui d'Anne Jourdain et de Sidonie Naulin) traitent surtout de milieux initialement très fermés aux femmes. Dans ces mondes professionnels marqués par les valeurs et l'hégémonie numérique des hommes, on observe, certes, une dynamique générationnelle favorable aux femmes. Même minoritaires, les musiciennes de musiques actuelles en Suisse romande ou au sein des orchestres de musique de jeux vidéo sont sensibilisées aux politiques en faveur de l'égalité. Marc Perrenoud, Pierre Bataille et Jérôme Chapuis relèvent en outre des postures plus transgressives et militantes qui opèrent « un détournement des codes normés de la "féminité" » : en particulier dans les groupes non mixtes, ils observent des musiciennes utilisant « [leur] musique comme porte-voix ». Mais cette subversion des stéréotypes de genre semble condamner leurs auteures à la marginalité professionnelle et la plupart des stratégies



de résistance décrites restent marquées par l'ambiguïté et la discrétion. Il en va ainsi du « *leadership* social » assuré par les musiciennes de Suisse romande – « *leadership* social » bien moins valorisé que celui dit « musical », car il implique la prise en charge du travail administratif, de la prospection, de l'organisation matérielle des tournées : autrement dit, tout ce que les musiciens détestent faire (Perrenoud 2007). Cette division sexuée du travail est très similaire à celle observée par Alban Jacquemart (2015) dans le cas du travail militant. Mais les auteurs notent que ce *leadership* est aussi celui qui « fait 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 ».

Cette deuxième partie de l'ouvrage met donc l'accent sur un paradoxe déjà souligné à propos du monde du jazz (Buscatto 2018) : les musiques actuelles, en plein essor et de mieux en mieux reconnues par les institutions, bien que se revendiquant comme innovantes voire subversives, semblent le plus souvent défavorables aux femmes. On retrouve aussi, dans les différents chapitres, la ségrégation bien connue entre activités « féminines » et « masculines » : la virtuosité technique et sa valorisation, du côté des hommes, une relation plus distanciée, plus sensible et une mise à l'écart de ces mondes, du côté des femmes – bon nombre d'entre elles se cantonnant dans la pratique d'activités traditionnellement féminines (cuisine, loisirs créatifs). Pour autant, ces mondes ne sont pas imperméables aux changements des rapports de genre observés au niveau de l'ensemble de la société, dans le domaine du droit et l'action de l'État, en particulier. Dans les mondes très virils des musiques actuelles, les femmes développent, comme ailleurs, des stratégies de résistance ou de contournement, le plus souvent individuelles. Marc Perrenoud, Pierre Bataille et Jérôme Chapuis mentionnent aussi, dans leur contribution, différentes initiatives, plus organisées et collectives, mises en place par des associations et des institutions publiques (la ville de Genève, par exemple) pour favoriser la pratique féminine des musiques actuelles.

Cette observation propre au terrain suisse invite aujourd'hui à étudier et à comparer de façon plus systématique les variations nationales de ces politiques publiques et, plus généralement, des différentes formes d'action collective (associations, réseaux, syndicats, etc.).

## Références bibliographiques

- Albenga Viviane, Hatzipetrou-Andronikou Reguina, Marry Catherine et Roharik Ionela, 2014, « Pratiques musicales des amateurs, emprise ou déprise du genre », *Questions de genre, questions de culture*, S. Octobre éd., Paris, La Documentation française, p. 101-124.
- Bereni Laure, Chauvin Sébastien, Jaunait Alexandre et Revillard Anne, 2012, *Introduction aux Gender Studies : Manuel des études sur le genre* [2008], Bruxelles, De Boeck.
- Blanchard Marianne, Orange Sophie et Pierrel Arnaud, 2016, *Filles + Sciences = une équation insoluble ? Enquête sur les classes préparatoires scientifiques*, Paris, Rue d'Ulm.
- Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc et Shapiro Roberta éd., 2009, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.
- Buscatto Marie, 2018, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations* [2007], Paris, CNRS Éditions.
- Cockburn Cynthia, 1983, *Brothers. Male Dominance and Technical Change*, Londres, Pluto Press.
- Coulangéon Philippe, 2010, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte.  
— 2004, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation française.
- Coville Marion, 2016, *La construction du jeu vidéo comme objet muséal*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- Danner Magali, 2012, « L'auto-sélection des femmes dans les carrières artistiques », *Le genre à l'œuvre. Volume II : Création*, Melody Jan-Ré éd., Paris, L'Harmattan, p. 63-79.
- Donnat Olivier, 2005, « La féminisation des pratiques culturelles », *Femmes, genre et sociétés*, M. Maruani éd., Paris, La Découverte, p. 423-431.
- Elias Norbert, 1991, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Le Seuil.
- Ferrand Michèle, Imbert Françoise et Marry Catherine, 1996, « Femmes et sciences : une équation improbable ? L'exemple des normaliennes scientifiques et des polytechniciennes », *Formation-Emploi*, n° 55, p. 3-18.
- Fidecaro Agnese et Lachat Stéphanie éd., 2007, *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Lausanne, Éditions Antipodes.
- Goldstein Catherine, 1992 « On ne naît pas mathématicien », *Le sexe des sciences : les femmes en plus*, F. Collin éd., Paris, Autrement, p. 143-155.
- Hatzipetrou-Andronikou Reguina, 2017, « La production du genre de la musique populaire grecque par la critique », *Du genre dans la critique d'art / Gender in Art Criticism*, M. Buscatto, M. Léontsini et D. Naudier éd., Paris, Éditions des archives contemporaines, p. 123-134.
- Héritier Françoise, 1995, *Masculin-féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob.
- Jacquemart Alban, 2015, *Les hommes dans les mouvements féministes. Socio-histoire d'un engagement improbable*, Rennes, PUR.
- Launay Florence, 2006, *Les compositrices en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard.
- Lizé Wenceslas et Roueff Olivier, 2010, « La fabrique des goûts », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 181-182, p. 4-11.
- Marry Catherine, 2006, « Variations sur le sexe des métiers », *Féminin-masculin. Mythes et idéologies*, C. Vidal éd., Paris, Belin, p. 83-93.
- Maruani Margaret et Nicole Chantal, 1989, *Au labeur des dames*, Paris, Syros Alternatives.

- Menger Pierre-Michel, 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil.
- Perrenoud Marc, 2007, *Les musicos. Enquête sur les musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.
- Peterson Richard A. et Simkus Albert, 1992, «How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups», *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, M. Lamont et M. Fournier éd., Chicago, The University of Chicago Press, p. 152-186.
- Ravet Hyacinthe, 2015, *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, Paris, Vrin.
- 2003, «Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique», *Travail, genre et sociétés*, vol. 9, n° 1, p. 173-195.
- Sinigaglia-Amadio Sabrina et Sinigaglia Jérémy, 2017, *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien.nes et des plasticien.nes*, Paris, La Documentation française.
- Tabet Paola, 1979, «Les mains, les outils, les armes», *L'Homme*, XIX, n° 3-4, p. 5-61.
- Trasforini Maria Antonietta, 2007, «Du génie au talent : quel genre pour l'artiste?», *Cahiers du genre*, n° 47, p. 113-131.



## 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 « Musiciens LIVES »  
et les méthodologies mobilisées**

Notre contribution s'appuie sur l'enquête « Musiciens 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 enquêté.es 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 inclinaison 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*).

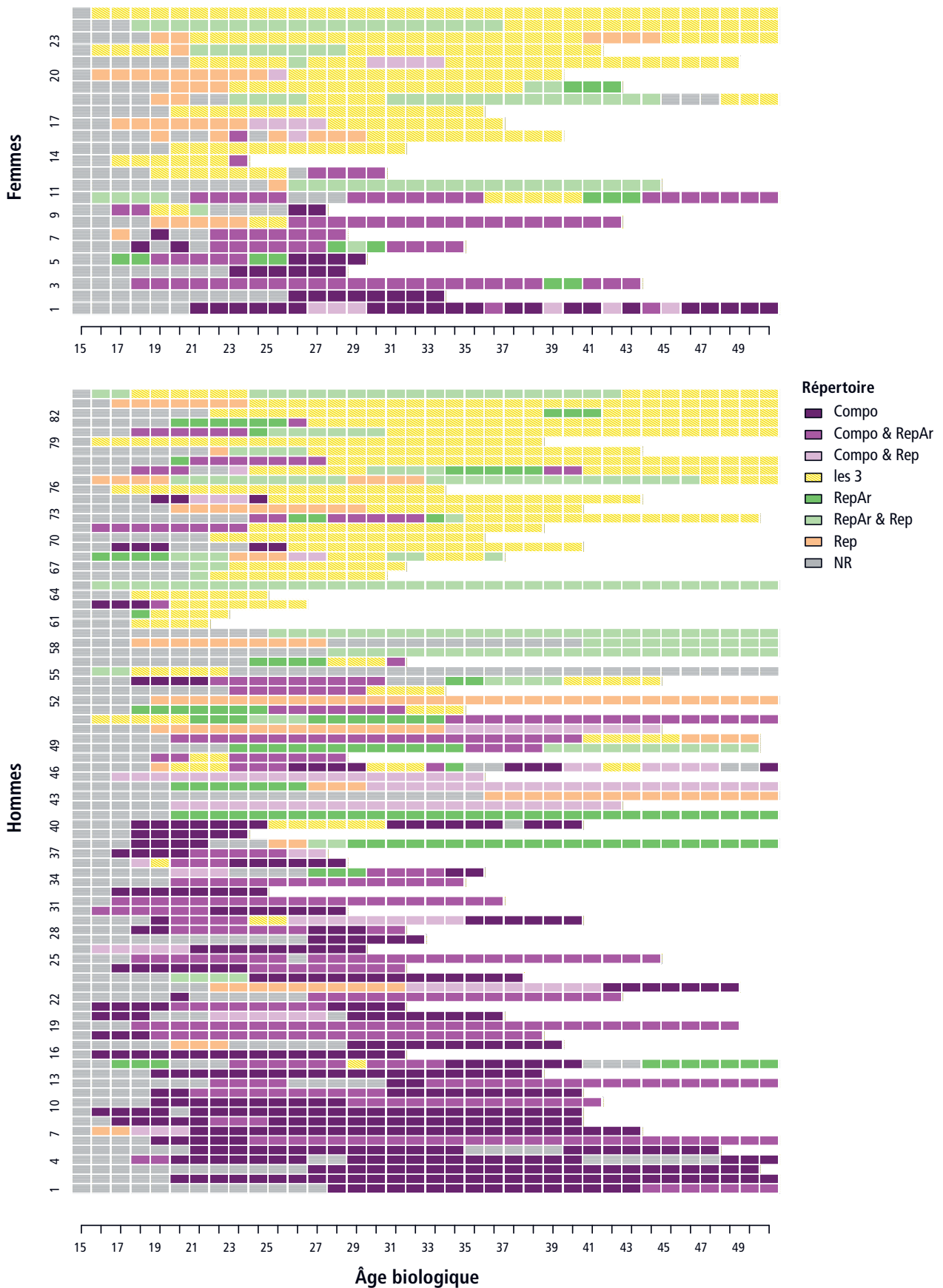
Le graphique 1 représente la totalité des séquences recueillies, avec en abscisse l'âge biologique de nos enquêté.es. Un code couleur, correspondant aux sept modalités de la variable « répertoire », permet de visualiser chaque parcours de vie individuel sous l'angle du type de répertoire joué par année. 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

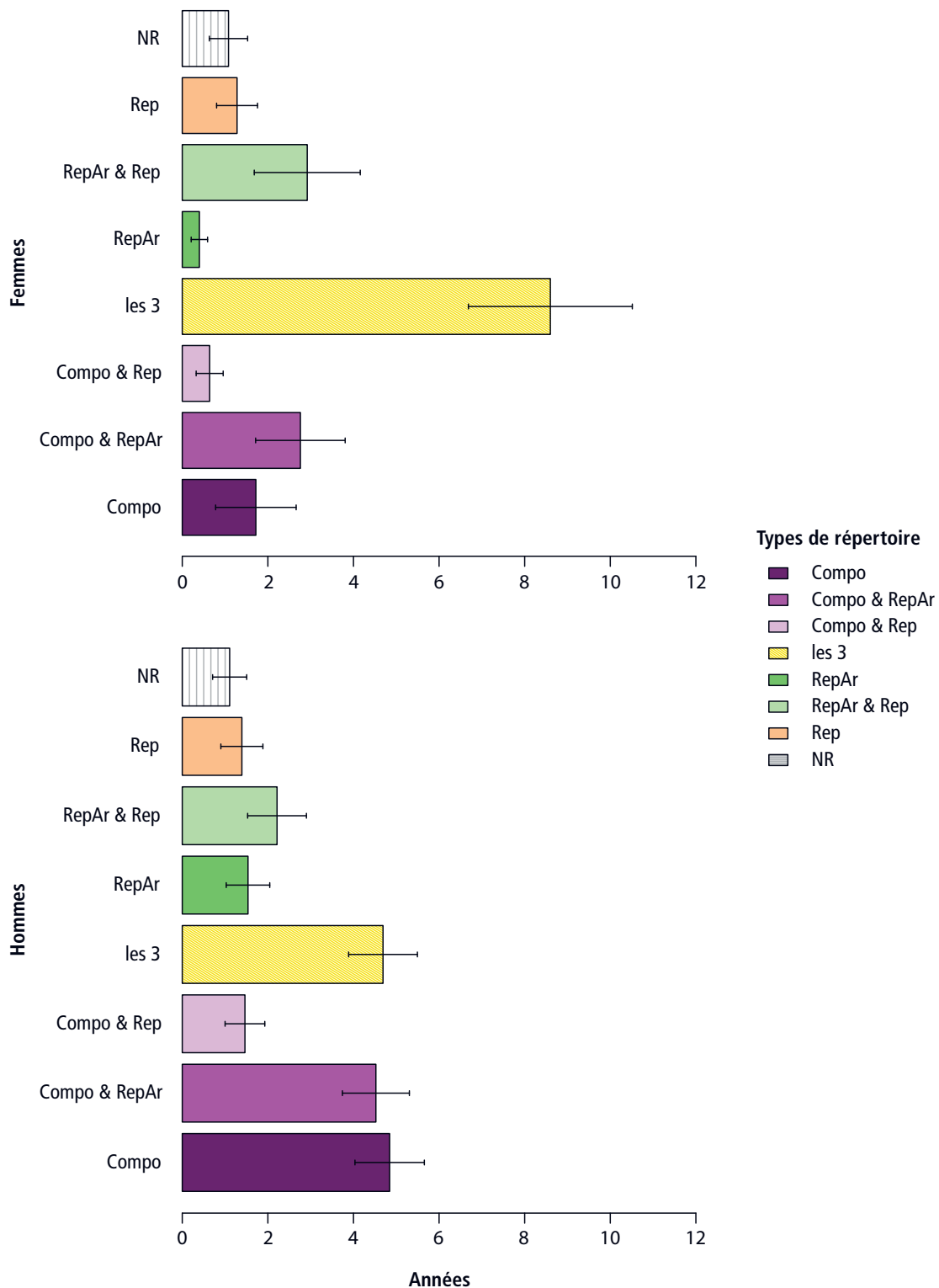
4 Cette distance / ressemblance a été calculée grâce à la technique de l'appariement optimal ou *optimal matching*, soit la technique la plus souvent utilisée en analyse de séquence pour ce type d'opération. La distance inter-séquence est basée sur le nombre d'opérations (substitution, adjonction...) 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 : « Musicians 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 : « Musicians 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 clarinettiste », *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.



## **La marchandisation de loisirs féminisés : une forme de revalorisation ?**

### **Analyse à partir des artisan.es d'art et des blogueur.euses culinaires**

ANNE JOURDAIN  
ET SIDONIE NAULIN

Depuis les années 1970, la pratique des loisirs créatifs (couture, poterie, tricot, etc.) s'est développée au sein de la société française (Donnat 2011). De la même manière, même si le temps passé à cuisiner tend plutôt à diminuer, la cuisine en tant que pratique de loisir a gagné en visibilité sociale, notamment à partir des années 2000. Apparus à cette période, les blogs de cuisine, outils d'auto-publication de recettes sur Internet, participent de la visibilité croissante de la pratique culinaire de loisir. Très peu documentés par les sciences sociales, ces phénomènes s'inscrivent pourtant dans le développement plus large d'un marché des loisirs créatifs et de la cuisine de loisir (émissions télévisées, édition, boutiques spécialisées, événements, etc.).

Aujourd'hui, de plus en plus d'amateur.rices de loisirs créatifs vendent leur production de bijoux, de pots ou de vêtements, en imitant les pratiques des artisan.es d'art professionnel.les<sup>1</sup> (céramistes, ébénistes, verrier.ères, etc.). De même, des cuisinier.ères amateur.rices monétisent une activité de blogueur.euses et marchandisent des prestations par le biais d'Internet (préparation de repas à domicile, cours de cuisine, écriture journalistique d'articles dans les médias traditionnels). Ce faisant, des pratiques de cumul de revenus issus de différentes activités ainsi que des reconversions professionnelles

1 L'artisanat d'art peut être défini comme l'ensemble des professionnel.les qui fabriquent elles-mêmes et eux-mêmes, éventuellement avec l'aide de salarié.es, dans le cadre de l'entreprise qu'elles et ils dirigent, des objets matériels à vocation esthétique dans l'optique de les vendre. De fait, les frontières entre amateurisme et professionnalisme, entre « loisirs créatifs » et « métiers d'art », font problème pour les institutions représentatives des artisan.es d'art (Jourdain 2014a).

se développent. Cette extension du domaine marchand à des activités initialement considérées comme de loisir est encouragée par l'émergence de dispositifs permettant une plus grande hybridation entre amateurisme et professionnalisme : sites de vente en ligne comme *Etsy.com* pour l'artisanat d'art, blogs et plateformes de mise en relation de cuisinier.ères amateur.rices et de client.es pour la cuisine, mais aussi, d'une autre manière, le développement du statut d'auto-entrepreneur.e en France.

Ces activités, dans leur versant amateur, ont traditionnellement été dépréciées du fait de leur forte féminisation. Tandis que la cuisine professionnelle est davantage pratiquée par des hommes et socialement valorisée, la cuisine domestique quotidienne reste l'apanage des femmes et partiellement invisibilisée. De même, tandis que l'image idéale-typique de l'artisan d'art professionnel reste masculine, les loisirs créatifs sont avant tout investis par des femmes dont les compétences sont souvent moquées. La marchandisation croissante des pratiques amateurs féminines contribue-t-elle à remettre en question le statut dévalué de ces pratiques? Alors que le travail non payé est socialement dévalorisé (Kaplan Daniels 1987), la marchandisation est-elle un moyen d'obtenir une meilleure reconnaissance sociale pour les femmes pratiquant ces activités et, par-là, d'ouvrir la voie à une forme d'émancipation féminine? Autrement dit, la valorisation économique de l'activité permet-elle à ses pratiquantes de s'affranchir de la domination masculine (à commencer par celle du conjoint)? Ou donne-t-elle lieu, au contraire, à la recomposition de nouvelles inégalités genrées?

En interrogeant les carrières de genre à travers l'artisanat d'art et les activités de *blogging* culinaire, l'objectif de ce chapitre est d'étudier la manière dont la marchandisation de loisirs dépréciés du fait de leur forte féminisation contribue à revaloriser ces mêmes activités. Pour cela, notre travail se fonde sur des données qualitatives et quantitatives collectées entre 2008 et 2012. Des entretiens avec 92 artisan.es professionnel.les (56 femmes, 36 hommes) ont ainsi été réalisés : 46 d'entre elles et eux ont commencé à confectionner des objets en tant qu'amateur.rices avant de se reconvertir dans un métier d'art. Par ailleurs, 12 blogueur.euses culinaires (10 femmes, 2 hommes) ont également été interrogé.es. Des observations ont aussi été menées dans des foires artisanales, des salons d'artisanat d'art, des boutiques, des ateliers, le Salon du blog culinaire et des événements culinaires. Deux questionnaires en ligne ont également été remplis, l'un par 947 artisan.es d'art professionnel.les (472 femmes, 475 hommes) et l'autre par 621 blogueur.euses culinaires (584 femmes, 37 hommes).

## Marchandiser un loisir : une activité multiforme et socialement située

Des activités genrées...

Tandis que 4 % de la population française pratique un artisanat d'art (Donnat 2011), le *blogging* culinaire concerne aujourd'hui quelques milliers d'individus en France (Naulin 2017). Ces loisirs sont avant tout pratiqués par des femmes. D'après notre enquête quantitative auprès des blogueur.euses culinaires, il apparaît que 94 % d'entre elles et eux sont des femmes. Cette composition reflète le positionnement des blogs du côté de la cuisine domestique du quotidien : alors que la cuisine professionnelle est davantage masculine, la cuisine domestique reste aujourd'hui encore essentiellement une affaire de femmes<sup>2</sup>. De la même manière, en 2003, selon l'enquête *Participation culturelle et sportive* (Insee), 67 % des pratiquant.es de l'artisanat d'art étaient des femmes. Cette surreprésentation féminine est le fruit d'un mouvement plus général de féminisation des pratiques culturelles depuis les années 1970 (Donnat 2005).

Chez les amateur.rices de loisirs créatifs comme chez les blogueur.euses culinaires, les personnes âgées de 30 à 45 ans sont majoritaires. La distribution des blogueur.euses culinaires en matière de catégorie socioprofessionnelle, de revenu et de localisation géographique est relativement proche de celle de l'ensemble de la population française féminine. En revanche, les blogueuses, comme les pratiquantes de loisirs créatifs, sont plus diplômées en moyenne que l'ensemble des femmes.

Les propriétés sociodémographiques des amateur.rices qui marchandisent le plus leur activité de loisir ne sont pas totalement identiques à celles de l'ensemble des pratiquant.es. Par exemple, les blogueur.euses culinaires qui rencontrent le plus fort succès commercial sont plus souvent que les autres des professionnel.les ou des ex-professionnel.les de la cuisine, des hommes, des personnes très diplômées, des cadres, artisan.es, commerçant.es ou chef.fes d'entreprises, des résident.es d'une ville de plus 100 000 habitant.es et des personnes gagnant plus de 4 000 euros mensuels. Du côté des loisirs créatifs, on note que la professionnalisation d'activités amateurs est le mode prédominant d'entrée des femmes dans l'artisanat d'art : 72 % des artisanes d'art sont des reconverties contre 55 % des artisans d'art de sexe masculin. Parmi les professionnel.les issu.es de

2 D'après l'enquête *Emploi du temps 2009-2010* réalisée par l'Insee, 74 % des femmes cuisinent quotidiennement contre seulement 37 % des hommes. Les femmes qui cuisinent y consacrent par ailleurs plus de temps que leurs homologues masculins (74 minutes par jour contre 50 minutes).

l'amateurisme (les reconverti.es), les filles et fils de cadres ou professions intellectuelles supérieures et les plus diplômé.es sont surreprésenté.es. La multiplication des reconversions professionnelles, qui s'accompagne donc d'une féminisation des professionnel.les des métiers d'art, ne diminue toutefois pas les inégalités de genre : comme dans le domaine de la cuisine, les hommes restent les professionnels les plus renommés réalisant les chiffres d'affaires les plus importants.

... aux différentes formes de marchandisation

La marchandisation d'une activité de loisir peut prendre différents aspects et être d'intensité variable. Pour les amateur.rices de loisir créatif, il s'agit pour l'essentiel de vendre des objets qu'elles et ils ont confectionnés (bijoux, objets de décoration, vêtements, etc.) et éventuellement, de monétiser des compétences acquises dans le cadre des loisirs (en dispensant des cours pour enfants ou adultes par exemple). Chez les blogueur.euses culinaires, la marchandisation de l'activité prend de multiples formes. La forme la plus répandue consiste à tirer une rémunération du pouvoir de prescription acquis par le biais du blog dans le domaine de la gastronomie. Ce pouvoir de prescription, mesuré à l'aune du nombre de lecteur.rices du blog, incite certaines marques à souhaiter être mentionnées dans le blog pour être recommandées aux lecteur.rices. Pour ce faire, celles-ci rémunèrent les blogueur.euses de différentes manières, notamment par l'achat de publicité ou par la mise en place d'un partenariat (Naulin 2014). Comme pour les artisan.es d'art, l'autre manière de marchandiser son activité de loisir consiste à monétiser indirectement des compétences rendues visibles par la tenue du blog (écriture d'un livre de recettes, dispense de cours de cuisine, prestations de chef.fe à domicile, conseil pour des marques, photographie culinaire, etc.).

L'extension de la marchandisation parmi les amateur.rices est relative. Deux tiers des blogueur.euses culinaires ne tirent aucun revenu de cette activité. Les autres sont rémunéré.es en nature (réception de produits à tester notamment) ou monétairement (revenus de la publicité, contrats avec des marques pour parler de leurs produits, paiement de prestations comme l'animation d'un stand de marque lors d'un salon culinaire ou d'un cours de cuisine, etc.). La rémunération monétaire est plus marginale que la rémunération en nature et surtout, les trois quarts des blogueur.euses qui tirent des revenus de leur blog reçoivent l'équivalent de moins de 50 euros par mois. Seule une infime minorité (sans doute moins d'une dizaine en France) réussit à gagner l'équivalent d'un SMIC grâce à leur blog. La marchandisation apparaît donc pour partie comme un « à côté » et non comme le cœur ou le but de l'activité.



## **Trajectoires genrées de marchandisation du hors-travail : le rôle différencié de la charge familiale pour les femmes et pour les hommes**

Les récits de vie des blogueur.euses culinaires et des amateur.rices d'artisanat d'art s'orientant vers la marchandisation de leur pratique mettent en évidence les conditions de possibilité de la marchandisation ainsi que les cheminements typiques qui y conduisent.

Un des principaux résultats tirés de la mise en série des histoires de vie collectées à travers les entretiens est la profonde imbrication pour les femmes, qui sont largement majoritaires dans ces activités, entre trajectoire professionnelle et trajectoire familiale (Jourdain et Naulin 2019). Cette imbrication s'avère genrée dans la mesure où on ne l'observe pas dans les trajectoires minoritaires d'hommes blogueurs culinaires ou amateurs d'artisanat d'art qui marchandisent leur activité.

Deux situations de marchandisation peuvent être distinguées analytiquement : la pluriactivité et la reconversion professionnelle. La pluriactivité implique l'existence d'au moins une autre activité (éventuellement celle de femme au foyer) en sus de l'activité de loisir marchandisée. La reconversion professionnelle se caractérise par la recherche de la perception d'une source de revenus unique issue de la monétisation de la pratique amateur. La distinction entre ces deux situations est parfois empiriquement malaisée puisqu'elles peuvent constituer deux étapes successives d'une même trajectoire.

La pluriactivité : un complément de revenu et/ou une étape vers la reconversion professionnelle

La pluriactivité est la situation majoritaire des blogueur.euses culinaires. Il est en effet difficile de vivre de son blog. Cela est dû au type de rémunération qui en est tiré (en nature la plupart du temps) et à leur montant (très faible lorsque la rémunération est monétaire). Les blogueur.euses justifient leur intérêt pour les rémunérations en nature (produits, ustensiles, invitations, etc. envoyés par les marques) par le fait que cela stimule leur créativité par l'imposition d'une thématique (par exemple : cuisiner l'endive pour une marque) et leur permet de tester de nouveaux produits vers lesquels elles et ils ne se seraient pas forcément tourné.es spontanément ou qu'elles et ils n'auraient pas pu se payer : « Ce sont des bons produits. J'ai reçu deux papillotes en silicone Mastrad, elles coûtaient 25 euros la papillote, je ne me les serais jamais

achetées sinon » (Pauline<sup>3</sup>, blogueuse depuis 2 ans, apprentie, en couple, 100 visiteurs mensuels). Les revenus monétaires sont, quant à eux, envisagés comme « un petit complément de revenu qui n'est pas négligeable [sans être] mirobolant »<sup>4</sup>, qui permet de se défrayer des dépenses engendrées par le blog (paiement, le cas échéant, de la plateforme hébergeant le blog, achat d'appareil photo, etc.). On retrouve ici un mécanisme mis en évidence par Viviana Zelizer (1994) qui consiste à pré-affecter l'argent gagné (par le blog) aux dépenses spécifiques engendrées (par le blog). Les blogueur.euses culinaires sont donc pluriactif.ves (70 % exercent une activité professionnelle qui, dans plus de neuf cas sur dix, n'a aucun lien avec la cuisine) et souhaitent rester amateur.rices (à 83 %). Seules 11 % des blogueur.euses indiquent que le blog leur a permis d'obtenir de nouvelles opportunités professionnelles. Dans certains cas, minoritaires, la pluriactivité apparaît comme une période transitoire sur le chemin de la professionnalisation.

ENCADRÉ 1. **La pluriactivité comme transition vers la reconversion professionnelle. Le cas de Soizic**

La trajectoire de Soizic, désormais journaliste culinaire et auteure de livres de cuisine, illustre le cas des transitions progressives d'une ancienne profession à une profession liée à sa passion, avec notamment une phase de cumul d'activités. Née en 1975, elle est une élève brillante (baccalauréat mention très bien à 16 ans) qui, après une khâgne, obtient une maîtrise de lettres modernes. Elle devient rapidement documentaliste en entreprise et change fréquemment de travail, en raison de son « indépendance ». Passionnée de cuisine depuis l'enfance (ses parents, peu portés sur la question, l'ont empêchée de faire l'école hôtelière à l'adolescence), elle imagine durant une période de chômage d'écrire un livre de cuisine. Grâce à des contacts liés à son univers professionnel, elle rencontre une éditrice et réalise son projet parallèlement à son travail de cadre dans une multinationale. Découvrant les blogs de cuisine, elle se lance à son tour. Mariée à un informaticien, elle prend conscience, à la suite de la naissance de son premier enfant, de son absence totale d'envie de retourner à son ancien emploi au sein de la multinationale qui lui impose des horaires de travail contraignants. Elle postule alors à une petite annonce pour être *webmaster* pour une organisation interprofessionnelle liée à l'alimentation. Elle est beaucoup trop qualifiée pour l'emploi, le salaire est bien moindre que son ancien salaire, mais elle y voit l'opportunité d'avoir des horaires de travail plus convenables et de travailler dans un domaine qui l'intéresse. C'est finalement en présentant son blog lors de l'entretien d'embauche qu'elle décroche le poste. À partir de ce moment, elle développe son réseau dans le domaine de l'alimentation et commence à vivre de sa passion (piges pour la presse, écriture de livres de cuisine). Bien que passionnée de cuisine depuis son enfance,

3 Les prénoms ont été modifiés.

4 Blogueuse depuis 3 ans, 1500 visiteurs mensuels.

elle n'oriente sa carrière dans ce domaine qu'à l'occasion d'un moment de « transition » dans sa vie (période de chômage puis fin de congé maternité).

Parmi les artisan.es d'art professionnel.les rencontré.es (affilié.es à la Chambre de métiers et de l'artisanat, à la Maison des artistes ou à l'Urssaf), nombreux.ses sont celles et ceux qui ont connu une phase de pluriactivité. Elles et ils ont par exemple exercé, au début de leur carrière, une activité sans lien avec l'artisanat d'art jusqu'à ce que la vente de leur production leur suffise pour vivre. Sandra, aujourd'hui céramiste à Paris, a enchaîné des emplois salariés de diverses natures après avoir quitté son travail de juriste au Conseil supérieur de l'audiovisuel, avec l'envie de changer d'orientation professionnelle et de « faire quelque chose de [ses] mains ». Lorsqu'elle s'est installée à son compte en tant que céramiste, alors qu'elle était célibataire, elle a longtemps continué à travailler en parallèle de manière salariée :

Pendant très longtemps j'ai gardé un petit boulot alimentaire. Au début j'ai gardé le boulot de vendeuse en librairie de musée, pendant longtemps. Et puis j'ai fini par un magasin de jouet. Et ça j'ai arrêté il y a quelques années et désormais je ne fais plus que de la céramique. Mais c'était pas mal au début d'être sûre d'avoir un salaire, aussi petit soit-il. C'est quand même très aléatoire les métiers artisanaux.

Comme de nombreux.ses artistes, certain.es artisan.es d'art s'orientent vers des emplois qu'elles et ils qualifient d'« alimentaires » afin de faire face à l'incertitude de leur activité en recevant régulièrement un revenu, aussi faible soit-il (Bureau, Perrenoud et Shapiro 2009). Exercer une activité rémunérée « à côté », salariée ou non, permet de bénéficier d'une indépendance dans l'activité prise. Il s'agit d'une certaine manière de s'aliéner d'un côté pour être libre de l'autre et ne pas avoir à subir la contrainte du travail en fonction de la demande. Pour celles et ceux qui souhaitent faire de l'artisanat d'art une profession, la pluriactivité est cependant moins souvent perçue comme un choix que comme une contrainte transitoire.

La reconversion professionnelle : un choix de vie familial pour les femmes

L'analyse des parcours des artisan.es d'art et blogueur.euses culinaires qui ont monétisé leur violon d'Ingres au point d'en faire un métier et une source principale de revenu permet de mettre en avant des régularités en termes d'origine sociale, de trajectoire biographique et de situation familiale. De ce point de vue, les similitudes sont nombreuses entre artisan.es d'art et blogueur.euses culinaires.

ENCADRÉ 2. **La reconversion professionnelle dans la céramique.****Le cas de Karine**

Après avoir été assistante de communication salariée pendant sept ans dans une entreprise américaine de télécommunications, Karine prend un congé parental lors de la naissance de sa première fille, pendant lequel elle suit des cours de céramique. En 2005, à l'âge de 36 ans, après la naissance de sa deuxième fille, son mari lui achète un four à céramique qui est placé au sous-sol de son domicile. La céramique commence à prendre de plus en plus de place en termes de temps et d'espace dans sa vie et cela déclenche sa décision de faire de sa passion un métier.

La reconversion professionnelle de Karine dans l'artisanat d'art à la fin de son congé parental se comprend par l'apparente liberté laissée par le statut d'indépendante pour mieux concilier sa vie de mère de famille avec une activité professionnelle :

Pour moi, c'était vraiment l'idéal parce que j'avais pris le rythme de m'occuper beaucoup de mes filles. Et mon rythme était un peu basé là-dessus. Et je ne voulais pas du jour au lendemain partir à 7 ou 8 heures le matin, rentrer à 8 heures le soir. Pour pas grand-chose parce que bon... J'ai fait les comptes en fait. Je me suis dit : « Voilà, je vais travailler, elles vont aller tous les jours à la cantine, il y a la garderie le matin et le soir, le mercredi il va falloir que je les fasse garder... » Une fois que je faisais le compte, ce qui me restait, c'était tellement négligeable que bon... Quand on en a besoin vraiment pour vivre... Mais là, par rapport à ce qu'on perdait en qualité de vie dans la maison.

Le mari de Karine, directeur commercial dans une entreprise américaine de vente de satellites, est souvent en déplacement professionnel et encourage fortement sa conjointe dans cette décision de reconversion. Le ménage vit aujourd'hui essentiellement des revenus de son activité salariée, Karine ne dégageant que peu d'argent de sa microentreprise. La céramiste perçoit ce mécénat conjugal comme une source de plus grande liberté de création artistique.

Changer de profession, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'inventer de nouvelles manières de gagner sa vie, suppose un certain nombre de conditions préalables, en particulier : un travail précédent qui n'est pas totalement épanouissant, une période de latence professionnelle, un environnement familial qui encourage la poursuite du projet et qui le permet d'un point de vue économique. Les amateur.rices qui se professionnalisent sont par ailleurs souvent des femmes, en couple, mères de famille, en milieu de vie et fortement diplômées.

Plusieurs reconversions professionnelles féminines dans des activités jusqu'alors considérées comme relevant du loisir peuvent être interprétées à partir du phénomène actuel des *mompreneurs*. Contraction anglaise de *mom* et de *entrepreneurs*, ce néologisme désigne « des femmes qui, devenues mères, créent une activité indépendante » (Landour 2015, p. 137). L'engagement dans un métier lié à un loisir préalable relèverait en partie d'une logique d'organisation

familiale de femmes issues des classes moyennes et supérieures. L'artisanat d'art et l'activité de *blogging* ou d'indépendante dans le domaine culinaire permettraient de concilier d'autant plus facilement travail et garde des enfants que l'atelier ou l'ordinateur se trouve à l'intérieur de l'habitation principale. À l'instar de Karine (encadré 2), les femmes concernées sont d'ailleurs parfois devenues mères au foyer pendant un temps pour s'occuper de leurs enfants avant de se reconverter professionnellement. Les revenus du conjoint<sup>5</sup> apparaissent toujours déterminants dans la décision de reconversion : ils financent l'ensemble des besoins familiaux, tandis que les revenus de la femme sont considérés comme secondaires. On note d'ailleurs que 39 % des femmes reconverties dans l'artisanat d'art (contre 18 % des hommes reconvertis dans ce domaine) ont un conjoint cadre ou de profession intellectuelle supérieure.

Si toutes les reconversions professionnelles ne suivent pas la logique des *mompreneurs*, les récits de vie mettent tous en avant une insatisfaction vis-à-vis du précédent emploi occupé en tant que salarié.e. Alors même qu'elles et ils exerçaient souvent des emplois de cadres ou professions intermédiaires, les reconvertis.es parlent d'une perte d'intérêt pour leur ancien métier à laquelle s'ajoute parfois l'impossibilité perçue d'évolution de carrière. La création de sa propre entreprise peut alors apparaître comme un moyen de redonner du sens à son travail en investissant des domaines favorisant la créativité et l'individualisation de la production (Jourdain 2014b) et, pour les femmes, de contourner le plafond de verre (Bel 2009).

La reconversion professionnelle dans une activité auparavant pratiquée à titre d'amateur.ice est facilitée par la possession de compétences scolaires ou professionnelles qui rendent possible ou facilitent la transition. C'est pourquoi, paradoxalement, alors qu'il n'y a pas de barrières formelles à l'entrée pour devenir blogueur.euse, cuisinier.ère, auteur.e de livres de cuisine ou photographe culinaire, il apparaît que ce sont, malgré tout, les plus diplômé.es qui s'en sortent le mieux. De fait, les compétences particulières en matière de cuisine, d'écriture, de photographie et d'utilisation d'outils informatiques par exemple sont inégalement distribuées. En particulier, les capacités à formaliser sa pensée, à se sentir légitime pour prendre la parole publiquement et à défendre une conception esthétique et non strictement utilitaire de la cuisine sont liées au capital culturel détenu. Or, il s'avère que les blogueur.euses qui parviennent le plus à monétiser leur blog sont aussi celles et ceux qui présentent les contenus les plus esthétiques et les plus complexes (Cardon, Fouetillou et Roth 2011). La possession d'un capital culturel semble donc faciliter

5 Nous n'avons rencontré aucun individu en couple homosexuel au cours de nos enquêtes.

le succès de la démarche de marchandisation de l'activité. De même chez les artisan.es d'art, nombre de reconverti.es bénéficient d'un haut niveau de capital culturel qui a favorisé leur acquisition d'une compétence commerciale et qui facilite leurs interactions avec la clientèle. La plupart des reconverti.es ont en effet abandonné une profession valorisant les compétences intellectuelles (consultant.e, enseignant.e, juriste, etc.) pour créer leur entreprise. Certain.es d'entre elles et eux réinvestissent les compétences acquises lors de l'exercice de leur ancienne profession dans la commercialisation de leur production : elles et ils n'ont ainsi « pas peur de communiquer » ou maîtrisent des langues étrangères qui leur permettent d'internationaliser leur activité.

Et les hommes ?

Les hommes qui marchandisent les pratiques de loisir étudiées ici sont très minoritaires, tout simplement parce que les hommes qui pratiquent ces activités en amateurs sont minoritaires. L'examen de ces exceptions masculines permet d'interroger l'effet du genre sur les trajectoires précédemment décrites.

Comme les femmes reconverties, les hommes qui marchandisent leur activité de loisir dans les domaines de l'artisanat d'art et de la cuisine sont souvent issus des classes moyennes et supérieures diplômées. Plus souvent que les femmes, néanmoins, leur reconversion professionnelle, notamment dans le cas de l'artisanat d'art, est liée à un licenciement économique dans leur ancien secteur, ce qui ne les empêche pas de présenter leur reconversion comme le fruit de la découverte tardive d'une vocation.

À l'inverse des femmes qui marchandisent, les hommes reconvertis dans l'artisanat d'art connaissent rarement une phase de pluriactivité hésitant entre amateurisme et professionnalisme. Tout se passe comme si la marchandisation n'était envisageable, pour les hommes, que dans une optique de reconversion professionnelle. Ce résultat est à mettre en regard de la moindre importance de la trajectoire familiale dans les récits de vie masculins. Parmi les reconvertis, la question des revenus tirés de l'activité indépendante apparaît aussi plus prégnante que pour les femmes. Les artisans d'art masculins qui ne parviennent pas à se faire reconnaître comme artistes sur les marchés de l'art tendent ainsi à développer une production utilitaire pour mieux vendre et vivre de leur métier : tout en se percevant plutôt comme des créateurs, les hommes reconvertis se rapprochent de ce point de vue des artisans traditionnels qui cherchent à vivre exclusivement de leur production. Dans une optique de rentabilisation de leur activité, certains d'entre eux monétisent aussi leurs compétences en dispensant des cours ou s'investissent dans un



emploi considéré comme alimentaire. Moins soumis aux contraintes liées à l'organisation familiale – si ce n'est la contrainte économique du *breadwinner* – les logiques masculines de marchandisation ne recoupent donc que partiellement les logiques féminines de marchandisation.

★

La marchandisation d'une activité domestique ou de loisir féminisée apparaît avant tout comme une pratique de mères diplômées. Dans les entretiens menés avec les artisanes d'art et blogueuses culinaires, cette marchandisation est valorisée pour ses effets émancipateurs : vis-à-vis de parents qui se sont opposés à l'expression d'une vocation en imposant un certain type d'études, vis-à-vis d'une ancienne profession salariée insatisfaisante ou encore vis-à-vis d'un conjoint reconnu dans sa profession et particulièrement bien rémunéré. La marchandisation permettrait aux femmes concernées, et en particulier à celles qui décident de se reconverter professionnellement, de mieux s'épanouir à la fois dans leur travail et dans leur vie personnelle et familiale.

Toutefois, la marchandisation d'une activité de loisir ne conduit pas systématiquement à une forme de reconnaissance sociale. Ainsi, le fait que la cuisine domestique et les loisirs créatifs soient principalement pratiqués par des femmes est parfois considéré par les professionnel.les de ces métiers comme une forme de dévalorisation de leur activité. Des artisan.es d'art interrogé.es – des hommes mais aussi des femmes – ont ainsi évoqué en entretien le stéréotype de la bourgeoise du XVI<sup>e</sup> arrondissement de Paris qui se met à son compte en tant que peintre sur porcelaine, mosaïste ou tapisserie pour occuper son temps libre. De même, une attachée de presse dans le domaine de la gastronomie décrit les blogueuses comme « des femmes au foyer-cuisinières en mal de reconnaissance ».

Par ailleurs, la situation objective de la majorité des femmes marchandisant une activité de loisir conduit, elle aussi, à nuancer l'hypothèse selon laquelle la marchandisation serait un moyen d'émancipation économique. En dehors d'une infime minorité de femmes qui gagnent une réelle indépendance économique à travers leur activité de *blogging* ou d'artisanat d'art, la plupart des femmes concernées restent dépendantes d'un emploi salarié « alimentaire » ou des revenus d'un conjoint mieux rémunéré. En outre, la comparaison des trajectoires féminines et masculines de marchandisation du hors-travail met en évidence des investissements genrés différenciés, la sphère familiale et conjugale interférant moins avec la pratique dans le cas des hommes.

Au-delà de la sphère familiale, les limites à l'aspect émancipateur de la marchandisation du hors-travail tiennent également à l'organisation des professions associées qui restent marquées, en dépit de leur féminisation, par des formes

de domination masculine. Dans le domaine de l'artisanat d'art comme dans celui de la cuisine, les professionnel.les renommé.es et les mieux rémunéré.es sont des hommes. L'examen de profils inversés, de femmes reconnues et d'hommes moins valorisés, permet d'avancer que les premières ont acquis leur notoriété grâce à une origine sociale et à un capital relationnel plus importants que les autres et que les seconds tendent à investir des segments moins valorisés du marché (objets utilitaires par exemple) pour vivre de leur activité. Au-delà de ces profils plus minoritaires, du fait de la prégnance de stéréotypes genrés, les femmes qui se professionnalisent restent plus fréquemment soupçonnées d'amateurisme ou de rapport domestique à l'activité en dépit de la publicisation associée au développement des loisirs créatifs et du *blogging* culinaire.

## Références bibliographiques

- Bel Geneviève, 2009, « L'entrepreneuriat au féminin », *Rapport du Conseil économique, social et environnemental*. En ligne : [<https://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/094000521/index.shtml>].
- Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc et Shapiro Roberta éd., 2009, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Cardon Dominique, Fouetillou Guilhem et Roth Camille, 2011, « Two Paths of Glory. Structural Positions and Trajectories of Website within their Topical Territory », *International Conference on Weblogs and Social Media (ICWSM)*, Barcelone, Espagne.
- Donnat Olivier, 2011, « Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », *Culture études*, n° 7.
- 2005, « La féminisation des pratiques culturelles », *Développement culturel*, n° 147.
- Jourdain Anne, 2014a, *Du cœur à l'ouvrage. Les artisans d'art en France*, Paris, Belin.
- 2014b, « Les reconversions professionnelles dans l'artisanat d'art. Du désengagement au réengagement », *Sociologies pratiques*, n° 28, p. 21-30.
- Jourdain Anne et Naulin Sidonie, 2019, « Marking Money Out of Leisure: The Marketization of Handicraft and Food Blogging », *The Social Meaning of Extra Money. Capitalism and the Commodification of Domestic and Leisure Activities*, S. Naulin et A. Jourdain éd., Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 61-95.
- Kaplan Daniels Arlene, 1987, « Invisible Work », *Social Problems*, vol. 34, n° 5, p. 403-415.
- Landour Julie, 2015, « Quand les mères deviennent entrepreneurs : Images et expériences des "Momprenneurs" », *Sociétés contemporaines*, n° 98, p. 137-168.
- Naulin Sidonie, 2017, *Des mots à la bouche. Le journalisme gastronomique en France*, Rennes, PUR.
- 2014, « La blogosphère culinaire. Cartographie d'un espace d'évaluation amateur », *Réseaux*, n° 183, p. 31-62.
- Zelizer Viviana, 1994, *The Social Meaning of Money: Pin Money, Paychecks, Poor Relief, and Other Currencies*, Princeton, Princeton University Press.

## **Le genre de la jazzophilie**

### **Féminisation, préférences stylistiques et catégories de l'amour du jazz**

WENCESLAS LIZÉ

Après s'être intéressés aux artistes et à leurs œuvres, les travaux abordant les univers culturels à partir de la question du genre ont porté leur attention à la dimension socialement sexuée des goûts et des publics (Jan-Ré 2012 ; Octobre 2014). Cependant, les intermédiaires et les médiations au travers desquels s'établissent les relations entre production, création et réception ont été moins étudiés jusqu'à présent sur le plan des différences de genre. Ce chapitre vise à contribuer à cette réflexion à partir de plusieurs enquêtes sur le monde du jazz, les modalités du goût et les caractéristiques du public de ce genre musical.

L'analyse chronologique des résultats des enquêtes sur les *Pratiques culturelles des Français* met en évidence un processus de féminisation du public du jazz qui s'avère toutefois très relatif : certaines modalités du goût séparent hommes et femmes et la jazzophilie demeure un territoire plutôt masculin. Une enquête conduite sur les publics des concerts de jazz en Bourgogne (Lizé et Roueff 2010) permet de s'intéresser aux catégories du goût qui constituent des médiations entre la musique et son public. Une première question ouverte offre des résultats intéressants sur les différences de genre concernant les façons de verbaliser les préférences et d'apprécier le jazz. Deux questions fermées, l'une sur les différents styles de jazz écoutés le plus souvent, l'autre sur les styles rejetés, permettent de prolonger l'analyse des clivages qui séparent les femmes et les hommes dans leur goût pour le jazz. Ce chapitre entend ainsi apporter une contribution à l'analyse des dispositions culturelles en fonction du genre et à l'examen des logiques de « distinction de sexe ».

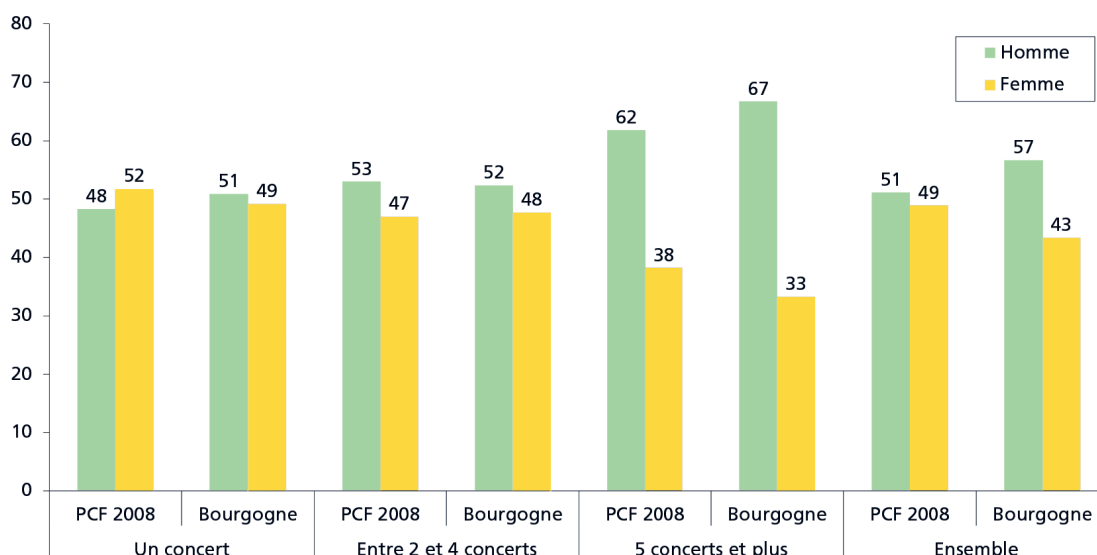
## La féminisation en trompe-l'œil de la jazzophilie

Dans les années 1950, le jazz était étroitement associé à la sociabilité juvénile masculine. Il constitue, de ce point de vue, un équivalent historique des « musiques actuelles » (rock, techno, rap...) qui, dans les enquêtes *Pratiques culturelles des Français* (PCF) de 1997 et de 2008, sont environ deux fois plus souvent citées par les hommes que par les femmes comme genres musicaux écoutés le plus souvent. Si le public vieillit, ce caractère masculin de la jazzophilie reste très présent au début des années 1970. Mais le suivi de la variable « sexe » au cours des trois dernières éditions de l'enquête PCF fait apparaître un processus régulier de féminisation du public. Ainsi, la part des femmes parmi les personnes ayant assisté à un concert de jazz ou plus au cours des 12 derniers mois passe de 44 % en 1989 à 49 % en 2008. Cette féminisation du public du jazz doit être rapportée à celle, plus générale, des pratiques culturelles (Donnat 2005). Toutefois, la première s'accomplit à un rythme plus rapide que la seconde, probablement en raison du vieillissement du public et de la modification corrélative du statut du jazz. Celui-ci, en effet, n'est plus associé au style de vie et de sociabilité masculine des jeunes célibataires : à mesure que le public avançait en âge, sa position dans le cycle de vie impliquait l'inscription plus fréquente du goût jazzistique dans le cadre d'une sociabilité conjugale. Ainsi le jazz a pu progressivement devenir un territoire plus accueillant pour les femmes, qui ont ainsi contribué à la croissance du public.

Un constat de féminisation à nuancer

Il faut toutefois nuancer le constat de féminisation en notant que, d'après l'enquête PCF de 2008, la part des hommes dans le public du jazz (51 %) demeure légèrement supérieure à celle qui est la leur dans la population française âgée de 15 ans et plus (48 %). Surtout, de même que le caractère féminin de la lecture de fiction s'accroît avec son intensité, la part relative des hommes s'élève au sein du public du jazz avec le degré d'engagement dans la pratique. Cette variation apparaît nettement dans l'enquête PCF de 2008 et encore davantage dans celle sur les publics des concerts de jazz en Bourgogne (Lizé et Roueff 2010)<sup>1</sup>. Prenant pour indicateur d'intensité de la

1 Pour une présentation du dispositif d'enquête, voir les pages 5 et 6 de la synthèse de l'étude en ligne : [<http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/SyntheseEtudePublicJazzBourgogneWeb.pdf>].



**Graphique 1. Comparaison de la répartition hommes/femmes selon le nombre de concerts au cours des 12 derniers mois (%)**

**Sources :** Enquête *Pratiques culturelles des Français* (2008) et *Étude sur les publics et les non-publics du jazz en Bourgogne* (Lizé et Roueff 2010)

**Note de lecture :** selon l'enquête *Pratiques culturelles des Français* de 2008, les femmes représentent 52 % des personnes qui déclarent être allées à un concert de jazz au cours des 12 derniers mois.

pratique le nombre de concerts fréquentés au cours des douze derniers mois, le graphique 1 indique que la part des hommes varie quasiment du simple au double par rapport à celle des femmes si l'on passe du public occasionnel (« un concert ») au public assidu (« 5 concerts et plus »). Cette variation est d'autant plus significative qu'elle se manifeste au sein des deux échantillons, même si elle est un peu plus marquée au sein du public bourguignon<sup>2</sup>. L'enquête menée en Bourgogne montre que cette augmentation de la part des hommes se manifeste également dans d'autres aspects de la pratique (possession d'enregistrements, lecture de revues spécialisées, etc.).

La jazzophilie, un territoire plutôt masculin

Pour comprendre pourquoi la jazzophilie demeure un territoire plutôt masculin, il faudrait montrer comment la définition de l'excellence de l'amateur

2 Si l'échantillon bourguignon connaît une présence masculine plus prononcée (57 % d'hommes), c'est qu'il comprend plus de jazzophiles et moins d'amateurs occasionnels que celui issu de l'enquête *Pratiques culturelles des Français*. Cette différence s'explique bien entendu par les dispositifs d'enquête et les populations visées.

s'est historiquement construite à partir de dispositions masculines. Le manque de place me contraint à renvoyer au livre d'Olivier Roueff (2013) pour les éléments socio-historiques et à mon livre pour une enquête ethnographique sur le goût pour le jazz (Lizé à paraître). Si la définition du goût jazzistique reste liée à des dispositions masculines, c'est sans doute aussi, non seulement que les musicien.nes sont presque tou.tes des hommes, qui partagent avec les amateur.rices ces critères d'excellence, comme l'a montré Marie Buscatto (Buscatto 2007), mais aussi que presque tou.tes les intermédiaires culturel.les (les critiques, les directeur.rices artistiques, les tourneur.ses, les propriétaires de clubs et organisateur.rices de festivals, etc.), qui sont des prescripteur.rices du goût, sont également des hommes, comme le montre leur recensement dans *Jazz de France : le guide-annuaire du jazz en France*. Les critiques, en particulier, sont essentiellement des hommes d'origine sociale supérieure, diplômés en sciences humaines et sociales le plus souvent, érudits du jazz et militants de « la cause », qui promeuvent un rapport encyclopédique à cette musique (Buscatto 2017).

Cette définition masculine de l'amateur se transmet et s'incorpore dans le cadre des sociabilités de réception, au sein de la famille, du couple ou des groupes de pairs. Il faudrait pouvoir décrire ici ce que l'enquête ethnographique permet d'observer de ce goût masculin qui appréhende le jazz comme un vaste domaine de savoir à maîtriser et la musique au travers de critères techniques, stylistiques et historiques plutôt qu'au travers des catégories sensibles ou qui relèvent du registre de l'émotion. Ce rapport à la musique, typique de la figure du connaisseur ou de la connaisseuse, et qui, parmi l'ensemble des jazzophiles rencontré.es au cours des enquêtes, est presque toujours investi par des hommes (Lizé 2016), engage notamment l'opposition, significative sur le plan du genre, entre objectif et subjectif (Mauger et Poliak 2000).

### **Des catégories d'appréciation genrées**

Peu nombreux, les travaux sur les schèmes de perception et les catégories d'appréciation s'appuient souvent sur l'analyse de productions écrites, notamment celles de la critique (Roueff 2013). Ils portent moins souvent sur les formes de verbalisation du goût par les publics, et, le cas échéant, ils mobilisent très rarement une approche quantitative. Au contraire, l'enquête par questionnaire conduite sur les publics des concerts de jazz en Bourgogne (Lizé et Roueff 2010) permet de s'intéresser aux catégories du goût à partir d'un échantillon de spectateurs relativement important.

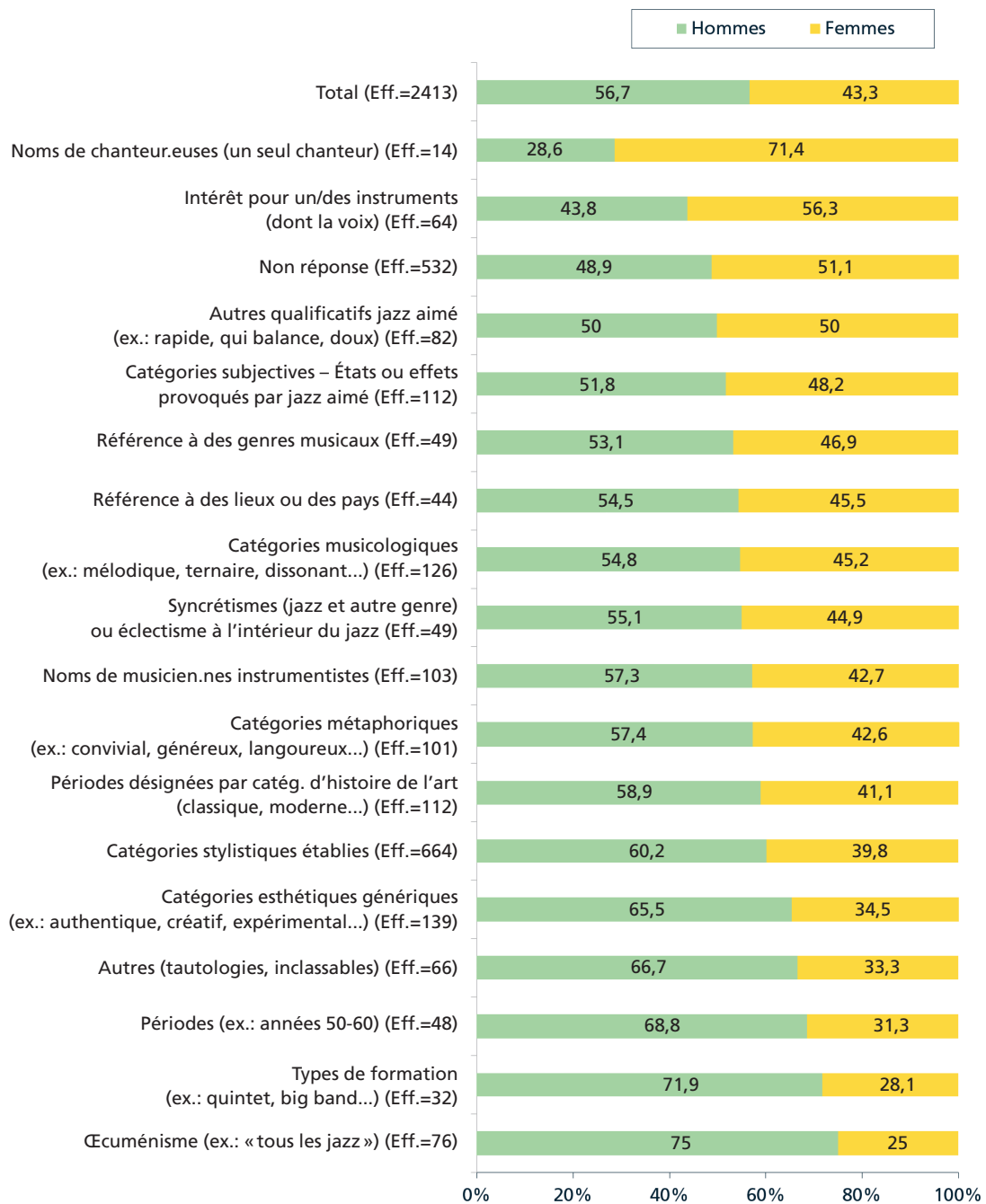


## Préférences et expression des préférences

Trois questions situées aux deux tiers du questionnaire, après celles sur les genres musicaux écoutés le plus souvent et la pratique musicale, interrogeaient les préférences en matière de jazz. La question ouverte suivante était d'abord posée aux enquêté.es : « Comment appelleriez-vous le jazz que vous aimez ? » L'intérêt de cette question ouverte est de ne pas enfermer l'expression du goût dans des catégories prédéfinies. Deux questions fermées, l'une sur les différents styles de jazz écoutés le plus souvent, l'autre sur les styles rejetés, ont ensuite été posées aux enquêté.es qui devaient choisir parmi les catégories stylistiques établies par les professionnel.les du jazz (« bebop », « free jazz », « jazz manouche », etc.).

La question ouverte (« Comment appelleriez-vous le jazz que vous aimez ? ») offre des résultats intéressants sur les différences de genre concernant les façons de verbaliser les préférences et d'apprécier le jazz<sup>3</sup>. Les 533 modalités de départ ont été regroupées non pas en fonction des préférences exprimées (« Miles Davis », « jazz manouche », etc.), mais des types de catégories mobilisées pour les exprimer (respectivement : « nom de musicien.ne », « style de jazz », etc.). Ce choix de classification permet de rompre avec les nomenclatures habituelles de genres musicaux et de styles de jazz qui ont par ailleurs été soumises aux enquêté.es dans les questions suivantes. Puisque les enquêté.es étaient libres de choisir les catégories mobilisées pour exprimer leurs préférences, ce sont ces catégories, et non ce à quoi elles renvoient sur le plan des préférences, qu'il s'agit de prendre pour objet en s'interrogeant ici sur leur caractère genré. Au terme d'un travail de recodage complexe en raison de la polysémie et de l'hétérogénéité des expressions mobilisées par les enquêté.es, les choix opérés ont permis d'isoler seize catégories qui sont autant de manières de répondre à la question « Comment appelleriez-vous le jazz que vous aimez ? », auxquelles s'ajoutent les modalités « Autres (tautologies, inclassables) » et « Non-réponse ». Dans le graphique 2, ces catégories ont été ordonnées par ordre décroissant du pourcentage de femmes correspondant. La lecture de ces pourcentages doit tenir compte du fait que les femmes

3 La question et les suivantes sur les styles écoutés le plus souvent ont été posées à 1590 personnes sur les 1868 de l'échantillon, 278 constituant ce que nous avons appelé le non-public. Parmi les personnes interrogées, 216 n'ont pas répondu. La variable de départ comprenait 1374 réponses. Transformant la question de type texte en question à choix multiples, le premier recodage a consisté à décomposer les éléments des réponses individuelles pour pouvoir agréger les termes identiques. Suite à plusieurs regroupements préservant le plus possible les termes et expressions employés, le second recodage comprenait 533 modalités de réponse.



**Graphique 2. Types de catégories mobilisées selon le sexe en réponse à la question : « Comment appelleriez-vous le jazz que vous aimez ? » (%)**

**Source :** *Étude sur les publics et les non-publics du jazz en Bourgogne* (Lizé et Roueff 2010)

**Note de lecture :** 28,6% des enquêté.es ayant mentionné le nom d'une chanteuse pour indiquer le jazz qu'elles/ils aiment sont des hommes.

totalisent 43 % des 2413 réponses, en rapport avec leur poids dans l'échantillon (42 %) ; 43 % est donc le seuil à partir duquel la prédilection pour la catégorie concernée est plus élevée pour les femmes que pour les hommes.

À la question « Comment appelleriez-vous le jazz que vous aimez ? », les enquêtés qui répondent par le nom d'une chanteuse sont très majoritairement des femmes. Malgré le faible effectif, l'hypothèse empiriquement fondée d'un goût prononcé des femmes pour le jazz vocal a conduit à distinguer cette catégorie de celle de « noms de musicien.nes instrumentistes » qui se situe en milieu de tableau. Ces résultats confirment donc l'attrait particulier des femmes pour le jazz vocal, principalement féminin, sans pour autant que la verbalisation des préférences par la désignation de musicien.nes instrumentistes (majoritairement des hommes) soit moins présente chez les femmes que chez les hommes.

La seconde catégorie de réponses qui présente une différence significative entre hommes et femmes est celle des instruments, dans laquelle la voix est présente mais si marginale qu'elle ne suffit pas à rendre compte des résultats. Comment expliquer que les femmes soient plus nombreuses à répondre à la question en mentionnant « la trompette », « le piano » ou encore « les instruments traditionnels » ? Pourquoi est-ce un repère plus féminin que masculin sur le plan des préférences ? Cela renvoie-t-il à l'opposition entre une appréhension sensible des sonorités musicales et un rapport objectivant muni de critères de classification stylistiques ou musicologiques, qui supposerait un rapport au jazz davantage fondé sur la consommation de savoirs et de commentaires spécialisés ?

La part des femmes dans les non-réponses (51 %) pourrait corroborer cette dernière piste. La capacité à répondre à la question posée suppose une certaine confiance dans la maîtrise de la verbalisation de son propre goût, qui s'acquiert notamment au travers d'une pratique partagée au sein d'une sociabilité de réception et/ou d'une fréquentation des savoirs d'accompagnement. Or l'enquête sur les publics menée en Bourgogne comme l'enquête ethnographique réalisée sur les jazzophiles chevronnés en région parisienne montrent que ce degré d'engagement dans la pratique et dans les formes de sociabilité qui l'accompagnent est très masculin (Lizé 2009, 2016). Ce constat rejoint celui établi lors de la passation des questionnaires en Bourgogne : lorsque nous allions vers un couple, dans la plupart des cas, soit l'homme se mettait en avant, soit la femme disait que son mari était plus amateur, plus compétent, qu'il saurait mieux répondre, etc.<sup>4</sup> Et lorsque les femmes accompagnées de

4 Il se peut que notre équipe d'enquêteurs, composée de quatre hommes, ait accentué ces effets de genre dans la relation d'enquête. Les attentes supposées des enquêteurs masculins

leur conjoint acceptaient de répondre, plusieurs d'entre elles se tournaient vers lui pour répondre à certaines questions relatives à la connaissance du jazz. La situation inverse se produit d'ailleurs dans des domaines où les femmes sont prédominantes. Ainsi, dans l'enquête menée par Gisèle Sapiro et son équipe sur le festival de littérature « Les correspondances de Manosque », les hommes, souvent en couple, préfèrent généralement que ce soit la femme qui réponde (Sapiro *et al.* 2012).

### Discours profane et catégories subjectives

Les femmes sont également surreprésentées parmi les enquêtés qui mobilisent d'« autres qualificatifs du jazz aimé » comme « rapide », « qui balance » ou « doux », c'est-à-dire des qualificatifs qui ne sont ni vraiment métaphoriques, ni des catégories esthétiques génériques, musicologiques ou jazzistiques. Là encore, on est tenté de rapporter la plus forte propension des femmes à tenir ce discours profane, au sens d'un discours éloigné du discours critique spécialisé, à leur moindre engagement dans les pratiques constitutives du goût pour le jazz, ou du moins dans un rapport au jazz qui s'affirme par la maîtrise des savoirs d'accompagnement. On peut avancer la même hypothèse pour expliquer que les hommes sont, à l'inverse, surreprésentés parmi les enquêtés qui mobilisent les « catégories stylistiques établies » dans le monde du jazz (« bebop », « free jazz », « New Orleans »...), les « périodes » (« années 50-60 », par exemple) et les « types de formations » (« quintet », « big band ») pour désigner le jazz qu'elles/ils aiment. De même, s'ils sont les plus nombreux à revendiquer leur « œcuménisme » dans le domaine du jazz, qui consiste parfois à dire qu'ils aiment « tous les jazz », c'est peut-être parce qu'ils sont plus nombreux que les femmes à connaître et discerner différents styles de jazz, quand bien même cette connaissance demeure partielle. Plus inattendue est la prédominance des hommes s'agissant des « catégories esthétiques génériques », celles qui s'appliquent aux différents domaines artistiques (par exemple, « authentique », « créatif » ou « expérimental »). En effet, on sait que, de façon générale, les femmes sont davantage tournées que les hommes vers la culture cultivée (Donnat 2005) où ces catégories esthétiques sont d'un usage courant.

---

ont pu pousser les femmes à se mettre en retrait en faveur de leur conjoint. Il faudrait toutefois nuancer cette hypothèse en faisant intervenir l'âge des enquêteurs. Car dans le public du jazz qui ne se caractérise pas par sa jeunesse, le modèle du connaisseur, s'il est masculin, est également assez âgé. Or l'équipe était composée de deux trentenaires (Olivier Roueff et moi-même) et de deux étudiants âgés de 21 ans.

Enfin, les résultats font apparaître une surreprésentation des femmes parmi les enquêté.es qui mobilisent les « catégories subjectives » qui, le plus souvent, décrivent des états ou des effets provoqués par le jazz aimé (« détente », « reposant », « me fait rêver »...). Ce mode d'expression du goût s'oppose à celui, plus masculin, qui appréhende le jazz au travers de critères techniques, stylistiques ou historiques plutôt que dans le registre de la sensibilité ou de l'émotion. Ce rapport à la musique engage notamment l'opposition, déjà évoquée en termes de genre, entre objectif et subjectif.

### Goûts « féminins » / goûts « masculins »

Les deux questions fermées sur l'intérêt et le désintérêt pour les différents styles de jazz révèlent également des écarts significatifs entre les femmes et les hommes. Afin de rester au plus près des pratiques, les enquêté.es n'étaient pas interrogé.es sur leurs préférences mais sur l'écoute, ou l'absence d'écoute, des différents styles de jazz, qui correspondent aux catégories véhiculées et prescrites par la critique, les historien.nes du jazz et/ou l'industrie musicale<sup>5</sup>.

Le profil de modalités présenté ci-dessous permet d'isoler les styles de jazz qui sont soit écoutés le plus souvent, soit peu ou pas écoutés, soit rejetés par les hommes (tableau 1) ou par les femmes (tableau 2)<sup>6</sup>.

- 5 Les questions précises s'inspirent de celles de l'enquête *Pratiques culturelles des Français* : « Parmi les styles de jazz suivants, lequel ou lesquels écoutez-vous le plus souvent ? » etc « Parmi ces styles, y en a-t-il un ou plusieurs que vous n'écoutez jamais parce que vous savez qu'ils ne vous plaisent pas ? » L'enquêté.e avait sous les yeux une fiche réponse sur laquelle figurait cette liste de styles : Free jazz, musiques improvisées / Jazz traditionnel, new orleans, ragtime / Jazz classique, swing, middle jazz / Bebop, hardbop, néo-bop / Jazz contemporain / Cool jazz, west coast / Fusion, jazz-rock / Blues / Gospel, spiritual / Electro jazz / Jazz manouche / Latin jazz, jazz et world / Jazz vocal / Aucun / Ne sait pas. Ces questions de type multiple ont été recodées de façon à créer autant de variables de type unique qu'il y avait de styles de jazz. Le nombre moyen de styles cités est de 3,5 (5304 réponses pour 1495 répondants).
- 6 Le « profil de modalités » est un outil d'analyse qui permet ici de mettre en évidence les relations significatives entre l'une des deux modalités de la variable « sexe » et l'ensemble des modalités des variables concernant l'écoute ou le rejet des styles de jazz. Ainsi, le tableau 1 présente les modalités de réponses privilégiées par les hommes, en indiquant pour chacune d'elles l'effectif concerné, l'écart à l'indépendance, le khi2, le pourcentage de l'écart maximum (PEM) et le test du khi2 local. Les deux variables d'origine (« Styles de jazz écoutés le plus souvent » et « Styles de jazz rejetés »), de type multiple, ont été recodées de façon à créer autant de variables de type unique qu'il y avait de styles de jazz. C'est ainsi qu'on peut isoler, dans les tableaux, les styles de jazz pas ou peu souvent écoutés. De façon logique, on retrouve certains de ces styles dans les styles « rejetés ».

Question	Modalité	Effectifs	Écart	Khiz	PEM	Test Khiz local
Styles de jazz écoutés le plus souvent	Électro jazz	168	38	10,923	40	•••
	Free jazz, musiques improvisées	239	33	5,406	22	•••
	Jazz contemporain	294	33	4,245	18	•••
	Fusion, jazz-rock	255	47	10,639	31	•••
	Cool jazz, west coast	154	36	10,911	42	•••
	Bebop, hard-bop, néo-bop	258	64	21,538	46	•••
Styles de jazz pas ou peu écoutés	Gospel	780	60	4,931	30	•••
	Jazz manouche	554	33	2,089	9	•••
	Jazz traditionnel	598	35	2,135	10	•••
Styles de jazz rejetés	Rejet Gospel	98	15	2,803	26	•••
	Rejet Jazz traditionnel	109	18	3,613	28	•••
	Rejet Blues	27	8	3,409	61	•••
	Rejet Jazz manouche	51	9	2,122	32	••
	Rejet Jazz vocal	46	10	2,544	37	•••

••• test de Khiz au seuil de probabilité de 0,01 ou moins

•• test de Khiz au seuil de probabilité de 0,05

• test de Khiz au seuil de probabilité de 0,1

**Tableau 1. Les styles de jazz écoutés, non écoutés ou rejetés par les hommes**

Source : *Étude sur les publics et les non-publics du jazz en Bourgogne* (Lizé et Roueff 2010)

**Note de lecture :** déclarer ne jamais écouter de gospel parce que ce style ne plaît pas (« Rejet gospel ») est statistiquement associé au fait d'être un homme, comme le montrent le test du khiz local (avec trois points, soit un seuil de probabilité de 0,01 ou moins) et le PEM positif supérieur à 5% (26%).

Question	Modalité	Effectifs	Écart	Khiz	PEM	Test Khiz local
Styles de jazz écoutés le plus souvent	Jazz manouche	321	33	3,782	9	•••
	Jazz vocal	139	18	2,779	11	•••
	Gospel	203	60	24,837	30	•••
	Jazz traditionnel	292	35	4,678	10	•••
Styles de jazz pas ou peu écoutés	Électro jazz	609	38	2,484	40	•••
	Free jazz, musiques improvisées	550	33	2,149	22	•••
	Cool jazz, west coast	616	36	2,215	42	•••
	Bebop, hard-bop, néo-bop	590	64	7,919	46	•••
	Fusion, jazz-rock	562	47	4,291	31	•••
	Jazz contemporain	510	33	2,32	18	•••
Styles de jazz rejetés	Rejet Bebop, hard-bop, néo-bop	46	8	1,749	16	•
	Rejet Électro-jazz	96	14	2,234	12	••
	Rejet Jazz contemporain	80	14	2,957	15	••

••• test de Khiz au seuil de probabilité de 0,01 ou moins

•• test de Khiz au seuil de probabilité de 0,05

• test de Khiz au seuil de probabilité de 0,1

**Tableau 2. Les styles de jazz écoutés, non écoutés ou rejetés par les femmes**

Source : *Étude sur les publics et les non-publics du jazz en Bourgogne* (Lizé et Roueff 2010)

**Note de lecture :** le fait de ne pas écouter d'électro jazz est statistiquement associé au fait d'être une femme, comme le montrent le test du khiz local (avec trois points, soit un seuil de probabilité de 0,01 ou moins) et le PEM positif supérieur à 5% (40%).



## Tradition et modernité

Ces résultats font apparaître plusieurs oppositions qui organisent la relation genrée aux différents styles de jazz. On constate d'abord le clivage entre des goûts féminins plutôt portés vers la tradition et des goûts masculins vers la modernité ou l'innovation. En effet, les femmes écoutent le plus souvent du « jazz manouche » (dont l'idiome a relativement peu changé depuis le milieu du xx<sup>e</sup> siècle), du « gospel », du « jazz traditionnel », sont plutôt indifférentes aux « free jazz et musiques improvisées », au « fusion, jazz-rock » et rejettent l'« électro jazz » et le « jazz contemporain ». À l'inverse, les hommes ont tendance à rejeter le « jazz manouche », le « blues », le « jazz traditionnel » et le « gospel ». Là encore, l'une des clés de compréhension de ce clivage pourrait reposer sur la part croissante des hommes à mesure que l'on va vers les amateurs assidus. L'itinéraire de ces derniers a souvent connu, par-delà les fluctuations, une forte « progressivité » des préférences, au sens où l'entend Pierre-Michel Menger de propension à aimer des œuvres de plus en plus modernes ou « difficiles »<sup>7</sup>. L'intérêt pour ces œuvres relève également d'une logique distinctive qui joue un rôle non négligeable dans les mécanismes de la domination que les hommes exercent dans cet univers.

Par ailleurs, les hommes affectionnent davantage les syncrétismes du jazz avec le rock et les musiques électroniques, qui sont des styles « jeunes », c'est-à-dire à la fois relativement récents et davantage écoutés par les jeunes. Cet intérêt plus marqué des hommes pour ces syncrétismes s'explique en partie du fait que les genres qui sont ici associés au jazz – rock et musiques électroniques – ont eux-mêmes un public majoritairement masculin.

## Jazz instrumental et jazz vocal

Enfin, le dernier clivage est celui qui oppose les styles du jazz instrumental, privilégiés par les hommes, et le « jazz vocal », que l'on retrouve aussi avec le « gospel », privilégiés par les femmes et rejetés par les hommes. La prédilection

7 Si elle « n'a rien d'une pente logiquement gravie par tous les mélomanes », comme le remarque Pierre-Michel Menger pour la musique savante, cette « progressivité » semble néanmoins guider l'itinéraire modal et valorisé de la jazzophilie (Menger 1986). Ce qui autorise par ailleurs à utiliser ce terme, c'est que la dilection progressive pour des œuvres de plus en plus pointues sur le plan formel (les moins conventionnelles) est conçue, par la plupart des enquêtés avec lesquels j'ai réalisé des entretiens, comme un affinement, un perfectionnement et une montée en dignité du goût.

des femmes pour le jazz vocal peut être mise en relation avec leur vif intérêt pour les « chansons et variétés françaises » (voir les enquêtes PCF). On peut y voir une préférence pour les textes des chansons, qui pourrait être rapprochée de l'intérêt des femmes pour la littérature. Mais l'analogie demeure limitée : que l'on pense au rap ou au rock, plusieurs genres musicaux dont le public est majoritairement masculin intègrent pleinement la voix et les textes. Il semble que les places respectives du jazz instrumental et du jazz vocal au sein du champ de production permettent davantage d'éclairer ce clivage entre prédilection féminine pour le vocal et préférence masculine pour l'instrumental. Une analyse menée sur les années 2003 à 2010 montre que les chanteuses et chanteurs ont monopolisé quasiment les vingt premières places du classement des meilleures ventes d'albums de jazz, laissant au plus deux ou trois places au jazz instrumental (Lizé, à paraître). Plus généralement, la part des voix, principalement féminines, avoisine la moitié des cent meilleures ventes d'albums de jazz. Ainsi, ces classements des meilleures ventes, qui dessinent une image approchée du pôle de grande production du champ jazzistique, tendent à ce champ un miroir inversé sous au moins deux aspects. En premier lieu, alors que le jazz instrumental domine l'ensemble de la production et jouit d'une plus grande légitimité que le jazz vocal du point de vue des critères historiquement construits par les musiciens et la critique<sup>8</sup>, plus on va vers le sommet du marché discographique, plus le jazz vocal devient dominant. En second lieu, alors que, comme le montre Marie Buscatto, 95 % des musiciens de jazz français sont des hommes et que les femmes, qui représentent 65 % des vocalistes, se situent essentiellement dans les sphères inférieures de la hiérarchie informelle des emplois et de la notoriété (Buscatto 2007), les albums qui se vendent le plus sont ceux de chanteuses – principalement étrangères. Marie Buscatto a d'ailleurs mis en évidence le rôle de l'association courante entre jazz vocal et jazz commercial dans la construction de la hiérarchisation sexuée qui se perpétue au détriment des femmes au sein du monde du jazz (Buscatto 2007). De même, le goût pour le jazz vocal apparaît ainsi comme celui, peu distinctif, d'un vaste public qui dépasse celui des amateurs de jazz. L'attrait féminin pour le jazz vocal ne se réduit peut-être pas à la faible part de femmes parmi les amateur.rices chevronné.es et à l'emprise de la définition masculine du goût pour le jazz, mais on tient sans doute là un facteur explicatif des oppositions solidaires femmes/hommes et jazz vocal/jazz instrumental.

★

8 Entre autres indices, les « maîtres du jazz » sont tous des hommes reconnus pour leurs productions instrumentales.

L'analyse statistique des catégories mobilisées pour désigner les préférences en matière de jazz, de même que celle des styles écoutés le plus souvent et des styles rejetés, font apparaître de profonds clivages entre hommes et femmes sur le plan du goût pour le jazz, à la fois au sens de rapport à la musique et de préférences au sein d'un répertoire. Ces clivages renvoient au caractère genré des dispositions culturelles et aux logiques de « distinction de sexe » telles qu'elles se manifestent dans l'univers particulier du jazz. Les hommes se tournent davantage vers les styles instrumentaux, le « jazz contemporain » et les syncrétismes avec le rock et les musiques électroniques, tandis que les femmes ont tendance à rejeter ces styles pour leur préférer le « jazz traditionnel », le « jazz classique », le « jazz vocal » et le « gospel », qui ne sont pas les styles les plus valorisés culturellement.

Si le genre apparaît ainsi comme une dimension cardinale du goût jazzistique, c'est que le processus de féminisation du public, et l'apparence de parité qui se dégage de la distribution femmes/hommes (49 % / 51 %) dans les résultats de l'enquête PCF de 2008, masquent le maintien du caractère relativement masculin du goût pour le jazz. Ainsi, on l'a vu, la part des hommes varie du simple au double par rapport à celle des femmes à mesure que l'on passe du public occasionnel (« un concert au cours des 12 derniers mois ») au public assidu (« 5 concerts et plus »).

Ce caractère masculin du goût pour le jazz, qui passe par des médiations telles que les catégories d'appréciation, est historiquement lié à l'apparition de la figure de l'amateur au sein d'un champ jazzistique essentiellement composé d'hommes. Mais son maintien relatif s'avère également indissociable du rôle des différent.es professionnel.les du jazz, en particulier les intermédiaires, essentiellement des hommes, et notamment des critiques, quant à la retraduction des logiques de genre dans la définition des catégories et des pratiques de la jazzophilie. Voilà qui invite à développer la réflexion plus générale sur les relations entre production et consommation de la musique sous l'angle du genre.

## Références bibliographiques

- Buscatto Marie, 2017, « Chroniques de "carrières". Des trajectoires créatives sous fortes influences socio-économiques », *Revue Interventions économiques*, n° 57. En ligne : [<http://journals.openedition.org/interventionseconomiques/3157>].
- 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions.
- Donnat Olivier, 2005, « La féminisation des pratiques culturelles », *Développement culturel*, n° 147.
- Jan-Ré Melody éd., 2012, *Le genre à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 3 volumes.

- Lizé Wenceslas, à paraître, *L'amour du jazz en France. La production sociale du goût, Vulaines sur Seine, Éditions du Croquant.*
- 2016, « Une micro-économie des biens symboliques. Hiérarchisation des valeurs musicales et construction du goût au sein d'un cercle de jazzophiles », *Regards sociologiques*, n° 49, p. 85-102.
- 2009, « Entretiens, directivité et imposition de problématique. Une enquête sur le goût musical », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 76, p. 99-115.
- Lizé Wenceslas et Roueff Olivier, 2010, *Étude sur les publics et les non-publics du jazz en Bourgogne*, Centre régional du jazz en Bourgogne (rapport d'enquête).
- Mauger Gérard et Poliak Claude, 2000, « Lectures : masculin/féminin », *Regards sociologiques*, n° 19, p. 115-140.
- Menger Pierre-Michel, 1986, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, p. 445-479.
- Octobre Sylvie éd., 2014, *Questions de genre, questions de culture*, Paris, La Documentation française.
- Roueff Olivier, 2013, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*, Paris, La Dispute.
- Sapiro Gisèle, Deventer Jasmine, Pacouret Jérôme, Seiler Hélène, Picaud Myrtille, Servais Aude éd., 2012, *L'écrivaine à la rencontre de son public. Enquête sur le public du festival « Les correspondances de Manosque »*, Rapport d'enquête.

# Essor de la technologie musicale dans l'enseignement supérieur britannique au prisme du genre

GEORGINA BORN  
ET KYLE DEVINE

Traduit de l'anglais par Matthieu Amiech,  
avec la collaboration de Sylvie Octobre  
et Frédérique Patureau

De grands changements se sont produits au cours des dernières décennies dans l'enseignement musical en Grande-Bretagne<sup>1</sup>. Le plus manifeste d'entre eux est l'apparition de cursus de technologie musicale, qui se sont développés, ces quinze dernières années, de manière spectaculaire à la fois dans les lycées et les universités. Au moment où l'élévation des frais d'inscription dans l'enseignement supérieur suscite de nombreuses questions concernant la valeur des diplômes de musique, et où certains départements de musique rencontrent des difficultés de recrutement ou sont menacés de fermeture, le succès visible des diplômes en technologie musicale est peut-être un signe de revitalisation.

Jusqu'ici, les implications sociales et culturelles de ce mouvement, et de l'évolution démographique des étudiant.es inscrit.es dans ces cursus, n'ont pas fait l'objet d'analyses. En se penchant pour la première fois sur les profils de la population étudiante de ces cursus au Royaume-Uni, ce chapitre décrit une réalité porteuse d'inquiétude : la différenciation socio-démographique des populations étudiantes des cursus de « musique traditionnelle »<sup>2</sup> d'une part et de technologie musicale de l'autre.

- 1 Ce texte est une version abrégée de « Music Technology, Gender and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain », publié dans *Twentieth-Century Music*, 12/2, 2015, p. 135-172.
- 2 NdT : nous mettons des guillemets pour chaque occurrence de « musique traditionnelle » (*traditional music* dans le texte original en anglais), car comme le signalent les auteurs, ce

Notre recherche met en effet en évidence que ces deux types de population d'étudiant.es présentent des différences marquées à la fois en matière de genre et d'origine sociale. Ainsi, les évolutions récentes de l'offre d'enseignement musical reproduisent, amplifient ou transforment la stratification sociale et genrée des populations étudiantes dans ces filières. Nous nous demanderons ce que de tels changements disent du moment présent; comment on peut les relier à des tendances historiques plus larges et aux théories existantes sur la musique, le genre et la classe; et enfin, ce qu'ils augurent pour le futur de la musique au Royaume-Uni.

### **Méthodologie**

Entamée en 2010, la recherche présentée dans ce chapitre a été financée par le Conseil européen pour la recherche (sur l'ensemble de ce programme de recherche quinquennal, voir [<http://musdig.music.ox.ac.uk>]). Elle s'est concentrée sur l'état actuel des musiques numériques en Grande-Bretagne, à travers une étude ethnographique sur plusieurs établissements en pointe dans les universités britanniques et sur d'autres lieux clés (festivals, conférences, concerts et autres événements artistiques). Les observations ethnographiques ont été complétées par une série de données démographiques sur les étudiant.es qui s'inscrivent en technologie musicale et en « musique traditionnelle » dans douze universités – données obtenues auprès du Universities and Colleges Admissions Service (UCAS) du Royaume-Uni.

### **Le développement rapide des cursus de technologie musicale : au croisement de plusieurs évolutions historiques**

On considère que l'entrée de la musique électronique et numérique à l'université et dans les filières de formation musicale remonte à la fin des années 1960 et au début des années 1970 (Caputo 1993-1994). Mais les décennies 1980 et 1990 ont marqué un véritable tournant. Les cursus de technologie musicale sont apparus, à la conjonction de plusieurs évolutions de long terme – évolutions sociales, politiques, économiques, technologiques et musicales. Parmi elles, on peut mentionner :

- La montée en puissance des technologies numériques dans l'écoute et la consommation musicales durant les années 1980-1990. Paul Théberge attire l'attention sur l'apparition d'une nouvelle configuration musicale, définie par l'effacement de la frontière entre production et consommation – ce qui a

---

sont eux qui baptisent ainsi tout ce qui est antérieur aux courants musicaux relativement récents (et équipés technologiquement) qui sont au centre de l'article.



ailleurs été appelé « prosommation » – ainsi que par des changements associés dans les sensibilités esthétiques et affectives, dans les manières d’être spectateur (Théberge, 1997, 2015 ; Ritzer et Jurgenson, 2010). L’étude de Théberge concerne le Canada et les États-Unis, mais si on la transpose au contexte britannique, on peut noter que dans le domaine de l’éducation, ces évolutions coïncident avec l’introduction par la commission Edexcel de cours de technologie musicale dans les classes de niveau secondaire AS et A2<sup>3</sup>. Dans ces cours, on apprend notamment le séquençage informatisé et l’usage des programmes multi-pistes ; ce type de technologie sert à développer un vocabulaire et une oreille adaptés aux textures sonores et aux arrangements typiques de la musique populaire du xx<sup>e</sup> siècle. Même si le nombre total d’étudiant.es dans l’enseignement supérieur a fortement augmenté pendant cette période (la House of Commons Library fait état d’une croissance de 75 % du nombre des diplômés entre 1994 et 2011), cette croissance semble négligeable à côté de celle observée dans le domaine de la technologie musicale : d’après les données fournies par l’Agence des statistiques de l’enseignement supérieur (HESA, en anglais), ce nombre a augmenté de presque 1400 % sur la même période<sup>4</sup>.

– La transformation des politiques éducatives en général. Un facteur important de la croissance apparemment rapide du nombre d’étudiant.es à l’université à partir du début des années 1990 a été la fin de la division binaire en 1992, quand les écoles polytechniques professionnalisantes ont été transformées en universités délivrant des diplômes. Poursuivant sur cette lancée, le gouvernement travailliste annonça en 1999 l’objectif d’accès de 50 % de chaque classe d’âge à l’enseignement supérieur, promettant à une vaste population sous-diplômée un accès plus égalitaire à l’enseignement supérieur, « une démocratisation des certificats *A Level* et une revalorisation des qualifications professionnelles ».

– Des évolutions importantes dans les politiques économiques et les politiques d’emploi. Pendant les années 1980, l’économie britannique s’est restructurée, passant d’une dominante industrielle et manufacturière à une

3 Le *A Level* (c’est-à-dire le General Certificate of Education Advanced Level) est un diplôme de fin d’études secondaires que les élèves britanniques (et d’autres pays) passent entre 16 et 18 ans. Ce diplôme peut s’obtenir en un an (AS) ou en deux ans (A2).

4 Pour une vue d’ensemble, voir Bolton (2012). Nos statistiques sur les étudiants sont tirées de l’annuaire étudiant (*Student Record*) du HESA, de 1994-1995 à 2011-2012, et sont basées sur la population au 1<sup>er</sup> décembre, pour que les données soient comparables d’une année sur l’autre. Une analyste de l’HESA a procédé à une recherche par mots-clés dans le *Student Record* pour mesurer les inscriptions dans des cursus ayant les noms suivants : « musique et technologie » ; « musique et production » ; « musique et informatique » ; « musique et son » ; « musique et acoustique » ; « musique et audio ». De telles expressions permettent d’estimer la croissance des cursus de technologie musicale et d’art sonore.

dominante post-industrielle – c’est-à-dire reposant avant tout sur le secteur tertiaire, et notamment la finance, les services et l’économie de la connaissance. Mais une nouvelle ère s’est ouverte à la fin des années 1990, lorsque les politiques du gouvernement travailliste se sont efforcées de stimuler ce qu’on a appelé alors l’« économie de la créativité », dont les « industries créatives » constituent le cœur. Tandis que les industries culturelles étaient rebaptisées « industries créatives », le Parti travailliste a mis sur pied une législation destinée à valoriser « le potentiel des nouvelles technologies » (voir British Labour Party 1996 et 2005).

Ces évolutions – à la fois musicales, technologiques, culturelles, éducatives, politiques et économiques – ont convergé pour faire émerger un climat favorable à la « transformation partielle de l’Université britannique sous le signe de [...] l’économie créative, du transfert de connaissances et de l’interdisciplinarité – dans la mesure où ces formules [étaient] mises en équivalence avec l’innovation et la culture d’entreprise, les start-up et les spin-off, les partenariats public-privé, l’engagement public et l’employabilité des étudiants » (Born 2013). À partir de la fin des années 1990, les valeurs entrepreneuriales et les promesses de croissance économique et de stimulation de l’emploi qui leur sont liées ont été transposées dans le domaine des arts, et notamment celui de la musique.

Parallèlement à ces évolutions, la culture musicale du xx<sup>e</sup> siècle a connu dans son ensemble des changements importants. Ainsi, la croissance rapide du nombre de cursus de technologie musicale constitue un tournant radical par rapport aux cursus de « musique traditionnelle », à la fois en termes de programme d’enseignement et d’adhésion à de nouveaux canons esthétiques, qui prend acte de l’histoire musicale et culturelle du xx<sup>e</sup> et du xxi<sup>e</sup> siècle, incluant : la montée en puissance de l’enregistrement sonore, de la reproduction sonore et des technologies de musique électronique ; le travail de composition du début et du milieu du xx<sup>e</sup> siècle, défendant une extension radicale des matériaux musicaux et sonores – de Russolo et Varèse à Cage, Schaeffer, Stockhausen, Xenakis et au-delà ; le son spécifique à un lieu et les installations sonores, développées à partir des années 1960 ; et les sons électroniques et amplifiés, caractéristiques de la musique pop d’après-guerre (voir entre autres Born 1995 ; Chabade 1997 ; Cox et Warner 2004 ; Kahn 1999 ; Manning 2013 ; Sterne 2003b).

Au travers de ces multiples courants historiques, la musique a été redéfinie en « son organisé », selon les termes de Varèse. Les diplômes de technologie musicale intègrent ces transformations et encouragent les jeunes musicien.nes et interprètes à se saisir des possibilités offertes par la palette élargie de matériaux sonores et musicaux – palette elle-même mise à disposition par l’enregistrement

sonore, la manipulation électronique et la synthèse numérique, y compris « le microphénomène du son lui-même » (Théberge 1997, p. 186).

Il y a à l'évidence un revers à cette ouverture vers la technologie : la tendance au fétichisme technologique, que l'on observe tant dans les discours sur l'éducation et la politique, que dans ceux associés aux industries créatives (Henley 2011 ; Sterne 2003a, p. 368 ; Armstrong 2011). Nous soutenons par conséquent que cette technophilie et l'importance accrue prise par le numérique dans l'industrie musicale sont en phase avec le succès du paradigme des industries créatives et avec les transformations néo-libérales advenues dans les universités britanniques. Ainsi, les cursus de technologie musicale peuvent à certains égards être considérés comme l'incarnation de cette conversion de la musique au néo-libéralisme dans l'enseignement supérieur (Taylor 2011).

L'augmentation considérable du nombre d'étudiant.es inscrit.es en technologie musicale entre le milieu des années 1990 et 2012 (+1400 %) est donc le fruit de la conjonction d'une série d'évolutions historiques distinctes – technologique, industrielle, sociale, politique générale et politiques éducatives – auxquelles s'ajoutent des changements de long terme propres au domaine musical. Cette conjonction a en retour une série d'effets majeurs, sur lesquels nous allons maintenant nous pencher, à travers l'analyse socio-démographique des effectifs étudiants, en confrontant à chaque fois nos résultats avec les recherches déjà existantes.

### **Imbrication des différenciations sociales et de genre dans les parcours d'enseignement musical**

Nos données font état de différences dans le profil social des populations étudiantes des cursus de « musique traditionnelle » et de technologie musicale. Par rapport aux moyennes nationales, les étudiant.es admis.es dans les cursus de « musique traditionnelle » viennent massivement des quintiles POLAR supérieurs<sup>5</sup>, sont issu.es deux fois plus souvent des lycées sélectifs, obtiennent le *A Level* de musique avec des notes beaucoup plus élevées. À l'inverse, les cursus de technologie musicale ont des exigences moindres à l'entrée en termes de réussite au *A Level*, ils recrutent une plus grande

5 L'échelle POLAR indique la probabilité que des étudiant.es d'une certaine région ou d'une certaine localité (identifiée par le code postal) arrivent à l'université. Chaque région ou localité se voit alloué un score sur l'échelle : plus le quintile où elle est située est élevé (il y en a cinq, classés par ordre croissant), plus il est probable que les étudiant.es qui en sont originaires atteignent l'enseignement supérieur. Voir [<http://www.hefce.ac.uk/whatwedo/wp/ourresearch/polar/>], consulté en 2015. Le lien est désormais inactif.

proportion d'étudiant.es venant des écoles non sélectives et des quintiles POLAR plus bas ; enfin, une faible proportion des étudiant.es qu'ils acceptent ont passé un des *A Level* de musique.

Par ailleurs, les cursus de « musique traditionnelle » recrutent des étudiant.es d'origines sociales plus élevées que la moyenne, tandis que les cursus de technologie musicale attirent des étudiant.es dont les origines sociales sont plus modestes. Cette stratification se reporte au sein même des cursus d'enseignement aux technologies musicales : ainsi, lors de la dernière année du cursus de technologie musicale, les étudiant.es qui choisissent l'option la plus « créative » (la BA/BMus) ont une origine sociale particulièrement modeste, tandis que les étudiant.es qui choisissent l'option la plus « scientifique » (BSc/BEng) viennent des catégories intermédiaires. Pour le reste, aussi bien en « musique traditionnelle » qu'en technologie musicale, nous constatons un effet boule de neige, dans la mesure où les conditions propres à chaque classe sociale se renforcent mutuellement. Nos résultats mettent clairement en évidence une divergence entre les profils de classe des étudiant.es qui entrent dans les deux cursus, en même temps qu'ils soulignent le rôle de l'éducation musicale, de nos jours, dans la différenciation entre classes sociales. [...]

Cependant, de toutes les variables démographiques traitées dans nos données, le genre est celle qui présente le déséquilibre le plus marqué puisque les effectifs des divers cursus de technologie musicale sont à presque 90 % masculins. Les cursus de « musique traditionnelle » présentent quant à eux une répartition entre étudiant.es des deux sexes plus équilibrée : on y trouve 55 % de jeunes femmes et 45 % de jeunes hommes. Bien que les cursus de technologie musicale acceptent plus d'hommes en volume, la proportion de femmes acceptées par rapport au nombre de candidates est légèrement plus élevée, ce qui peut être l'indice d'une politique de compensation des inégalités éducatives de genre. En effet, l'insuffisance du nombre de candidates à ces cursus, malgré le grand nombre de places à pourvoir, interdit d'atteindre la parité. Le déficit de candidatures féminines se creuse donc face à la croissance explosive des cursus de technologie musicale.

Ces tendances invitent à emprunter à un paradigme communément utilisé pour décrire la représentation relativement faible des femmes dans l'enseignement supérieur en sciences, technologie, ingénierie et mathématiques (ensemble parfois regroupé sous l'acronyme STIM) : celui du « pipeline qui fuit » (Blickenstaff 2005). Ce paradigme cherche à expliquer le recul continu de la présence des jeunes filles dans le domaine des STIM, de l'école à la vie active, en passant par l'université, y compris jusqu'au troisième cycle. Ainsi, la recherche de Susan Hallam et ses collègues laisse entendre que les dynamiques de genre en matière de musique et de technologie se mettent en

place bien avant la dernière année d'études secondaires (Hallam *et al.* 2008). En utilisant les données des *Music Services*, cette étude montre qu'entre 5 et 16 ans, 40 % environ des élèves qui choisissent la technologie musicale comme filière d'enseignement sont des filles. Après 16 ans, cette proportion n'est plus que de 25 %, tandis que parmi les inscrit.es en technologie musicale dans la classe de *A Level*, la part des jeunes filles s'établit à 18 %. Finalement, à l'entrée des cursus universitaires de technologie musicale, ces dernières ne représentent plus qu'environ 16 % des effectifs. On est vraiment dans un cas typique de « pipeline qui fuit ».

Comment expliquer de telles disparités, prononcées et cumulatives? Nous allons ici présenter trois registres explicatifs. Le premier, tout à fait en phase avec le paradigme du « pipeline qui fuit », repose sur l'hypothèse selon laquelle la technologie musicale est un domaine où se rejouent les processus généraux concernant les femmes et la technologie. Ceci est un argument classique de la recherche sur le genre et les technologies de l'information et de la communication (TIC). Pour Judy Wajcman, la chercheuse féministe en sciences, technologie et société (STS), « dans les sociétés occidentales contemporaines, la forme hégémonique de masculinité est encore fortement associée au talent et au pouvoir techniques » (Wajcman 1991). Une exposition différente à la technologie dans l'enfance, la prévalence de modèles de comportement différents, les différences de scolarité et la ségrégation de genre extrême qui règne sur le marché du travail – tout cela conjugué mène à ce que Cynthia Cockburn décrit comme « la construction des hommes comme forts, habiles manuellement et doués avec la technologie, et des femmes comme physiquement et techniquement incompetentes » (Cockburn 1983)... Nonobstant la rhétorique récurrente sur les opportunités offertes aux femmes par la nouvelle économie de la connaissance, les hommes continuent de dominer le travail technique. Ces clivages sexuels sur le marché du travail s'avèrent profonds et signifient que les femmes sont largement exclues des processus d'ingénierie qui donnent forme au monde dans lequel nous vivons (Wajcman 2010 ; Born et Devine 2015). Ces arguments sont très convaincants à nos yeux. Mais la question demeure : pourquoi les dynamiques de genre ont-elles tendance à se reproduire et à résister au changement, alors même que certains champs scientifiques et professionnels – par exemple la médecine et les biosciences – ont vu la représentation des femmes s'améliorer considérablement (Riska 2001)? Par rapport à notre objet de recherche, l'hypothèse du « pipeline qui fuit » décrit donc mieux qu'il n'explique la persistance des disparités de genre dans le domaine des STIM.

Le deuxième registre explicatif mobilise la théorie de la « discrimination indirecte », selon laquelle, au moyen d'observations dans les salles de classe



et d'autres méthodes, il est possible de démontrer que les interactions des enseignant.es avec les enfants et leurs appréciations sur ces derniers en cours de musique sont imprégnées de stéréotypes genrés (Green 1997 ; Armstrong 2011). Par exemple, les compositions des garçons et leurs usages de la technologie sont souvent loués en tant qu'ils témoigneraient d'une habileté naturelle, d'une confiance en soi et d'une créativité, tandis que les compositions et les usages des filles sont considérés comme conservateurs et traditionnels, et les filles elles-mêmes comme manquant d'habileté « naturelle ». De telles idées sont exprimées plus directement dans certains discours, notamment via l'usage de « vocabulaires critiques bien distincts » s'agissant des compositions d'hommes (décrites comme « viriles » et « puissantes ») ou de compositions de femmes (décrites comme « délicates » et « sensibles ») (Legg 2010, p. 142). Un autre thème de cette littérature est le caractère genré du choix des instruments. La recherche à ce sujet fait l'hypothèse que l'amélioration de la condition des femmes au fil du xx<sup>e</sup> siècle devrait conduire à un affaiblissement des différenciations genrées observables dans les choix d'instruments (Hallam *et al.* 2008 ; Abeles 2009). Un autre thème de la sociologie de l'éducation musicale est le caractère genré des classes de musique en tant qu'espaces à forte dimension technologique (Armstrong 2011). En somme, les éclairages cumulés des études féministes de sciences technologies et société (STS) et de la sociologie de l'éducation musicale suggèrent qu'alors que les filles et les femmes ne sont plus exclues, en droit, des cursus scientifiques et technologiques, elles n'en demeurent pas moins soumises à des processus d'exclusion genrée, dont on observe ensuite les conséquences en matière d'emploi, de discours, d'espaces et de pratiques.

Le troisième registre reprend les apports de l'historiographie genrée du son, qui insistent sur la matérialité de la musique, du son et des technologies. Tara Rodgers, notamment, a fourni une critique historique qui décrit les technologies de musique numérique comme des extensions d'une « logique de contrôle des vagues de sons », considérées par les sciences acoustiques comme un assemblage matériel-sémiotique (Rodgers 2010, p. 56). Dans cette optique, on peut soutenir que l'épistémologie du « son », sous-tendant les origines culturelles de la reproduction et de la manipulation du son – dont relèvent les technologies de la musique numérique actuelle –, est le produit d'une conjoncture historique placée sous le signe de l'hégémonie d'une masculinité rationaliste, enfermée dans une relation dualiste de domination avec son Autre féminin. Fondées sur une vision essentialiste du son et du genre, les recherches de Tara Rodgers, Holly Ingleton et Marie Thompson s'attachent à mettre en lumière des corrélations historiques de long terme entre les sons et les formations culturelles genrées (Ingleton 2015 ; Thompson 2015).



Prises ensemble, ces trois séries d'explications suggèrent que le déséquilibre de genre dans les cursus de technologie musicale ne peut pas être compris seulement comme le résultat de processus historiques qui se chevauchent et se superposent. Cela n'a pas seulement à voir avec le genre et la technologie, mais aussi avec la façon dont ces deux éléments se combinent en permanence dans les processus de discrimination de genre propres au champ musical. En fait, compte tenu de ces différents registres d'explications, il nous semble incontestable que le déséquilibre de genre peut se comprendre comme le résultat évolutif d'une double médiation, le caractère genré de la création musicale se conjuguant avec les pratiques genrées associées aux technologies numériques.

### **Institutionnalisation, légitimation et production musicale : contre la fragmentation conceptuelle**

La vitesse du changement dans le répertoire contemporain ne découle pas seulement du développement des cursus de technologie musicale. Ces dernières années, les institutions culturelles majeures de la musique contemporaine en Grande-Bretagne – la BBC, à travers ses concerts de musique classique et ses nouveaux programmes musicaux sur Radio 3, le Conseil des arts d'Angleterre à travers sa nouvelle émanation, Sound and Music, et les grands festivals (ou ceux qui émergent) comme le Festival de musique contemporaine de Huddersfield ou celui de Londres –, ont pris le parti de faire sortir de la marginalité et de canoniser trois grands courants musicaux jusqu'ici considérés comme mineurs ou alternatifs par rapport aux courants dominants de l'après-guerre que sont les musiques post-sérielle, spectrale et électroacoustique. Ces trois courants sont : les musiques expérimentales américaines, britanniques et européennes, les musiques libres improvisées et l'art sonore. Dans le même temps, un quatrième courant est reconnu : un ensemble de genres musicaux électroniques et numériques, qui mélangent art académique, non académique et musiques populaires. Parmi eux, la musique d'ambiance, le glitch, le microson, le bruit, l'électro expérimentale, le *live coding*, l'électronique *live* et la musique informatique extrême. Pourquoi de tels changements – à la fois esthétiques, éducatifs, culturels, institutionnels – se produisent-ils ?

Dans le champ de la production musicale, l'ancienne critique d'élitisme adressée à l'offre publique en arts et en musique se combine avec une demande de justification du bon usage des subsides publics en termes de démocratisation et d'élargissement des publics pour favoriser une ouverture à

des genres musicaux plus contemporains. On peut considérer que les grandes institutions culturelles publiques poursuivent à travers ces transformations un objectif de démocratie culturelle, de plus en plus affirmé depuis les dernières décennies, qui répond au changement générationnel et à la diversité sociale des populations.

Mais l'impulsion en faveur du changement est aussi spécifiquement musicale : c'est le développement, l'évolution et l'hybridation en cours des grands courants esthétiques (Clarke 2007 ; Born 2010). De ce point de vue, les principales institutions musicales sont en train de redéfinir rapidement les canons de l'art musical contemporain en Occident : elles s'efforcent de promouvoir le courant de la musique expérimentale avant celui de l'avant-garde post-sérialiste, qui lui était jusqu'alors considéré comme supérieur. Des compositeurs et compositrices, des musiciens et musiciennes expérimentaux emblématiques sont ainsi dotés d'une reconnaissance institutionnelle équivalente à celle d'un Boulez, d'un Stockhausen ou d'un Carter. Il ne s'agit donc pas, de la part des grandes institutions de musique contemporaine (BBC, Conseil des arts, Sound and Music, etc.), de supprimer les hiérarchies canoniques, mais plutôt de favoriser la transition vers un nouveau canon esthétique, incorporant parfois des pratiques antithétiques avec l'ontologie de l'œuvre d'art. Il serait également erroné de penser que ces mutations ont lieu sans conflit : elles sont au contraire traversées par des intérêts et des luttes autour de ce qui est considéré comme canonique et ce qui ne l'est pas.

Dernier élément de ce tableau : la montée de l'art sonore, un ensemble diversifié de pratiques qui s'est développé ces dernières décennies en marge des institutions musicales, sous les auspices des arts visuels, et qui est devenu une composante des programmes de technologie musicale. Ces évolutions ont accompagné la légitimation grandissante de l'art sonore, à tel point qu'une sorte de convergence s'est produite entre ce dernier et les musiques électroacoustiques et expérimentales.

Ces évolutions ont produit « un champ musical multipolaire » qui a des effets en matière de consommation musicale. Dans ce contexte, nous n'assistons pas tant au remplacement d'un canon (incarné par le programme historique des cursus de « musique traditionnelle ») par un autre (porté par les programmes plus contemporains de technologie musicale), ni même à leur convergence, mais à une prolifération et une diversification des formes de capital culturel en musique.

★

Dans un autre texte, nous avons proposé une analyse du champ musical à travers quatre registres de médiatisation sociale de la musique. Nous examinons

ici deux de ces registres à travers l'enchevêtrement étroit de la médiatisation par le genre et la classe (troisième registre) et de la médiatisation par l'évolution du contexte institutionnel de la musique – ici, en premier lieu, l'évolution des cursus musicaux à l'université (quatrième registre).

La thèse dominante en sociologie de la culture – selon laquelle « il y a une fraction de la population des pays occidentaux qui fait et aime une plus grande variété de formes culturelles qu'auparavant, et cet engagement reflète les valeurs émergentes de tolérance » (Warde, Wright et Gayo-Cal 2007, p. 143) – fait montre d'un optimisme auquel fait écho celui des recherches consacrées au rapport entre genre et technologie musicale. Ainsi, il y a vingt ans, Chris Comber, David Hargreaves et Ann Colley concluaient leur étude « *Girls, Boys and Technology in Music Education* » sur cette note d'espoir : « Aux premiers temps de la “révolution informatique”, il y avait maintes discussions sur la capacité des TIC à dissoudre les barrières entre la technologie “masculine” et la créativité “féminine”. Le rêve d'une technologie neutre du point de vue du genre est probablement maintenant à portée de main » (Comber, Hargreaves et Colley 1993, p. 133). Comme nous l'avons montré dans ce chapitre, un tel optimisme pourrait bien être déplacé ou prématuré.

Quinze ans après l'apparition du *A Level* de technologie musicale, et alors que la première génération d'étudiants est en train de conseiller et former la prochaine (Boehm 2007), la situation que nous avons présentée apparaît contrastée. Les cursus de « musique traditionnelle » tendent à attirer les étudiant.es de profil social plus favorisé que la moyenne (et moins d'étudiant.es noir.es ou issu.es des autres minorités ethniques), alors que le profil de genre rejoint celui de l'ensemble de la population. À l'inverse, les étudiant.es en technologie musicale sont dans leur écrasante majorité des jeunes hommes, d'origines sociales plus modestes (et légèrement plus souvent issus des minorités ethniques). Nous avons avancé qu'il était possible d'interpréter ces évolutions de différentes façons.

D'un côté, les cursus de technologie musicale peuvent être vus comme le fruit de vingt ans de réformes éducatives : la technologie, et dans une moindre mesure la science, sont devenues centrales dans l'enseignement supérieur de la musique, ce qui a contribué à institutionnaliser une forte interdisciplinarité. Cela a provoqué un élargissement de l'accès à cet enseignement musical et une augmentation énorme du nombre d'étudiants ; cela a aussi donné une orientation assez différente concernant les débouchés professionnels, comparé aux diplômes de « musique traditionnelle ». À cet égard, le développement des cursus de technologie musicale – avec leur ouverture interdisciplinaire sur la science et la technologie, leur orientation moins élitiste et plus expérimentale, leur moindre sélectivité sociale et leurs avantages en

termes de professionnalisation – représente une rupture nette par rapport à l'orientation principalement « historique » des cursus de « musique traditionnelle ». Les diplômés de technologie musicale ont l'ambition d'amener les étudiant.es qui le peuvent vers un ensemble de nouveaux emplois techniques dans les champs qui émergent à l'intersection de la musique, des métiers du son, des TIC, du design, des autres arts et des médias. En bref, ces cursus représentent une forme de modernisation de l'enseignement musical, qui est sans doute un des domaines les plus conservateurs. Mais des questions difficiles restent en suspens, en particulier la potentielle surproduction de diplômé.es en technologie musicale. Pour le dire crûment : où tou.tes ces diplômé.es vont-ils aller ?

D'un autre côté, les cursus universitaires de « musique traditionnelle » et de technologie musicale semblent parties prenantes des cercles vicieux qui consolident, voire amplifient les idéologies existantes à propos du genre et de la technologie, ainsi que les inégalités de classe. Il se peut que cela n'ait rien de nouveau (Théberge 1997 ; Bull 2014 ; Dibben 2006 ; Green 1997). Mais notre étude suggère que les technologies numériques remettent en question ces processus habituels de manière particulièrement marquée et significative.

## Références bibliographiques

- Abeles Hal, 2009, « Are Musical Instrument Gender Associations Changing? », *Journal of Research in Music Education* 57 / 2, p. 127-139.
- Armstrong Victoria, 2011, *Technology and the Gendering of Music Education*, Farnham, Ashgate.
- Behr Adam, 2015, « Cultural Policy and the Creative Industries », *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, J. Sheperd et K. Devine éd., New York, Routledge, p. 277-286.
- Blickenstaff Jacob Clark, 2005, « Women and Science Careers: Leaky Pipeline or Gender Filter? », *Gender and Education* 17 / 4, p. 369-386.
- Boehm Carola, 2007, « The Discipline That Never Was: Current Developments in Music Technology in Higher Education in Britain », *Journal of Music, Technology and Education* 1 / 1, p. 7-21.
- Bolton Paul, 2012, *Education: Historical Statistics*, House of Commons Library, 27 novembre 2012, p. 13-14.
- Born Georgina et Devine Kyle, 2015, « Gender, Education and Creativity in Digital Music and Sound Art », *Contemporary Music Review* 35 / 1, p. 1-20.
- Born Georgina, 2013, « Creative Destruction: Electronic and Digital Art Musics in the UK in the Era of Creative Industries and Creative Economy », Presented at *Music and Digitisation: Industry, Institutions and Livelihoods*, University of Oxford, mars 2013.
- 2012, « Music and the Social », *The Cultural Study of Music*, Londres, Routledge, p. 261-274.

- 2011, « Music and the Materialization of Identities », *Journal of Material Culture* 16/4, p. 376-388.
- 2010, « For a Relational Musicology », *Journal of the Royal Musical Association* 135/2, p. 205-243.
- 2005, « On Musical Mediation », *Twentieth-Century Music* 2/1, p. 7-36.
- 1995, *Rationalizing Culture*, Berkeley, University of California Press.
- British Labour Party, 2005, *Britain Forward Not Backward: The Labour Party Manifesto*.
- 1996, *New Labour, New Life for Britain*.
- Bull Anna, 2014, *The Musical Body: how Gender and Class are reproduced among young people playing Classical Music in England*, PhD, Goldsmiths College, University of London.
- Caputo Virginia, 1993-1994, « Add Technology and Stir: Music, Gender and Technology in Music Classrooms », *Quarterly Journal of Music Teaching and Learning* 4/4, p. 85-90.
- Chadabe Joel, 1997, *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*, Upper Saddle River, Prentice Hall.
- Clarke David, 2007, « Elvis and Darmstadt », *Twentieth-Century Music* 4/1, p. 3-45.
- Cockburn Cynthia, 1983, *Brothers: Male Dominance and Technological Change*, Londres, Pluto Press.
- Comber Chris, Hargreaves Davis et Colley Ann, 1993, « Girls, Boys and Technology in Music Education », *British Journal of Music Education* 10/2, p. 123-134.
- Cox Christoph et Warner Daniel éd., 2004, *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Londres, Continuum.
- Dibben Nicola, 2006, « The Socio-Cultural and Learning Experiences of Music Students in a British University », *British Journal of Music Education* 23/1, p. 91-116.
- Gill John, 2008, « Labour Concedes That It Won't Deliver Its 5% Target on Time », *Times Higher Education*, 17 avril 2008, en ligne.
- Green Lucy, 1997, *Music, Gender, Education*, Cambridge, University of Cambridge Press.
- Hallam Susan et al., 2008, « Gender Differences in Musical Instrument Choice », *International Journal of Music Education* 26/1, p. 7-19.
- Henley Darren, 2011, *The Importance of Music: A National Plan for Music Education*, Londres, Department for Education.
- Hewison Robert, 2014, *Cultural Capital*, Londres, Verso.
- Ingleton Holly, 2015, « Fundamentals of Discipline and Desire in Sound Arts and Experimental Musics », *Contemporary Music Review*, G. Born et K. Devine éd., p. 71-84.
- Kahn Douglas, 1999, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press.
- Legg Robert, 2010, « "One Equal Music": An Exploration of Gender Perceptions and the Fair Assessment by Beginning Music Teachers of Musical Compositions », *Music Education Research* 12/2, p. 141-159.
- Manning Peter, 2013, *Electronic and Computer Music*, Oxford, Oxford University Press.
- Oudshoorn Nelly et al., 2004, « Configuring the User as Everybody: Gender and Design Cultures in Information and Communication Technologies », *Science, Technology and Human Values* 29/1, p. 30-64.
- Riska Elianne, 2001, *Medical Careers and Feminist Agendas*, New York, Walter de Gruyter.
- Ritzer George et Jurgenson Nathan, 2010, « Production, Consumption, Prosumption », *Journal of Consumer Culture* 10/1, p. 13-36.



- Rodgers Tara, 2010, *Synthesizing Sound: Metaphor in Audio-Technical Discourse and Synthesis History*, PhD diss., McGill University.
- Scharff Christina, 2015, *Equality and Diversity in the Classical Music Profession*, Londres, King's College London.
- Sterne Jonathan, 2003a, « Bourdieu, Technique and Technology », *Cultural Studies* 17/3-4, p. 367-389.
- 2003b, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press.
- Taylor Timothy D., 2011, « The Seductions of Technology », *Journal of Music, Technology and Education* 4/2-3, p. 227-232.
- Théberge Paul, 1997, *Any Sound You Can Imagine*, Middletown, Wesleyan University Press.
- 2015, « Digitalization », *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, J. Shepherd et K. Devine éd., New York, Routledge, p. 329-338.
- Thompson Marie, 2015, « Feminizing Noise », *Contemporary Music Review*, G. Born et K. Devine éd., p. 85-101.
- Wajcman Judy, 2010, « Feminist Theories of Technology », *Cambridge Journal of Economics* 34/1, p. 143-152.
- 1991, *Feminism Confronts Technology*, Cambridge, Polity.
- Warde Alan, Wright David et Gayo-Cal Modesto, 2007, « Understanding Cultural Omnivorousness: Or, the Myth of the Cultural Omnivore », *Cultural Sociology* 1/2, p. 143-164.



## Quels droits d'entrée dans les concerts orchestraux de musique de jeux vidéo ?

### Gameur.euses, spectateur.rices, musicien.nes

IRINA KIRCHBERG

Les organisations représentatives de l'industrie du jeu vidéo comme les syndicats d'éditeurs de logiciels de loisir ne cessent de proclamer dans leurs rapports que « le jeu vidéo [est un] loisir pour tous » (SELL 2016) dont les usagères et usagers ont des profils « divers et variés ». Dans une perspective de développement de public, et sans rien concéder à leurs exigences financières<sup>1</sup> et artistiques<sup>2</sup>, certains ensembles musicaux semblent miser sur cette prétendue « universalité » du jeu vidéo<sup>3</sup> pour toucher un public habituellement éloigné des salles de concert, afin de contrer les effets connus du vieillissement et du non-renouvellement des publics de la musique classique (Dorin 2018). Dans le cas des concerts de musique de jeux vidéo, les salles de

- 1 Le suivi de la tarification des places des concerts orchestraux de musique de jeux vidéo entre novembre 2016 et mars 2017 fait apparaître qu'en France, le prix moyen d'une place s'établit à un peu plus de 60 euros et peut s'élever jusqu'à plus de 194 euros.
- 2 À l'occasion de son week-end « Jeux vidéo symphoniques », la Philharmonie de Paris indique qu'il s'agit « d'apprécier la musique de jeu vidéo pour ce qu'elle est : une culture vivante » (vidéo Damien Mecheri, « De la musique de jeu vidéo au concert » | Philharmonie de Paris, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2017 sur [<https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/de-la-musique-de-jeu-video-au-concert>]). Dans un style plus contemporain, le site de la franchise *Video Games Live* décrit les concerts en ces termes : « *An immersive event created by the game industry featuring the best game music performed by top orchestras and choirs combined with synchronized lighting, video, live action and audience interactivity.* » En ligne : [<http://www.videogameslive.com/index.php?s=home>].
- 3 Si l'étude 2016 du Syndicat des éditeurs de logiciels de loisirs (SELL) parle bien d'un « loisir universel », les données chiffrées relayées par les industries du jeu vidéo sont sujettes à critiques (SELL 2016). Sur ce point, voir Ter Minassian *et al.* 2011 ; Coavoux *et al.* 2013 ; Loubié 2014.

concert investies par des tournées internationales (*Distant World*, *Press Start*) ou les formations de moindre envergure telles que l'Orchestre de jeux vidéo de Montréal (OJV) attirent de fait un public jeune<sup>4</sup>. Par ailleurs, la majeure partie de ces publics, très souvent passionnée par ce répertoire musical spécifique (Kirchberg 2017), fait pour la première fois l'expérience d'un concert orchestral *live*. Comment le comprendre ?

### Une partition de genre spécifique au monde de la musique de jeux vidéo

Là où les enquêtes sur les pratiques culturelles (Donnat 2005), et plus spécifiquement sur la fréquentation des concerts dits « classiques » (Dorin 2018), font le constat d'une constante féminisation des sorties aux concerts orchestraux, l'enquête réalisée auprès de 1234 spectateurs et spectatrices de concerts orchestraux de musique de jeux vidéo en France et au Canada (voir encadré méthodologique) dresse une image étonnante de ce public qui compte jusqu'à un peu plus de 7 hommes pour 3 femmes (voir tableau 1).

En %

	Spectateur	Spectatrice
<b>France</b>	<b>70</b>	<b>30</b>
<i>Distant World</i>	71	29
<i>Press Start</i>	70	30
<i>Zelda. Symphony of the goddesses</i>	69	31
<b>Canada</b>	<b>64</b>	<b>36</b>
SNES	63	37
RPG	62	38
<i>Zelda. Symphony of the goddesses</i>	68	32
<b>Total</b>	<b>67</b>	<b>33</b>
Champ : 1234 répondant.es		

**Tableau 1. Répartition sexuée des publics des concerts orchestraux de musique de jeux vidéo**

**Note de lecture :** dans les six concerts orchestraux de musique de jeux vidéo observés durant l'enquête, le public comptait en moyenne 67 % d'hommes. Ce pourcentage s'élevait à 71 % d'hommes lors du concert *Distant World* donné en France.

4 La moyenne d'âge de ce public est de 28 ans contre 61 ans dans la musique classique selon Stéphane Dorin (2018).

Avec une répartition sexuée du public assez similaire à celle que l'on peut trouver dans les concerts de métal (Turbé 2016 ; Guibert 2015), les concerts orchestraux de musique de jeux vidéo rejoignent le jazz, les musiques électroniques et le rock au rang des concerts les plus masculinisés<sup>5</sup>. La même hégémonie masculine se retrouve-t-elle, parmi les instrumentistes de ces orchestres, au pôle de la production ? Les salles programmant des concerts de musique de jeux vidéo se transforment-elles, par l'intercession des mondes vidéoludiques, en espaces dont l'accès serait rendu difficile aux femmes ?

Lors de la session de répétitions de l'automne 2016, l'Orchestre de jeux vidéo de Montréal (OJV), dont la moyenne d'âge était de 26,6 ans, comptait 30 musiciennes pour 27 musiciens alors que des recherches récentes sur les orchestres d'harmonie amateurs français soulignent la présence largement majoritaire des femmes instrumentistes chez les moins de 35 ans (Dubois, Méon et Pierru 2009)<sup>6</sup>. Dès lors, le quasi-équilibre entre musiciennes et musiciens constaté dans l'OJV peut sembler étonnant.

Ce constat d'une présence importante des hommes aux deux pôles de production et de réception de cette pratique culturelle amène à s'interroger sur les modalités d'accès à la sphère des concerts vidéoludiques orchestraux. On peut également se demander si les dynamiques de recrutement des spectateur.rices d'une part et des musicien.nes d'autre part répondent aux mêmes logiques. En effet, contrairement à ce que l'on remarque au sein des publics de ces manifestations, les femmes restent bien présentes parmi les instrumentistes de l'Orchestre de jeux vidéo. Ce chapitre propose donc une confrontation entre « production » et « réception » dans l'univers des concerts orchestraux de musique de jeux vidéo, en explorant l'hypothèse de barrières à l'entrée différenciées.

### Éléments de méthodologie

Cette enquête auprès des amateur.rices de musique de jeux vidéo (spectateur.ices et interprètes) comporte trois volets.

Le premier consiste en une enquête statistique réalisée en France et au Québec auprès du public de six concerts orchestraux de musique de jeux vidéo. Ces événements,

- 5 En 2005, les femmes représentent environ un tiers du public dans les concerts de jazz, de musiques électroniques (techno) et de rock et ce ratio se maintient en 2008 (Donnat 2005). Voir également Eloy et Donnat 2017, p. 77.
- 6 À ce jour il n'existe pas de recherche menée sur la constitution des orchestres d'harmonie au Québec. Une opération de dénombrement réalisée à titre exploratoire en mars 2017 auprès de deux orchestres d'harmonie des environs de Montréal semble montrer que la répartition homme / femme dans les orchestres d'une moyenne d'âge inférieure à 30 ans est équivalente à celle observée en France par Dubois, Méon et Pierru (2009).

choisis pour la diversité de leurs formats, ont permis d’embrasser un échantillon représentatif des multiples dispositifs de concerts réunis sous l’étiquette « concert de musique de jeux vidéo » (avec ou sans projection vidéo, sous franchise ou non, sur des arrangements textuels ou variés, en présence ou non des compositeur.rices, avec ou sans animation pré-show). Deux des concerts étaient organisés sous la même franchise, ce qui a permis quelques comparaisons transatlantiques des résultats obtenus.

Concert	Date	Lieu	Salle
<i>Distant World Intimate Symphony</i>	30/11/2014	France	Cortot
<i>Press Start</i>	11/04/2015	France	La Mutualité
<i>The Legend of Zelda : Symphony Of The Goddesses</i>	23/04/2015	France	Palais des congrès
SNES	24/01/2015	Québec	Marguerite Bourgeois
RPG	26 et 27/02/2016	Québec	Marguerite Bourgeois
<i>The Legend of Zelda : Symphony Of The Goddesses</i>	25/06/2016	Québec	Wilfried Pelletier

Dans ce premier volet de l’enquête, 1234 questionnaires auto-administrés dûment complétés ont été recueillis auprès d’un corpus d’enquêté.es âgé.es de 11 à 87 ans. Un.e spectateur.rice sur sept a ainsi rempli ce formulaire de 28 questions (à choix simples, multiples ou ouvertes) destiné à appréhender quatre grands champs thématiques : les propriétés sociales des répondant.es (profession, âge, sexe, niveau de diplôme, lieu de résidence, etc.), leurs modalités d’assistance à ces concerts (sociabilités liées à cette sortie, etc.), leur profil de *gameur.euse* (ancienneté de la pratique du jeu vidéo, interruption éventuelle de celle-ci, degré d’investissement personnel dans le jeu, type de jeu pratiqué) et leur investissement dans le champ musical (préférences en matière d’écoute, fréquentation des concerts, connaissance du répertoire et des compositeur.rices des musiques de jeu vidéo, pratique musicale ou non, type d’instrument joué, etc.).

Dans un deuxième volet de l’enquête, ces données quantitatives s’enrichissent de l’analyse d’entretiens de récits de vie collectés auprès de spectateur.rices selon deux modalités : une partie des entretiens (n=10 hommes à ce jour, aucune femme n’ayant souhaité répondre) a été menée en face à face, une autre (24 autres enquêté.es dont 6 spectatrices) a été réalisée au moyen d’une correspondance numérique.

Enfin, le troisième volet de cette enquête consiste en une ethnographie participante débutée en janvier 2015 et réalisée en tant que clarinettiste et membre du conseil d’administration de l’Orchestre de jeux vidéo de Montréal. Cet orchestre de grand.es amateur.rices d’une soixantaine de membres répète 3 heures par semaine, se produit en concert jusqu’à 6 fois par an et attire un public annuel de plus de 4000 personnes. Cette ethnographie participante s’est enrichie des réponses apportées à un questionnaire distribué à l’ensemble des musicien.nes de cet orchestre et de récits de vie collectés au moyen d’entretiens auprès de ces dernier.ères, encore en cours (8 instrumentistes dont 3 femmes à ce jour).

L'homogénéité des profils des joueur.euses, vantée par les organismes cités en introduction de ce texte, doit être nuancée par la lecture attentive des résultats de notre enquête. Celle-ci dresse le portrait d'une population de gameur.euses adeptes des jeux de rôles et d'aventure de tous âges, comptant 43 % de femmes et 57 % d'hommes<sup>7</sup> – ces derniers étant les plus investis en termes de régularité et d'intensité de pratique<sup>8</sup>. Dans un premier temps de l'analyse, la présence massive des hommes dans les concerts orchestraux de musique de jeu vidéo s'explique logiquement par un recrutement du public et des interprètes parmi la population des gameur.euses, elle-même caractérisée par une inégale participation et un engagement différent des hommes et des femmes. En puisant principalement dans la population des « gros joueurs », ces concerts accentuent ainsi les clivages sexués existant plus largement dans les mondes vidéoludiques (tableaux 2 et 3).

En %

	Spectateur	Spectatrice	Ensemble
Actuellement, je suis joueur.euse	90	71	84
Avant, j'étais joueur.euse	6	9	7
Non, je ne suis pas joueur.euse	4	19	9
<b>Total général</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

Champ : 1234 personnes (voir encadré méthodologique *supra*)

**Tableau 2. Répartition des spectateur.ices selon leur sexe et leur pratique vidéoludique**

**Note de lecture :** 90 % des spectateurs de concerts orchestraux de musique de jeu vidéo et 71 % des spectatrices déclaraient avoir une pratique vidéoludique au moment du concert.

En effectifs

	Musicien	Musicienne	Total
Actuellement, je suis joueur.euse	17	10	27
Avant, j'étais joueur.euse	3	4	7
Non, je ne suis pas joueur.euse	2	8	10
<b>Total général</b>	<b>22</b>	<b>22</b>	<b>44</b>

**Tableau 3. Répartition des instrumentistes selon leur sexe et leur pratique vidéoludique**

**Note de lecture :** Sur les 22 musiciennes que comptait l'Orchestre de jeu vidéo de Montréal en 2015, 10 déclaraient jouer aux jeux vidéo.

- 7 À l'échelle de la population française, les hommes sont 69 % à déclarer jouer aux jeux vidéo contre 56 % chez les femmes (Loubié 2014, p. 23-24).
- 8 On trouve les joueurs les plus investis en termes de temps de jeu et de régularité de la pratique parmi les hommes âgés de 15 à 34 ans.

Le taux de pénétration de la pratique vidéoludique plus important chez les spectateurs que chez les spectatrices de ces concerts orchestraux de musique de jeux vidéo vient à l'appui de cette explication. De fait, 90 % des spectateurs déclarent jouer aux jeux vidéo au moment de l'enquête pour seulement 71 % des spectatrices. On compte par ailleurs 1,7 fois plus de musiciens/gameurs que de musiciennes/gameuses au sein de l'Orchestre de jeux vidéo.

Mais la plus ou moins grande familiarité avec l'univers vidéoludique ne peut, à elle seule, expliquer cette sous-représentation des femmes. Les joueuses sont certes majoritaires chez les spectatrices et chez les musiciennes, mais une spectatrice a près de 5 fois plus de chances d'être non joueuse qu'un spectateur et une musicienne de l'orchestre a 4 fois plus de chances que son homologue masculin de ne jamais avoir joué aux jeux vidéo. En outre, le poids de la familiarité avec l'univers vidéoludique dans la présence à ces concerts n'est pas équivalent selon que l'on soit spectatrice ou musicienne. Alors que seuls 19 % des spectatrices déclarent être non joueuses, près d'une musicienne sur deux est dans ce cas au sein de l'orchestre. Steven, un spectateur du concert *SNES* à Montréal, explique ainsi cette différence de recrutement entre les spectateur.rices et les musicien.nes non joueuses dans l'univers des concerts orchestraux de musique de jeux vidéo :

Il y a beaucoup de filles [spectatrices] qui sont là parce que c'est une bonne occasion de faire une sortie avec leur *chum*<sup>9</sup>. On va presque toujours aux concerts de jeux avec notre même petit groupe : trois amis et la blonde d'un des trois qui suit parce que c'est un concert et qu'au final... un orchestre qui joue n'importe quelle musique, ça ne peut pas être ennuyant !

(Steven, joue aux jeux vidéo tous les jours ou presque, concert *SNES*, courriel du 3 novembre 2016)

La fin de cette citation – « au final c'est de la musique » – met l'accent sur l'ordre des priorités pour un grand nombre de spectateur.rices. Pour ces dernier.ères, la dimension musicale d'une telle manifestation bien qu'importante (Kirchberg 2017, p. 183), n'est prise en compte que dans un second temps, après la célébration de l'univers vidéoludique.

### Être du « côté geek de la force » ? Le cas des spectatrices

Cette hiérarchie des motivations à l'origine de la fréquentation des concerts place donc la célébration de l'univers vidéoludique au premier plan des

9 Anglicisme québécois signifiant « petit ami » ou « compagnon » dans ce contexte.



préoccupations des spectateur.rices. Il n'est pas anodin de noter que – à l'instar des femmes rencontrées par Marion Coville lors d'entretiens réalisés avec des couples visitant une exposition parisienne consacrée aux concerts de musique de jeux vidéo (Coville 2016) ou des participant.es à une LAN party observées par Johann Chaulet et Jessica Soler-Benonie (2016)<sup>10</sup> – de nombreuses spectatrices semblent confinées à une répartition des rôles entre hommes et femmes empruntée aux stéréotypes de genres associés à l'univers sociotechnique (Détrez et Piluso 2017).

Dans leur majorité, ces spectatrices ne semblent pas s'autoriser à assumer un rôle à part entière dans ces manifestations. Nombre d'entre elles renoncent au statut de spectatrices ou d'auditrices, qu'elles pourraient pourtant endosser quelle que soit leur connaissance de l'univers vidéoludique, au profit d'un rôle secondaire, qui les amène à se décrire comme « accompagnatrices »<sup>11</sup>. De fait, si les réponses aux questionnaires montrent qu'on ne vient généralement pas seul.e aux concerts de musique de jeux vidéo, cela est d'autant plus vrai pour les femmes (tableau 4).

*En %*

	Spectateur	Spectatrice	Ensemble
Avec des amis	49	31	43
En couple	20	41	27
En famille	15	14	14
Seul.e	10	3	8
Réponses multiples*	6	11	8
<b>Total</b>	<b>100</b>	<b>100</b>	<b>100</b>

Champ : 1234

\*En couple et avec des amis, avec des amis et en famille, etc.

**Tableau 4. Sociabilités associées à la sortie aux concerts orchestraux de musique de jeux vidéo**

**Note de lecture :** 10 % des hommes du public sont venus seuls aux concerts orchestraux de musique de jeux vidéo.

Alors que les sorties au concert sont, pour 43 % des enquêté.es, prétexte à des sorties entre ami.es, les spectatrices, pour leur part, se rendent à ces concerts principalement en couple (41 % d'entre elles déclarent être venues à

- 10 Cette enquête ethnographique fait apparaître que les femmes venues en couple à ces LAN party adoptent, là encore, un rôle d'accompagnatrice, de supportrice et parfois même d'assistante pour leur conjoint compétiteur (Chaulet et Soler-Benonie 2016).
- 11 Sur les dix occurrences de cette modalité repérées dans les questionnaires, seule une est formulée par un homme.

ces manifestations avec leur conjoint alors que ce n'est le cas que de 20 % des spectateurs) et selon une configuration particulière. En effet, là où les spectateurs venus en couple ne sont que 7 à évoquer leur « femme » – ou, dans des termes plus québécois – leur « blonde », comme motif de sortie au concert, les spectatrices, quant à elles, déclarent régulièrement venir pour « rendre [leur] copain heureux », « faire plaisir à [leur] conjoint », leur « *chum* », « accompagner leur mari », parfois même « accompagner Monsieur » (*sic*). Ces différences dans le champ lexical mobilisé par les spectatrices et les spectateurs venu.es avec leurs conjoint.es montrent que, contrairement au constat concernant le rôle moteur, incitatif, ou prescripteur des femmes dans les sorties culturelles effectuées en couple (Donnat 2005 ; Lahire 2004 ; Pasquier 2012), le pouvoir de conversion culturelle ou, tout du moins, de prescription au sein des couples revient ici aux hommes. Comme pour la sortie au concert de jazz étudiée par Lizé et Roueff (2010), les femmes fréquentant les concerts de musique de jeu vidéo en couple effectuent ces sorties à l'initiative de leurs conjoints.

Le nombre restreint de spectatrices au sein du public des concerts de musique de jeu vidéo pourrait également s'expliquer par la crainte d'attitudes sexistes à leur égard. Le témoignage d'Omar, rencontré lors du concert *Press Start* donné à Paris en 2016, va en ce sens :

Je prends pour exemple la Paris Games Week (le plus gros salon dédié au jeu vidéo en France) qui s'est déroulée il y a quelques jours. J'ai vu encore une fois beaucoup trop de témoignages de femmes qui y sont allées pour passer un bon moment et qui se sont fait interpellé, harcelé, par des hommes en plein milieu du salon. J'ai espoir que l'ambiance [soit] plus paisible dans un concert symphonique de jeu vidéo, mais il n'empêche que ce climat constant (même en ligne il est compliqué d'évoluer dans une communauté orientée « jeu vidéo » lorsqu'on est une femme) doit probablement influencer sur la tendance qu'ont les femmes à hésiter à se rendre à ce genre d'événements.

(Omar, joue aux jeux vidéo tous les jours ou presque, concert *Press Start*, courriel du 9 novembre 2016)

Bien que n'ayant pas constaté de tels comportements lors de la douzaine de concerts observés durant l'enquête, il semble que les mises en scène hypersexualisées des corps féminins (Lignon 2005 et 2015<sup>12</sup>), fréquemment associées à l'univers vidéoludique, puissent constituer des repoussoirs à la participation des spectatrices non joueuses<sup>13</sup>. Le faible pourcentage de spectatrices

12 Ces recherches insistent par ailleurs sur la multiplicité des imaginaires et usages genrés associés à cette pratique vidéoludique, qui ne s'inscrivent pas constamment dans une reproduction de schémas sexistes.

13 Benoît, rencontré lors du concert *Press Start*, avance un argument permettant d'ajouter du crédit à cette hypothèse : « Je pense qu'une femme dans ce genre d'événement est encore

venues assister seules aux concerts observés (3 % des femmes contre 10 % des hommes) et le fait qu'aucune des enquêtées venues seules au concert n'assistait pour la première fois à un concert de musique de jeu vidéo semblent corroborer cette hypothèse. Aucune de ces spectatrices ne pénétrait donc en territoire inconnu en venant participer à ce concert, car elles étaient à la fois habituées de ce type de concerts et joueuses. C'est la force de ce capital de joueuse que souligne le témoignage d'Eva :

En ce qui me concerne, j'ai toujours été très jeu vidéo, films/séries, littérature fantastique, jeux de rôles, etc. Du coup, j'ai toujours été du côté *geek* de la force... (Eva, joue aux jeux vidéo tous les jours ou presque, concert *Press Start*, courriel du 4 novembre 2016)

Plus encore, les spectatrices telles qu'Eva, très impliquées dans le monde du jeu vidéo, peuvent être qualifiées de « faux *solos* » du concert – pour reprendre l'expression de Dominique Pasquier (Pasquier 2013) : familières et très connaisseuses en matière de jeu vidéo, en tant que joueuses assidues, *cosplayers* ou spectatrices récurrentes, elles s'intègrent, au moment du concert, à des groupes spectateur.rices passionné.es déjà constitués. Leur expertise dans l'univers vidéoludique, leurs connaissances préalables et leur aisance dans ce type de manifestations expliquent qu'elles trouvent leur place au sein d'un espace que d'autres spectatrices trouveraient inhospitalier, et plus encore, qu'elles puissent y jouer un rôle à part entière.

### La polysémie du terme « jouer » : le cas des musiciennes

Les mécanismes évoqués précédemment pour expliquer la présence modérée des femmes au sein des publics (familiarité avec l'univers du jeu vidéo, effet d'exclusion des stéréotypes associés aux jeux vidéo et rôle d'accompagnatrice pour les femmes) ne jouent pas de la même façon en ce qui concerne les musiciennes d'orchestre. Pour expliquer leur entrée dans l'orchestre, les instrumentistes empruntent à deux registres d'argumentation : d'une part, leurs connaissances et leur intérêt pour le jeu vidéo acquis par une pratique intensive de gameur.euses et d'autre part, leurs compétences techniques et musicales d'instrumentistes – deux éléments complémentaires qui leur permettent d'allier « deux passions en une activité »<sup>14</sup>.

---

trop « un morceau de viande » pour certains » (Benoît, joue aux jeux vidéo tous les jours ou presque, concert *Press Start*, courriel du 6 novembre 2016).

14 Marie-Ève, flûtiste, joue aux jeux vidéo une à deux fois par semaine (questionnaire aux musicien.nes de la session de printemps 2016).

L'entrée dans l'OJV est formellement conditionnée au passage d'une audition « visant à maintenir au sein de l'ensemble un niveau musical permettant d'interpréter avec rigueur les pièces »<sup>15</sup>. Ce recrutement sur la base de l'évaluation d'une technique instrumentale fait de chaque musicienne recrutée la titulaire élue et légitime d'un poste qu'elle occupe au terme d'une mise en concurrence l'ayant confrontée à d'autres instrumentistes des deux sexes. Loin du rôle secondaire auquel certaines des spectatrices évoquées précédemment se cantonnent, les musiciennes prennent pleinement un rôle au sein de l'ensemble musical. Moins « suiveuses » qu'interprètes à part entière, ces musiciennes, même non joueuses, se décrivent comme des actrices essentielles de l'interprétation orchestrale portées par « l'énergie de 55 personnes »<sup>16</sup>. Sur chacun des 14 postes de « *lied* de sections » ouverts en 2017, les musiciennes étaient 8 à être cheffes de section, de la flûte au cor<sup>17</sup>. Aussi surprenant que cette répartition puisse paraître lorsque l'on connaît la faible proportion de femmes aux postes de solistes dans les orchestres symphoniques (Ravet 2003, p. 173), cette répartition s'explique par l'importance prise par la culture vidéoludique dans le quotidien de l'orchestre<sup>18</sup>.

Si le renvoi constant aux compétences de gameur.euses n'est pas assez discriminant pour amener au non-recrutement d'un.e postulant.e<sup>19</sup>, celui-ci demeure assez présent pour prendre l'ascendant sur d'autres possibilités de différenciation entre musiciens et musiciennes. De fait, les blagues sexistes ou connotées qui émaillent habituellement la vie musicale et sociale des

15 L'OJV procède à une courte audition lorsqu'une personne désire se joindre à l'ensemble. L'audition se déroule en trois étapes d'une durée totale de 15 minutes. Le candidat doit présenter deux extraits de pièces : un passage mélodique et un passage technique. Il y a par la suite deux courtes lectures à vue et un entretien termine la rencontre » [<https://orchestre-ojv.ca/fr/recrutement>].

16 Emmanuelle, flûtiste, ne joue pas aux jeux vidéo, 22 juin 2016.

17 Il en va de même en ce qui concerne l'élection des instrumentistes aux postes de direction de la structure administrative de l'orchestre. En 2017-2018, les postes au conseil d'administration de l'OJV étaient répartis équitablement entre les hommes et les femmes.

18 Lorsque Myrtille, une trompettiste de 17 ans ayant passé l'audition d'entrée dans l'OJV avec succès, assiste à sa première répétition, le chef d'orchestre la présente à l'ensemble des musicien.nes : « On accueille aujourd'hui Myrtille à la trompette. [Tout le monde applaudit.] Myrtille, à l'audition on a oublié de te demander : "C'est qui l'ennemi de Mario?" [Myrtille blêmit, cherche du soutien auprès de ses voisins de pupitre qui rient. Le chef reprend :] Mais non, ne t'inquiète pas, c'est une blague. Allez, commençons la répétition ! » Prénom, instrument et familiarité avec l'univers du jeu vidéo sont les trois informations essentielles fournies à l'ensemble des musiciens lors de la présentation de cette nouvelle musicienne.

19 Une dizaine de musicien.nes de l'orchestre ne jouent pas aux jeux vidéo et certain.es d'entre elles et eux sont même solistes ou occupent des postes au sein du conseil d'administration de l'orchestre.

orchestres d'harmonie<sup>20</sup> (répétitions, sorties au restaurant, assemblées générales) sont remplacées par des plaisanteries dont les ressorts reposent sur une connaissance minimale de l'univers du jeu vidéo. À tel point que Livia, une clarinettiste affirme lors d'un entretien :

On sait qui joue [aux jeux vidéo] et qui ne joue pas dans l'orchestre. Peut-être qu'à la limite, il y en a où je sais moins s'ils sont homme ou femme que joueurs ou pas joueurs [rires].

(Livia, clarinettiste, ne joue pas aux jeux vidéo, 29 juin 2016)

★

L'intégration du répertoire musical issu de l'univers vidéoludique à la programmation régulière des orchestres vient modifier les logiques qui président au recrutement des spectateur.rices comme à celui des musicien.nes. Les stéréotypes de genre associés à la pratique du jeu vidéo y prennent une importance particulière, même s'ils interviennent différemment selon que l'on se situe au pôle de la réception musicale (au sein du public) ou au pôle de la production (chez les interprètes).

Conformément au projet de diversification des publics de ces ensembles, il ne semble plus être question de posséder un « curriculum orchestral » lorsqu'il s'agit d'entrer dans les salles de concert programmant un concert symphonique de musique de jeu vidéo. Néanmoins, en souhaitant « rendre la musique orchestrale [...] accessible à tous »<sup>21</sup>, les organisateurs de ce type de concerts semblent avoir remplacé un droit d'entrée par un autre. Du côté des spectateur.rices, puisque la prestation musicale passe, du moins dans les déclarations d'avant les concerts, après les sociabilités ancrées sur les jeux vidéo, les barrières à l'entrée pour les femmes sont assez similaires à celles observées dans l'univers vidéoludique. Cette prééminence du jeu et des représentations genrées qui y sont parfois associées fonctionnent comme autant de mécanismes d'exclusion qui modifient le « profil » du public de ces événements en le masculinisant.

Au sein de l'OJV, il ne s'agit plus seulement d'être gameur.euses et passionné.es par le jeu vidéo mais, surtout, de disposer de compétences d'instrumentiste. La sélection des candidat.es sur la base de ce droit d'entrée composite avantage moins le gameur.euse que l'instrumentiste chevronné.e. Cela joue à la fois en faveur de la présence des femmes dans l'orchestre et de la diversité des rôles qu'elles y tiennent. Alors que les barrières d'entrée

20 On trouvera de multiples témoignages de ces pratiques dans les ouvrages de Ravet (2011), Monnot (2012), comme dans le livre co-écrit par Dubois, Méon et Pierru (2009).

21 En ligne : [<https://orchestre-ojv.ca/fr/historique>].

implicites dans les formations orchestrales comportent une forte dimension genrée, leurs mécanismes se trouvent pondérés, dans le cas des concerts de musique de jeux vidéo, par la plus ou moins grande influence des compétences vidéoludiques.

## Références bibliographiques

- Chaulet Johann, Soler-Benonie Jessica, 2016, « Ethnographie des LAN party : Jeux vidéo et patchwork culturel », *Conférence présentée au Congrès de l'Association internationale des sociologues de langue française*, Montréal, 4-8 juillet.
- Coavoux Samuel, Rufat Samuel, Berry Vincent et Ter Minassian Hovig, 2013, « Qui sont les joueurs de jeux vidéo en France ? », *La fabrique des jeux vidéo*, O. Lejade et M. Triclot éd., Paris, La Martinière, p. 172-177.
- Coville Marion, 2016, *La construction du jeu vidéo comme objet muséal : le détournement d'un objet culturel et technique de son cadre d'usage initial et son adaptation au contexte muséal. Étude de cas dans un centre de sciences*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- Détré Christine et Piluso Claire, 2017, « La culture scientifique, une culture au masculin ? », *Questions de genre, questions de culture*, S. Octobre éd., Paris, La Documentation française, p. 27-51.
- Donnat Olivier, 2005, « La féminisation des pratiques culturelles », *Femmes, genre et sociétés*, M. Margaret éd., Paris, La Découverte, p. 423-431.
- Dorin Stéphane éd., 2018, *La musique classique et ses publics à l'ère numérique. Enquête sur la fréquentation des concerts, de la musique ancienne à la musique contemporaine*, Paris, Éditions des Archives contemporaines.
- Dubois Vincent, Méon Jean-Matthieu et Pierru Emmanuel, 2009, *Le monde des harmonies : enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute.
- Eloy Florence et Donnat Olivier, 2017, « Comment appréhender les goûts musicaux », *En quête de musique. Questions de méthode à l'ère de la numérimorphose*, P. Le Guern éd., Paris, Hermann, p. 65-90.
- Guibert Gêrôme, 2015, « Représentations et usages sociaux de la musique métal. Le cas du festival Hellfest », *Volume !*, vol. II, n° 2, p. 7-27.
- Kirchberg Irina, 2017, « Ethnographier l'écoute à l'ère du numérique. D'une étude sur les amateurs de musique de jeux vidéo à l'analyse des "carrières d'auditeurs" », *En quête de musique. Questions de méthode à l'ère de la numérimorphose*, P. Le Guern éd., Paris, Hermann, p. 183-203.
- Lahire Bernard, 2004, *La culture des individus*, Paris, La Découverte.
- Lignon Fanny éd., 2015, *Genre et jeux vidéo*, Toulouse, Les Presses du Midi.
- Lignon Fanny, 2005, « L'image de la femme dans les jeux vidéo de combat », *Sport et Genre. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>*, A. Roger et T. Terret éd., Paris, L'Harmattan, vol. 4, p. 171-185.
- Lizé Wenceslas et Roueff Olivier, 2010, *Étude sur les publics et les non-publics du jazz en Bourgogne*, Étude commanditée par le Centre régional du jazz en Bourgogne avec le soutien du Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture.



- Loubié Romain, 2014, *La stratification sociale des pratiques vidéoludiques*, Mémoire de Master, EHESS.
- Monnot Catherine, 2012, *De la harpe au trombone*, Rennes, PUR.
- Octobre Sylvie, 2014, *Deux pouces et des neurones. Les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique*, Paris, La Documentation française, p. 109-150.
- Pasquier Dominique, 2013, *Dimension sociale de la sortie au théâtre*. Rapport final, [[http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/61866/474805/file/Rapport%20final\\_La%20sortie%20au%20th%C3%AAtre.pdf](http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/61866/474805/file/Rapport%20final_La%20sortie%20au%20th%C3%AAtre.pdf)].
- 2012, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *Sociologie*, vol. 3, n° 1, p. 21-37.
- Ravet Hyacinthe, 2011, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, vol. 9, n° 1, p. 173-195.
- SELL (Syndicat des éditeurs de logiciels de loisirs), 2016, *L'essentiel du jeu vidéo. Données marché et consommation France*, février 2016. En ligne : [[https://www.sell.fr/sites/default/files/EJV\\_10\\_2015\\_FR.pdf](https://www.sell.fr/sites/default/files/EJV_10_2015_FR.pdf)].
- Ter Minassian Hovig, Rufat Samuel, Coavoux Samuel et Berry Vincent, 2011, « Comment trouver son chemin dans les jeux vidéo ? Pratiques et représentations spatiales des joueurs », *L'Espace géographique*, tome 40, p. 245-262.
- Turbé Sophie, 2016, « Puissance, force et musique métal. Quand les filles s'approprient les codes de la masculinité », « Arts et jeux de genre » [numéro thématique], *Ethnologie française*, n° 161, p. 93-102.



# **Le genre au prisme du corps**

PARTIE III



— INTRODUCTION —

## **Aux sources de l'ordre genré : des incarnations corporelles si « naturelles »**

MARIE BUSCATTO  
ET SYLVIE OCTOBRE

On ne pourrait consacrer un ouvrage au genre dans le domaine culturel sans aborder la question du corps, tant celui-ci fait intégralement partie des dynamiques créatives et réceptives du champ culturel – de la référence au geste artistique aux effets sensoriels provoqués par la réception des œuvres et contenus culturels en passant par les actions menées par les intermédiaires culturels pour valoriser les artistes – et tant le corps est indissociable de la construction des « féminités » et des « masculinités » et de leurs liens réciproques. Le corps institue le genre autant qu'il le performe, dans le champ culturel comme ailleurs.

Longtemps, le corps dans ses différentes incarnations sexuées – apparences, intimités, désirs, vies de couple, sexualités notamment – est resté à l'écart des analyses féministes en France, pour des raisons multiples que rappelle Isabelle Clair au sujet des seules sexualités (Clair 2013), entre matérialisme des premières approches féministes, centrage exclusif sur les femmes et politisation des analyses au fil des divers mouvements sociaux. Pourtant, le corps fait l'objet d'un intense travail de mise en conformité qui indique, par sa seule existence, que rien ne relève principalement de la nature (Buscatto 2019). Comme le précise Pierre Bourdieu, « la masculinisation du corps masculin et la féminisation du corps féminin, tâches immenses et, en un sens, interminables, qui, sans doute plus que jamais aujourd'hui, exigent presque toujours une dépense considérable de temps et d'efforts, déterminent une somatisation de la relation de domination, aussi naturalisée. C'est au travers des corps que s'imposent les dispositions les plus fondamentales, celles qui rendent à la fois enclins et aptes » (Bourdieu 1998, p. 62).

Apprendre à communiquer et à mobiliser son corps suppose ainsi, pour les filles, un intense travail de l'apparence (Galland 2006) qui exprime, dès les plus jeunes âges, leur situation de domination (sous le regard des hommes) et implique, pour les garçons, des coûts liés à leur performance de genre (impératifs de s'affirmer et conduites à risques notamment). C'est dans ce contexte symbolique, dans lequel les produits et contenus culturels prennent une place majeure (Octobre 2010 et 2011), que l'on doit porter attention aux deux faces du genre et de la domination de genre : face subjective et face objective, la première étant bien plus résiliente que la seconde. Ainsi, les corps des femmes et des hommes ne sont pas égaux.

Le domaine culturel ne fait pas exception et ce sur différents registres. Tout d'abord, dans le geste culturel comme dans l'acte artistique, le corps des femmes tend à être sexualisé et cette sexualisation s'accompagne le plus souvent d'un dénigrement péjoratif. C'est ce que montre le texte d'Alice Atérianus-Owanga dans le cadre des groupes d'animation culturelle au Gabon : la sexualisation des danseuses de ces groupes s'accompagne d'une spectacularisation qui vaut validation de cette sexualisation et rejet des danses ainsi sexualisées du côté des objets sexuels. On retrouve ici, au sujet des seules danseuses, le constat déjà largement établi au sujet des musiciennes, qu'elles évoluent dans le jazz (Buscatto 2018), la musique traditionnelle grecque (Hatzipetrou-Andronikou 2011) ou la pop (Faupel et Schmutz 2011). Non seulement les femmes, plus souvent que les hommes, tendent, dans leur expression corporelle artistique, à être sexualisées par celles et ceux qui les regardent, mais cette sexualisation ne prend de connotations péjoratives que pour les seules femmes artistes. Le « voir » est central dans la construction sociale de la féminité et de son potentiel érotique dénigré : les débats sur le voile en attestent, de même qu'auparavant ceux sur les mini-jupes, parce que voir (du point de vue de celui qui regarde, toujours un homme), c'est potentiellement désirer et reléguer l'autre – la femme – au seul statut d'objet. L'argument de la psychanalyse sur le désir du pénis (ou du pénis manquant) s'inverse dans ce jeu de la spectacularisation : le désir de la femme est un attribut de la puissance masculine de l'homme, ce qui justifie les imaginaires du groupe de femmes, voire du harem, que réactivent les groupes d'animation culturelle gabonais, indépendamment de leur qualité artistique. Dans ce cadre, les femmes sont soumises au pouvoir de la sexualité en même temps qu'elles en sont les actrices. Si, parfois, elles y gagnent de l'autonomie et si, parfois, la sexualisation se transforme en capital positif dans la construction d'une carrière ou d'une performance, la libération promise – par l'affirmation des plaisirs féminins notamment ou par le jeu avec le désir masculin dans



le cadre des relations hétérosexuelles – est paradoxale, comme le rappelait déjà Michela Marzano (2006) dès lors que les femmes sont supposées être libres dans un cadre qui reste celui de la sexualité hétéronormée dominée par les désirs masculins.

Car le corps de la femme et ses usages – réels ou fantasmés – par l'homme sont au centre des normes comportementales sexuelles (autrement appelées « scripts sexuels ») : les comportements y sont construits comme des scénarios qui organisent la relation en fonction de conventions dissymétriques entre les sexes. La pornographie, telle que décrite ici par Linda Williams selon une perspective socio-historique, met ainsi en évidence des schémas narratifs finalement peu évolutifs au fil du temps. Malgré les progrès des techniques cinématographiques et les transformations sociales accordant davantage de place aux femmes et à leurs désirs, la pornographie reste un genre fondamentalement « masculin ». Elle construit pour les hommes, et bien avant l'expérience réelle de la sexualité, des connaissances qu'on pourrait dire anatomiques et des références comportementales qui fixent le genre dans une norme hétéronormative asymétrique défavorable aux femmes. La femme est l'objet du désir et de la manipulation masculine (jusqu'aux dispositifs interactifs les plus récents censés pourtant permettre aux unes et aux autres de jouir d'une sexualité autonome). La question de l'éjaculation – à la fois signe du pouvoir de l'homme et de son désir, et métaphore de sa capacité procréative – est centrale. La pornographie, via ses scripts principaux, transforme ainsi l'inégalité de sexe en sexualité active fondamentalement « masculine » et reconduit un certain nombre de stéréotypes – femmes disponibles pour et centrées sur le plaisir de l'homme, hommes qui sont à la manœuvre et centrés sur leur plaisir – même si des tentatives alternatives, presque toujours marginales comme le rappelle Linda Williams, présentent des sexualités différentes. Ainsi, la pornographie érotise la domination masculine et, en l'esthétisant, elle la normalise pour lui permettre d'envahir l'espace médiatique.

On en trouve des traces dans la publicité érotisée, l'hypersexualisation précoce de la mode pour les adolescentes, certaines séries télévisées ou clips musicaux, les scénarios de la télé-réalité et la presse féminine, où les femmes sont présentées comme étant responsables de la bonne santé sexuelle de leur couple, devant faire plaisir, dans un continuum qui lie rapports conjugaux et rapports sexuels, continuum que l'on ne peut comprendre sans le relier à l'environnement socio-économique, inégalitaire sur le plan des revenus et des statuts. On en a connu une expression publique en 2017 à travers le débat autour d'une campagne d'affichage de la marque *Yves Saint Laurent*, présentant des femmes dans des positions dégradantes et masochistes, campagne finalement retirée. Et ceci va jusqu'à l'incitation à la pornographie sur Internet

qui attire de plus en plus souvent des individus lambda à poster leurs ébats (Simonnet 2016). Ainsi, les contenus des produits culturels ne font pas seulement écho à la sexualisation croissante du féminin, ils agissent. Eva Illouz (2014) a montré dans le cas de *50 nuances de Grey* que la relation masochiste présentée dans ces romans exprime des rapports sociaux de sexe de nature profondément inégalitaire, et que le succès de ces romans (et des films) ne peut se comprendre que dans le cadre d'une montée de la pornographie, d'une pression croissante exercée sur les femmes par le complexe mode-beauté et d'un regain des poussées conservatrices face aux progrès de l'égalité femmes/hommes adossées sur le succès de la sociobiologie qui donne des arguments renouvelés à une lecture du social en termes de complémentarité des (deux) sexes. Les caractéristiques de Christian Grey et d'Anastasia confortent ainsi les stéréotypes de rôles de sexes les plus traditionnels : valorisation des valeurs masculines archaïques (force/pouvoir/argent) *versus* exaltation répétée de la faiblesse voire de la minorité féminine (il est son éducateur sexuel, son sauveur professionnel et finalement son mari) dans le cadre de la promotion d'une relation dissymétrique économiquement, psychologiquement et sexuellement. La même que celle des films pornographiques analysés par Linda Williams.

L'obsession de la sexualité vient justement à la rescousse de la domination, face à des formes d'égalité qui progressent, en redisant la complémentarité de nature entre hommes et femmes hétérosexuel.les et la nécessité d'une telle bipartition du monde. En effet, la sexualité paraît garantir et renforcer nos arrangements sociaux de sexe de deux manières. D'abord, en persuadant les femmes de leur obligation de disponibilité. Ainsi, dans l'enquête de Nathalie Bajos et Michel Bozon (2008), les femmes déclarent quatre fois plus que les hommes avoir accepté des relations sexuelles pour faire plaisir à leur partenaire alors qu'elles n'en avaient pas envie elles-mêmes. De même, les jeunes femmes sont plus nombreuses que leurs homologues garçons à déclarer qu'elles auraient aimé avoir leur première expérience sexuelle plus tard et à dire que le sexe oral, banalisé dans les discours sur la sexualité, est quelque chose qu'elles font pour faire plaisir à leur partenaire et sans envie. Ensuite, en persuadant les femmes de leur culpabilité dans l'éveil du désir. Les corps des femmes sont plus sexualisés que ceux des hommes (qui est le neutre dominant), elles sont toujours soupçonnées – à leur corps défendant – d'attiser le désir mais toujours, paradoxalement, aussi soumises à l'injonction de soigner leur « capital érotique » (Hakim 2010). La force de l'assignation des femmes à l'identité de leur corps est ainsi un indicateur de leur domination de genre : en tant que membres d'une catégorie dominée, elles sont perçues par leur caractéristique sexuée (femme) alors que les membres du groupe

dominant (les hommes) sont perçus comme des individus, des professionnels, etc. Le travail du genre est ainsi toujours un lien de pouvoir : Virginie Despentes affirme ainsi que la féminité « massivement, c'est juste prendre l'habitude de se comporter en inférieure » (Despentes 2006, p. 136). C'est aussi, avec les mots de Madeleine, qu'interroge Vera Léon dans son texte sur un couple de photographes professionnels sortis de la même école dans les années 1960, se voir accusée implicitement des débordements possibles dès lors que l'on mettrait des femmes et des hommes dans les chambres noires des photographes professionnels. Pour cette femme photographe, comme pour les danseuses des groupes d'animation culturelle gabonais étudiées par Alice Aterianus-Owanga, l'argument de la compétence professionnelle ou quasi professionnelle n'est jamais suffisant pour contrer les stéréotypes liés à leur sexe.

Ces relations dissymétriques se négocient aussi dans le couple hétérosexuel, comme mode « normal » de fonctionnement et de hiérarchisation des besoins, des désirs et des accomplissements de ses membres, hiérarchie que le vocabulaire exprime clairement : une femme est femme parce qu'elle est celle d'un homme, le mari existe en tant qu'homme avant d'être accompagné d'une compagne, le mot femme ne distinguant pas lien conjugal et principe d'existence tandis que la paire homme / mari le fait. C'est ainsi que l'on peut estimer qu'il y a un continuum de situations entre les rapports sexuels intra-conjugaux et la prostitution, à travers la notion d'échange économique-sexuel inégalitaire ou de « contrat sexuel » (Pateman 2010), constitutive de ce que Tabet nomme « la grande arnaque » (Tabet 2004). Ce qui la fonde – à savoir l'idée d'une complémentarité inégale entre femmes et hommes – irrigue profondément les rapports quotidiens de couple, comme l'indiquent les textes de Vera Léon sur les trajectoires différenciées d'un couple hétérosexuel de photographes professionnels sortis d'une même école, et de Julie Verlaine sur le travail des veufs et (surtout) des veuves au service de la construction de la notoriété de leur conjoint artiste disparu. L'asymétrie des comportements et des modes de justification entre mari et femme, dans les deux cas, révèle le jeu des normes de genre. Ainsi, dans le couple de photographes, le mari, Gaston, ne valorise jamais le fait que pendant une période d'incertitude professionnelle pour lui, sa femme, Madeleine, a pourvu aux besoins du foyer, rendant possible pour lui (mais pas pour elle) un accomplissement professionnel ultérieur. De même, il y a un monde entre l'abnégation (et l'oubli de sa propre carrière, voire de sa propre vie) de Lily Klee au profit de la reconnaissance posthume du travail de son conjoint, Paul Klee, et le choix effectué par Hans Arp, artiste et époux de Sophie Taeuber-Arp, de déléguer ce « travail de veuf », qu'il aurait dû réaliser au bénéfice de sa première femme,

à sa seconde épouse, Marguerite Hagenbach, elle-même collectionneuse. L'endogénéisation par les femmes des attendus que la société fait peser sur elles, notamment lorsqu'il s'agit de se décentrer, de s'occuper des autres, voire de se mettre au service de tiers, est un des aspects essentiels de cette face subjective de la domination de genre qui pèse d'autant plus fortement que ces femmes sont en situation sociale dominée : Madeleine est une trans-classe, à la différence de son mari, Gaston, qui est un héritier ; Sophie Tauber-Arp travaille des domaines moins légitimes (le tissu et la mode) que son conjoint, Hans Arp, peintre et sculpteur. Si ces traits sont très prégnants dans le monde des arts où les compagnes (et parfois les compagnons) jouent un rôle majeur dans la réussite des artistes, aussi bien de leur vivant (Buscatto 2018 [2007]) qu'une fois morts (Lang et Lang 2001), ces traits débordent largement le champ culturel. Une récente étude a montré ainsi que dans les couples homogames de la haute fonction publique, le travail des femmes d'arrangement avec les contraintes conjugales et matrimoniales était invisible aux yeux de leurs maris qui y voyaient une qualité psychologique de leurs épouses, sous l'affirmation « j'ai une femme exceptionnelle » (Jacquemart 2014).

L'autonomie et l'authenticité supposée des choix des femmes masquent ainsi le jeu des contraintes sociales et, surtout, cette notion de consentement annule toute responsabilité des hommes/maris/veufs dans la situation des femmes/épouses/veuves. De ce fait, il est particulièrement intéressant que le texte de Vera Léon s'attarde sur la figure de Gaston, qui peut être rapprochée de ce que Raewyn Connell (1995) désigne sous le terme de « masculinités complices » via son acceptation passive des avantages tirés de sa position dominante dans les rapports sociaux (par son origine sociale, par ses arrangements de couple et, *in fine*, dans le déroulement de sa carrière et sa réussite matérielle). Bien sûr, sa complicité n'est pas forcément consciente, pas plus que ne l'est celle de Hans Arp quand il délègue ce que Julie Verlaine désigne comme le « travail de veuve » à sa seconde épouse : leurs comportements mettent pour l'essentiel en œuvre un sens pratique largement impensé et s'adosent à des structures socio-économico-culturelles qui, souvent, ne sont pas plus réflexives.

Les quatre textes qui composent la dernière partie de l'ouvrage, dans leur grande diversité d'objets, de questionnements et de lieux d'enquête, adoptent tous une perspective socio-historique qui permet de mettre en œuvre une forte distanciation par rapport à leur objet. Cette contextualisation historique, menée parfois sur des durées courtes, permet certes de noter certaines transformations plutôt favorables à l'émancipation des femmes, qu'il s'agisse de l'élaboration de certains genres pornographiques ouvrant la porte à l'expression d'un désir féminin – lesbien ou hétérosexuel –, de la capacité de

certaines danseuses à faire carrière et à se voir reconnaître un relatif professionnalisme, ou de l'évolution d'une femme photographe pouvant, enfin, exercer ses capacités photographiques au moment de la retraite. Mais, dans leur diversité, ces textes révèlent surtout la prégnance forte de la domination masculine dans le domaine culturel, le corps étant bien le support majeur de la naturalisation inconsciente des inégalités sexuées constatées, que l'on pense représentation et valorisation des corps dans l'acte artistique ou dans les produits culturels, construction et négociation de l'intimité dans la relation de couple ou affirmation d'une sexualité autonome pour les femmes comme pour les hommes. Dépasser ces inégalités sexuées dans le domaine culturel – et plus largement dans nos sociétés contemporaines – supposerait certainement de prendre conscience de ces modes implicites de dénigrement du corps féminin et de ses expressions jusque dans les relations amoureuses les plus consenties et les situations professionnelles les plus banales.

## Références bibliographiques

- Bajos Nathalie et Bozon Michel éd., 2008, *Enquête sur la sexualité en France*, Paris, La Découverte.
- Bourdieu Pierre, 1998, *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- Buscatto Marie, 2019, *Sociologies du genre* [2014], Paris, Armand Colin.
- 2018, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations* [2007], Paris, CNRS Éditions.
- Clair Isabelle, 2013, « Pourquoi penser la sexualité pour penser le genre en sociologie ? Retour sur quarante ans de réticences », *Cahiers du genre*, vol. 1, n° 54, p. 93-120.
- Connell Raewyn, 1995, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press.
- Despentes Virginie, 2006, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset.
- Engel Lang Gladys et Lang Kurt, 2001, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Urbana/ Chicago, University of Illinois Press.
- Faupel Alison et Schmutz Vaughn, 2011, « From Fallen Women to Madonnas: Changing Gender Stereotypes in Popular Music Critical Discourse », *La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre* [numéro thématique], M. Buscatto et M. Leontsini éd., *Sociologie de l'art*, n° 18, p. 17-34.
- Galland Olivier, 2006, « Jeunes : les stigmatisations de l'apparence », *Économie et statistique*, n° 393-394, p. 151-183.
- Hakim Catherine, 2010, « Erotic Capital », *European Sociological Review*, n° 2, p. 499-518.
- Hatzipetrou-Andronikou Reguina, 2011, « Déjouer les stéréotypes de genre pour jouer d'un instrument. Le cas des paradosiaka en Grèce », *Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre* [numéro thématique], M. Buscatto et M. Leontsini éd., *Sociologie de l'art*, n° 17, p. 59-73.
- Illouz Eva, 2014, *Hard romance. 50 nuances de gris et nous*, Paris, Seuil.
- Jacquemart Alban, 2014, « "J'ai une femme exceptionnelle". Carrières des hommes hauts fonctionnaires et arrangements conjugaux », *Connaissance de l'emploi*, n° 114.

- Lang Engel Gladys et Lang Kurt, 2001 [1990], *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press.
- Marzano Marchela, 2006, *Malaise dans la sexualité*, Paris, Lattès.
- Octobre Sylvie, 2011, « Du féminin et du masculin : genre et trajectoires culturelles », *Réseaux*, n° 168-169, p. 23-57.
- 2010, « La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille », *Cahiers du genre*, n° 49, p. 55-76.
- Pateman Carole, 2010, *Le contrat sexuel*, Paris, La Découverte.
- Simonnet Dominique, 2016, *La défaite des femmes*, Paris, Plon.
- Tabet Paola, 2004, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan.



## Une culture de « bougeuses de fesses »

### Spectacle du pouvoir et incorporation genrée dans les groupes d'animation culturelle du Gabon

ALICE ATERIANUS-OWANGA

Un soir de février 2016, plusieurs dizaines de femmes âgées de 12 à 65 ans s'affairent dans l'enceinte de la mairie centrale de Libreville. Depuis la tombée du jour, elles se réunissent dans les jardins jouxtant l'institution pour participer aux répétitions des groupes d'animation représentatifs de leur province, l'Estuaire. Assistant aux répétitions, une dame de 63 ans me confie venir dans les groupes d'animation depuis plusieurs dizaines d'années, par soutien pour son parti politique, tandis qu'une autre jeune femme déclare venir pour « l'ambiance », en d'autres termes, le divertissement et la fête. Sous la surveillance des danseuses vedettes et des autorités de leurs groupes d'animation, les femmes se mettent en ligne et commencent à exécuter des pas de danse. Les déroulements de hanches de la danse rituelle *myènè* nommée *elombo* s'enchaînent avec les pas d'une danse urbaine populaire nommée *ntcham*, sur le rythme d'un morceau rendant hommage au président Ali Bongo. Les danseuses préparent en effet une performance pour le congrès du Parti démocratique gabonais (PDG), qui se tiendra comme chaque année en sa date anniversaire de création, le 12 mars. La démonstration du soutien indéfectible des femmes au président et au parti au pouvoir s'avère d'autant plus cruciale que l'élection présidentielle se prépare cette année-là et que le parti rencontre une vague de démissions importantes depuis plusieurs semaines. Le jour J, comme lors de chaque anniversaire du parti, la cérémonie sera diffusée sur la chaîne nationale et la prestation des danseuses sera regardée par des milliers de téléspectateurs.

Depuis l'émergence du parti unique en 1968 et la création de ses instruments de pouvoir, les groupes d'animation socioculturels sont au cœur des techniques de communication des autorités. Du fait de leur omniprésence dans les cérémonies retransmises à la télévision ou lors des défilés organisés pour les fêtes et événements nationaux, ils ont contribué à la production d'une culture nationale post-indépendance, dans laquelle la représentation d'une certaine vision des rôles masculins et féminins est centrale. Critiquées au moment des transitions démocratiques comme des groupes de « bougeuses de fesses » véhiculant des représentations dégradantes des femmes, et mises en retrait par l'essor de nouveaux genres musicaux, ces formations musicales et politiques réunissent toujours un nombre important de femmes. Celles-ci y échangent des techniques de danse et de mise en spectacle de leurs corps et y tissent des réseaux de sociabilité. Du fait de leur rôle dans la propagande politique et médiatique des autorités, elles sont extrêmement présentes sur les antennes gabonaises et incarnent, pour plusieurs générations de citoyens, la nation et une certaine culture gabonaise.

Dans cette contribution, je propose d'examiner les modalités de fabrique et de spectacularisation du corps féminin qui furent développées dans ces groupes depuis leur création, la définition de la féminité qu'ils accueillirent, ainsi que les enjeux politiques présents autour de ce genre musical essentiellement féminin. Je me baserai pour ce faire sur des données collectées durant huit années de recherche au Gabon, dans le cadre de ma thèse et mes recherches postdoctorales (Aterianus-Owanga 2017a). Je m'intéresserai à la fois aux productions musicales et chorégraphiques, à leur réception et aux parcours des danseuses, placées dans une position de médiation entre champ musical et politique. À partir d'une perspective historique et ethnographique et d'une mise en relation avec les études consacrées à d'autres États africains ayant employé cet art de « l'animation culturelle » (Toulabor 1986 ; White 2006 ; Lwanda 2008), je mettrai en évidence la manière dont au Gabon, les groupes d'animation ont été le lieu d'une articulation entre spectacularisation du corps du pouvoir (Achin et Dorlin 2008) et (re)construction des identités genrées par les arts<sup>1</sup>, dans un contexte d'urbanisation et de transformation des structures sociales. Avant de décrire en détail les créations musicales et dansées de ces groupes, il convient de revenir sur le contexte dans lequel ils ont été créés.

1 Cette recherche s'inscrit dans la continuité des travaux sur les rapports entre danse et dynamiques culturelles, et notamment la performance du genre dans les pratiques dansées. Voir entre autres Neveu Kringelbach 2013 ; Thomas 1993.

### Éléments de méthodologie

Entre 2008 et 2016, dans le cadre d'une thèse de doctorat en anthropologie, j'ai effectué une ethnographie des scènes hip-hop du Gabon, où je résidais depuis 2006. Afin de comprendre la généalogie de ces scènes musicales, j'ai effectué des recherches sur l'histoire des scènes musicales urbaines du Gabon, notamment dans les archives de presse (écrite et télévisuelle) et les archives nationales. Du fait de la rareté des archives officielles traitant de l'histoire musicale locale, j'ai aussi procédé à la collecte de témoignages oraux, en réalisant 25 entretiens semi-directifs avec des personnalités des scènes musicales précédentes. Ces entretiens sont venus s'ajouter à ceux effectués auprès de plus d'une centaine d'artistes et membres des mondes des musiques urbaines contemporaines, hip-hop principalement. En dehors de mon immersion du côté des scènes hip-hop, j'ai fréquenté pendant plusieurs années, en tant que danseuse amatrice, des groupes de danse dite « tradi-moderne » où évoluaient des danseuses de groupes d'animation culturelle. J'ai également observé certaines de leurs répétitions lors d'un terrain en 2016, cette fois à titre d'observatrice et non plus de danseuse. Enfin, des vidéos anciennes obtenues auprès de médias locaux ou disponibles en ligne m'ont permis d'observer les spectacles de certains groupes et leur organisation chorégraphique.

### Histoire et origines des groupes d'animation

L'émergence des groupes d'animation coïncide avec l'arrivée au pouvoir d'Omar Bongo en 1967 et l'instauration du monopartisme en mars 1968 (Métégué N'Nah 2006). Après une ère de divisions ethniques et politiques durant la présidence de Léon Mba, Omar Bongo entend promouvoir l'unité nationale. Il assied son hégémonie et celle du parti au travers de différents dispositifs, y compris dans le registre des médias, de la culture et de la musique. D'une part, les musiciens d'orchestre – essentiellement des hommes – qui animent la capitale depuis les années 1950 sont réquisitionnés et intégrés dans des formations militaires, tels que l'Orchestre des forces armées gabonaises, GENA (Gendarmerie nationale) ou Akwéza (Orchestre de la Police). Les musiciens y sont soumis aux directives de la hiérarchie militaire et leurs créations sont étroitement contrôlées pour être en conformité avec les volontés étatiques. D'autre part, les femmes sont responsables de l'animation par la danse et le chant, au sein de groupes structurés autour d'appartenances ethniques communes : les groupes d'animation culturels. Ceux-ci sont rattachés à l'Union des femmes du parti démocratique gabonais (UFPDG), qui finance leurs costumes et leurs déplacements, avec le soutien de personnalités politiques<sup>2</sup>.

2 Pour créer ces groupes, Omar Bongo s'est apparemment inspiré des régimes socialistes et de ses voyages en République démocratique du Congo. Le titre « groupes d'animation »

Le premier groupe d'animation culturel gabonais est créé par Joséphine Bongo, épouse du président Bongo, présidente de l'UFPDG et passionnée de musique<sup>3</sup>. Il est nommé Akébé 2, en référence au quartier de Libreville où plusieurs de ses membres résident, puis renommé Kounabéli et Mbil' Asuku (dans des langues de la province du Haut-Ogooué), afin de donner une touche « d'authenticité » au groupe. Ce groupe réunit principalement des femmes de la province du Haut-Ogooué, fief du président Bongo et de son épouse, et il est accompagné d'un orchestre d'hommes.

Dans la continuité de ce modèle, plusieurs autres groupes émergent à partir de 1968, avec pour objectif « d'ambiancer » et d'animer les événements officiels. Ils représentent chacune des neuf provinces du Gabon, puis à l'intérieur de chaque province, chaque département. Durant les années 1970 et 1980, âge d'or des groupes d'animation culturels, le pays compte treize groupes principaux, qui regroupent parfois plusieurs centaines de membres. Ces derniers sont structurés selon une organisation hiérarchique calquée sur celle du parti unique et sont parfois responsables d'autres groupes de l'intérieur du pays, plus petits. Dotées d'une base dans Libreville, ces formations musicales constituent pour les nouvelles arrivantes dans la capitale des moyens de socialisation et d'intégration recréant les liens avec leurs provinces d'origine, dans un contexte d'urbanisation et d'exode rural. Des cellules de solidarités inter-ethniques se recréent ainsi, dans le cadre général du nouvel appareil politique et étatique du parti unique.

Durant vingt ans, et jusqu'à leur déclin à partir de l'instauration du multipartisme en 1990, les groupes d'animation représentent le lieu principal d'expression musicale et chorégraphique des femmes dans la société urbaine. Rares sont les chanteuses solistes parvenant à évoluer en dehors de ces groupes, et la plupart sont contraintes de faire preuve de leur allégeance au PDG. Les groupes d'animation vont de fait laisser une empreinte considérable, tant dans les mémoires des auditeuses que dans l'organisation des scènes musicales.

---

est concomitant à la création du PDG en 1968, mais des groupes de musique et de danse folkloriques existaient déjà avant l'indépendance (1960) et participaient des animations coloniales (Bernault 1996).

3 Elle devient chanteuse quelques années plus tard, après son divorce avec Omar Bongo, et fait carrière entre les États-Unis et l'Afrique sous le nom de Patience Dabany.

## Les groupes d'animation : contextes sociaux et contenus musicaux

Au Gabon comme dans d'autres pays africains (Kapalanga Gazungil 1989), le genre musical développé par les groupes d'animation peut être défini comme « un type particulier de spectacle qui alliait la sensibilité du folklore à celle de la musique populaire, tout en chantant les louanges du parti unique et de son chef » (White 2006, p. 54). À l'époque, les démarches de création de genre « tradi-modernes » associant les instruments traditionnels et les scènes ou instruments dits « modernes » étaient nombreuses à Libreville, où une effervescente scène musicale se développait, puisant dans les flux musicaux venant de l'étranger (Matsahanga 2002 ; Aterianus-Owanga 2017b). Mais le spectacle présenté dans les groupes d'animation reposait sur un dialogue particulier avec les idéologies politiques de l'État-nation, singulières tant sur le plan musical que sur celui des normes de genre associées à ces groupes.

Sur un plan musical, les groupes d'animation se voulaient un instrument d'affirmation d'une culture africaine « authentique », à laquelle appelaient différents États africains au sortir des indépendances. Par conséquent, les particularités provinciales et ethniques étaient privilégiées, au travers des langages, des sonorités instrumentales, des mouvements de danse ou des tenues. L'appartenance linguistique commune des membres des groupes était prédominante dans les chansons, qui mélangeaient les langues vernaculaires avec le français, seule langue nationale officiellement reconnue. Les textes comportaient un large nombre de dédicaces aux sponsors politiques et bien évidemment au président Bongo, présenté comme le « Camarade Bongo Ondimba », « Papa Omar », « Yaya Bongo », « le père de la nation », « l'homme fort du pays » ou encore le « Grand Guide ». Les chants étaient ponctués d'acclamations des chanteuses solistes du type « Bongo Oyé », « Joséphine Bongo Oyé » ou encore « PDG Oyé ».

Dans les chants, les thématiques de la paix, du développement, de l'unité nationale et de la solidarité occupaient une large partie des discours, ainsi que d'autres questions liées à des campagnes portées par le pouvoir, telles que la prévention du Sida. Les chants étaient ainsi employés pour diffuser l'idée de nation, les valeurs politiques et les normes sociales de l'État gabonais en construction. La répétition des slogans politiques par des femmes de diverses générations et classes sociales permettait la diffusion des messages du parti auprès de plus larges audiences et le recrutement de nouvelles militantes, qui rejoignaient les groupes d'animation, en raison de liens familiaux ou d'amitié, pour apprendre à danser.

Dans ces groupes comme dans d'autres formations musicales du Gabon, la frontière entre artistes et publics (ou entre production et réception) était ténue, du fait du lien entre la pratique artistique et le recrutement politique : quiconque le souhaitait pouvait se présenter aux répétitions pour intégrer la formation musicale et gravir les échelons de la hiérarchie, devenant ainsi membre du parti. En outre, loin de l'image élitiste de la singularité artistique, les femmes des groupes d'animation étaient souvent perçues comme familières par leurs publics, car beaucoup de citoyen.nes accompagnaient leurs mères, leurs tantes et leurs sœurs à des spectacles et des répétitions (ou du moins, les observaient). Dans les documents d'archives relatant la création du premier groupe d'animation, cette initiative est décrite comme « un ensemble folklorique qui donnait aux femmes une occasion exceptionnelle de se retrouver », et « offrait des occasions de danser en dehors des fêtes traditionnelles » (Mapangou 1985, p. 43).

Davantage que les musiques, ce sont aussi et surtout la performance et la dimension chorégraphique de ces groupes qui marquèrent les mémoires, du fait de leur omniprésence dans les cérémonies officielles et dans les programmes de télévision. Durant leurs performances, les groupes d'animation étaient systématiquement organisés de la même manière. Des dizaines, voire des centaines de femmes disposées en ligne occupaient l'arrière-plan de la scène, emmenées par une ou plusieurs chanteuses solistes positionnées à l'avant. Les femmes étaient vêtues de pagnes enroulés autour des hanches ou cousus selon des modèles de tenues « modernes » et parfois de tee-shirts à l'effigie du parti, du président ou du nom du groupe d'animation.

Comme pour la musique, les chorégraphies constituaient un mélange de danses urbaines congolaises – comme le *ndombolo* (Biaya 2000) – et de danses traditionnelles issues de cérémonies rituelles ou de festivités locales. Mais pour l'ensemble d'entre elles, les danses exécutées insistaient particulièrement sur les mouvements circulaires des hanches et du bassin, et sur l'érotisation du corps féminin, trait chorégraphique que l'on retrouve tant dans les danses populaires urbaines de l'époque que dans les pas repris des danses locales, telle que l'*ikoku* (Plancke 2010) symbolisant la célébration de la fertilité. Cette suggestivité sexuelle et cette érotisation extrême des corps féminins dans les groupes d'animation ont constitué à la fois le motif d'une critique de ces groupes, et l'origine de leur pouvoir et de leur popularité.



## Domination, agentivité et incorporation genrée

Alors que les groupes d'animation du Congo et du Togo réunissaient à la fois des femmes et quelques hommes, ces ensembles musicaux étaient, au Gabon, exclusivement réservés aux femmes, et, de ce fait, fortement associés au féminin. Sous le parti unique, une division genrée structurait les scènes musicales de façon marquée : tandis que la catégorie de musicien.ne était principalement masculine, les femmes occupaient les fonctions de spectacularisation et de mise en corps du pouvoir au travers de la danse, en relation avec un contexte politique caractérisé, comme l'a décrit Achille Mbembe (2001) entre autres, par une extrême virilisation de l'autorité politique. En exprimant par leurs danses et leurs chants leur infinie dévotion à Omar Bongo, ces groupes instrumentalisaient le corps féminin, censé incarner la soumission du peuple vis-à-vis d'un État et de personnalités politiques masculines (Mouélé 2009 ; Tonda 2007).

Dans cette perspective, plusieurs études ont insisté sur l'aliénation politique induite par la participation à ces groupes d'animation (Sang' Amin 1989 ; Mouélé 2009), dans lesquels des femmes (souvent en situation de dépendance financière) étaient conduites à mettre leur corps à la disposition des *leaders* politiques, dans l'objectif d'en retirer des moyens de subsistance, voire de parvenir à une union durable avec des hommes influents. Ces groupes sont aussi – aujourd'hui comme hier – des lieux de rencontre entre des jeunes femmes et des hommes politiques ou personnalités puissantes, conduisant à des échanges économique-sexuels ponctuels, ou à des partenariats plus durables. L'une des danseuses du groupe de danse que j'ai fréquenté plusieurs années entretenait par exemple une liaison avec un ancien ministre, qui l'avait remarquée lors de ses performances dans la troupe et qui lui apportait ponctuellement, depuis lors, des soutiens matériels.

Cependant, les groupes d'animation peuvent aussi être pensés comme des espaces de développement d'une agentivité pour les femmes, dans un contexte urbain marqué par un contrôle étroit de l'État, une forte dépendance vis-à-vis des hommes – en termes de possibilités d'embauche et d'opportunités professionnelles –, et une vision patriarcale des rapports de genre dans le foyer et la famille (Esseng Aba'A et Tonda 2016). Pour comprendre ce rôle des danses d'animation dans les trajectoires et les stratégies de mobilité des danseuses, il est intéressant de s'arrêter sur le parcours de l'une d'entre elles, que j'appellerai ici Léonie.

Née dans les années 1970 au sein d'une famille engagée dans l'opposition, Léonie se prend de passion durant son enfance pour les spectacles des groupes

d'animation de Libreville, qu'elle regarde à la télévision. Répondant à l'appel lancé pour recruter de nouvelles danseuses, elle se rend aux répétitions du groupe associé à l'ethnie *punu* à laquelle elle appartient, avant d'intégrer un autre groupe, perçu comme le plus prestigieux dans sa province à l'époque. En faisant preuve de ses talents, elle devient progressivement danseuse vedette, avant d'être promue chanteuse et chorégraphe du groupe. Parallèlement, à partir de 1990, elle est recrutée dans le PDG, qui lui fournit l'emploi fixe qu'elle occupe encore aujourd'hui. Bien que son activité dans le groupe d'animation soit théoriquement bénévole, elle en retire de petits revenus au moment des meetings et des performances, et surtout un puissant réseau de solidarités.

Dans les entretiens, Léonie explique que son rôle de chanteuse lui donne le sentiment d'œuvrer pour son parti et de faire passer des messages aux *leaders* politiques à qui elle s'adresse. Tandis que les femmes sont peu nombreuses dans la classe politique et reléguées à des rôles subalternes (Midzie Abessolo 2011) et que le vote est plus un moment de redistribution financière qu'un moment d'expression politique (Midepani 2009), les interactions réelles et symboliques tissées dans ces groupes entre les femmes et le corps politique représentent un moyen de participation aux décisions politiques, un mode d'inclusion dans les structures étatiques, ainsi que de connexion et de redistribution entre les élites et les classes populaires, entre le « haut » et le « bas ».

Considérer ces artistes femmes comme de simples objets d'aliénation passifs est donc insuffisant pour comprendre les formes d'agentivité développées sur ces scènes, notamment à travers les multiples formes d'interdépendance progressivement établies entre ces groupes de danse et le parti unique. En effet, si le parti unique semble avoir imposé un cadre pérenne de contrôle des créations musicales et des carrières des artistes, ses *leaders* politiques sont aussi progressivement devenus dépendants de ces organes de communication, dont la présence en vint à être une condition incontournable à la tenue des événements politiques<sup>4</sup>, comme Joseph Tonda l'explique dans un article sur les techniques de domination du précédent président :

Par la séduction et la fascination qu'ils exercent sur les spectateurs et plus encore sur les téléspectateurs, plus nombreux, ces corps de femmes, dansant et chantant les mérites du président, dans une parfaite liturgie politique, ont fortement contribué à asseoir l'hégémonie du Parti démocratique gabonais dans le champ politique. (Tonda 2009, p. 135)

Autour de cette interdépendance entre les femmes des groupes d'animation et les hommes politiques, et au-delà du personnage d'Omar Bongo,

4 Ceci est confirmé par la recherche dans les archives de presse des années 1980.

c'est en réalité plus globalement la place de l'homme et de la femme dans les rapports sociaux de genre qui est symboliquement rejouée, comme le décrit Léonie dans un entretien, durant lequel elle explique l'importance des groupes d'animation pour les hommes politiques :

Ça rassure certains politiciens. Ça rassure, parce que la femme est tellement fidèle. Quand ils voient beaucoup de femmes comme ça, ils sont sûrs... Par exemple si je suis candidat, je compte d'abord sur la femme. Parce que la femme ne trahit pas : quand elle ne veut pas, elle ne veut pas ; quand elle veut, elle veut. Par contre l'homme, c'est le contraire, il te flatte, il te flatte, mais il n'est pas avec toi. Par contre la femme, quand elle dit qu'elle est avec toi, qu'elle te soutient, elle te soutient vraiment. Quand elle est déçue, elle te montre aussi que « là je suis déçue, j'enlève mon corps » [je m'en vais, je me désengage]. Sans faire semblant. (Entretien avec Léonie, février 2016, Libreville)

Il est admis et relativement accepté au Gabon que les hommes entretiennent des relations polygames et le fait d'avoir des partenaires nombreuses est souvent perçu comme la preuve d'une virilité fondatrice du modèle dominant de masculinité. À l'inverse, la femme est considérée comme la dépositaire de la stabilité du foyer et du pouvoir de l'homme.

Cette corrélation puissante entre pouvoir politique, rapports de genre et performance dansée se remarque aussi et particulièrement dans les discussions sur la sexualité, suscitées par ces groupes d'animation et leurs danses. Dans les répétitions que j'ai observées, l'association entre la danse et la sexualité est omniprésente : autour de l'apprentissage de mouvements du corps et des pas de danse, ce sont – comme dans d'autres pratiques chorégraphiques (Hanna 1988 ; Sorignet 2012) – des conceptions des identités de genre et des rapports de sexe qui sont véhiculées. Ainsi, les comparaisons sont fréquemment faites par les danseuses entre la virtuosité des mouvements de hanches de leurs paires et leurs performances sexuelles : on invite les jeunes femmes à « tourner les reins comme au lit », ou, lorsque certaines danseuses manquent d'entrain, on les taquine en relevant qu'elles mettent probablement plus d'enthousiasme dans leurs ébats. Loin d'être un tabou, la sexualité est omniprésente dans les interactions, notamment au travers de l'humour et des sous-entendus.

L'association entre les performances dansées et le rôle de la femme dans le foyer et dans les relations sexuelles apparaît aussi clairement dans les chansons et notamment dans un titre qui a rencontré un grand succès en 2009 – *La botte* – d'un groupe socioculturel de la province de l'Ogooué-Lolo<sup>5</sup>. Comportant plusieurs dédicaces au président Bongo, ce morceau fait référence aux « bottes », terme qui désigne dans les groupes de danse des techniques

5 Voir en ligne à l'adresse suivante : [<https://youtu.be/Hf-CueGQJnI>].

de danse et des prouesses chorégraphiques, mais qui renvoie ici aussi de façon sous-entendue aux recettes et compétences sexuelles féminines. Les chanteuses âgées du groupe expliquent en effet la nécessité de transmettre ces « bottes » à leurs enfants, comme un héritage et un savoir passé de génération en génération :

La femme là, tu vas voir oh oh, la femme là tu vas voir oh oh !  
 Tu vas voir comment elles vont danser,  
 Tu vas voir comment elles vont taper, tu vas voir comment elles vont frapper.  
 Hi ya oh oh, y'a la botte oh, c'est la botte oh.  
 Ah la botte oh, Ah la botte oh !  
 Profitons-nous les femmes. Ah la botte oh !  
 Bientôt nous serons fatiguées. Ah la botte oh !  
 C'est la botte, que nous laisserons à nos enfants.

Les danses des groupes d'animation sont inscrites dans une représentation éminemment érotisante des femmes et contribuent à une cristallisation de la représentation du corps féminin autour de ses capacités reproductrices, avec un centrage sur les hanches et le bassin. La participation de ces groupes d'animation peut être pensée comme un mode d'émancipation des structures traditionnelles de définition des rôles féminins et masculins, qui reproduisent l'idée de soumission féminine (Esseng Aba'a et Tonda 2016). Ici, l'apprentissage et l'affirmation exacerbée de ce corps féminin sexualisé se situent ainsi à l'intersection de deux éléments : d'une part, la conformité aux désirs masculins de réification des femmes en tant que « corps-sexes » (Tonda 2007, p. 88), et, d'autre part, l'instrumentalisation de la sexualité comme moyen pour les femmes d'affirmer leur pouvoir sur les hommes, devenus dépendants de cette spectacularisation de la soumission féminine. L'affirmation d'une hyper-sexualisation féminine se positionne à mi-chemin entre la reproduction des mécanismes locaux de la domination masculine, dont les assises sont aussi bien politiques que socioculturelles, et la tentative d'affirmation d'un pouvoir féminin, à l'intérieur de ces systèmes de contrainte.

En s'insérant dans les arènes de la production musicale, les femmes des groupes d'animation sont devenues des relais entre un pouvoir politique hégémonique et une population à intégrer dans les rouages du pouvoir. Par leurs performances, elles contribuent à la fabrique du consentement ordinaire et incarnent le pouvoir du président. Parallèlement, ces groupes constituent un creuset de cooptation et d'intégration de femmes de différents milieux sociaux et origines provinciales dans les organes du parti unique, et, de fait, un relais de politisation.

De nos jours, les discours populaires concernant les groupes d'animation sont entourés de sentiments ambivalents, oscillant entre nostalgie et dégoût. D'une part, de nombreuses critiques s'élèvent (aussi bien sur les commentaires des vidéos mises en ligne sur YouTube que dans les discussions ordinaires) pour condamner la lubricité de ces chorégraphies et l'image vulgaire des femmes qu'elles véhiculent, les promouvant en objets sexuels. Depuis l'émergence de nouveaux genres musicaux et de la liberté d'expression (après le passage au multipartisme en 1990), les groupes d'animation représentent, du point de vue des chanteur.euses contestataires, un emblème négatif d'une ère d'assujettissement et d'aliénation. Les rappeur.euses inscrit.es dans la mouvance contestataire emploient ainsi depuis plusieurs années le terme « groupes d'animation » comme une insulte, pour discréditer leurs pair.es impliqué.es dans des spectacles et chansons de campagne en faveur du pouvoir. D'autre part et au contraire, la mention de ces groupes éveille parfois la nostalgie d'une ère de croissance et de développement de la nation, s'associant avec une représentation de la femme africaine « authentique », dévouée à son homme, authenticité qui se serait perdue dans les dernières décennies avec les transformations des relations de couple et des familles. Les groupes d'animation ont progressivement été institués en symboles d'une histoire et d'un héritage national communs, particulièrement pour les militant.es du PDG. Sur la chaîne nationale, certains programmes télévisuels consacrés aux « musiques du temps passé » accordent des hommages spéciaux à ces figures du patrimoine musical gabonais, de même que les sites internet consacrés à la culture et la musique gabonaise leur consacrent des pages. Les groupes d'animation tendent ainsi à se muer en expressions d'un folklore traditionnel et d'une « authenticité culturelle » disparue, authenticité qui repose en large partie sur les images de la femme africaine qu'ils véhiculent. Selon cette représentation, les corps et le pouvoir créatif des femmes seraient mis au service de la domination masculine mais les hommes dépendraient dans le même temps de la démonstration de ce pouvoir sexuel féminin<sup>6</sup>.

Via ces groupes d'animation et d'autres scènes musicales qui ont suivi, l'organisation de la scène musicale, la création et l'économie de la production du spectacle se sont ainsi construites autour de représentations des rapports de genre induisant une sexualisation du corps féminin et ont reproduit des mécanismes de domination masculine aux ramifications politiques et socioculturelles.

6 Cette image d'un pouvoir contenu dans le sexe féminin et dont cherchent à s'emparer les hommes correspond aux symbolismes sous-jacents aux rites initiatiques gabonais (Bonhomme 2006).



## Références bibliographiques

- Achin Catherine et Dorlin Elsa, 2008, « Nicolas Sarkozy ou la masculinité mascarade du Président », *Raisons politiques*, vol. 3, n° 31, p. 19-45.
- Aterianus-Owanga Alice, 2017a, « *Le rap, ça vient d'ici !* ». *Musique, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (Le bien commun).
- 2017b, « Un Janus à deux visages. Patrimonialisations du religieux et discours de la tradition initiatique dans les musiques "tradi-modernes" du Gabon », *Autrepart*, n° 78-79, p. 103-124.
- Bernault Florence, 1996, *Démocraties ambiguës en Afrique centrale*, Paris, Karthala.
- Biaya Tshikala K., 2000, « Jeunes et culture de la rue en Afrique urbaine », *Politique africaine*, vol. 80, n° 4, p. 12-31.
- Bonhomme Julien, 2006, *Le miroir et le crâne. Le parcours initiatique du bwete misoko (Gabon)*, Paris, CNRS Éditions / Éditions de la MSH.
- Esseng Aba'A et Tonda Joseph, 2016, *Le féminin, le masculin et les rapports sociaux de sexe au Gabon*, Paris, L'Harmattan.
- Hanna Judith Lynne, 1988, *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire*, Chicago, University of Chicago Press.
- Kapalanga Gazungil Sang'Amin, 1989, *Les spectacles d'animation politique en République du Zaïre : analyse des mécanismes de reprise, d'actualisation et de politisation des formes culturelles africaines dans les créations spectaculaires modernes*, Louvain-la-Neuve, Cahiers théâtre Louvain.
- Lwanda John, 2008, « The History of Popular Music in Malawi, 1891 to 2007: A Preliminary Communication », *The Society of Malawi Journal*, vol. 61, n° 1, p. 26-40.
- Mapangou Louis-Barthélémy, 1985, *Mémorial du Gabon, 1960-1985, t. II : 1970-1974 : Les années riches*, Genève, Société internationale d'édition et de diffusion.
- Matsahanga Hugues Gatien, 2002, *La chanson gabonaise d'hier et d'aujourd'hui : cinquante ans de musique moderne gabonaise*, Libreville, Éditions Raponda-Walker.
- Mbembe Achille, 2001, *De la postcolonie*, Paris, Karthala.
- Métégué N'Nah Nicolas, 2006, *Histoire du Gabon : des origines à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan.
- Midepani Lévi Martial, 2009, « Pratiques électorales et reproduction oligarchique au Gabon. Analyses à partir des élections législatives de 2006 », *Politique africaine*, n° 115, p. 47-66.
- Midzie Abessolo Chantal, 2011, « Femmes, pouvoir et pouvoirs publics : introduction à l'étude du féminisme d'État au Gabon », *Revue gabonaise de sociologie*, n° 20, p. 153-171.
- Mouélé Patricia Noëlle, 2009, *Spectacularisation du corps féminin et construction de l'hégémonie politique au Gabon Postcolonial*, Mémoire de Maîtrise en sociologie, Université Omar Bongo, Libreville.
- Neveu Kringelbach Hélène, 2013, *Dance Circles: Movement, Morality and Self-Fashioning in Urban Senegal*, New York / Oxford, Berghahn Books.
- Plancke Carine, 2010, « On Dancing and Fishing: Joy and the Celebration of Fertility among the Punu of Congo-Brazzaville », *Africa*, vol. 80, n° 4, p. 620-41.
- Sorignet Pierre-Emmanuel, 2012, « La construction des identités sexuées et sexuelles au regard de la socialisation professionnelle : le cas des danseurs contemporains », *Sociologie de l'art*, vol. 5, n° 3, p. 9-34.



- Thomas Helen, 1993, *Dance, Gender and Culture*, Londres, Palgrave Macmillan Press.
- Tonda Joseph, 2009, « Omar Bongo Ondimba, paradigme du pouvoir postcolonial », *Politique africaine*, vol. 114, n° 2, p. 126-137.
- 2007, « Entre communautarisme et individualisme : la “tuée tuée”, une figure-miroir de la déparentélisation au Gabon », *Sociologie et sociétés*, vol. 39, n° 2, p. 79-99.
- Toulabor Comi M., 1986, *Le Togo sous Eyadéma*, Paris, Karthala.
- White Bob W., 2006, « L’incroyable machine d’authenticité : L’animation politique et l’usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu », *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 2, [<https://id.erudit.org/iderudit/014113ar>].



## Pouvoirs et plaisirs de la pornographie

### Un bref panorama historique étatsunien

LINDA WILLIAMS

La pornographie *hardcore* s'impose comme un genre quand elle arrive à exciter sexuellement ses spectateurs. Cependant, les questions relatives au pouvoir et/ou au plaisir dans l'image animée pornographique ne sont pas si évidentes. Regarder un film ou une vidéo ne peut être perçu de la même manière que regarder de vrais corps sans aucun processus de médiation. Depuis l'origine de ce genre dans diverses situations de projection, c'est-à-dire depuis un peu plus de cent ans, deux questions perdurent : en quoi consiste le pouvoir de la pornographie ? Comment peut-on caractériser le plaisir (et à qui appartient-il) ?

Dans sa description phénoménologique des comportements humains face aux images animées, Vivian Sobchack positionne le corps du spectateur comme un troisième élément qui se combine avec la vision et le langage pour donner du sens au film. Son approche est utile car elle se concentre sur un sens particulièrement sollicité par la pornographie : le sens du toucher. Vivian Sobchack ne dit pas par là qu'elle a la sensation de toucher littéralement un corps qui est lui-même touché dans un film. Mais plutôt, selon ses termes, que ce choc « ouvre en moi la matière érotique du corps » et que je suis en même temps les corps des protagonistes – c'est-à-dire le plus souvent, à la fois « son corps à lui » et « son corps à elle » – dans ce qu'elle appelle le « corps du film » (Sobchack 2004, p. 66). Ses doigts sont à la fois en train de toucher et d'être touchés.

En effet, notre sensibilité entière est activée de manière synesthésique. La vue, selon Vivian Sobchack, se déplace vers le toucher. Nous ne touchons pas le corps qui apparaît à l'écran mais nos sens réagissent à la vision du

toucher sur notre propre chair. C'est en ce sens que nous pouvons dire que nous touchons et sommes touchés par des corps virtuels à l'écran. « Ainsi, en retour, je vais toucher mon corps en train de se toucher, sentir mon corps en train de se sentir, goûter mon corps en train de se goûter et en fin de compte ressentir ma propre sensualité » (Sobchack 2004, p. 76). Vivian Sobchack décrit un modèle de plaisir visuel qui inclut la sensation du corps, un modèle qui ne se limite pas à l'œil désincarné, mais où l'image animée mobilise tous les sens. Ce modèle orchestre la rencontre puissante et diffuse avec le corps de la personne stimulée par le spectacle de l'image animée pornographique. Ce modèle est plus utile que celui d'un regard masculin désincarné et distancié si souvent employé pour décrire la « maîtrise phallique » visuelle des corps qui sont objectifiés à l'écran.

### « Une densité charnelle de la vision »

Vivian Sobchack applique à l'étude des images animées ce que l'historien des cultures visuelles, Jonathan Crary, a utilement nommé la « densité charnelle » de la vision moderne, qui émerge tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle pour remplacer l'ancien modèle cartésien de la *camera obscura*, marqué par la maîtrise désincarnée de l'œil, concept familier à la théorie du cinéma des années 1970. Jonathan Crary affirme que le corps, qui avait un statut neutre ou invisible dans le modèle cartésien de la vision, a commencé à acquérir une nouvelle densité dans les manières de voir décentrées qui émergent au début du XIX<sup>e</sup> siècle (Crary 1992, p. 119).

Notre réflexion sur les plaisirs visuels et physiques provoqués par l'image animée pornographique peut s'appuyer à la fois sur les approches de Jonathan Crary et de Vivian Sobchack. Ces derniers proposent un modèle de réception qui suppose que le spectateur ou la spectatrice est à la fois vulnérable et impliqué.e dans les images regardées. Avec ce concept d'une attraction qui part du spectateur ou de la spectatrice vers l'image animée sur l'écran pour rebondir vers le corps de l'un ou de l'autre, nous allons tenter de parcourir presque un siècle d'histoire des conditions sociales de visionnement de l'image animée pornographique aux États-Unis.

Il faut d'abord établir une définition pertinente de l'image animée pornographique qui soit aussi neutre et descriptive que possible et qui puisse s'appliquer à toutes les phases de son histoire. Je propose la définition suivante : l'image animée pornographique *hardcore* est un mélange volatile et contradictoire de réalisme documentaire et de fantasme extrême dans la représentation des rapports sexuels. Son objectif est à la fois d'exciter sexuellement ses spectateurs

et spectatrices et de révéler les mystères visuels des actes sexuels. D'une part, cette image pornographique a pour objectif de documenter, d'une manière ethnographique, les « réalités » visuelles souvent cachées de l'activité sexuelle et des plaisirs qu'y trouve le corps humain. D'autre part, la présentation de ces réalités comporte un caractère fantasmatique de *pornotopia* – le territoire où « c'est toujours le bon moment d'aller au lit » (Marcus 1974, p. 269).

### L'ère du *stag film*

La première étape dans l'histoire du cinéma pornographique étatsunien, et sans doute la période la plus longue, est l'ère du *stag film*. Elle s'étend depuis les origines du cinéma en 1895 jusqu'à la fin des années 1960.

Les *stag films* étaient produits anonymement et illégalement mais largement diffusés « sous le manteau ». Il s'agissait de formats courts qui s'adressaient à un public exclusivement masculin et qui portaient à l'écran des actes hétérosexuels – à l'exception de quelques scènes entre femmes et d'une poignée de films homosexuels masculins qui ont survécu à l'épreuve du temps. Ces films étaient en noir et blanc, muets et généralement d'une seule bobine (pas plus de dix minutes). Ils ont gardé cette forme de narration « primitive » bien longtemps après que le long métrage sonore soit devenu la norme. C'est comme si leur caractère illégal et l'impossibilité de les montrer dans un lieu public avaient fixé le genre dans ce format. L'important était de montrer de près l'anatomie féminine, la pénétration du pénis dans le vagin, mais souvent les actes sexuels semblent sans « fin » (pas d'éjaculation masculine visible comme c'est devenu la norme plus tard). En Europe, les projections avaient lieu vraisemblablement dans les bordels et les maisons closes, alors qu'aux États-Unis, elles avaient lieu lors de « *stag parties* » réservées aux hommes, soit dans un club, soit dans une maison privée.

Dans un film intitulé *A Country Stud Horse* (1920), un homme seul regarde dans un mutoscope (kinétoscope à manivelle) où défilent des images photographiques qui semblent s'animer pour montrer une femme se déshabiller tout en effectuant quelques pas de danse. Quand il est excité, il commence à se masturber tout en activant la machine. Puis une femme vient le chercher pour qu'ils aient des rapports sexuels sur un lit. Ces *stag films* proposent toujours un gros plan de pénétration vaginale, ce qu'on appelle un *meat shot* (plan qui montre la « viande »). L'acte se termine avec le jet d'une serviette par une personne hors champ, qui doit permettre aux deux partenaires de se nettoyer. En France, ce type de film diffère seulement par l'absence de gros plan et la préférence pour la mise en scène de tableaux.

Dans les *stag films* étatsuniens, les deux corps sont exposés mais l'intérêt se porte en particulier sur le corps de la femme. Les hommes se réunissaient pour voir ces films dans les fumoirs, dans les fêtes de célibataires, les bordels, les fraternités et des prostituées pouvaient participer à ces séances. La plupart des *stag films* étatsuniens semblent hésiter entre deux formes de plaisir :

- voir au plus près le corps féminin et en découvrir les mystères les plus secrets mieux que dans un spectacle de strip-tease ;

- voir l'acte sexuel en gros plan et en particulier la pénétration (*meat shot*).

Ces productions semblent assumer, contrairement aux longs-métrages pornographiques ultérieurs, que l'attirance du spectateur vers ces corps va, dans un dernier temps, « rebondir » – pour reprendre les mots de Vivian Sobchack – s'il n'y a pas de femme disponible – vers le propre corps du spectateur.

La satisfaction indirecte des spectateurs qui s'identifient avec les protagonistes de l'acte sexuel semble moins importante que les satisfactions plus immédiates de ceux qui ressentent une excitation physique. Le plaisir ici ne peut être réduit à l'effet de réalité du corps de la femme qui s'engage dans un strip-tease ou dans une relation sexuelle. Le plaisir doit plutôt être compris, ainsi que le suggère Claudia Springer, comme un plaisir à l'interface entre un spectateur, une technologie de la vision et un objet vu (Springer 1991, p. 306). Dans les *stag films*, cette interface est celle des films en noir et blanc (ceux de l'époque du muet qui utilisaient des projecteurs à manivelle) où un groupe d'hommes, jeunes et moins jeunes, excités, curieux, bruyants et misogynes ne cherchent pas à *regarder* – pour éprouver une maîtrise toute puissante – mais plutôt à *observer* avec une fascination qui les rend vulnérables.

Pour comprendre mieux la nature des plaisirs ressentis dans cette forme de réception cinématographique de la pornographie, nous devons imaginer une situation de projection qui inclut le ronronnement audible du projecteur (dans les cas d'une soirée *stag*, dans le salon d'une fraternité ou dans un bordel, il n'y avait vraisemblablement pas de cabine de projection pour étouffer ce son) et le silence embarrassé de chacun, qui ne pouvait être couvert par un piano ou une musique, mais plutôt par des blagues faites à voix haute et par des rires gênés. Par ailleurs, on faisait des pauses entre les films au cours desquelles les spectateurs allaient boire et fumer. Dans ces films au récit primitif, les actrices faisaient souvent des invites sexuelles directes au public. Nous devons donc nous figurer un groupe d'hommes excités par l'attirance qu'exercent sur eux les images animées mais qui restent attentifs aux commentaires des autres spectateurs. Ils sont confrontés à l'impossibilité de posséder le corps présenté à l'écran tout en éprouvant une excitation érotique collective dans une salle sombre remplie de leurs pairs.



Ce contexte social, incontestablement masculin, ne permet pas pourtant l'expression d'un masculin en situation de maîtrise, mais plutôt celle d'une masculinité collective, influençable, fascinée et vulnérable. Nous ne savons pas précisément si ces hommes se masturbaient dans le noir ou si, dans l'intensité de leur excitation, ils se rapprochaient les uns des autres ou comme certains films semblent le suggérer, s'ils se tournaient vers n'importe quelle femme « facile » présente dans les parages ou encore, si leur plaisir consistait simplement à être excités tous ensemble. Cependant, ce que nous savons de manière sûre, c'est que ces hommes se trouvaient dans un espace privé, loin du regard inquisiteur d'une personne qui n'aurait pas partagé leur poursuite commune du plaisir sexuel. Cette situation de réception collective est définie par le critique culturel Walter Kendrick comme le « musée secret de la pornographie » (Kendrick 1987, p. 11)<sup>1</sup>. Ce concept de « musée secret » pourrait être rattaché – de manière peut-être fautive mais cependant utile – à une étymologie du terme *ob-scène*. Cette obscénité n'est pas celle que l'on associe à quelque chose de dégoûtant ou de repoussant comme le dictionnaire le suggère, mais s'apparenterait davantage à l'idée d'être tenu hors scène. Ce concept nous permet de saisir l'important changement qui s'est produit entre la fin de la période des *stag films* et une nouvelle ère qui débute dans les années 1970 où les murs du « musée secret » ont commencé à s'effriter. Aujourd'hui les pornographies en tout genre sont en/scène (*on/scene*) dans nos vies quotidiennes, à l'intérieur et à l'extérieur de nos maisons. Ainsi, dès lors que la pornographie est devenue visible dans l'espace public et consommable par les femmes, toutes les formes explicites de misogynie que l'on trouvait dans les *stag films* sont devenues obsolètes parce que, malgré l'emprise totale des hommes sur ces films, la question du plaisir féminin est alors devenue centrale. Auparavant, cette question n'avait pas d'importance : la vision du pénis pénétrant le vagin suffisait à satisfaire les spectateurs masculins. Désormais, même si les hommes produisent, réalisent et restent les premiers consommateurs de la pornographie *hardcore*, la question de l'orgasme féminin – toujours incertain parce qu'invisible contrairement à l'éjaculation masculine – commence à devenir importante.

1 Selon Kendrick, la pornographie – comme production d'images au contenu sexuellement explicite – est en fait une idée moderne, créée au XIX<sup>e</sup> siècle pour répondre au besoin de séparer certaines formes de représentation – définies d'une manière générale comme obscènes et devant être tenues hors de portée des femmes et des enfants. Les représentations au contenu sexuellement explicite, exposées sur les murs de l'ancienne Pompéi, par exemple, ne sont perçues comme pornographiques au sens de Kendrick qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, quand des « gentlemen » créent leur « musée secret » pour leur propre délectation privée (Kendrick 1987).

L'histoire du cinéma pornographique depuis la fin de l'ère des *stag films* peut être caractérisée comme une « mise sur la scène » (*on/scenity*), une exposition croissante des représentations sexuelles. Cela ne suggère pas un changement radical et soudain entre un temps où la pornographie était tenue hors scène et un autre où elle est tout à coup sur la scène. Je ne suggère pas non plus que ce qui était auparavant privé et secret est devenu subitement public, sans entrave, sans honte, sans controverse, sans embarras ni même sans scandale. Je veux souligner, plutôt, la mise en place d'un processus de « confession », désigné par Michel Foucault comme la « *scientia sexualis* de la culture moderne occidentale » et qui a encadré toutes les formes de connaissance de la sexualité, y compris la pornographie (Foucault 1976).

La pornographie ne pouvait plus rester le territoire d'un « musée secret » exclusivement réservé aux hommes, après l'émergence de nombreux discours scientifiques sur la sexualité, y compris ceux de ce qu'il est coutume de nommer la révolution sexuelle, qui a fait du savoir sur la sexualité la *lingua franca* de la culture occidentale. La volonté d'un examen approfondi de la sexualité à travers la production de textes médicaux, psychologiques et juridiques, a finalement réussi à s'imposer aux dépens d'une pornographie hermétiquement fermée sur elle-même.

### **Sur la scène (*on/scenity*) : l'exploitation de la pornographie dans les salles de cinéma**

Vers la fin des années 1960, la sacralité des lieux héritiers du « musée secret » (clubs masculins, maisons closes) a commencé à décroître. Que les femmes aient apprécié ou non ce qu'elles voyaient, elles ont protesté de manière croissante pour qu'on les autorise à voir ce spectacle. Bien que des séances *stag* aient certainement perduré, l'ère du « musée secret » s'est achevée en 1972 quand le premier long-métrage pornographique sonore a été projeté sur grand écran.

S'ouvre alors une période relativement brève au cours de laquelle les spectateurs des films *hardcore* sont devenus un public à part entière, comme celui des films traditionnels. Pendant un peu plus de dix ans, les films *hardcore* ont essayé de s'affirmer comme un genre parmi d'autres du cinéma étatsunien : des films de long métrage en couleurs et sonores malgré très souvent une mauvaise sonorisation et un coût des places plus élevé.

Les *stag films* avaient pour seule ambition d'exhiber des corps nus et un ensemble limité d'actes génitaux. Le long métrage pornographique hétérosexuel a exigé une plus grande variété d'actes sexuels : fellations, orgies,

rapports sexuels qualifiés de lesbiens, sexe oral, anal, SM, etc., mais toujours dans une optique hétérosexuelle. Les réalisateurs ont eu besoin de créer des histoires plus complexes pour proposer une diversité de pratiques dans un même récit, mais dès qu'un homme s'engageait dans un acte sexuel, cela se terminait toujours par une éjaculation masculine – ce que l'industrie étatsunienne a appelé le *money shot* car les hommes étaient payés davantage quand ils réussissaient son exécution.

Ce n'est probablement pas par hasard si, dans cette nouvelle ère de l'*on/scenity* – où les femmes ont commencé à regarder de la pornographie *hardcore* dans l'espace public d'une salle de cinéma –, la présence ou l'absence d'orgasmes féminins à l'écran est devenue un sujet à la fois de grand intérêt et d'anxiété. Bien que les *stag films* semblent ne jamais y avoir réellement songé et que dans cette période, les discours de la *scientia sexualis* n'aient pas privilégié ni même cherché à définir l'orgasme féminin, les films pornographiques projetés en salle semblent avoir tenté de substituer à l'orgasme masculin visible et non simulé, l'orgasme féminin moins visible et plus facile à simuler, comme l'expression d'une forme de plaisir authentique. Le film *Deep Throat* (*Gorge profonde* 1972) est symptomatique de cette nouvelle donne : il s'agit d'une femme qui n'éprouve pas de plaisir quand elle est pénétrée vaginalement. Mais un médecin découvre que son clitoris se trouve dans sa gorge : la fellation est donc le moyen de lui procurer un orgasme qui se manifeste par des explosions exubérantes de *money shots*.

Plutôt que devenir un résultat spontané et « naturel » du désir, l'orgasme est devenu un but, une obligation que chaque acteur et actrice s'efforce d'atteindre consciemment. Cette performance est loin de celle mise en avant dans les *stag films* qui se contentaient de montrer le sexe de femmes nues et des pénétrations vaginales sans montrer les preuves visibles de l'orgasme masculin. *In fine*, le plaisir visible de l'homme s'est substitué au plaisir moins visible de la femme.

Dans la longue liste des activités sexuelles montrées à l'écran, un acte est demeuré tabou : le rapport sexuel entre hommes. Même quand ils montraient des orgies, les films pornographiques tentaient par tous les moyens d'éviter que les hommes puissent se toucher tandis que les scènes et numéros dits lesbiens étaient assez courants. Ces rapports entre hommes ne pouvaient être représentés que dans des lieux de projection rigoureusement séparés, dans le cadre de la pornographie gay. Celle-ci devint un genre cinématographique à part, au moment même où s'affirme le porno hétérosexuel. Mais comme cette pornographie gay était projetée dans le contexte d'une sous-culture émergente, elle avait moins de chances que la pornographie hétérosexuelle d'être visible globalement. Les projections de films pornos dans les cinémas

de la communauté gay ont prolongé la tradition *underground* et semi-illicite des *stag films* puisque ces projections s'adressaient à un groupe exclusivement masculin. Si ces films *gay* s'en distinguaient formellement – il s'agissait de longs métrages sonores et en couleur –, ils ont cependant continué à véhiculer ce que l'on pourrait qualifier de célébration du sexe sans problématisation ni association à un récit. Un des exemples les plus populaires des débuts de cette production est le film *Boys in the Sand* (de Wakefield Pool, 1972). Dans ce film, il n'y a pas d'histoire qui problématise le plaisir sexuel; il n'y a même pas de dialogues : simplement trois tableaux successifs correspondant aux rêves du protagoniste, avec différents amants fantasmatiques qui disparaissaient après le rapport sexuel.

Les pornographies gay et hétérosexuelles sont donc les deux genres principaux qui émergent pendant l'âge d'or de l'exploitation cinématographique *hardcore*, même s'ils bénéficient de degrés de visibilité très différents. Si ces pornographies sont toutes les deux excessivement phalliques, obsédées par la représentation de l'orgasme masculin, elles se distinguent cependant à plusieurs égards. Ainsi, la pornographie gay s'adressait d'abord à un public masculin tandis que la pornographie hétérosexuelle essayait, occasionnellement et de manière maladroite, d'attirer un public féminin, en engageant des acteurs plus beaux, en proposant des décors plus esthétiques, en développant de meilleures histoires et des fantasmes plus élaborés et parfois même, en recrutant des acteurs et des actrices qui avaient un vrai talent de comédien.ne.

Comment pouvons-nous définir le régime cinématographique de plaisir visuel qui caractérise le long métrage pornographique à cette période ? C'est un cliché de penser qu'alors, le public d'habitues se composait d'hommes vieux, seuls et dégoûtants, assis loin les uns des autres dans la salle et recouvrant leurs genoux avec leur imperméable. Cette image ignore la mixité des publics des pornographies hétérosexuelles et le rôle inédit des projections de pornographie gay dans la construction de la communauté. En effet, ces projections ont acquis une valeur de *coming out* où le public, homo- ou hétérosexuel, assumait de montrer qu'il était intéressé à voir du sexe à l'écran.

Nous n'irons pas jusqu'à dire que, dans ce contexte, les films pornographiques ne provoquaient pas d'excitation sur leur public, ni même que des spectateurs et spectatrices ne se sont jamais masturbés dans les cinémas pornos. Cependant, l'excitation sexuelle n'était pas encouragée de manière aussi explicite que pendant les projections de *stag films* par les films eux-mêmes. Non seulement la situation de projection décourageait les spectateurs et spectatrices de se masturber ou d'exprimer toute autre forme d'excitation mais les films eux-mêmes représentaient les actes sexuels jusqu'à l'orgasme, ce qui visait à rendre l'expérience visuelle suffisante en elle-même. En effet, le

caractère de plus en plus spectaculaire des innombrables *money shots* semblait vouloir prouver que les orgasmes visuels se suffisaient à eux-mêmes. Ces films se voulaient si prenants et si satisfaisants qu'ils n'encourageraient pas les spectateurs et spectatrices à effectuer un retour vers leur propre corps. Bien sûr, lorsque ces films cessent d'être montrés dans l'espace public des cinémas et sont recyclés sur support vidéo dans l'espace privé du domicile, les spectateurs et spectatrices peuvent en faire des usages différents de ceux des salles.

Cependant, cette forme d'image animée *hardcore* apparaît comme un moment assez bref de l'histoire du porno. Autrement dit, la tendance dominante de l'image animée a toujours été, à quelques exceptions près, d'encourager des formes d'interactivité entre les corps des spectateurs et spectatrices et les machines pornographiques, que ce soit avec le ronronnement des projecteurs des soirées *stag* ou avec la télécommande du magnétoscope ou les consoles et souris des jeux vidéo interactifs.

### **En scène, deuxième période. À la maison avec son ordinateur : *electronic on/scenities***

À la fin des années 1980, grâce à la révolution du magnétoscope et des chaînes privées (et du décodeur), la pornographie se déplace du grand au petit écran. Malgré le succès des réalisateurs les plus connus qui ont posé les bases de ce nouveau genre de fiction avec du sexe explicite, la pornographie *hardcore* ne choisira donc pas la voie de la vie en scène, dans les salles de cinéma.

C'est avec l'ère électronique que la pornographie est devenue omniprésente dans la société étatsunienne, atteignant en 1996 un chiffre d'affaires de huit milliards de dollars. Très vite, le porno à usage domestique – celui que l'on regarde sur son magnétoscope – est devenu si populaire que les producteurs de films pornos ont réalisé qu'ils pouvaient réduire les coûts de production en tournant directement en format vidéo et en évitant l'exploitation cinématographique, contrairement à ce qui se produit pour les autres films de fiction. Les salles de cinéma pornographique ont commencé à disparaître sous le double effet du harcèlement juridique et de la généralisation du passage en format vidéo. Par conséquent, les budgets de production ont fortement chuté et la qualité des réalisations s'est effondrée bien en dessous du niveau des films « primitifs » de l'ère *stag*. Et pourtant, les vidéos ont continué à se vendre toujours aussi bien.

Tous les genres de pornographie, concernant toutes les orientations sexuelles, ont proliféré au même rythme que le nombre de spectateurs et spectatrices qui appréciaient cette nouvelle interaction permise par les boutons



de la télécommande : pause, retour en arrière ou avance rapide. Ils et elles pouvaient facilement louer ou acheter une cassette vidéo et la regarder à la maison, seul.es, avec des ami.es ou des partenaires sexuel.les. Ce régime de projection privée a permis de réactiver des formes d'interactivité intense et des pratiques de masturbation comme à l'époque des *stag films*. La grande différence réside dans le fait que l'on ne pouvait plus garantir, comme dans l'ère *stag*, la présence exclusive d'un public masculin dans le « musée secret ».

Pendant cette dernière période, l'industrie est devenue très lucrative<sup>2</sup>. Et les femmes ont commencé non seulement à être prises en compte en tant que spectatrices, mais elles ont également progressivement acquis un poids économique et symbolique considérable sur ce marché. Dans les années 1970 et au début des années 1980, un certain nombre de femmes s'aventuraient dans les salles de cinéma pornographique, mais elles étaient généralement accompagnées d'hommes et allaient voir des films qui, tout en essayant de leur plaire, étaient tristement incapables d'imaginer ce qu'était le plaisir féminin. Quelques années plus tard, elles représentaient une part non négligeable des acheteur.euses : en 1987, certaines enquêtes ont rapporté que 40 % des client.es de vidéos pornographiques étaient des femmes, autre signe que le film pornographique entrainait en scène (*on/scene*)<sup>3</sup>.

Si l'on dresse une liste partielle des nouvelles catégories de films pornographiques qui sont apparues à cette période grâce à la révolution de la vidéo, on peut distinguer les sous-genres suivants :

- les films de couple « erotica » qui offrent une approche plus élégante de la pornographie dans le but d'attirer un public de femmes hétérosexuelles. Ces productions de meilleur goût incluent des préliminaires plus longs et bannissent le *money shot*, ce qui est alors plutôt rare. Ces films sont souvent dirigés par des femmes ;
- un porno « haut de gamme » destiné aux jeunes cadres dynamiques urbains des deux sexes (les *yuppies*), dans la tradition des productions à gros budget des années 1970 portant un accent particulier sur le glamour ;

2 Son chiffre d'affaires excède la totalité des recettes de Hollywood. Mais elle inclut la totalité de l'industrie du sexe, y compris le porno sur le câble, les *live sex acts*, les dispositifs sexuels et les revues. Néanmoins, le nombre de vidéos produites est énorme. En 1978, pas plus d'une centaine de longs métrages ont été réalisés au coût moyen de 350 000 \$. En 1995, 8000 vidéos ont été réalisées au coût moyen de quelques milliers de dollars (Schlosser 1997, p. 43).

3 *Time* (30 mars 1987, p. 63) *Redbook* (septembre 1987, p. 147-149 et 214-215). Je ne pense pas que ces chiffres signifient que les femmes ont vu autant de pornographie que les hommes. Cela signifie plutôt que ce sont elles qui s'occupent de louer les vidéos pour regarder de la pornographie en couple.



- un porno fétichiste plus basique qui s’oppose de manière provocante au « haut de gamme », avec des effets *kitsch* de mauvais goût tout à fait intentionnels et l’objectification systématique des anatomies féminines ;
- et encore plus bas dans l’échelle de valeur artistique de ces productions, une pornographie dite « amateur » où des gens ordinaires sont censés échanger des enregistrements vidéo de leurs performances et qui a vu progressivement s’imposer de jeunes actrices présumées non professionnelles. Cette catégorie deviendra une des plus prolifiques ;
- les pratiques de bondage et de domination qui déplacent le spectacle du sexe génital vers des scénarios plus élaborés autour de thématiques punitives (avec souvent l’utilisation de nœuds très serrés) constituent également un sous-genre populaire ;
- les films pornos, dits de « *performance art* », qui traitent les thèmes de l’éducation sexuelle postmoderne, souvent avec humour, comme dans les performances d’Annie Sprinkle qui invite le public à contempler son col de l’utérus au moyen d’un spéculum inséré dans son vagin ;
- de nouvelles formes de pornographie gay ont émergé pour répondre au besoin d’éduquer le public aux risques du Sida ;
- le porno lesbien pour un public vraiment lesbien, qui s’opposait à la représentation traditionnelle des scènes lesbiennes dans le porno hétérosexuel.

Le développement de la pornographie en ligne a favorisé une diversification encore accrue de ces genres : films qui se spécialisent dans les femmes obèses, les lavements, films de fessées hétérosexuelles et homosexuelles ou encore films qui mettent en scène des acteurs aux profils ethniques et raciaux divers.

Je vais m’attarder davantage ici sur une catégorie particulière dans cette immense variété des sous-genres pornographiques qui caractérisent le marché étatsunien : ce que l’on appelle communément les « simulateurs de sexe interactif ». Ces sortes de jeux vidéo permettent une plus grande capacité d’initiative grâce à la possibilité donnée au spectateur ou à la spectatrice de jouer avec le corps préprogrammé de la femme à l’écran (car il s’agit presque toujours d’une femme !).

Dès que la pornographie est entrée dans l’espace domestique et grâce à la technologie à laquelle cette entrée est liée, les possibilités d’interaction se sont accrues, même si celles-ci se limitaient au début à mettre l’image en pause ou à revoir certaines scènes. Le spectateur ou la spectatrice était alors rendu capable de compléter, pour ainsi dire, les implications érotiques de la trajectoire dessinée par le film, par un regard qui « rebondissait » vers son propre corps. Ainsi, même si ces images électroniques n’étaient rien de plus qu’une vidéo ou une version numérisée d’un film pornographique de

la période antérieure, les conditions sociales de ce nouveau « dispositif de projection » ont permis, et même encouragé, l'excitation et la satisfaction qui étaient réprimées dans les salles publiques de cinéma.

Les simulateurs de sexe interactif, par le biais de l'avatar du spectateur ou de la spectatrice, reprennent l'idée d'une relation sexuelle avec un corps sexualisé qui est mis à distance sur l'écran. Par exemple, *Virtual Sex with Jenna Jameson* (1999) propose à mon avatar une relation sexuelle avec l'actrice porno Jenna Jameson. Je contrôle l'activité de mon avatar en manipulant les commandes. Je peux choisir l'option « préliminaires » qui m'autorise à utiliser les doigts et la bouche de mon avatar ou je peux choisir l'option « sexe » grâce à laquelle Jenna fait une fellation à mon avatar ou me permet de la pénétrer dans des positions diverses. Je peux aussi choisir l'humeur dans laquelle elle se trouvera lors de notre rencontre : « I » pour innocente et « N » (*nasty*) quand je veux qu'elle m'ordonne de « baiser sa chatte plus violemment ». Il n'y a pas de progression linéaire d'une attitude à l'autre, d'une position à l'autre ou encore d'une émotion à l'autre. Mon avatar continuera les préliminaires avec ses doigts jusqu'à ce que je choisisse de passer à une autre activité et Jenna continuera à être « innocente » jusqu'à ce que je lui demande de devenir « méchante ».

La rencontre de mon avatar avec Jenna se déroule sur une toile de fond noire. Dans cet espace, elle semble flotter dans un état d'absolue disponibilité, quelles que soient les actions préprogrammées que je décide de choisir. Mais ce qui est le plus étrange dans ce dispositif cyber-pornographique, c'est qu'il propose une nouvelle représentation de l'une des conventions les plus récurrentes de la pornographie : le *money shot*. Ce dernier est devenu un effet spécial qui essaie de figurer l'orgasme sexuel masculin de manière plus prolongée et encore plus explosive que ce qu'il peut être en réalité. De manière tout aussi artificielle que la poitrine siliconée de Jenna, c'est un corps exagérément sexualisé qui exécute une action en réponse à « mes » ordres. Je peux conclure n'importe quelle scène en appuyant simplement sur le bouton ORG (orgasme) et en regardant mon avatar éjaculer sans voir l'intégralité de son corps. Dans un genre qui a historiquement toujours valorisé l'authenticité des expressions corporelles du plaisir et qui utilise le spectacle de l'orgasme masculin non simulé pour remplacer la manifestation moins visible du plaisir féminin, ce nouvel effet sexuel peut surprendre parce qu'il n'a plus rien d'humain.

Cependant, nous pouvons considérer que la masturbation est un acte de stimulation personnelle (ici) dans lequel quelqu'un se projette dans une relation fantasmée avec l'autre (là-bas) et qui souvent, suscite des fluides corporels (ici). Il s'agit d'une activité motrice que l'on reproduit quand on regarde des films et qui se trouve dans une sorte de rapport synchronisé avec

les images à l'écran. Dans la masturbation ordinaire, nous savons bien que nous sommes seul.es avec nous-mêmes. En revanche, le simulateur de sexe interactif intègre les attentes d'une masturbation qui fait coïncider temporellement ses propres rythmes sexuels avec ceux que l'on définira pour son avatar et son objet sexuel. Ce jeu propose donc une nouvelle définition de la masturbation comme quelque chose de moins solitaire – plus vraiment du sexe pour une personne seule mais pas vraiment du sexe entre deux personnes.

Je sais, bien sûr, que cette simulation n'a pas été créée pour moi (une femme). Ce n'est pas surprenant, puisque la plus grande partie de cette histoire de la pornographie s'est déroulée en l'absence de public féminin et, aujourd'hui, de femmes gameuses. Mais il faut aussi rappeler que la pornographie a été le seul genre cinématographique qui n'a pas cherché à punir systématiquement les femmes pour leur recherche du plaisir, comme c'est le cas dans les films d'horreur et dans beaucoup des films noirs.

Il est vrai que la simulation du jeu avec Jenna ne prend pas vraiment en compte le plaisir de cette dernière : elle est – comme cela était le cas dans une génération précédente de jeux vidéo similaires – « juste un beau cul dans un logiciel ». On note seulement quelques exceptions, des micromarchés minuscules dédiés au plaisir des femmes comme expérience subjective. Ces exceptions sont bien connues : la pornographie lesbienne qui réjouit le public féminin en mettant en scène des femmes qui se donnent vraiment du plaisir les unes aux autres, ou les performances artistiques pornographiques féminines, comme celles d'Annie Sprinkle. Ce sont les exceptions qui confirment la règle.

★

La leçon sans doute la plus importante à tirer de cette étude de l'histoire de la pornographie américaine est que celle-ci n'est pas sans contradictions, et que, comme tous les genres cinématographiques, elle a sa propre histoire. Il n'est certainement pas non plus surprenant que les femmes aient beaucoup à lui reprocher. En tant que féministe, je trouve déshumanisante la fascination des *stag films* pour l'anatomie féminine. En tant que chercheuse en cinéma, je trouve cependant leur primitivisme fascinant. Toujours en tant que féministe, j'admire les efforts pour valoriser l'émancipation féminine dans la pornographie destinée aux couples hétérosexuels et aux couples lesbiens. Mais en tant que spectatrice moi-même pourvue d'une sensibilité, je suis bien plus intéressée par la pornographie masculine gay pour laquelle je n'ai pas à me soucier de l'ambivalence des rapports de pouvoir entre hommes et femmes. Et enfin, en tant que femme qui n'aime pas les manipulations du jeu vidéo, je n'apprécie pas tout le travail qu'implique l'interactivité digitale. Je préférerais tout simplement regarder.

Je n'ai pas la prétention de comprendre tous les usages de la pornographie, mais ils m'éclairent sur le fait que l'image animée pornographique ne peut se réduire à la fonction d'exciter des identités sexuelles préformées. Au minimum, il est amusant de regarder de la pornographie pour regarder des jeux sexuels différents des siens. Les différentes étapes de l'histoire de la pornographie ont produit différentes sortes et qualités de « sensation physique » dans le corps de ses spectateurs et spectatrices. Si la pornographie existe en tant que forme d'expression culturelle – et je pense que c'est le cas –, nous ne pouvons pas simplement rejeter les réactions que celle-ci produit sur nos corps. Il existe aujourd'hui tant de genres pornographiques différents et si manifestement « sur la scène », et les recherches universitaires sur la pornographie sont elles aussi suffisamment « sur la scène », pour qu'il soit temps de prendre en considération les différentes sortes de plaisirs visuels et physiques à la fois produits dans notre imagination et ressentis par nos corps. L'étude de la pornographie n'en est donc qu'à ses débuts.

## Références bibliographiques

- Crary Jonathan, 1992, *Techniques of the Observer*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- Foucault Michel, 1976, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- Kendrick Walter, 1987, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, New York, Viking Press.
- Marcus Steven, 1974, *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*, New York, New American Library.
- Schlosser Eric, 1997, « The Business of Pornography », *U.S. News and World Report*, 10 février, p. 43-52.
- Sobchack Vivian, 2004, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press.
- Springer Claudia, 1991, « The Pleasure of the Interface », *Screen*, vol. 32, n° 3, p. 303-323.
- Williams Linda, 1989/1999, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, Berkeley, University of California Press.

## **Devenir photographe dans les années 1960, une histoire de genre et de classe ?**

Trajectoire comparée d'un couple de diplômé.es  
de l'École nationale de photographie

VÉRA LÉON

Les métiers de la photographie sont longtemps restés un point aveugle de l'histoire sociale et du genre, contrairement à d'autres professions artistiques (Buscatto 2008 ; Sofio 2007) et techniques (Collet 2006 ; Marry 2004). Pourtant, le secteur a connu des évolutions majeures durant la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, en particulier en ce qui concerne la répartition sexuée : entre l'immédiat après-guerre et 1975, la proportion de filles parmi les élèves de l'École nationale de photographie passe de la moitié des effectifs à 10 % (Léon 2018).

L'approche biographique est essentielle pour resituer ces rapports sociaux de sexe dans leurs dimensions individuelle, scolaire et professionnelle (Barthélémy 2010). La rencontre d'un couple de diplômé.es de l'École, issu d'une promotion du début des années 1960, a donc été déterminante : un entretien d'une durée de trois heures a été réalisé avec chacun.e, à quelques semaines d'écart, autour d'un canevas évoquant successivement l'enfance, les études et la carrière professionnelle.

Ces retraité.es, aujourd'hui septuagénaires, se sont rencontrés à l'École nationale de photographie. Madeleine, surnommée Mado, est la fille unique d'un père comptable et d'une mère vendeuse. Elle quitte le lycée dès la fin de la première, à dix-sept ans, et réussit du premier coup le concours de l'École nationale de photographie. Ce dernier, par son haut niveau de qualification et son prestige, représente l'opportunité d'une promotion sociale et la garantie d'une indépendance financière. Gaston, pour sa part, est l'aîné d'une fratrie de deux garçons nés d'un père ingénieur et d'une mère au foyer. Après des études secondaires dans un lycée prestigieux, et malgré son intérêt pour les arts plastiques, il entame des études d'ingénieur sous la pression de son père,

avant de les arrêter et de faire des stages puis son service militaire. À vingt-quatre ans, il se réoriente finalement vers l'École nationale de photographie, qu'il intègre par concours la même année que Madeleine. C'est là qu'ils se rencontrent, au début des années 1960<sup>1</sup>.

Étudier les trajectoires d'un couple, c'est envisager le genre dans sa dimension irréductiblement relationnelle : cette unité, pourtant rarement explorée, est cruciale pour identifier les rapports sociaux de sexe et la différenciation hiérarchisée du masculin et du féminin (Bertaux-Wiame 2004). Elle donne l'occasion d'étudier comment de subtils ressorts de genre peuvent affecter les trajectoires synchrones d'individus concourant pour le même diplôme et entrant au même moment sur le marché du travail. Analyser spécifiquement ce début de parcours, c'est aussi appréhender de manière articulée les catégories de la production et de la médiation, puisque la période de la formation et de l'insertion professionnelle constitue bien une médiation vers la carrière de photographe, métier consistant à produire les biens culturels spécifiques que sont les images.

Il s'agira, dans ce chapitre, d'interpréter comment, durant cette période de médiation, les trajectoires des membres respectifs d'un couple de photographes sont transformées, facilitées ou entravées par des facteurs tels que le sexe et la classe sociale, et comment les membres du couple peuvent se réapproprier ces expériences. À travers l'analyse de leurs deux récits, on mettra en évidence la façon dont leur scolarisation simultanée entraîne néanmoins des expériences contrastées, notamment selon le sexe, mais aussi comment le passage par une École nationale construit l'incorporation de dispositions professionnelles communes neutralisant en partie ces différences. Enfin, on montrera comment les distinctions de genre et de classe sociale sont imbriquées durant l'insertion professionnelle, période cruciale pour le développement de la carrière.

### **Des expériences contrastées de la période de formation**

Madeleine et Gaston partagent la classe et la vie amoureuse durant les deux années de scolarité, finalement couronnées par deux diplômes et un mariage. Pourtant, leurs différences d'âge, de sexe et de classe participent à distinguer leur expérience scolaire : il le concède, « on a eu vraiment, je crois, le même parcours, mais d'une manière différente », tandis qu'elle confirme qu'« on a chacun notre histoire, même si elles se recourent ».

1 La date exacte de leur promotion n'est pas mentionnée pour des raisons de respect de l'anonymat.



## Inégalités sur la ligne de départ

Les six ans d'écart qui les séparent influent sur leur posture respective. Pour Madeleine, la disparité de maturité entre son futur mari et les autres élèves participe d'ailleurs de son attractivité, comme c'est souvent le cas chez les très jeunes femmes (Bozon 1990). Ce compagnon représente une passerelle initiatique vers l'âge adulte, ainsi que la possibilité d'intégrer un milieu professionnel, car contrairement aux autres camarades, il est déjà passé « d'un autre côté ». L'apprentissage professionnel de Madeleine va en effet se construire en grande partie dans le cadre de leur couple : le travail scolaire est réalisé en commun, par l'entraide et la discussion.

De plus, les deux élèves n'appartiennent pas à la même classe sociale ni au même sexe. Les normes de comportement et de discours n'étant pas identiques pour un fils d'ingénieur et une fille d'employé.es, l'École et les métiers auxquels elle mène sont perçus d'emblée de façon différente. Malgré ses études classiques, Gaston n'a ressenti aucune forme d'autocensure à l'idée d'intégrer un cursus requérant un haut niveau en sciences. Il met en avant ses capacités dans ce domaine, utilisant une forme négative pour mettre en scène sa modestie (« et puis je dois dire que j'étais pas mauvais en maths, et j'étais pas mauvais non plus en physique »). À l'inverse, Madeleine insère dans son discours de nombreux modalisateurs et signes d'incertitude, insistant davantage sur son ignorance et ses hésitations que sur sa solide expérience des chiffres (« moi je ne comprenais rien du tout à ce que je faisais, alors là j'étais complètement larguée »). Aux difficultés de compréhension, à la remise en question personnelle, à la dévalorisation de l'une s'opposent la confiance affichée, l'évidence du choix et la facilité d'une réussite au naturel apparent de l'autre. Tandis que Gaston a conscience d'entrer dans une « grande école », Madeleine affirme y être entrée « comme ça, un peu par hasard ».

Car si, en tant que garçon issu des classes supérieures, Gaston est soutenu par ses parents pour accéder à un métier très qualifié, Madeleine doit lutter pour se faire une place dans une profession technique masculine dont elle ne connaît aucun.e représentant.e. Sa volonté d'ascension sociale est nourrie par la liberté que ses parents lui laissent, comme pour compenser l'arrêt précoce – contraint et donc regretté – de la scolarité de sa mère. Son statut de fille unique a pu également jouer en sa faveur, dans la mesure où elle n'a pas été socialisée dans une concurrence ou une dévalorisation vis-à-vis d'un frère éventuel. Enfin, elle souligne s'être construit une identité de genre relativement libre, car « quand j'étais gamine [...] j'étais plus garçon que fille dans ma façon de concevoir les choses ». Le passage par l'École nationale est

pourtant un moment où, tout en résistant aux assignations genrées, elle va expérimenter de multiples rappels à l'ordre genré.

### Être en minorité sexuée

Être une fille dans une école aux effectifs majoritairement masculins amène en effet à des expériences spécifiques. À l'évocation de ce sujet, Madeleine prend conscience du caractère minoritaire des étudiantes et signale que nombre d'entre elles abandonnaient le cursus. Même si d'autres raisons probables d'abandon comme le mariage sont évoquées, la stigmatisation sexuée et la forte concurrence rendaient probablement plus difficile encore pour les filles, déjà en minorité, le maintien dans les études (Guichard-Claudic, Kergoat et Vilbrod 2008).

Des heurts se font jour dans les relations avec les personnes du sexe opposé, en particulier avec les professeur.es, tous des hommes à une exception près – le rapport de sexe redoublant le rapport de pouvoir asymétrique liant enseignant.es et élèves. Plusieurs d'entre eux réduisent les étudiantes à leur appartenance de sexe. Madeleine raconte par exemple qu'un professeur de technique argue de son voyeurisme pour justifier la disposition sexuée des élèves. Il place les filles au premier rang, car de son propre aveu, leurs jambes, ainsi rendues visibles à travers les gradins, nourrissent sa convoitise (« je mets les filles en bas parce que les filles en jupe, ça pourrait m'exciter »).

Un autre conflit se noue entre Madeleine et un second professeur. Entretien de façon récurrente des relations ambiguës avec des élèves, celui-ci la repère dès la première année et jalouse sa relation amoureuse naissante. Il adresse des réflexions désobligeantes au jeune couple, et formalise même ces remarques dans les bulletins scolaires de Madeleine, usant de jugements moraux (« bon travail mais caractère impossible ») ou empreints de stéréotypes sexués (« meilleure quand elle ne calcule pas »). Accusant le couple de tricherie à partir d'arguments peu plausibles, il obtient que la jeune femme soit exclue de l'établissement durant trois jours. Suite à l'intervention d'un délégué des élèves et à une lettre du père de l'intéressée, le directeur reconnaît la non-culpabilité de l'élève, mais en appelle à la loi du silence : elle se rappelle clairement de sa formule, « votre professeur n'a pas raison, mais je ne peux pas lui donner tort ».

Face à cette double violence, remettant en cause sa crédibilité puis censurant sa parole, Madeleine défend son courage et son entêtement : « j'étais droite dans mes baskets, moi, caractère impossible, voilà, et non je n'avais pas à m'excuser de quelque chose que je n'avais pas fait ». Ce n'est pas un hasard si elle parodie ainsi le commentaire du professeur (« caractère impossible »).

Elle reconnaît par cette réitération son caractère constituant et insultant, et en déplace en même temps la signification en en faisant un objet de fierté (Butler 2004). Cette réappropriation vient signifier sa capacité d'agir et donc suspendre la capacité de ces sanctions symboliques et disciplinaires à remettre en cause sa légitimité en tant qu'élève de l'École. Elle voit finalement dans cette épreuve une confirmation du bien-fondé de sa présence, un pied de nez aux effets d'illégitimité suscités par l'expérience minoritaire.

### **Être diplômé.e d'une école nationale : une distinction neutralisant le genre ?**

Différents par la classe et le sexe, les deux photographes partagent en revanche une représentation de l'École nationale de photographie comme étant une garantie professionnelle d'excellence. C'est que leur réussite parallèle jusqu'au prestigieux diplôme, comme major pour l'une et deuxième de la promotion pour l'autre, leur confère un sentiment de fierté méritocratique qui nourrit une conscience corporatiste. Ils se réapproprient également l'élitisme indissociable de l'École. Celui-ci est en effet introduit dès le concours, qui attribue aux lauréat.es un rang de classement, et s'exerce jusqu'à la distinction finale entre les *certificats d'étude*, attestant du suivi régulier du cursus, et les exigeants *diplômes d'École*, récompensant les parcours les plus aboutis.

La valorisation méritocratique de l'effort

Là où les représentations contemporaines du photographe (comme dans le film *Blow Up*, sorti en 1966) suscitent des vocations passionnées, Madeleine et Gaston décrivent le quotidien à l'École comme beaucoup plus austère. Cet écart entre une image idéalisée du métier et la réalité de la formation se lit d'ailleurs dans un important taux d'abandon en cours d'études. Pour leur part, ils expliquent leur réussite par l'effort et la rigueur, ainsi que par leur travail en commun, qui les distinguent d'élèves moins impliqués. Le récit que Madeleine fait de leurs fiançailles, conclues dès la fin de la première année pour « bien montrer qu'on n'était pas là pour rigoler, que c'était quelque chose de sérieux », fait écho à son état d'esprit face aux études, déjà envisagées comme une forme d'engagement professionnel : là encore, « je n'étais pas rentrée là pour m'amuser, j'étais là pour apprendre un métier ». Gaston confirme la nécessité d'une sérieuse détermination, comme une forme de propédeutique au professionnalisme attendu dès la sortie de l'École :

C'était Vaugirard hein, on rigolait pas tellement [...]. Quand on fait de la photo, surtout la photo d'art ou le reportage, on se voit plein de liberté : on est là, on se fait plaisir, on fait des rencontres. Bon, là, il fallait travailler, il fallait apprendre des choses que l'on n'imaginait pas.

Les études se déroulent donc dans une atmosphère studieuse, justifiée par l'ampleur des connaissances à acquérir, dans les domaines scientifiques (physique, sensitométrie...) et techniques (prise de vue, retouche...). Les professeur.es mettent en place une discipline parfois dure, anticipant les dispositions professionnelles des métiers préparés. Quand une erreur est commise par un.e élève, tel.le professeur.e déchire son cahier de cours et lui fait refaire entièrement. Les étudiant.es finissent par intérioriser cette sévère discipline. Comme Madeleine l'exprime, « on n'avait pas intérêt à faire des bêtises ». En retour, les élèves sont de même très exigeant.es envers leurs enseignant.es. L'arrivée d'un professeur donnant des exercices considérés comme trop simples provoque par exemple un tollé général : sous la pression des élèves, il finit par abandonner son poste.

La hiérarchisation entre diplômé.es et autodidactes

De cette rigueur, de ce sens aigu des valeurs professionnelles, les deux diplômé.es retiennent un esprit de distinction qui s'exprime dès leurs premières expériences professionnelles. Bien conscient de la hiérarchie des tâches, Gaston refuse un poste de « laveur de cuvettes » et convoite plutôt des postes d'opérateur, de responsable de prise de vue. Madeleine hiérarchise aussi fortement entre les « photographes qui savaient de quoi ils parlaient » et les autres. Pour elle, le diplôme est une garantie d'avoir été « formée à tout » : ses connaissances techniques lui permettent d'être excellente dès la première prise de vue et de s'adapter en toute circonstance. À l'inverse, elle méprise les « artistes basiques » ou les « photographes artistiques » qui « étaient des photographes qui faisaient des photos mais qui ne connaissaient rien à la photo ». Leur ignorance des questions techniques ou leur surconsommation de pellicules sont pour elle autant d'indices du fait qu'elles et ils ne sont pas professionnel.les, au sens où le sont les diplômé.es de l'École.

Le critère de la formation et du diplôme constitue donc un véritable marqueur de professionnalité qui renvoie ses concurrents au statut d'amateur. Dans un domaine professionnel dont l'accès n'est pas conditionné à une contrainte de diplôme, la réussite de photographes pourtant peu qualifiés « ravive le sentiment de l'illégalité d'une profession dont il n'est pas d'exercice illégal » (Boltanski et Chamboredon 1965, p. 284) :

Ce type-là, il faisait je ne sais pas combien de photos pour arriver à faire LA photo voulue, et nous à l'École de photo, c'était un négatif, une photo [...]. C'est pour ça que moi, quand je suis arrivée dans le monde de la photo et que j'ai vu les photographes qui faisaient les photos où y'avait trente-six vues pour en faire tirer une, je me disais, mais ils ont appris la photo où ?

Si Madeleine, femme d'origine modeste, insiste plus encore que Gaston sur cette corrélation entre formation et qualités professionnelles, c'est qu'entrer dans une École nationale et s'y maintenir jusqu'à obtenir le prestigieux diplôme fonde d'autant plus sa réussite sur des valeurs méritocratiques. Ainsi, pour elle, la maîtrise de la technique doit nécessairement passer par un apprentissage, qui se réalise de façon privilégiée au sein d'une institution scolaire. La corrélation constatée entre l'incompétence technique des photographes autodidactes et le fait qu'ils et elles ne soient pas passés.es par une formation justifie le mépris qu'elle leur porte. Elle oppose au flou de l'autodidaxie une délimitation claire du métier, requérant des qualités professionnelles sanctionnées par un diplôme. L'anonymat de « ce type-là » est construit contre le « nous » qui renvoie, au-delà du couple, à la communauté fictive des ancien.nes élèves de l'École nationale de photographie. Cette figure repoussoir conforte la norme professionnelle revendiquée, fondée sur une exemplarité technique acquise à l'issue d'une formation sélective.

### **Les premières expériences professionnelles au prisme du genre... et de la classe**

La phase d'insertion professionnelle est un bon observatoire pour analyser si le diplôme d'une école prestigieuse, obtenu de façon simultanée et avec quasiment le même classement par deux individus, peut être perçu comme un sésame pour assurer des conditions d'entrée égalitaires dans le monde du travail.

L'invisibilisation des ressorts d'une ascension

Gaston affirme qu'il n'« a jamais eu de gros problèmes professionnels pour rentrer dans la vie active », masquant les doutes pourtant mentionnés par son épouse. Ce n'est qu'à l'occasion d'une discussion électronique ultérieure qu'il avouera que son évolution professionnelle l'a progressivement éloigné de ses désirs initiaux liés à l'art. Sa trajectoire relève en tout cas objectivement d'une progression sociale. Depuis de premières expériences dans le service

photographique d'une grande entreprise, il va évoluer en interne vers la recherche et la direction commerciale, jusqu'à créer, à la fin des années 1980, une activité florissante de conseil en communication.

Cette évolution professionnelle, qu'il présente comme naturelle et spontanée, se fonde en réalité sur un atout : la possibilité de faire appel à un réseau. C'est en effet son père qui lui a trouvé son premier stage, puis c'est un ancien de l'École nationale de photographie, recrutant essentiellement des *alumni*, qui lui offre son premier emploi. Enfin, l'appel à ces mêmes pairs contribuera à soutenir son activité, en entreprise comme en libéral. Sa carrière ascendante a bénéficié de l'appui de son capital social, personnel et professionnel, grâce auquel il a pu rebondir face aux obstacles rencontrés. Il n'évoque pas non plus le rôle de sa femme, invisibilisant ainsi l'aide domestique voire financière qu'elle a pu lui apporter, par exemple en assurant des rentrées d'argent régulières au moment où il a dû se reconvertir, monter sa propre activité et se créer une clientèle.

S'il ne dit pas avoir rencontré de difficultés pour entrer sur le marché du travail, l'idée de ne pas pouvoir y progresser lui pose problème. Au bout d'un an comme assistant, il saisit la première occasion pour évoluer et ce recrutement se déroule de façon apparemment évidente, puisqu'il a « eu une entrevue avec le directeur qui [l']a pris immédiatement ». Dans ce nouveau poste, il est chargé de la photographie scientifique puis de missions de recherche. Ce nouveau poste le stimule davantage intellectuellement, car « la recherche, c'est jamais la même chose » alors que « faire des photos, les photos d'armoire, [...] à partir d'un certain moment... [il souffle], ça n'avait rien de très drôle ». Cette promotion élève aussi son niveau de responsabilités, alors qu'il était auparavant écarté des tâches les plus prestigieuses, comme la responsabilité des prises de vues ou les voyages, au profit de ses supérieurs. Étape par étape, il va progresser dans la hiérarchie et accéder à une place de chef, jusqu'à devenir chef d'entreprise lui-même.

Son discours occulte l'existence de tels privilèges. Il a tendance à héroïser son parcours en le résumant comme « une belle aventure ». De même, il se construit une façade d'autodidacte en affirmant qu'il « [est] un petit peu touche-à-tout » alors qu'il est d'abord diplômé d'une École nationale, puis, en formation continue, d'une grande école de commerce. Bien qu'il ne mentionne pas son sexe comme étant un facteur favorisant, il est conscient de cet atout en creux, puisqu'il mentionne que dans son service, « y'avait pas des femmes, parce qu'à l'époque, la femme, dans un laboratoire, c'était proscrit, on imaginait que y'aurait des débordements, donc y'avait que des garçons ». Mais il se garde de lier sa propre réussite à cette exclusion sexuée. Ses privilèges ainsi rendus invisibles, son ascension, facilitée par la reproduction



sociale, peut être présentée sous les atours d'une réussite méritocratique. Il va même jusqu'à interpréter ses succès comme magiques quand il justifie son recrutement par le fait que « l'aura de l'École était forte ». Cette métaphore participe à donner une dimension mystique au rayonnement des anciens de l'École, à rebours de son ancrage dans des processus sociaux bien identifiés. Ainsi, quoique ses désirs professionnels n'aient pas toujours été assouvis, sa position dans l'espace social (de sexe masculin, fils d'ingénieur, inséré dans un réseau de diplômés du supérieur) a facilité sa trajectoire ascendante. Preuve en est que le même diplôme sera loin de donner à sa compagne des atouts identiques et de lui garantir, à elle aussi, une ascension sans heurt.

### La lutte pour une ambition légitime

Madeleine commence sa carrière professionnelle comme tireuse couleur, un poste hautement qualifié. Dès l'obtention de son diplôme, elle est en effet recrutée par le directeur d'un grand laboratoire photographique parisien. La cooptation opère, puisqu'il est lui-même un ancien de l'École. Cette première expérience ne lui fait pas percevoir son sexe comme discriminant, puisque le laboratoire « prenait des femmes, des hommes, ils n'avaient cure de savoir si on était femme ou homme ». La contrepartie de cette insertion professionnelle aisée réside dans le renoncement à la diversité des tâches dont le cursus à l'École lui avait donné le goût. De plus, le tirage est moins réputé que la prise de vue, car quoique qualifié, il constitue un métier répétitif qui se réalise dans le noir. Ambitieuse et déterminée, Madeleine ne va donc pas s'en satisfaire : elle veut « chercher la prise de vue, évidemment, parce que c'était pas le laboratoire qui m'avait intéressée au départ ».

Cette volonté va achopper sur des obstacles répétés. Quittant son emploi après quatre années, elle va mettre six mois à retrouver un poste, dans une période pourtant caractérisée par le plein emploi. Les recruteurs l'enjoignent à se maintenir, par défaut, dans cette filière, au mépris de sa qualification initiale. Ce refus d'évolution se double d'un ferme maintien d'un ordre de genre : « voir une femme arriver là-dedans [*rires*], ça ne leur plaisait pas trop trop non plus ». Jusque-là, même si elle était loin d'évoluer dans des espaces sociaux d'indifférenciation sexuée, la mixité scolaire et professionnelle n'était pas explicitement remise en question. Désormais, la démarcation est claire : le fait d'être une femme et d'introduire de la mixité dans le monde du travail devient un frein. Quand on lui prétexte qu'« on met pas des femmes et des hommes dans un laboratoire dans le noir », la mixité est stigmatisée à la fois comme possiblement immorale et comme potentiellement dangereuse.

Même si ces débordements restent sous-entendus, comme tabous, c'est leur potentiel sexuel qui est suspecté, dans un continuum reliant les rapports de séduction à l'indicible harcèlement sexuel. La mixité doit donc être enrayée à la source. Par un retournement rhétorique éculé (Fortino 2002), les gens du métier arguent de ce risque de désordre pour refuser l'emploi des femmes dans le secteur. Ils éconduisent ainsi efficacement les candidatures féminines et assurent incidemment aux postulants masculins une concurrence moindre.

Madeleine réplique immédiatement qu'elle « sait ce que c'est », qu'« il ne s'est jamais rien passé ». Au-delà du recours à son expérience comme preuve que ces arguments sont fallacieux, « je sais ce que c'est » renvoie tant à sa maîtrise des codes de bonne conduite et de femme mariée dans une situation de mixité au travail qu'à la mise en avant de ses compétences. Parfois, le mépris auquel elle fait face alors même qu'elle est surqualifiée par rapport au poste déclenche sa colère, car « si vous voulez un laveur de cuvettes [...], vous ne vous adressez pas à quelqu'un qui est sorti de l'École de photo ».

Malgré sa persévérance, ses tentatives échouent. Cet épisode lui sert donc de leçon pour la suite de sa carrière. Elle identifie désormais durablement le milieu photographique comme un univers très « homme », « misogyne, entre guillemets ». Malgré ses compétences et son ambition, elle ne peut que constater la prédominance d'autres critères de sélection que celui de la formation, parmi lesquels le sexe est premier. En tant que diplômée d'une grande école, on lui refuse l'entrée dans le métier alors que, sous ses yeux, des hommes, même dépourvus de ses compétences et non diplômés, sont admis. Puisque stéréotype professionnel et stéréotype sexué sont aussi étroitement intriqués, organisant un déni systématique de qualification, elle n'a d'autre choix que de faire dévier sa trajectoire professionnelle. Elle se retourne alors vers l'École de photographie, garante des valeurs méritocratiques auxquelles elle s'identifie en tant que major. Comme on l'a vu, celle-ci assure en effet l'insertion professionnelle de ses élèves par la cooptation et le placement. Même si l'École ne constitue pas, en soi, un espace égalitaire, son entree professionnelle peut profiter aux diplômées par ailleurs discriminées.

Quand l'École lui transmet une offre pour un emploi de photographe scientifique dans la fonction publique, Madeleine « saut[e] sur l'occasion » de mettre à profit ses compétences en photographie et en dessin pour illustrer des travaux scientifiques. Ses rémunérations seront plus modestes, les perspectives d'évolution et le prestige moins grands, mais elle se réjouit d'évoluer dans un milieu professionnel sans se heurter à de fortes assignations de genre. En fin de carrière, continuant à faire de la photographie « en dents de scie », elle occupera un poste de technicienne d'un laboratoire de recherche, modeste au vu de sa formation initiale. Elle valorisera néanmoins cette participation

au monde de la recherche comme un aboutissement de l'ouverture intellectuelle initiée par l'École nationale de photographie, appliquant ainsi la maxime enseignée par un de ses ancien.nes professeur.es : « un photographe doit savoir tout faire ».

★

Ce couple offre un bon exemple pour comparer l'évolution conjointe mais contrastée de diplômé.es durant la période de formation et d'entrée sur le marché du travail. Bien qu'étant auréolé.es du prestige du même concours et du même diplôme, leurs caractéristiques sociales (origine sociale et sexe) tendent à différencier leurs expériences scolaires et professionnelles. L'École et son diplôme constituent en cela des médiations inégalement efficaces pour atteindre les segments les plus valorisés de la profession, même s'ils assurent malgré tout l'insertion professionnelle des ancien.nes élèves. Face aux complaisances comme aux résistances rencontrées dans la réalisation de leurs aspirations professionnelles, les diplômé.es négocient des marges de manœuvre et tentent de donner du sens à leur parcours en se réappropriant les réussites et les échecs.

Tout en réalisant des carrières distinctes, Gaston et Madeleine envisagent leur parcours professionnel au miroir de celui de leur conjoint.e. Elle et il rejouent des rapports de pouvoir dans l'intimité, entre collaboration et compétition, émulation et individuation. Ponctuellement, les contrats décrochés par l'un offriront par exemple l'opportunité à l'autre de mener une activité valorisée de prise de vue telle qu'envisagée initialement. En même temps, cette participation à un travail commun restera minorée, ne donnant lieu à aucune rétribution. Finalement, pour une femme ayant travaillé toute sa vie dans un milieu perçu comme masculin, la retraite apporte certes des revenus inégalitaires, mais elle signifie aussi la fin de la lutte pour la reconnaissance financière et symbolique des activités. Ces freins étant désormais levés, c'est non sans fierté que Madeleine saisira l'occasion pour faire reconnaître pleinement son potentiel professionnel dans le secteur associatif.

Le couple se révèle en tout cas fournir un angle particulièrement intéressant pour mettre en lumière l'influence croisée du genre et de la classe sur les trajectoires de formation et professionnelles dans le monde de la photographie, et au-delà, dans les professions artistiques et techniques.

## Références bibliographiques

- Barthélémy Pascale, 2010, *Africaines et diplômées à l'époque coloniale (1918-1957)*, Rennes, PUR.
- Bertaux-Wiame Isabelle, 2004, « Devenir indépendant, une affaire de couple », *Cahiers du genre*, n° 37, p. 13-40.
- Boltanski Luc et Chamboredon Jean-Claude, 1965, « Hommes de métier ou hommes de qualité. Les photographes professionnels », *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel, J.-C. Chamboredon éd., Paris, Minuit, p. 245-284.
- Bozon Michel, 1990, « Les femmes et l'écart d'âge entre conjoints. Une domination consentie ? », *Population*, n° 2, p. 327-360.
- Buscatto Marie, 2008, « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, n° 19, p. 87-108.
- Butler Judith, 2004, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Amsterdam.
- Chadwick Whitney et Courtivron Isabelle de, 1996, *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*, Londres, Thames and Hudson.
- Collet Isabelle, 2006, *L'informatique a-t-elle un sexe? Hackers, mythes et réalités*, Paris, L'Harmattan.
- Fortino Sabine, 2002, *La mixité au travail*, Paris, La Dispute.
- Giron-Panel Caroline, Granger Sylvie, Legrand Raphaëlle et Porot Bertrand éd., 2015, *Musiciennes en duo. Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*, Rennes, PUR.
- Guichard-Claudic Yvonne, Kergoat Danièle et Vilbrod Alain éd., 2008, *L'inversion du genre. Quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement*, Rennes, PUR.
- Jonas Irène, 2010, « La photographie de famille : une pratique sexuée », *Cahiers du genre*, n° 48, p. 173-192.
- Lemarchant Clotilde, 2007, « La mixité inachevée. Filles et garçons minoritaires dans l'enseignement technique », *Travail, genre et sociétés*, n° 18, p. 47-64.
- Léon Véra, 2018, « Clichés de photographes. L'invisible mixité des formations professionnelles », *Femmes au travail : quelles archives visuelles?*, *Images du travail, travail des images*, n° 6-7 [<http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1829>].
- Marry Catherine, 2004, *Les femmes ingénieurs. Une révolution respectueuse*, Paris, Belin.
- Nicole-Drancourt Chantal, 1989, « Stratégies professionnelles et organisation des familles », *Revue française de sociologie*, n° 30, p. 57-80.
- Singly François de, 1987, *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris, PUF.
- Sofio Séverine, 2007, « Des discours aux pratiques, comment approcher la réalité des rapports de sexe ? Genre et professions artistiques au XIX<sup>e</sup> siècle », *Sociétés & Représentations*, n° 24, p. 177-193.

## **Veuvage et promotion artistique**

### **Entre mission mémorielle et notoriété par procuration**

JULIE VERLAINE

Les intermédiaires culturel.les sont loin d'être toujours des « professionnel.les », individus exerçant un métier ou des fonctions identifiées et codifiées. Au contraire, dans les mondes de l'art, il faut souligner l'importance des amateur.rices et/ou ami.es, des érudit.es et/ou proches, dont l'action est parfois décisive et souvent méconnue par les contemporain.es comme par les historien.nes. Parmi ces figures non professionnelles, appartenant au cercle familial des artistes tout en ayant une place sociale bien particulière, figurent les veuves, conjointes survivantes et ayantes droit des artistes. Elles jouent en Europe, depuis le xviii<sup>e</sup> siècle, un rôle essentiel dans le processus de reconnaissance posthume de l'œuvre et de la carrière de leur compagnon : dépositaires de l'œuvre posthume, tant sur le plan matériel qu'intellectuel, gardiennes de l'œuvre et de sa mémoire, expertes juridiquement dotées d'immenses pouvoirs (l'authentification des œuvres), promotrices auprès des galeries, des musées, des critiques et des historien.nes d'art, donatrices, elles sont des actrices de premier plan dans la vie posthume des œuvres mais aussi dans l'animation de la vie culturelle et artistique : elles comptent bien parmi les « stratèges de la notoriété » (Lizé, Naudier et Sofio 2014).

À Paris, juste après la Libération, plusieurs compagnes d'artistes abstraits morts avant ou pendant la Seconde Guerre mondiale, de maladie ou suite à leur exil, exode ou déportation (Theo van Doesburg, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Robert Delaunay, Otto Freundlich, Vassili Kandinsky)<sup>1</sup>, six femmes,

1 Les archives Delaunay et Kandinsky ont été consultées au centre de documentation du

se lancent dans une activité protéiforme de promotion de l'œuvre de leur compagnon qui passe par l'organisation d'expositions en galerie et en musée, la vente d'œuvres à des collectionneurs et collectionneuses privé.es et institutions publiques, la publication d'articles, de catalogues et de monographies. Un veuf, Hans Arp, époux de Sophie Taeuber-Arp, a la même position. On désignera ces six femmes et cet homme par « les veuves » dans le texte qui suit.

L'enjeu principal est d'obtenir une notoriété maximale pour les œuvres du défunt, ce qui passe par l'accumulation d'indices de notoriété marchands (la cote des œuvres à établir), historiques (une place dans l'histoire de l'art à fixer pour ces pionniers de l'abstraction) et symboliques (le placement dans les meilleures collections privées et publiques d'art). Sonia Delaunay, Nina Kandinsky, Jeanne Kosnick-Kloss, Nelly van Doesburg, Lily Klee, Hans Arp et Tut Schlemmer mènent donc, après 1945, une « carrière de veuve », essentiellement fondée sur des activités de médiation constituant un véritable travail. Même si elles n'ont jamais été reconnues comme telles en raison notamment d'un ensemble de stéréotypes liés à leur genre, à leur âge et à leur statut social, ces intermédiaires culturelles sont parvenues à accomplir leur mission mémorielle et patrimoniale.

### **Du veuvage comme « travail »**

Des collègues médiévistes et modernistes ont déjà montré combien le « statut » de veuve pouvait offrir aux femmes occidentales une certaine autonomie, économique mais aussi politique et culturelle (Santinelli 2003). Au xx<sup>e</sup> siècle, l'accès au travail et l'égalité progressive des droits provoquent un rééquilibrage qui neutralise l'exception que représentait ce statut social des veuves ; néanmoins le phénomène demeure. On connaît de mieux en mieux aujourd'hui l'histoire des « femmes sans mari » à l'époque contemporaine, notamment grâce à une impulsion liée au centenaire de la Première Guerre mondiale. Plusieurs travaux, individuels et collectifs, prennent les veuves comme sujets d'une recherche en histoire sociale et économique et posent la question de

---

Musée national d'art moderne (Paris), celles de Jeanne Kosnick-Kloss et Otto Freundlich à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Abbaye d'Ardenne, près de Caen), celles de Nelly van Doesburg à la bibliothèque royale de La Haye, celles de Lily Klee au Zentrum Paul Klee de Berne, celles de Hans Arp à Meudon, et celles de Tut Schlemmer à la Staatsgalerie de Stuttgart. Complétées par des sources imprimées (presse, catalogues d'exposition), ces archives le plus souvent inédites constituent les sources principales de cette étude.



leur rôle dans les sociétés contemporaines<sup>2</sup>. La présente étude rejoint cette perspective, tout en explorant, du côté de l'histoire sociale et culturelle de l'art, les notions de postérité, de reconnaissance et de patrimonialisation.

Qui sont ces veuves d'artistes qui se retrouvent, après la Libération, à Paris? Aucune n'est née en France : elles viennent d'Allemagne ou de Russie, d'Ukraine ou des Pays-Bas. Toutes, en revanche, sont issues d'un milieu social aisé et cultivé, francophile voire francophone. À l'exception de Tut Schlemmer, qui se lance dans des études d'économie, et de Nina Kandinsky, qui épouse Vassili Kandinsky très jeune, la plupart sont elles-mêmes artistes : chanteuses, pianistes, danseuses, plasticiennes, tout à la fois pour certaines comme Nelly van Doesburg. Hans Arp est pour sa part poète et plasticien.

Ces veuves gagnent leur vie en enseignant la peinture ou la musique (Lily Klee), ou en appliquant leur créativité au tissu et à la mode, domaines plus lucratifs (Sonia Delaunay). La montée des totalitarismes puis la Seconde Guerre mondiale marquent une rupture tragique dans leur existence : plusieurs d'entre elles fuient, avec leur compagnon, l'avancée allemande vers Paris durant l'été 1940 (c'est le cas de Sonia Delaunay et de Hans Arp), certaines se réfugient dans la clandestinité et vivent cachées pendant plusieurs mois ou années (Jeanne Kosnick-Kloss). Ces années sombres sont également celles de la mort de leur compagnon, de maladie, d'épuisement ou en déportation.

### La gestion de l'atelier

Une fois veuves, elles mènent des activités similaires à commencer par la gestion de l'atelier. Ce terme désigne à la fois le contenant (le lieu, ou l'un des lieux, de création de l'artiste) et le contenu (l'ensemble des œuvres, achevées et inachevées, signées et non signées, réunies dans cet espace à la mort de l'artiste). Dans l'atelier sont rassemblés plusieurs types d'œuvres : des œuvres de jeunesse (toujours figuratives pour ces artistes qui ont inventé l'abstraction); des œuvres dont l'artiste ne voulait pas se séparer (qui constituent ce que l'on appelle souvent sa « collection personnelle »); d'autres qui étaient à vendre et n'ont pas (ou pas encore) trouvé d'acquéreur.euse; et des œuvres posthumes, ces toiles qui n'ont jamais quitté l'atelier et que le public n'a donc encore jamais vues. Les tâches de rangement et de stockage sont parmi les

2 Voir le projet de recherches de trois ans consacré à l'étude des « Veuves, veufs et veuvage en Europe du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle » et soutenu par l'axe « genre » du LabEx EHNE; trois journées d'études ont été organisées par Peggy Bette et Christel Chaineaud entre 2013 et 2016.

plus chronophages et les plus cruciales pour les veuves, surtout au moment de leur retour à Paris : certaines œuvres ont été mises à l'abri pendant la guerre, cachées à la campagne ou chez des ami.es, en France ou à l'étranger (Suisse et États-Unis). Il est difficile, à la Libération, de les faire revenir à Paris, la circulation des œuvres et des personnes étant encore fortement limitée : ainsi Nina Kandinsky, l'une des moins bien organisées, met-elle plusieurs années à faire revenir à Paris des œuvres de Kandinsky expédiées par sécurité dans l'Aveyron, à New York dans la galerie de Nierendorf (20 tableaux et 17 aquarelles) et à Bâle chez l'artiste Max Bill. Elle tient de nombreux cahiers (dont l'un est marqué « Tableaux de Kandinsky qui m'appartiens [*sic*] »<sup>3</sup>), sans cesse recommencés, traces d'un fastidieux travail de récolement, identification, numérotation et conservation.

Stocker n'est pas une fin en soi mais la condition *sine qua non* d'une série d'activités d'entretien matériel de l'œuvre, dont les compagnes d'artistes se font les spécialistes, parfois en association avec d'autres artistes proches : retouches pour les peintures abîmées, réparation des toiles, mise sur châssis des toiles roulées, encadrement de certaines. Autant de compétences de restauratrices qu'elles ont acquises du vivant de leur compagnon. À ceci s'ajoute, en raison de leur reconnaissance comme ayante droit, une capacité d'authentification des œuvres qui les amène à pouvoir signer des œuvres non signées.

### La réalisation de l'inventaire

Autre facette de la gestion de l'atelier, la réalisation progressive d'un inventaire des œuvres de l'artiste, classées selon des critères variables : certaines veuves distinguent en fonction du support, entre toiles, aquarelles, dessins... d'autres, plus historiennes, identifient avant tout des périodes chronologico-thématiques dans la création de leur compagnon et catégorisent les œuvres en fonction de la période au cours de laquelle elles ont été réalisées. Les veuves ont toutes participé à l'inventaire après décès, réalisé dans certains cas avec plusieurs années de retard, en fonction de la date à laquelle intervient le règlement de la succession qui officialise leur rôle d'ayante droit. La plupart sont allées plus loin dans cette logique d'inventaire en tenant à jour des registres, des classeurs, ou des fiches – documents aujourd'hui conservés dans les archives et constituant une référence précieuse pour les historien.nes d'art.

3 Document manuscrit, Boîte NK 99, Fonds Kandinsky, Bibliothèque Kandinsky, Paris.



Tableaux de Kandinsky qui m'appartiennent. Assurance en francs français nouveau. Exposition à Baden Baden.

1. <sup>Voie W 44</sup> Alle Stadt - 1902	H/T	52 x 78,5	
2. Belle Letz - 1902	H/T	sur Toile	34 x 52 cm
3. Strasse in Dürnan - 1908			
3. Landschaft mit Turm - 1908, w 72	H/Carbon		75,5 x 99,5 cm
5. Improvisation w 3 - 1909, w 78	H/T		94 x 130 cm
6. Impression w 5 - 1911, w 141	H/T		105 x 157 cm
7. Bild mit rotem Fleck - 1914, w 192	H/T		130 x 130 cm
8. Bild auf hellem Grund - 1916, w 203	H/T		100 x 78 cm
9. Im Grau - 1919, w 222	H/T		129 x 176 cm
10. Weisser Strich - 1920, w 232	H/T		98 x 80 cm
11. Roter Fleck II - 1921, w 234	H/T		131 x 181 cm
12. Schwarzer Raster - 1922, w 246	H/T		96 x 106 cm
13. Gegenklänge - 1924, w 281	H/Carbon		70 x 49,5 cm
14. Zeichen - 1925, w 290	H/Carbon		69,5 x 50 cm
15. Gelb-Rot-Blau - 1925, w 314	H/T		127 x 200 cm
16. Blau über Rot - 1925, w 306	H/Carbon		69,5 x 49,5 cm
17. Braunes Schweben - 1925, w 319	H/T		77 x 63 cm
18. Mit dem Schwarzen Bogen - 1919, w 154			
19. Auf Weiss - 1923, w 253	H/T		188 x 196 cm
20. Argent in Rosa - 1926, w 325	H/T		105 x 98 cm
21. Rosa im Grau - 1926, w 352	H/T		100 x 80 cm
22. Winkelig - 1927, w 386	H/T		41 x 52 cm
23. Spitzenbau - 1927, w 399	H/T		57 x 52 cm
	H/T		52 x 72 cm

191 x 52  
w 325 x 001 T H

BOURSE  
M.N.A.M.

Illustration 1. Registre tenu par Nina Kandinsky (Fonds Kandinsky, boîte NK 99).

Car l'inventaire, pour ces veuves, a eu deux prolongements : le premier est l'ébauche d'un catalogue raisonné, c'est-à-dire la préparation d'un ou plusieurs ouvrages qui répertorient, décrivent, situent dans le temps, classent et, si possible, reproduisent, toutes les œuvres connues d'un artiste. La partie du catalogue raisonné la plus facile à réaliser concerne la liste des œuvres restées en la possession des ayant.es droit ; l'autre, plus ardue, consiste à retrouver les actuel.les propriétaires des œuvres, leur demander une description et une photographie. C'est une enquête sans fin, menée essentiellement par correspondance, commencée par la veuve et poursuivie, pendant dix, vingt voire trente ans par un.e historien.ne de l'art.

Le second prolongement de l'inventaire consiste à maîtriser la circulation des œuvres dans le monde entier :

Pour les tableaux je pense vous envoyer : 1) *L'équipe de Cardiff* 1913 (que vous aviez vu lors de votre visite) ; 2) *La Fenêtre* 1912. Les deux tableaux ont été restaurés. 3) Une *Forme circulaire* 1912-1913, mais pour ça il faut que je vois encore parce que la toile que je vous destinais je l'ai envoyée à Avignon à l'exposition de l'art mural (par erreur, j'avais oublié que je vous la destinais). J'ai bien une petite toile très belle, mais on me la demande pour l'Amérique où elle est presque vendue. Je vois ces jours-ci comment j'arrange ça. Quant à la « Ville », je croyais que vous vous étiez adressé directement au Musée d'art moderne. Maintenant je leur ai téléphoné et ils m'ont dit que cette toile part en Hollande – donc nous ne pourrions pas l'avoir. En plus je pense vous envoyer des lithos, dessins et une assez grande aquarelle. J'ai vu le docteur Schmidt qui m'a dit qu'il vous prête la *Tour Eiffel* ce qui est très important.<sup>4</sup>

Cet extrait d'une lettre de Sonia Delaunay est adressé à Ludwig Grote, qui prépare pour le Haus der Kunst de Munich une grande exposition consacrée au Cavalier bleu en 1949 (*Der Blaue Reiter/München und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, la première grande exposition d'art expressionniste en Allemagne après la chute du nazisme)<sup>5</sup>. Transparaissent ici à la fois l'importance accordée par Sonia Delaunay à la participation de Robert à cette exposition (il s'agit de montrer qu'il a été proche du Cavalier bleu, presque au même titre, selon elle, que Kandinsky, Marc et Macke) ; le souci de sélectionner les œuvres les plus à même d'aider à cette démonstration, qui proviennent du stock et des grands musées français et suisses (Georg Schmidt est le conservateur du Kunstmuseum de Bâle) ; et enfin, les très multiples sollicitations dont l'œuvre de Delaunay fait l'objet, à Avignon (pour le festival naissant, Yvonne Zervos

4 Lettre de Sonia Delaunay à Ludwig Grote, 15 juillet 1949, B.06, Fonds Delaunay, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

5 Sur Ludwig Grote, voir : [<http://arthistorians.info/grotel>].





**Illustration 2.** Robert Delaunay, *Formes circulaires, soleil n° 2*, 1912, peinture à la colle sur toile, 100 x 68,5 cm, Musée national d'art moderne, Paris (France). Domaine public. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour.

est chargée d'une exposition d'art moderne), en Amérique (plusieurs marchandes d'art travaillent en partenariat avec Sonia Delaunay à New York, Peggy Guggenheim de la Galerie Art of this Century, puis Sidney Janis et Rose Fried) ou encore en Hollande (préparation d'une grande exposition « Expressionnisme » au Stedelijk Museum d'Amsterdam).

### Promotion posthume

La construction d'une notoriété posthume passe par la circulation et l'exposition des œuvres, les veuves en sont convaincues. Aussi acceptent-elles de très nombreuses sollicitations, qui vont de la demande de prêt d'une œuvre pour une exposition collective à la co-organisation d'une rétrospective de grande envergure qui fera une tournée mondiale. L'intensification des circulations est grande dans les années 1950-1960 et va de pair avec la reconnaissance croissante des maîtres de l'abstraction que sont notamment Kandinsky, Klee et Delaunay : elle en est à la fois le signe et le facteur. Les œuvres non encore vendues (qui vont d'ailleurs en se raréfiant, le stock étant limité) circulent partout avant d'être acquises par un.e collectionneur.euse ou, de préférence, par un musée. Lorsqu'elles le peuvent physiquement, les veuves voyagent avec les œuvres. C'est le cas de Nelly van Doesburg, qui franchit l'Atlantique

en accompagnant les œuvres de son mari Theo van Doesburg destinées à figurer dans l'exposition rétrospective organisée par Peggy Guggenheim dans sa galerie Art of this Century à New York en mai 1947 : 52 œuvres, à vendre et à ne pas vendre. En 1947-1948, l'exposition, devenue itinérante, est montrée à Los Angeles, San Francisco, Seattle, Chicago, Cincinnati et Cambridge (Massachusetts). Nelly fait alors l'objet d'une certaine couverture médiatique : comme veuve d'un grand artiste abstrait, mais aussi comme Parisienne, ancienne pianiste, proche du mouvement Dada et d'artistes affiliés à De Stijl et proche de l'Abstraction-Création. Surtout, le « grand tour d'Amérique » permet l'entrée d'œuvres de van Doesburg dans les grands musées américains, notamment le Museum of Modern Art de New York (qui achète *The Cow* à Nelly) et l'Art Institute de Chicago (à qui Peggy Guggenheim offre *Counter-Composition VIII*, 1924).

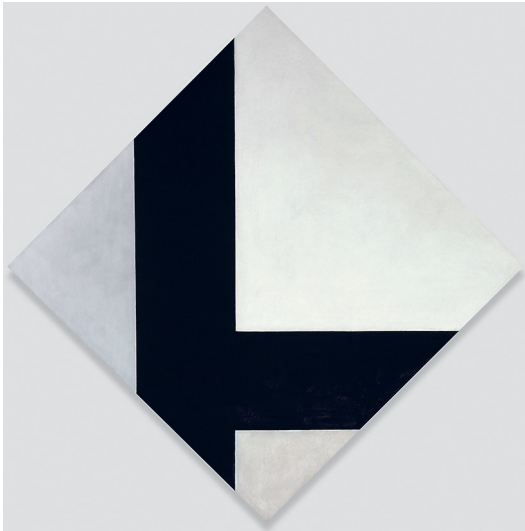
D'une manière générale, la mise en circulation des œuvres semble le meilleur outil de promotion posthume, car elle répond à l'impératif de diffusion, d'exposition et de valorisation assigné aux ayant.e.s droit. Sur le plan intellectuel, elle se combine avec les efforts faits en direction des critiques et historien.nes pour établir la place occupée par le défunt dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle.

Outre les œuvres, les veuves sont en effet également en possession des papiers, des archives, des esquisses et autres matériaux indispensables à l'écriture de l'histoire de l'art. Elles en ont conscience, au vu des multiples sollicitations qu'elles reçoivent de la part des scientifiques, universitaires ou conservatrices de musées. Se muant en archivistes et documentalistes, elles fournissent les originaux de textes inédits, des copies d'articles parus dans d'obscurs périodiques, des lettres à d'autres artistes, et des tirages photographiques d'œuvres parfois perdues ou détruites. Leur contribution est décisive pour certains projets de recherche et de publications. En témoignent les remerciements qui ouvrent les catalogues d'exposition, comme celui consacré à Theo van Doesburg pour sa grande exposition monographique de 1968 à Eindhoven au Van Abbemuseum<sup>6</sup> : « Que l'on ait pu compter sur la collaboration de madame Nelly van Doesburg, voilà un avantage inestimable : c'est dans sa documentation et dans ses connaissances que la recherche actuelle sur De Stijl trouve des sources sûres »<sup>7</sup>. Car

6 L'exposition circule ensuite à La Haye, Nuremberg et Bâle en 1969 (traduction du catalogue en allemand) puis au MoMA en mars-juin 1970.

7 « Dass man sich der Mithilfe von Frau Nelly van Doesburg, der Witwe des Künstlers, versichern konnte, erweist sich als unschätzbare Vorteil: in ihrem Material und ihren Kenntnissen findet die heutige Stijl-Forschung sicheres Quellenmaterial » (extrait de l'article de Dorothea Christ dans *Neue Zürcher Zeitung*, 2 septembre 1969, sur l'exposition de Bâle, inv. 1165 mf. 236, Theo van Doesburg Archive, Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie, La Haye); notre traduction.





**Illustration 3.** Theo van Doesburg,  
*Counter-Composition VIII*, 1924,  
101 x 101 cm.  
Art Institute of Chicago.  
© Gift of Peggy Guggenheim.

outre le prêt de documents et d'œuvres, Nelly van Doesburg a grandement aidé le commissaire de l'exposition à établir une chronologie détaillée de la vie et l'œuvre de son mari. «Je trouve que trop d'historiens d'art commettent des erreurs alors qu'ils ont encore la possibilité de consulter les quelques artistes contemporains encore en vie», déclare Sonia Delaunay à Uta Laxner, directrice du Museum Folkwang d'Essen en 1968<sup>8</sup>. Celle-ci fait ce que de nombreux Allemands font alors : demander l'aide de la veuve pour documenter la provenance d'une œuvre de Delaunay, la dater (*eine ganze Datierung feststellen*) ; les Anglais sont, quant à eux, friands de contextualisation et d'explications. En 1967, la Tate Gallery achète auprès de la maison de vente aux enchères Sotheby's une *Fenêtre* de Robert Delaunay, issue de la collection Costakis. Les conservateurs écrivent à Sonia Delaunay, en joignant une photo de l'œuvre, pour lui demander d'explicitier le titre, de leur donner son numéro dans le catalogue raisonné, mais aussi : «pourquoi Robert a-t-il fait tant de tableaux sur le même motif ? Avait-il de l'amitié pour Alexander Tairov [le premier propriétaire, russe, de la toile] ? »<sup>9</sup>.

Les veuves se font parfois historiennes et entendent présenter, mieux que d'autres, une définition de l'abstraction et surtout une chronologie de la naissance de l'abstraction. Dans les années d'après-guerre, dans un contexte de fortes querelles esthétiques et idéologiques (réalisme socialiste *versus* non-figuration, art concret *versus* «nuagisme abstrait»), l'enjeu historique majeur est de déterminer qui a inventé l'abstraction et comment : qui a le premier rompu avec la représentation du réel, qui a expérimenté de nouvelles formes

- 8 Lettre de Sonia Delaunay à Uta Laxner, 2 décembre 1968, B.36, Fonds Delaunay, Bibliothèque Kandinsky, Paris.
- 9 Correspondance avec la Tate Gallery, 1967, B36, correspondance avec musées, 1 : A-E, Fonds Delaunay, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

picturales, qui en somme a vraiment « innové » ? Chacune a sa réponse... Toutes ont écrit sur l'art et la manière de leur compagnon, avec des degrés variables de compétence et de connaissances. L'administration des preuves passe par deux registres de publications : le registre documentaire, *via* des ouvrages souvent réalisés en lien avec un ou plusieurs chercheur.euses ; et le registre affectif, *via* le témoignage lors d'interviews ou l'autobiographie.

Un véritable « travail »

En passant en revue l'ensemble protéiforme d'activités qui constitue le quotidien de ces veuves, il apparaît qu'il mérite la qualification de « travail » telle que le définit le *Trésor de la langue française* : « Activité humaine exigeant un effort soutenu, qui vise à la modification des éléments naturels, à la création et/ou à la production de nouvelles choses, de nouvelles idées ». Sonia Delaunay le dit d'ailleurs à plusieurs reprises : elle travaille d'arrache-pied pour que Robert Delaunay soit reconnu. Dès 1945, elle écrit dans sa correspondance : « J'ai un travail fou, je suis dans la période où tout le monde veut faire des expositions, des livres sur Robert et il faut avoir du flair pour ne pas se tromper dans le choix de tout ça. La même chose pour les ventes »<sup>10</sup>. Plus tard, dans son journal intime, elle consigne au jour le jour son travail sur l'œuvre de Robert Delaunay – elle « écrit, range, classe » – et a rarement un peu de temps pour elle, pour dessiner et peindre. « Le désordre, ça me rend malade » (janvier 1970, cahier 141), déclare-t-elle après un grand rangement le 3 janvier 1970 : « comme ça je sais où tout se trouve et pourrai me débrouiller toute seule. Mis de côté tout ce que je ne voulais pas vendre parce que je l'aime »<sup>11</sup>. Dans cette dernière phrase apparaît nettement la raison pour laquelle les veuves ne peuvent pas être des intermédiaires « comme les autres » : elles ont surtout une relation affective à l'artiste et à l'œuvre. Cela influe grandement sur la (non-)reconnaissance de leurs activités.

### Déni de compétences et ségrégation sexuée

Ce travail est en effet sapé par les références à une « mission » (ou un « devoir ») d'autant plus sacralisée qu'elle est liée au deuil ; l'expertise des veuves est

10 Lettre de Sonia Delaunay à Elisabeth Epstein, 8 décembre 1945, Correspondance détaillée EF, Fonds Delaunay, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

11 Journal de Sonia Delaunay, Cahier 1970, n° 141, B.66a, Fonds Delaunay, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

tout à la fois célébrée et dénigrée par les autres acteurs culturels – artistes, galeristes, conservateur.rices, historien.nes d’art, qui sont majoritairement des hommes.

### Femmes de plutôt qu’expertes

Les représentations qui sont associées aux veuves sont pour le moins ambivalentes : elles se caractérisent par une intrication de leurs statuts de « femmes de » et de promotrices. Le discours prononcé par André Malraux lors de la remise de la Légion d’honneur à Nina Kandinsky, en 1966, en est un bon exemple. Le ministre des Affaires culturelles insiste avant tout sur l’apport de son épouse à l’artiste : « Votre vie tout entière consacrée à la très noble tâche d’être la compagne d’un artiste, et beaucoup d’épouses d’artistes sachant, je pense, que plus un être est génial, plus il est fragile aussi, plus il a besoin d’être soutenu et protégé. » Et il exprime une « gratitude pour avoir été l’incomparable épouse que vous fûtes. Dans l’ordre imaginaire des “Meilleures épouses”, – quelle serait la décoration que l’on dessinerait ? – c’est aux plus hauts grades que vous pourriez prétendre »<sup>12</sup>. C’est donc avant tout comme « femme de Kandinsky » que Nina est distinguée par la République, et son mérite est cantonné à la sphère conjugale, affective, domestique.

Un même ostracisme apparaît dans d’autres documents. Plusieurs caractéristiques s’accumulent pour discriminer ces veuves, et leur dénier toute prétention au professionnalisme et à une « vraie » expertise : leur genre, leur âge, leur statut social (femmes seules), leur absence d’éducation et/ou de diplôme, leur absence d’activité professionnelle reconnue. La seule qualité qui leur est consensuellement prêtée est celle d’avoir été la compagne d’un grand homme, ce qui leur garantit un charisme certain dans les cercles artistiques (les jeunes artistes abstrait.es sont friand.es de conseils, de discussions, dans l’atelier du maître), mais qui réduit leur reconnaissance à une notoriété par procuration, sous dépendance. Les acteur.rices du marché de l’art et du musée ne cachent pas leur hostilité à la loi du 11 mars 1957, dite « Sur la propriété littéraire et artistique », dont l’exposé des motifs annonce clairement qu’elle vise à « codifier la jurisprudence qui s’est créée depuis un siècle et demi en matière de droit d’auteur et fixer en un texte définitif le dernier état de la doctrine française en ce domaine ». Cette loi confirme que les veuves (« conjointes survivantes ») ont un pouvoir considérable : elles reçoivent l’usufruit de l’œuvre, leur autorisation est obligatoire pour

12 Boîte NK 68, Fonds Kandinsky, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

toute publication, pour toute reproduction ; elles sont reconnues expertes de l'œuvre de leur conjoint et donc capables d'authentification. Dans certaines situations, la conjointe survivante peut se retrouver en pleine propriété des droits patrimoniaux et moraux. Cela exaspère d'autres intermédiaires, dans un conflit latent sur la définition de l'« expertise artistique » où se creuse une intéressante divergence de critères, entre d'un côté, la familiarité et de l'autre, l'érudition.

### Femmes de plutôt qu'artistes

Cette situation est encore plus difficile pour les plasticiennes, comme Sonia Delaunay et Jeanne Kosnick-Kloss, qui vivent plusieurs années dans l'ombre de leur défunt mari et font passer au second plan leur propre œuvre. Dans une lettre à son ami Tonyko Navarro en 1964 qui évoque l'atelier de la rue Henri Barbusse, Jeanne Kosnick-Kloss, la compagne d'Otto Freundlich, écrit :

Je suis occupée non seulement par mon travail d'artiste, que je remets souvent au lendemain, par manque de temps, de concentration, mais aussi actuellement par l'embellissement de l'atelier de notre inoubliable Otto, qui y reste et restera toujours le « Maître » ; après les réparations de la toiture et des poutres de l'intérieur, voilà maintenant le nettoyage des murs par la peinture. Et vue la hauteur de l'« autel » de cette ancienne chapelle, ce travail est très dangereux et il est fait par un jeune poète de Moravie, qui désire aussi devenir un vrai peintre, et qu'il faut aider par la suite.<sup>13</sup>

Jeanne Kosnick-Kloss et Sonia Delaunay parviennent tout de même à se construire une identité d'artiste, en mettant d'abord en avant leur couple, *via* des expositions communes, puis en se singularisant (Verlaine 2017). Hans Arp, en revanche, ne traverse pas après la mort de Sophie Taeuber-Arp de période de retrait créatif : s'il fait beaucoup pour que l'œuvre de sa compagne soit exposée (au Kunstmuseum de Berne en 1954, au Musée national d'art moderne de Paris en 1964) et étudiée (par Georg Schmidt en 1948, puis par Margit Weinberg-Staber en 1970), ce n'est pas aux dépens de sa propre carrière qui se poursuit à un rythme soutenu avec des expositions en galerie et en musée, en France comme à l'étranger. Plusieurs clés de compréhension de cette singularité découlent de son genre : artiste-homme, bien intégré dans les réseaux (masculins) de promotion et de valorisation artistiques, il se remarie avec l'amatrice d'art et collectionneuse Marguerite Hagenbach qui,

13 Lettre de Jeanne Kosnick-Kloss à Tonyko Navarro, 27 février 1964, B.4, Fonds de l'association Les amis de Jeanne et Otto Freundlich, IMEC, Abbaye d'Ardenne.

tout en l'aidant, se charge aussi d'une grande partie du travail de « veuve » pour l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp<sup>14</sup>.

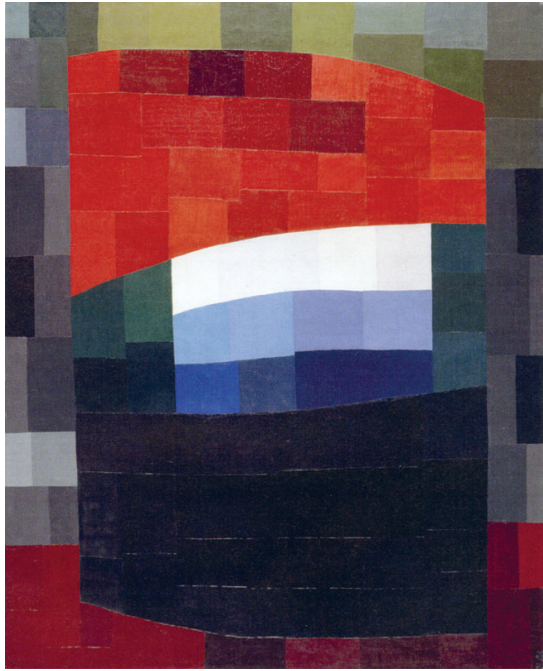
### Contournements des discriminations

Pour les doubles carrières féminines – veuves et artistes – comme pour les carrières *solo* de veuves ou d'artistes, une stratégie de contournement des discriminations apparaît peu à peu, qui consiste à s'appuyer sur des réseaux quasi exclusivement féminins d'entraide et de collaboration. Dans leurs interactions, comme intermédiaires, avec les principales structures et institutions artistiques, les veuves privilégient les femmes, de plus en plus nombreuses quoiqu'encore minoritaires. Si cela est évident avec les galeristes (en France, Colette Allendy et Denise René ; aux États-Unis, Peggy Guggenheim et Rose Fried) et les collectionneuses (Katherine Dreier, Hilla Rebay), cela est moins facile avec les conservateur.rices de musées, profession encore très largement masculine. Néanmoins, on voit apparaître dès 1951 de jeunes « assistantes de conservation », en particulier l'assistante du directeur du Musée national d'art moderne Jean Cassou, Gabrielle Vienne, ou l'année suivante Agnès Humbert, conservatrice, commissaire d'exposition pour l'AFAA (Agence française d'action artistique), qui sont les interlocutrices privilégiées des veuves au musée.

Ce sont elles, notamment, qui sensibilisent très tôt les veuves à leur mission patrimoniale : à leurs droits patrimoniaux et moraux correspondent des devoirs, notamment de transmission des œuvres du domaine privé au domaine public, visant à faire reconnaître par la société la valeur des œuvres, les protéger et les rendre publiques – ces œuvres n'appartiennent plus à personne, mais à tout le monde. Cela passe par deux étapes successives : le dépôt, puis le don (ou legs) ou la donation. Les dépôts sont effectués dans les années 1955-1960, au moment où les grands musées occidentaux réorganisent leur accrochage et décident de consacrer des salles aux grands maîtres de l'abstraction. Des œuvres « muséales » – par leurs dimensions et par leur importance historique – sont alors prêtées pour une durée indéfinie par les veuves, qui considèrent néanmoins que la salle où sont exposées « leurs » œuvres est « leur » salle. Ainsi Nina Kandinsky signale-t-elle à Bernard Dorival (Musée national d'art moderne, Paris) que, dans l'une des vitrines de la salle Kandinsky, une aquarelle fait de l'ombre à une autre ; que les cadres

14 Voir Archives nationales, « La collection Marguerite Arp-Hagenbach », *XX<sup>e</sup> siècle*, n° 30, 1968, p. 81-88.





**Illustration 4. Otto Freundlich, *Mon ciel est rouge* (*Mein Himmel ist rot*), 1933, huile sur toile, 162 x 130,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne. Don de M<sup>me</sup> Jeanine Kosnick-Kloss à l'État, 1953. Domaine public. Photo © Harenberg Kulturkalender Kunst 2013, Till Niermann (Wikipedia HD).**

sont trop différents les uns des autres et qu'il faudrait les remplacer ; à quoi le conservateur répond qu'il n'a pas les crédits pour changer les cadres<sup>15</sup>. Cette réponse indique plus largement la position de force dans laquelle se trouvent les veuves : les musées n'ayant plus les moyens d'acheter les œuvres dont la cote a monté sur le marché de l'art, le seul espoir pour enrichir les collections repose sur le don ou le legs.

Plusieurs dons, partiels, interviennent dans les années 1960 : en conclusion de son discours en 1966, Malraux y faisait d'ailleurs référence, reconnaissant également en Nina Kandinsky « la généreuse donatrice de nos musées nationaux qui, grâce à vous, possèdent maintenant des œuvres de Vassili Kandinsky, un ensemble digne de son génie, capable d'éclairer l'admiration qui, de plus en plus, désignera sa création comme un des moments capitaux de l'histoire de l'art d'aujourd'hui et de toujours »<sup>16</sup>. L'argument principal repose sur la postérité de l'œuvre et de sa visibilité : afin d'éviter la dispersion des œuvres, afin de contrôler leur destination posthume, les veuves établissent par voie testamentaire des dispositions visant à léguer tout ou partie des œuvres, mais aussi des documents, à des institutions culturelles susceptibles de continuer leur action de promotion : Jeanne Kosnick-Kloss à un musée parisien (la donation sera finalement acceptée par le musée Tavet de Pontoise), Sonia Delaunay et Nina Kandinsky au Musée national d'art moderne, Lily Klee

15 Lettre de Bernard Dorival à Nina Kandinsky, 6 décembre 1960, Boîte NK 82, Fonds Kandinsky, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

16 Boîte NK 68, Fonds Kandinsky, Bibliothèque Kandinsky, Paris.



à la municipalité de Berne, Tut Schlemmer à la Staatsgalerie de Stuttgart, avec la demande ainsi formulée par Nina Kandinsky de « réserver à [l'artiste] au sein de ce musée la place qu'il mérite, à savoir la première »<sup>17</sup>. Au terme de cette donation, les traces et la mémoire des activités de l'intermédiaire-donatrice s'effacent, vite oubliées par les institutions culturelles focalisées sur les créateurs et leurs œuvres.

★

L'étude des archives des veuves d'artistes met au jour une activité polyvalente, combinant régie, restauration, conservation, documentation, promotion, exposition, vente. Ces femmes ont joué un rôle crucial dans la préservation, la valorisation et la transmission de l'œuvre dont elles ont reçu la responsabilité à la mort de leur conjoint, tout en participant à la vie culturelle de l'après-guerre. Elles ont agi au sein d'un réseau, de plus en plus féminisé, d'intermédiaires artistiques occupé.es à construire la valeur des œuvres d'art moderne, sur le plan financier comme symbolique. À ce titre, leur action connaît une réussite paradoxale car elle permet l'entrée des œuvres devenues patrimoine national voire mondial dans les collections muséales, pour la plupart inaliénables ; mais elle provoque aussi l'oubli de leur rôle de relais, d'intermédiaire, dans la mise à disposition des œuvres au public.

## Références bibliographiques

- Bette Peggy, Gonzalez-Quijano Lola éd., 2015, « Femmes sans mari, Europe XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles », *Genre et Histoire*, n° 15. En ligne : [<https://genrehistoire.revues.org/2224>].
- Gonnard Catherine et Lebovici Elisabeth, 2007, *Femmes artistes, artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan.
- Hummel Pascale éd., 2012, *De fama. Études sur la construction de la réputation et de la postérité*, Paris, Philologicum.
- Lizé Wenceslas, Naudier Delphine et Sofio Séverine éd., 2014, *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines.
- Roque Georges, 2003, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris, Gallimard.
- Santinelli Emmanuelle, 2003, *Des femmes explorées ? Les veuves dans la société aristocratique du haut Moyen Âge*, Lille, Septentrion.
- Verlaine Julie, 2018, « Parler d'un homme, exister comme femme. Les veuves d'artistes : témoins, "muses", expertes », *Sociétés & Représentations*, n° 46, p. 135-157.
- 2017, « Veuves, mais artistes. Sonia Delaunay et Jeanne Kosnick-Kloss après

17 Lettre de Nina Kandinsky à Pontus Hulten, 6 décembre 1979, Boîte NK 102, Fonds Kandinsky, Bibliothèque Kandinsky, Paris.

la Seconde Guerre mondiale», *Parent-elles. Compagne de, fille de, sœur de... : les femmes artistes au risque de la parentèle*, Actes de colloque, Paris, Aware (archives of women artists research & exhibitions). En ligne : [<https://awarewomenartists.com/ressource/parent-elles-compagne-de-fille-de-soeur-de-les-femmes-artistes-au-risque-de-la-parentele/>].

— 2014, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan.

— POSTFACE —

## **Mondes culturels : l'égalité des sexes est-elle soluble dans le genre ?**

CHRISTINE PLANTÉ

Les études réunies dans ce volume, à travers la diversité de domaines abordés et d'angles d'approche, témoignent de la vitalité des études sur le genre, au-delà des polémiques. À leur lecture, on se dit que décidément, « ça bouge » dans l'ordre social et symbolique des sexes – entendons par là que se développent les recherches sur le genre, mais aussi que se transforme la vie sociale et culturelle, où une conscience des enjeux se manifeste en des lieux de plus en plus variés –, que le terme de genre soit ou non employé.

L'ordre de genre, donc, n'est pas immuable, « ça bouge », de façon spectaculaire ou moins visible, réjouissante ou dérangeante, et sans cesse. Pour preuve – de dimension planétaire –, les mouvements #MeToo et #BalanceTonPorc aux retombées multiples, nés après la tenue du colloque dont ce volume est issu, et que beaucoup ont perçus comme profondément nouveaux. Face à de tels mouvements, le discours savant, avec sa rigueur et ses lenteurs, paraît aisément décalé, en retard d'un événement. Pourtant, l'accélération constante des traitements médiatiques de l'actualité rend sa rigueur d'autant plus nécessaire. Car pour saisir, comprendre et penser ce qui « bouge » vraiment, au-delà des événements spectaculaires, il faut pouvoir le situer dans le temps (en quoi est-ce neuf ?) et le mettre en perspective (cela change-t-il partout, vraiment, comment en prendre la mesure ?). Sans prétendre à une exhaustivité impossible, ni à un savoir surplombant, la recherche académique apporte des moyens de comparaison, de synthèse et invite au recul critique.

Une originalité des approches ici proposées est de situer l'observation à la croisée de la production, de la médiation et de la consommation. C'est un des moyens de faire apparaître, plus nettement peut-être que lorsque

chacun de ces aspects reste analysé isolément, que « ça bouge » même dans des lieux généralement réputés monolithiques ou massivement masculins comme le monde du rap. Cela révèle aussi, symétriquement, combien, dans le même temps, la hiérarchie de genre résiste en des domaines qu'on aurait pu naïvement rêver propices à l'émancipation et à plus d'égalité, parce que ceux-ci se réclament du progrès technique, de la rupture avec les traditions ou de l'ouverture démocratique. Or les femmes ne sont pas mieux accueillies spontanément dans les « musiques actuelles » qu'elles ne l'ont été dans le jazz ou dans les avant-gardes artistiques au début du xx<sup>e</sup> siècle. Vouloir faire du neuf (artistique, culturel, etc.) n'entraîne pas de façon automatique une rupture avec la domination millénaire des femmes – au contraire, est-on souvent tenté de dire. Se confirme ainsi ce qu'on sait, mais ne cesse de redécouvrir : il n'y a pas de sous-genres (artistiques, culturels) favorables en soi aux femmes, à l'égalité, à la mixité, même si certains s'avèrent à un moment donné leur être plus accessibles. Ces études appellent donc à désessentialiser pratiques et genres artistiques, à se défier des certitudes et de tous les classements *a priori*. Elles montrent que les stéréotypes et les attendus concernant le féminin et le masculin peuvent être à la fois reconduits *et* mis en défaut dans une même pratique, que ce soit par les artistes ou par les publics. De ce point de vue, l'interrogation sur les rapports de genre s'avère, au-delà de son objet premier, un excellent point de départ pour une réflexion critique sur les cultures contemporaines.

« Ça bouge » donc, certes, mais à des rythmes variables et de façon non homogène. Le tableau que l'ouvrage compose sous nos yeux nous arrache à l'illusion qu'il existerait un progrès linéaire en matière de rapport de genre, si jamais on entretenait encore quelque idée de cette sorte. Il impose de reconnaître que dans un même moment historique, voire en un même lieu géographique ou social, et parfois chez un même individu, dans une même performance et dans sa médiation et sa réception, coexistent audaces, « transgressions » (proclamées ou effectives), réelles libertés inventives – et maintien de l'ordre binaire. Fondement de notre culture et de nos rapports sociaux, l'ordre normatif du *deux* hiérarchisé se maintient de multiples façons : tantôt par la contrainte, tantôt par l'intériorisation de la norme, beaucoup à travers des logiques marchandes, et encore dans la nostalgie de ce qu'on a toujours connu, le confort des comportements appris, le besoin d'approbation par les prescripteurs ou de reconnaissance par un public. Parmi les ruses et détours du maintien de cet ordre, le ludique et tous les usages du second degré entrent sans doute aujourd'hui pour bonne part – à la recherche de complicités et de connivences –, ainsi que la lucidité, qui fait qu'on croit trop en savoir pour pouvoir être dupe, et certains éloges de l'*empowerment* qui poussent parfois,

pour fuir la victimisation et ses lamentations, à se réjouir un peu vite d'un réaménagement de l'état des choses, dans des améliorations individuelles et temporaires qui laissent intacte la hiérarchie binaire fondamentale.

L'impression d'ensemble qu'on retire de l'ouvrage reste donc contrastée. Le binarisme et la hiérarchie de genre ne sont pas inébranlables dans les pratiques culturelles d'aujourd'hui. Mais ils sont rarement (voire jamais?) totalement abolis, ce qui invite à une analyse vigilante et dialectique des pratiques et des productions, réservant plus d'une surprise. Acteurs et actrices peuvent s'appuyer sur l'ordre traditionnel pour négocier des remises en cause ou forcer les interdits – ainsi le fait pour une femme d'être en couple avec un homme qui travaille dans le même domaine constitue souvent au départ un appui... avant de contribuer à l'enfermer dans des positions secondes. Tandis que des transgressions affichées peuvent finalement consolider l'édifice hiérarchique en tant qu'exceptions ou alibis, ou en lui apportant ce zeste d'audace qui relégitime.

La mise en cause du « cela-va-de-soi » (pour reprendre une expression de Monique Wittig (2007, p. 60 et 2010, p. 76) de l'ordre binaire et inégalitaire des sexes paraît cependant profonde et durable. Le « féminin » et le « masculin » appellent contestation, explication, citation ludique ou embarrassée, défense argumentée... – tous discours qui, si divers soient-ils, manifestent qu'il est désormais difficile dans les cultures occidentales contemporaines de les tenir pour acquis et de les constituer en fondements naturels d'un ordre incontestable du monde. On se gardera cependant de tout triomphalisme – comme de toute totalisation hâtive –, sachant que la mise en évidence d'une telle prise de conscience critique tient aussi aux méthodes et aux questionnements adoptés, que toutes les aires géographiques et linguistiques ne sont pas abordées, ni tous les domaines culturels – ils ne peuvent évidemment l'être en l'espace d'un volume.

Avant de revenir sur quelques absences notables, il faut s'arrêter sur le sens de *genre* – encore... pourra-t-on soupirer, mais la profusion de ses emplois fait que la notion se présente toujours comme à redéfinir. Dans le présent volume, son usage implique surtout de déconstruire les rôles et la hiérarchie femmes/hommes, féminin/masculin, en montrant à la fois sa forte emprise, et les contournements, transgressions et subversions mis en œuvre pour y échapper ou s'en débrouiller. Sauf dans quelques chapitres, notamment sur le projet Eloísa Cartonera en Argentine, les études s'attachent beaucoup moins aux contestations des identités sexuelles et sexuées et aux mouvements *queer*. Ce sont davantage l'inégalité du système binaire et les contenus stéréotypés attribués à chacune de ces catégories qui sont critiqués que la binarité même du classement. Ce choix tranche de fait avec une part importante des discours

artistiques contemporains. Ainsi le genre, choisi pour thème du festival d'Avignon 2018, se voit-il largement reçu et commenté par la critique dans une attention à tout ce qui relève des transidentités et du *queer*, beaucoup plus qu'à ce qui remet en cause la domination des femmes. Les deux combats, intensément présents aujourd'hui dans les sociétés occidentales, – celui pour une plus large place des femmes et pour leur pleine reconnaissance, notamment comme productrices et créatrices, et celui pour le dépassement des catégories identitaires, de l'hétéronormativité et pour l'acceptation des différences –, ces deux combats coexistent souvent dans une sorte d'ignorance mutuelle. Ils sont certes théoriquement associés et la présentation du festival d'Avignon, à côté du choix thématique du genre, ne manque pas de souligner l'augmentation du pourcentage de femmes dans la programmation (37% en 2017, plus de 45% en 2018). On ne peut que s'en réjouir, tout en rappelant que des analyses plus poussées sont nécessaires pour donner tout leur sens à ces chiffres et prendre une plus fine mesure des évolutions et de leurs effets. Carole Thibault, autrice, metteuse en scène et comédienne, directrice du centre dramatique national de Montluçon, met ainsi en avant des données chiffrées beaucoup moins réjouissantes dans le discours<sup>1</sup> par lequel elle refuse le prix qui lui a été attribué lors de la fausse cérémonie des Molières, en Avignon, le 13 juillet 2018 : elle ne relève que 9% d'autrices pour 91% d'auteurs hommes dans la programmation du festival *in*, hors jeune public. Ce discours reçu comme un « coup de gueule » ou un « coup de poing » par la presse, pointe de façon particulièrement virulente combien les deux enjeux (le genre, l'égalité des sexes) semblent parfois peu s'articuler, laissant aux publics le soin de penser la relation – ou de ne pas la percevoir, et d'oublier un des deux termes, lorsqu'il les concerne moins directement. On ne saurait pourtant assez souligner combien la lutte pour l'égalité des sexes et celle pour la non-stigmatisation des identités sexuelles considérées comme déviantes par rapport au modèle binaire ne font pleinement sens que si elles ne sont pas séparées. La domination des femmes et leur exclusion résultent, socialement et symboliquement, d'un ordre binaire hiérarchique hétéronormatif, tandis que le rejet et la stigmatisation des différent.es, des inclassables et des déviants (que le sigle LGBTQI+ désigne de façon englobante, tout en peinant à les lister) est le produit d'un ordre qui n'existe que fondé sur la domination des femmes.

Considérée isolément, l'affirmation que la différenciation homme-femme est obsolète risque, outre son volontarisme déconnecté de bien des expériences sociales et culturelles, de donner à croire que les revendications

1 On peut lire ce discours, « Les femmes se font baiser » sur [<https://sceneweb.fr/les-femmes-se-font-baiser-le-texte-coup-de-poing-de-carole-thibault-au-festival-davignon/>] ou l'entendre sur [<https://www.youtube.com/watch?v=eKwcO6OA2bo>].



féministes le sont aussi. S'il n'y a pas (s'il n'y a plus) de femmes, il n'est plus besoin de dénoncer leur infériorisation et de demander l'égalité – ou du moins la demande d'égalité ne passe plus par ces catégories. Sauf qu'en attendant l'abolition de ces catégories (on conviendra qu'elles résistent et ont encore de beaux jours devant elles), artistes femmes et productrices se trouvent au présent en position de perdre sur deux tableaux. D'un côté encore marginalisées, invisibilisées ou infériorisées du fait de leur appartenance à la catégorie « femmes » (qu'elles s'en satisfassent ou non), elles peuvent de l'autre se voir reprocher, si elles mettent en avant ce statut pour le contester, de se revendiquer d'un ordre et de valeurs obsolètes. Dominées et ringardes, voire suspectes de complaisance envers la norme hétérosexiste.

Il est vrai qu'à se concentrer exclusivement sur la place des femmes, leur trop faible visibilité et les hostilités auxquelles elles se heurtent, à vouloir les mettre en lumière parce que femmes, on aboutit aisément à reconduire une vision duelle du monde. De la défense des femmes et de la valorisation de leurs œuvres à un éloge du « féminin » et de « la » différence, le pas est vite franchi, surtout dans l'univers médiatique, le plus souvent à des fins publicitaires et commerciales : on constate un peu plus chaque année que le 8 mars est devenu (aussi) un jour de promotions pour des articles de lingerie, de maquillage et des parfums. Et cette vision duelle n'autorise guère de place, ne garantit pas de droits pour les personnes qui ne se laissent classer ni en femme ni en homme, ne se satisfont pas des mythes de la complémentarité, ce masque présentable de l'inégalité, volontiers brandi par les idéologies conservatrices, aujourd'hui comme hier. Si la facilité, la logique de communication, voire l'efficacité militante à court terme poussent souvent à dissocier – voire à opposer – critique féministe et mouvements *queer* et transidentitaires, dans cette dissociation, tous et toutes ont déjà perdu. Le genre – dont l'une et les autres font usage, mais en des acceptions de plus en plus éloignées – peut cependant fournir l'outil d'une articulation de ces enjeux, qui aide à résister aux simplifications. Sans cette exigence, s'agissant des mondes culturels qui nous occupent ici, on risque de voir se creuser un fossé entre deux mots d'ordre : l'un vantant la promotion des femmes, dans un « féminisme » au contenu flou, devenu thème porteur du moment pour des productions à usage d'un vaste public ; l'autre exaltant les transidentités et la sortie du binaire, dans des créations perçues comme réservées à des initié.es ou à des élites (mais dont la récupération pour des productions de masse n'est nullement à exclure). On se heurte là à un autre binarisme, celui du populaire et de l'élite, dont on doute qu'il serve à long terme l'égalité de genre.

Quelques mots, pour finir, sur ce dont il n'est *pas* question dans ce livre. On n'y trouve pas de réflexions sur les productions culturelles du passé (la

plupart des textes portent sur le très contemporain, aucun ne remonte avant le xx<sup>e</sup> siècle), ni sur la culture classique (même dans ses réceptions ou adaptations présentes) et les arts « nobles » : peinture, sculpture, musique et danses « classiques », théâtre, littérature... Ces absences, qui ne résultent pas d'une délimitation *a priori*, doivent rester présentes à l'esprit quand on considère l'image d'ensemble ici donnée<sup>2</sup>.

L'absence d'un passé remontant en deçà d'une ou deux générations peut tendre de fait à renforcer une perception du monde à courte mémoire, confortant celle qu'imposent les accélérations médiatiques évoquées plus haut. Les études proposées comportent pour la plupart une dimension historique et, souvent, une périodisation, mais en se concentrant sur des durées assez brèves qui correspondent à la durée de vie des formes étudiées. Or une ouverture sur des temps (et donc des arts, des supports, des fonctions, des publics...) plus éloignés encouragerait leur mise en perspective, en aidant à comprendre les évolutions, et les stagnations et blocages avec plus de recul.

D'un point de vue épistémologique, l'histoire demeure en effet (avec le comparatisme) le recours indispensable contre la naturalisation du masculin et du féminin. Elle permet aussi de résister aux illusions de « l'année zéro », qui tendent à faire croire, à chaque époque, que pour les femmes jusqu'alors toujours soumises, commence désormais une ère de libération radicalement nouvelle – croyance qui ignore les productions, pratiques et combats du passé. Or cet oubli, qui laisse sans histoire lisible et faisant référence, est un élément constitutif majeur de la situation des femmes, à la fois résultat et cause de leur domination. Rappeler que leurs productions et leurs actions ont existé dans un passé proche ou lointain, c'est se doter pour aujourd'hui de références et de modèles (ou contre-modèles), c'est inviter à comprendre pourquoi et comment ces femmes et leurs œuvres ont été oubliées ou minorées. C'est dissuader aussi de prendre trop vite les avancées du moment pour les signes d'un progrès irréversible. En dépit des valorisations idéologiques et des exploitations économiques du « nouveau » et de « l'actuel », malgré les diktats de la mode, l'ignorance du passé nous prive de compréhension du présent et de ressources pour l'avenir.

Cette absence d'analyses portant sur les siècles anciens comme sur les arts « nobles » provient d'une absence de propositions reçues en réponse à l'appel à contributions du colloque. Il est vrai que par sa problématique, celui-ci semblait s'adresser en priorité à des sociologues, et viser surtout le

2 On trouvera toutefois certains éclairages sur ces différents domaines (notamment la danse classique, la musique symphonique) dans un ouvrage collectif réunissant des contributions plus directement liées aux institutions culturelles (Octobre et Patureau 2018).

contemporain. Rien cependant n'interdisait de l'étendre à d'autres domaines – dût cette extension entraîner à en infléchir certains termes ou à en discuter la pertinence. Les spécialistes ne l'ont pas fait, on ne peut qu'en regretter les effets. Je formulerai ici quelques explications possibles concernant l'absence de la littérature et des études littéraires. Elle me paraît obéir à une double méfiance, vis-à-vis de la notion de *culture* (dans la crainte que la littérature aujourd'hui dévaluée ne s'y perde) et vis-à-vis de celle de *genre*, même si cette dernière réticence est moins largement partagée et s'énonce moins directement depuis quelques années. Le résultat n'en est pas moins ici de donner à penser qu'une analyse critique du point de vue du genre ne vaut vraiment que pour les productions contemporaines et que pour les cultures de masse, comme si les œuvres du passé et les plus symboliquement valorisées demeuraient en dehors (ou au-dessus?), ce qui serait une absurdité. La critique de l'illusion universaliste voulant que l'art n'ait pas de sexe a été de longtemps menée par de nombreux travaux qui ont montré la pertinence d'une réflexion en termes de genre pour l'art et la littérature<sup>3</sup>, en prêtant attention aux questions de supports, de diffusion, de public et de réception, sans les opposer à l'étude des poétiques et des esthétiques. Ces analyses ont renouvelé les lectures, mais aussi l'enseignement, et trouvé leurs prolongements dans des mises en scène ou des expositions.

Il est impossible de soutenir que notre vision contemporaine des rôles de sexes ne doit rien à *Antigone*, à *La Princesse de Clèves*, à *Indiana* ou à *Madame Bovary*, pour ne prendre que quelques exemples sans pouvoir m'arrêter à les commenter. Non seulement la littérature passée a participé d'une transmission et d'une critique des normes de genre, mais elle a construit des références que nous partageons. Leur relecture, leur discussion, leur appropriation et leurs adaptations jouent un rôle aujourd'hui, notamment via l'enseignement scolaire qui les a constituées en « bagage » commun – ce qui n'est pas dire non traversé de clivages. On peut en prendre pour preuve les pétitions récentes demandant l'introduction d'œuvres de femmes dans les programmes scolaires et les sujets d'examens et de concours. L'école et la transmission du « patrimoine » (terme qui suscite désormais une critique largement partagée) participent fortement de la constitution des « mondes culturels ». Si la réflexion sur la culture ne peut s'y limiter, dans l'ignorance ou le mépris de productions contemporaines ou marginales, elle ne doit certainement

3 Pour s'en tenir à des numéros récents de revues universitaires portant sur la littérature française, on peut citer Lotterie 2016; Rialland et Froloff 2017; Lasserre et Planté 2018; Planté et Zanone 2018.

pas les délaissier, ni se contenter d'en traiter à part, ailleurs – entérinant ainsi l'idée d'une coupure insurmontable entre les deux univers.

Parce que cette coupure est démentie par les pratiques individuelles. Reconnaître que la critique des hiérarchies qui commandent les oppositions majeur/mineur, savant/populaire, art noble / art commercial est à mener – et d'autant plus qu'elle a souvent joué en défaveur des femmes (comme d'autres catégories dominées) –, ne doit pas conduire à délaissier pour autant la littérature et les arts « classiques » – que ce soit par rejet du passé, par réaction antiélitiste ou en tenant pour acquis le caractère révolu d'une culture écrite. Un tel délaissement revient en effet à abandonner un continent qui, certes grandement modifié sous l'effet des nouvelles technologies, des nouveaux supports et des réseaux sociaux, est encore un lieu de forts enjeux symboliques, et bien vivants, un lieu où peut encore se dire, pour aujourd'hui, ce qui ne se dit ainsi nulle part ailleurs – notamment par son mode d'adresse singulier aux lecteurs et lectrices. Un lieu favorable à la constitution des subjectivités individuelles et des consciences critiques.

## Références bibliographiques

- Lasserre Audrey et Planté Christine éd., 2018, *Le concept de genre a-t-il changé les études littéraires ?* [numéro spécial], *Francofonia*, n° 74, printemps 2018.
- Lotterie Florence éd., 2016, *Les voies du « genre ». Rapports de sexe et rôles sexués (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> s.)* [numéro thématique], *Littératures classiques*, n° 90.
- Octobre Sylvie et Patureau Frédérique éd., 2018, *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Paris, Presses de Sciences Po.
- Planté Christine et Zanone Damien éd., 2018, *Questions de genre au xix<sup>e</sup> siècle* [numéro spécial], *Romantisme*, n° 179.
- Rialland Ivanne et Froloff Nathalie éd., 2017, *À la lumière des études de genre* [numéro spécial], *Elfe XX-XXI*, n° 6.
- Wittig Monique, 2010, *Le chantier littéraire*, Lyon, PUL.
- 2007, *La pensée straight (« traquer le cela-va-de-soi hétérosexuel »)*, Paris, Éditions Amsterdam.

# Table des figures et encadrés

## CHAPITRE 1

Encadré	Éléments de méthodologie	28
---------	--------------------------	----

## CHAPITRE 3

Encadré	Deux terrains d'enquête	57
---------	-------------------------	----

## CHAPITRE 4

Illustration 1.	Exemple de livre <i>cartonero</i> publié par Eloísa Cartonera	69
-----------------	---	----

## CHAPITRE 6

Encadré 1.	Les données «Musicians LIVES» et les méthodologies mobilisées	116
Encadré 2.	Les spécificités de l'espace professionnel musical suisse romand	118
Graphique 1.	Types de répertoires joués au cours de la carrière en fonction du sexe	120
Graphique 2.	Nombre moyen d'années passées à jouer les différents types de répertoires en fonction du sexe	121

## CHAPITRE 7

Encadré 1.	La pluriactivité comme transition vers la reconversion professionnelle. Le cas de Soizic	136
Encadré 2.	La reconversion professionnelle dans la céramique. Le cas de Karine	138

## CHAPITRE 8

Graphique 1.	Comparaison de la répartition hommes/femmes selon le nombre de concerts au cours des 12 derniers mois (%)	145
Graphique 2.	Types de catégories mobilisées selon le sexe en réponse à la question : « Comment appelleriez-vous le jazz que vous aimez ? » (%)	148
Tableau 1.	Les styles de jazz écoutés, non écoutés ou rejetés par les hommes	152
Tableau 2.	Les styles de jazz écoutés, non écoutés ou rejetés par les femmes	152

## CHAPITRE 9

Encadré	Méthodologie	158
---------	--------------	-----

## CHAPITRE 10

Tableau 1.	Répartition sexuée des publics des concerts orchestraux de musique de jeux vidéo	172
Encadré	Éléments de méthodologie	173
Tableau 2.	Répartition des spectateur.ices selon leur sexe et leur pratique vidéoludique	175
Tableau 3.	Répartition des instrumentistes selon leur sexe et leur pratique vidéoludique	175
Tableau 4.	Sociabilités associées à la sortie aux concerts orchestraux de musique de jeux vidéo	177

## CHAPITRE 11

Encadré	Éléments de méthodologie	197
---------	--------------------------	-----

## CHAPITRE 14

Illustration 1.	Registre tenu par Nina Kandinsky (Fonds Kandinsky, boîte NK 99)	239
Illustration 2.	Robert Delaunay, <i>Formes circulaires, soleil n° 2</i> , 1912	241
Illustration 3.	Theo van Doesburg, <i>Counter-Composition VIII</i> , 1924	243
Illustration 4.	Otto Freundlich, <i>Mon ciel est rouge (Mein Himmel ist rot)</i> , 1933	248



# Table des matières

*Les auteurs* 5

INTRODUCTION GÉNÉRALE

**Transgressions, inégalités, corps** 9

Sylvie Octobre et Frédérique Patureau

PARTIE I

## **Relations de pouvoir et transgressions**

INTRODUCTION

**Désordres de genre : déviances, transgressions, subversions** 19

Karim Hammou et Hyacinthe Ravet

CHAPITRE 1

**L'impossible dépassement des stéréotypes de genre ?**

**L'exemple de *Virus*, de la production culturelle à la réception critique** 27

Florence Eloy, Stéphane Bonnéry et Tomas Legon

*Écrire à la première personne avec une héroïne ou un héros du sexe opposé :  
des logiques plurielles* 29

*Les effets retours des critiques de blogs sur le choix d'inversion genrée* 34

CHAPITRE 2

<b>De la position à la posture : assignations et revendications générées du monde du rap en France</b>	43
Séverin Guillard et Marie Sonnette	
<i>La reconfiguration d'une controverse hors du monde social du rap</i>	44
<i>Être femme dans un monde masculin et minorisé :</i>	
<i>mises en scène de postures transgressives</i>	48

CHAPITRE 3

<b>Trajectoires féminines d'émancipation par la lecture : les transgressions de l'âge adulte</b>	55
Viviane Albenga et Laurence Bachmann	
<i>La confrontation de deux terrains d'enquête</i>	57
<i>S'émanciper des cadres dominants de la «féminité»</i>	58
<i>Revendiquer l'autonomie à l'égard des hommes</i>	61

CHAPITRE 4

<b>«Gender fuck et copyleft» : enjeux du contre-projet éditorial Eloísa Cartonera en Argentine</b>	67
Thérèse Courau	
<i>Le projet éditorial d'Eloísa Cartonera</i>	68
<i>Eloísa dans l'« ascenseur culturel »</i>	73
<i>Captation du minoritaire par la culture hégémonique</i>	75
<i>Négociation du minoritaire avec la culture hégémonique</i>	76

CHAPITRE 5

<b>Production, médiation, réception : les fictions audiovisuelles au prisme du genre. Un état de la recherche en France</b>	81
Geneviève Sellier et Nathalie Almar	
<i>Des résistances à l'approche cinématographique genrée</i>	82
<i>Les études sur la télévision</i>	89

PARTIE II

**Différences et inégalités**

INTRODUCTION

<b>La triple alchimie de l'ordre du genre dans le secteur culturel</b>	105
Catherine Marry et Frédérique Patureau	

## CHAPITRE 6

**Les musiciennes de « musiques actuelles » en Suisse romande.****Entre confinement et stratégies de maintien dans l'espace professionnel** 115

Marc Perrenoud, Pierre Bataille et Jérôme Chapuis

*Ni « artistes » à part entière, ni « techniciennes » : des musiciennes  
à la marge des deux pôles de professionnalisation* 117

*Projet en couple, projet en solo, leadership* 122

*Subversion/jeu avec les normes de genre* 125

## CHAPITRE 7

**La marchandisation de loisirs féminisés : une forme de revalorisation ?****Analyse à partir des artisan.es d'art et des blogueur.euses culinaires** 131

Anne Jourdain et Sidonie Naulin

*Marchandiser un loisir : une activité multiforme et socialement située* 133

*Trajectoires genrées de marchandisation du hors-travail : le rôle différencié  
de la charge familiale pour les femmes et pour les hommes* 135

## CHAPITRE 8

**Le genre de la jazzophilie. Féminisation, préférences stylistiques  
et catégories de l'amour du jazz** 143

Wenceslas Lizé

*La féminisation en trompe-l'œil de la jazzophilie* 144

*Des catégories d'appréciation genrées* 146

*Goûts « féminins » / goûts « masculins »* 151

## CHAPITRE 9

**Essor de la technologie musicale dans l'enseignement  
supérieur britannique au prisme du genre** 157

Georgina Born et Kyle Devine

*Le développement rapide des cursus de technologie musicale :  
au croisement de plusieurs évolutions historiques* 158

*Imbrication des différenciations sociales et de genre  
dans les parcours d'enseignement musical* 161

*Institutionnalisation, légitimation et production musicale :  
contre la fragmentation conceptuelle* 165

## CHAPITRE 10

**Quels droits d'entrée dans les concerts orchestraux de musique de jeux vidéo ?****Gameur.euses, spectateur.rices, musicien.nes** 171

Irina Kirchberg

<i>Une partition de genre spécifique au monde de la musique de jeux vidéo</i>	172
<i>Être du « côté geek de la force » ? Le cas des spectatrices</i>	176
<i>La polysémie du terme « jouer » : le cas des musiciennes</i>	179

PARTIE III

**Le genre au prisme du corps**

INTRODUCTION

<b>Aux sources de l'ordre genré : des incarnations corporelles si « naturelles »</b>	187
Marie Buscatto et Sylvie Octobre	

CHAPITRE 11

<b>Une culture de « bougeuses de fesses ». Spectacle du pouvoir et incorporation genrée dans les groupes d'animation culturelle du Gabon</b>	195
Alice Aterianus-Owanga	
<i>Histoire et origines des groupes d'animation</i>	197
<i>Les groupes d'animation : contextes sociaux et contenus musicaux</i>	199
<i>Domination, agentivité et incorporation genrée</i>	201

CHAPITRE 12

<b>Pouvoirs et plaisirs de la pornographie. Un bref panorama historique étatsunien</b>	209
Linda Williams	
<i>« Une densité charnelle de la vision »</i>	210
<i>L'ère du stag film</i>	211
<i>Sur la scène (on/scenity) : l'exploitation de la pornographie dans les salles de cinéma</i>	214
<i>En scène, deuxième période. À la maison avec son ordinateur : electronic on/scenities</i>	217

CHAPITRE 13

<b>Devenir photographe dans les années 1960, une histoire de genre et de classe ? Trajectoire comparée d'un couple de diplômé.es de l'École nationale de photographie</b>	223
Véra Léon	
<i>Des expériences contrastées de la période de formation</i>	224
<i>Être diplômé.e d'une école nationale : une distinction neutralisant le genre ?</i>	227
<i>Les premières expériences professionnelles au prisme du genre... et de la classe</i>	229

CHAPITRE 14

**Veuvage et promotion artistique. Entre mission mémorielle  
et notoriété par procuration** 235

Julie Verlainé

*Du veuvage comme « travail »* 236

*Déni de compétences et ségrégation sexuée* 244

POSTFACE

**Mondes culturels : l'égalité des sexes est-elle soluble dans le genre ?** 251

Christine Planté

---

Cet ouvrage, composé avec les caractères  
Dante MT Std et Frutiger LT Std, a été mis en page  
par les soins du service d'édition de  
l'École normale supérieure de Lyon.  
Il a été achevé d'imprimer par  
Jouve en février 2020.

Dépôt légal  
mars 2020

Numéro d'impression : 2952327V

IMPRIMÉ  
EN FRANCE