

Rencontres professionnelles



eurofonik

La place des femmes dans les
musiques trad' aujourd'hui



Centre
national de
la musique



Fédération
des acteurs et Actrices
des Musiques et Danses
Traditionnelles

LE NOUVEAU
PAVILLON

Dans le cadre de **Tambours Battantes !**



Situé à Bouguenais, à seulement 15 minutes du centre de Nantes, Le Nouveau Pavillon est une salle de concert de musiques trad'actuelles qui a vocation à faire découvrir, valoriser, soutenir les artistes issu-e-s des musiques populaires de tradition orale, leurs créations, leurs audaces, leurs rencontres, la diversité des courants musicaux qu'ils et elles représentent. C'est une scène professionnelle de proximité, identifiée et repérée en tant que telle par les acteur-ric-e-s culturel-le-s, les médias, les institutions et une grande partie de la population locale. Elle produit une saison, un festival, des actions de médiation culturelle, un travail de soutien à la professionnalisation des artistes issu-e-s de ces musiques. Le Nouveau Pavillon est enfin un interlocuteur ressource et expert reconnu en France et en Europe pour sa capacité à porter une parole éditoriale et à produire symboles et discours sur ces musiques. Il est au cœur d'un réseau d'acteur-ric-e-s de musiques traditionnelles au niveau national, en particulier via la Fédération des acteurs et Actrices des Musiques et Danses Traditionnelles [FAMDT], dont il est relais territorial.

Le Festival Eurofonik propose des concerts, des bals, des débats, des invitations à la fête autour des musiques trad'actuelles. C'est un grand melting-pot de sons et de langues, un festival de curieuses et curieux qui pour une dizaine de jours, pose ses valises à Nantes (Château des ducs de Bretagne, Stereolux, Trempolino, Lieu Unique, centre socioculturel de Bellevue...) et à Bouguenais (Nouveau Pavillon).

En 2021, la neuvième édition du festival a été malheureusement amputée d'une grande partie de son contenu pour cause d'épidémie de Covid-19. Les rencontres professionnelles ont eu lieu le vendredi 12 mars 2021 ; un tournage a également été organisé (série de films *La Belle Oraison*), ainsi que des concerts scolaires.

12 mars 2021



La place des femmes dans les musiques trad' aujourd'hui

Rencontres professionnelles

Les rencontres professionnelles du festival Eurofonik sont proposées et organisées par Le Nouveau Pavillon et la Fédération des acteurs et Actrices des Musiques et Danses Traditionnelles [FAMDT]. Chaque année en ouverture du festival Eurofonik, nous convions artistes, actrices et acteurs du monde associatif et culturel, responsables de salles de concert ou de festivals, professionnel-le-s de la production, de l'administration, de la communication, de la diffusion, du disque dans le domaine de la musique, techniciennes et techniciens de concert, chercheuses et chercheurs, élu-e-s, étudiantes et étudiants, à venir échanger, réfléchir et débattre ensemble sur un thème qui intéresse le monde des musiques traditionnelles en France et en Europe.

Ces cinquièmes rencontres professionnelles, organisées le 12 mars 2021, prennent pour thème la place des femmes dans les musiques traditionnelles. S'appuyant sur plusieurs témoignages d'artistes et d'actrices et acteurs culturel-le-s, elles posent les premiers jalons d'une réflexion de fond sur le sujet.

La montée en puissance des revendications féministes depuis une dizaine d'année, l'explosion du mouvement #Metoo à partir de 2017 puis #Musictoo à partir de 2020, l'intérêt d'une part croissante de la jeunesse pour ces questions, les récents débats sur la place des femmes dans le monde du

cinéma ou de la musique classique, l'observation des programmations de salles de concert, de festivals ou de bals de musiques trad'... tout ceci nous interpelle. Nous avons souhaité nous arrêter un moment et nous regarder dans la glace : quelle place notre monde du trad' actuel, héritier d'un revivalisme folk issu de la contre-culture des années soixante et soixante-dix et proche des idées féministes, accorde-t-il réellement aux femmes en France et en Europe ? Nous avons choisi de traiter la question à l'aune du monde professionnel de la musique. Mais d'autres associations partenaires et membres de la FAMDT entament des démarches similaires et complémentaires en s'intéressant par exemple à la place des femmes et aux rapports hommes-femmes dans le monde des pratiques de danses et musiques traditionnelles en amateur. Enfin, cette journée de rencontres a malheureusement dû être organisée avec un nombre de places très limité et sans communication extérieure. Cela ne relève évidemment pas d'une volonté d'invisibilisation (sujet récurrent et fondamental quand on parle de la place des femmes). Ce choix résulte des contraintes liées au contexte sanitaire : interdiction d'accueil du public, jauges extrêmement réduites pour les événements professionnels, etc. Heureusement tout le monde peut maintenant accéder aux échanges grâce à ces actes que nous vous invitons à lire attentivement.

Bonne lecture à toutes et à tous !

Quelques chiffres introductifs



55 %

de filles dans les écoles de musique contrôlées par l'État



25 %

de filles interprètes professionnelles de musique tous genres confondus
[contre 50/50 dans le théâtre, et deux tiers filles et un tiers garçons dans la danse]



52 %

des diplômé-e-s des écoles d'enseignement artistique supérieur du spectacle vivant sont des femmes !



10 %

des scènes de musiques actuelles (SMAC) ont une femme à leur direction.

5 femmes seulement parmi les 42 programmeur-trice-s des structures adhérentes à la Fédélima.

12% des groupes qui s'y produisent comptent parmi leurs membres une femme.

Sources : Observatoire de l'égalité femmes/hommes du ministère de la Culture, étude Fédélima et RIF

Dans le domaine culturel, les femmes représentent



60 %

des étudiant-e-s



20 %

des dirigeant-e-s

À poste égal et compétences égales, une femme artiste gagne en moyenne

40 %

des artistes actif-ve-s



20 %

des artistes programmé-e-s



18 % de moins qu'un homme.



20 %

des artistes aidé-e-s par des fonds publics



10 %

des artistes récompensé-e-s

Source : rapport du Haut Conseil à l'Égalité - Février 2018





Nous vous invitons à la lecture de ces interventions et témoignages, souvent enrichis par le jeu des questions-réponses avec l'assemblée.

Avec Marthe Vassallo, Marie-Barbara Le Gonidec et Évelyne Girardon notre approche revêt un caractère historique. Sont évoquées la place des femmes dans la tradition populaire des villages mais aussi dans le revivalisme d'après-guerre puis des années soixante-dix. Quel était le rôle des femmes dans la tradition populaire musicale et chantée en France ou en Bulgarie ? Comment expliquer le peu de collectages de femmes instrumentistes ? Quel rôle les acteur·rice·s de la mise en valeur de ces cultures musicales, qu'ils soient romantiques, folkloristes, groupes folkloriques ou revivalistes, leur ont-ils fait jouer depuis le XIX^e siècle ? Dans quelle mesure les années soixante-dix de renouveau des musiques traditionnelles - allant de pair avec une contre-culture porteuse de valeurs progressistes comme l'égalité des sexes et le féminisme - ont-elles vraiment été des années d'émancipation pour les femmes dans les musiques traditionnelles ?

Avec Bianca Maretti, Éléonore Billy et Delphine Quenderff, nous vous proposons de partager un premier constat sur la place des femmes sur les scènes des bals et des concerts de musiques trad' en France et en Scandinavie. Quels éléments statistiques, quantitatifs et qualitatifs a-t-on en notre possession sur cette question ? Quels points de comparaison peut-on établir entre différents genres musicaux, mais aussi entre différentes régions ou pays ? Quelles sont les connotations genrées des instruments ? À partir de quels éléments peut-on élaborer un observatoire de la place des femmes dans les musiques traditionnelles ?

Dans un troisième temps, nous vous proposons trois témoignages de femmes artistes : Clémence Cognet, Lina Bellard et Marie Coumes. Quels regards les musiciennes et chanteuses d'aujourd'hui portent-elles sur leurs propres itinéraires ? Quels écueils ont-elles rencontrés ? Quelles relations de genre et de domination sexuelle ont-elles éprouvées ? Ont-elles vécu des expériences de mixité en musique ? Comment ont-elles vécu les relations programmée-programmateur·rice ? Quel rôle la maternité et la vie familiale ont-elles eu dans leur parcours ? Ont-elles affirmé ou souhaitent-elles affirmer des choix éditoriaux ou artistiques d'expression « féministe » ?

La dernière partie de l'ouvrage donne la parole à Perrine Lagrue, directrice de lieu, à Marc Clérivet, enseignant et à Karine Huet, artiste et syndicaliste. Quel regard les actrices et acteurs des écoles de musiques traditionnelles portent-ils sur les trajectoires de leurs élèves et étudiantes ? Comment les salles de concerts et festivals se positionnent-ils pour essayer de rééquilibrer les choses ? Quels rapports de domination se mettent en place ? Comment faire en sorte que davantage de femmes accèdent aux professions de musiciennes et chanteuses traditionnelles ?

Enfin le géographe Yves Raibaud, spécialiste des questions de domination masculine, fait la synthèse de nos échanges, dresse un constat sévère sur les manquements du secteur musical professionnel et propose des pistes de travail pour l'avenir.

Marthe Vassallo

© Véronique Le Goff



Chanteuse de kan ha diskant, de gwerz, de Stabat Mater, de Rossini, de Tom Waits ou de ses propres compositions, en breton, en anglais et en français, Marthe se produit en solo *a cappella* (spectacle *Maryvonne La Grande*), avec Gilles Le Bigot et Jean-Michel Veillon (trio Empreintes), avec Annie Ebrel et Nolüen Le Buhé (trio Teir) ou encore dans le groupe de fest-noz Loened Fall. Elle est membre du chœur de chambre Mélisme(s).

le piège de l'innocence : les chanteuses traditionnelles sous le feu des projections

Notre problème de femme en musique traditionnelle, c'est que les définitions d'« interprète », « traditionnel » et « femme », induisent plusieurs projections qui ne vont pas du tout les unes avec les autres. Il y a un certain tiraillement propre à la vie de tout interprète traditionnel tout court, qui correspond à un tiraillement de définitions ; mais le fait d'être une femme ajoute un niveau supplémentaire de tiraillement, de projections incompatibles. On trimballe des bagages : l'histoire de nos domaines, l'histoire de nos disciplines, nous pèse dessus, que nous en soyons conscients ou non.

Je vais parler en tant que chanteuse en Bretagne. Si on demande à quelqu'un de citer une grande figure de chanteur ou de chanteuse traditionnelle de Basse-Bretagne du XIX^e siècle, le nom qui viendra en premier sera celui de la chanteuse trégorroise Marguerite Philippe, Marc'harid Fulup (1837 - 1909). Il n'y en pas vraiment d'autres, en fait, à avoir été mythifiés comme elle. Au tournant des années 1900, elle est devenue la « mascotte » du mouvement régionaliste breton. Elle a surtout été une très grande informatrice du collecteur François-Marie Luzel¹. Mais quel portrait a-t-on de Marguerite Philippe ? Je résume : c'est une mendicante estropiée, elle ne se trouve donc même pas sur le dernier barreau de l'échelle sociale, mais au ras du sol. On dit aussi qu'elle a une mémoire prodigieuse, un répertoire fabuleux de chansons et de contes, qu'elle est capable de crever le collecteur le plus endurant. Elle fait l'admiration de tout le monde, ils en dressent

¹ Ils se rencontrent à la fin des années 1860.

des portraits enamorés – et puis, parmi les qualificatifs employés pour la décrire, on trouve celui de... « à demi idiote² ». Je précise qu'elle est également, bien sûr, bretonnante monolingue et analphabète.

une « innocente » pour incarner la tradition

Pourquoi un aréopage de lettrés idôlâtrent-ils, mythifient-ils comme figure censée incarner la tradition, une personne considérée essentiellement comme une *innocente* ?

Cette idée de l'innocence est récurrente dans la pensée de la tradition en général, pas seulement celle appliquée aux femmes. Qu'est ce qu'on désigne comme traditionnel ? C'est quoi, l'histoire de ce mot ? La tradition, c'est l'autre. Parler d'une tradition à la première personne, c'est postérieur, ça relève des mouvements nationalistes, régionalistes, identitaires... Le moment où on se met à parler de traditions en disant « je » et « nous » est bien postérieur à l'élaboration du concept de tradition ; le bagage, la caisse à outils conceptuels par laquelle on décrit les musiques traditionnelles, suppose au contraire l'altérité : la musique dite tradi-

tionnelle, c'est la musique des pauvres, des domestiques, des colonisés. Or, nous, aujourd'hui, on vient de quelque chose de très différent puisqu'on hérite aussi d'une histoire du revivalisme, d'une histoire de réappropriation, d'un passage de la troisième personne à la première personne.

Cette tension est inhérente à toute démarche qui se rattache de près ou de loin à une tradition ; pas seulement celle des femmes. Ce qui est propre au cas des femmes, c'est cette tension entre la première et la troisième personne : « mon vis-à-vis me voit-il comme *nous* ou me voit-il comme *elle* », c'est la vie des femmes, musique traditionnelle ou pas. C'est la base de notre vécu de femmes dans un monde où le masculin est l'humanité par défaut. Face à n'importe qui, et tout particulièrement face à un homme – or travailler en musique traditionnelle, c'est être à 90% face à des hommes –, je ne sais jamais s'il me voit comme un autre lui-même ou s'il me voit comme quelqu'un de fondamentalement différent de lui³. Seulement, les femmes interprètes en musique traditionnelle vivent non seulement cette tension entre deux pôles, commune à toutes les femmes, mais elle vivent aussi une tension supplémentaire induite par la tension propre au concept de tradition : si je suis

7

² Le mot est d'Anatole Le Braz, par ailleurs admiratif de Marguerite Philippe, en 1912. Il faut bien sûr le comprendre au sens d'un handicap mental et non d'une stupidité : « *C'était une manchote, à demi-idiote, mais dans l'obscur cerveau de qui se prolongeaient les plus authentiques échos des chants de nos pères, et qui était à elle seule comme la somme vivante et ambulante de toute la poésie populaire bretonne.* » 22 ans plus tôt, en préface des *Soniuô* de Luzel, le même Le Braz évoquait pourtant une Marguerite Philippe qui « ... cause en route avec les gens qui passent, et constamment se renseigne, surtout depuis que Luzel l'a élevée au titre, dont elle est très fière, de collaboratrice ». L'ironie de ce « dont elle est très fière » vient voiler un fait pour nous très important : Mar'charid Fulup, loin de son image de médium passif, se voyait elle-même comme actrice du collectage. [Citations in Françoise Morvan, *François-Marie Luzel, Terre de Brumes* / PUR, 1999].

³ Je laisse ici à peu près intact le verbatim de mon intervention imparfaite, mais je souhaite préciser que si je dis « face à n'importe qui » et non seulement « face à un homme », c'est parce que, dans un milieu aussi masculin que le nôtre, je peux avoir, face à une femme, une incertitude très voisine, pour des raisons de biais intériorisé : me voit-elle comme semblable à elle, ou me considère-t-elle par défaut comme extérieure au groupe dans lequel elle est parvenue à s'intégrer ? Ce n'est pas là une réflexion en l'air : je me suis moi-même parfois prise en flagrant délit de biais dans ma perception de femmes musiciennes ou techniciennes, et je sais que je ne suis pas la seule. J'ai aussi déjà vu des professionnelles de la culture en faire montre dans leurs jugements, par exemple en partant d'emblée du principe que la part créative d'un travail commun était le fait de l'homme dans l'équipe.



à la troisième personne, est ce que cette troisième personne ne serait pas encore à un degré supplémentaire d'altérité, du fait que je suis une femme ? Donc, je ne peux jamais savoir, en tant que chanteuse traditionnelle, si je suis vue par l'autre comme faisant partie du même groupe que lui, ou si je suis d'emblée exclue de son groupe. Encore une fois, il y a au départ un fait social en général, qui n'est pas propre aux musiques traditionnelles ; mais dans ces dernières, la tension propre à la pensée d'une tradition apporte un degré supplémentaire de complication.

la pureté de la tradition

Il y a une définition de la tradition qui nous pèse encore sur les épaules, même quand ce n'est pas celle que nous employons aujourd'hui. C'est la suivante : « Il n'y a de tradition que s'il y a ignorance d'autre chose. » L'interprète traditionnel idéal serait celui qui n'est même pas capable de dire « nous, on fait comme ça », parce que dire cela suppose déjà qu'on sait que les autres font différemment. Pourquoi Marguerite Philippe est-elle l'interprète idéale ? Parce qu'on la suppose tellement crétine qu'elle ne sait pas qu'on chante d'autres choses. C'est une définition qui existe encore dans la pensée d'aujourd'hui : quand on se dit « il n'y a plus de vrais musiciens traditionnels, accommodons-nous-en et soyons des "Nouveaux Musiciens Trad" », c'est encore cette idée que l'interprète traditionnel est celui qui ne sait pas, que c'est l'ignorant⁴. Et c'est pour ça qu'il faut l'altérité : parce que « je », par définition, ne peux pas être ignorant de moi-même. La musique traditionnelle reste toujours définie, en profondeur, comme la musique du « il » ou du « elle ».

Cette notion d'ignorance est sémantiquement voisine de la notion d'innocence, laquelle est sémantiquement très voisine de la notion de pureté. On projette la pureté de la tradition, sous la garantie de l'ignorance de l'interprète. L'ignorance garantissant la pureté ? Mesdames, ça ne vous rappelle rien ? Et voilà, on traîne ça aussi.

Cette ignorance attribuée aux interprètes traditionnels s'accompagne d'une certaine asexuation supposée – même chez les hommes : je ne sais pas si vous avez déjà entendu quelqu'un s'interroger sur la sexualité de Nusrat Fateh Ali Khan, par exemple. Les régionalistes contemporains de Marguerite Philippe sont tout étonnés quand ils s'aperçoivent, à sa mort, qu'elle était mariée et qu'elle avait eu des enfants. Ce n'était pas dans le tableau. D'ailleurs ils n'aiment pas son mari !

Une autre figure de pureté, cette fois de jeune fille, qu'on va retrouver à nouveau dans ce milieu régionaliste de la Belle Époque, c'est, quelques années plus tard, Philomène Cadoret, une jeune fille de dix-huit ou dix-neuf ans qui vient de Rostrenen : c'est une super bretonnante ; elle écrit des chansons, et adapte des chansons traditionnelles. Elle est mieux qu'authentique : elle est vierge ! C'est une jeune fille ! Ils s'en donnent à cœur joie sur la pureté de sa voix – la pureté, la pureté, la pureté... Quand Philomène Cadoret se marie, elle les intéresse beaucoup moins. Ils considèrent que son mari n'est pas assez bien pour elle. Et elle va composer moins. C'est une intense déception pour eux que cette jeune femme ait pu mener une vie d'être humain avec une sexualité.

⁴ L'ignorant d'autre chose que son savoir-faire et son monde, s'entend. On peut simultanément le créditer, à l'intérieur de ce cadre, d'une sagesse inaccessible au commun des mortels.

le lettré qui regarde l'illettrée

L'inavouable de la pensée d'une culture « traditionnelle », c'est que cet autre que j'observe, je l'observe toujours un peu d'en haut parce que je suis lettré et que lui, ou elle, pour que son savoir soit considéré « pur », « authentique », il faut qu'il ou elle ne le soit pas. À partir de Luzel, on voit les collecteurs privilégier délibérément les femmes parce que leur statut social inférieur garantit moins de pollution de leur savoir. Au XIX^e, les hommes vont à l'école, apprennent le français, savent lire, vont au régiment, se déplacent plus, donc on considère que leurs savoirs sont abâtardis. Pour rencontrer des gens dont le savoir est pur, sans mélange, il faut aller trouver des femmes. Dans une certaine mesure, c'est quasi inévitable, c'est dans l'ADN de la pensée d'une tradition : si vous voulez faire une description écrite de quelque chose qui est fait principalement par des gens qui n'écrivent pas, ça veut forcément dire que vous êtes dans une position considérée comme supérieure. Vous êtes le lettré qui regarde l'illettré – et donc, de préférence, l'illettrée. Les femmes sont valorisées en apparence, mais c'est parce qu'elles sont situées d'emblée un échelon plus bas.

⁵ En discussion informelle à la pause, quelqu'un me citait le cas d'un jeune collecteur, aussi amusé que déconcerté parce que son informatrice, d'un âge respectable, flirtait manifestement avec lui. Je ne vois pas là une exception à ce que je décris : s'il en était amusé, c'était parce que cette attitude était pour lui incongrue, inenvisagée. Je ne pense pas qu'une jeune collectrice, s'apercevant qu'un septuagénaire lui fait du gringue, en serait amusée ni même très étonnée.

⁶ C'est un point qui a été abordé dans les discussions par la suite : mon goût, jeune fille, pour la fête, les heures tardives, la bière et les blagues lestes, s'est avéré être un atout d'intégration parmi les musiciens. En me comportant d'une façon non conforme aux stéréotypes féminins, je rendais possible le fait d'être vue un peu plus comme un pair. Je n'ai pas eu le sentiment de m'y être excessivement forcée par stratégie d'adaptation (c'est plutôt l'inverse : le développement de ma carrière m'a menée plus tard à mettre ces penchants sous le boisseau, pour de mornes raisons d'hygiène vocale) mais j'avais conscience d'avoir de la chance d'être disposée en ce sens, et de l'injustice potentielle que cela supposait : qu'advenait-il des femmes moins excentriques que moi ?

Si l'on avance dans le temps, tout au long du XX^e siècle, les rapports collecteurs-collectés ont été pour beaucoup des rapports entre des jeunes hommes et des femmes plus âgées. La démographie de ce siècle-là explique en grande partie le fait que les informateurs aient été essentiellement des femmes. Mais là encore, il y a une forme d'asexuation – en tout cas de la part des collecteurs, qui n'envisageaient pas leurs collectées comme des êtres capables de désirs. Pensez, c'étaient des vieilles dames ! Rien ne dit que l'inverse ait été vrai...⁵

une certaine agressivité

C'est un trope qu'on va retrouver partout. On trimballe ça dans une vie de musicienne professionnelle. Qu'est ce qu'on attend d'une femme sur scène, qu'est-ce qu'on projette sur une femme sur scène ? Il y a un petit créneau pour la pureté et l'asexualité ; la « musique celtique » en particulier a beaucoup donné là-dedans, avec des images de vierges celtiques diaphanes sur la lande. Mais ça, c'est un tout petit créneau. Pour le reste, ce qu'on attend des femmes sur les scènes de musiques traditionnelles, c'est tout le vocabulaire corporel et scénique d'une certaine agressivité, qui a été façonné par un milieu très masculin, très machiste. Et on attend de nous qu'on entre là-dedans. Pour ma part, en fait, je suis assez contente d'y entrer, j'ai la chance que ça m'aille plutôt pas mal, comme univers⁶. Le problème, c'est que ça crée une tension supplémentaire avec ces fameux pôles de tout à l'heure : l'ignorance, l'innocence, etc.

C'est à dire que si vous êtes une femme contente d'être là, et une femme qui vit une vie de femme et l'apporte sur scène, alors vous êtes, encore, moins innocente que ce qui est prévu par l'idée de tradition. Il y a alors un effet de résonance : une femme sur scène dans un contexte de musiques actuelles (qui est celui des musiques traditionnelles pro aujourd'hui), jouant le jeu des musiques actuelles aujourd'hui, ne peut pas être vue comme innocente ; elle est donc d'emblée discréditée en tant qu'interprète traditionnelle, puisqu'il y a cette espèce de conflit latent entre l'innocence supposée de l'interprète traditionnel, quel qu'il soit, et toutes les projections sur l'innocence, sur la pureté ou l'impureté des femmes en général.

Je dois conclure ici, mais je voudrais encore mentionner brièvement deux autres points :

Premièrement, le monde des musiques traditionnelles aujourd'hui est énormément dans la réflexivité. On s'étudie beaucoup, avec tout un travail de documentation, d'analyse, etc. Et là encore, mesdames, plus on est dans cette réflexivité, plus on s'éloigne de ce trope de l'innocence, donc moins on est potentiellement crédible en tant qu'interprète traditionnel – et plus encore en tant qu'interprète traditionnelle, toujours pour les mêmes raisons de « double présomption d'innocence ».

Deuxièmement, ce monde des musiques traditionnelles actuelles valorise énormément le voyage : le voyage d'étude, le fait de partir sac au dos, traverser les continents, rencontrer un tas de musiciens, etc. Pour nous, c'est très compliqué de faire ça, parce que... disons, parce que partout dans le monde il existe des tropes de pureté féminine ! Ce sont des portes qui ne s'ouvrent pas pour nous, ou qui sont beaucoup plus compliquées à ouvrir. Il me pardonnera de le dire, je sais qu'il en est conscient : il y a tout un tas de choses qu'Érik Marchand peut vivre au cours de ses voyages, et que moi, je ne peux pas vivre.



Marie-Barbara Le Gonidec

Ingénieure d'études du ministère de la Culture, membre du laboratoire Héritages : culture[s], patrimoine[s], création[s] (UMR 9022, CNRS-Université de Cergy), chercheuse associée au Centre de Recherche Bretonne et Celtique [Brest].



© M-B Le Gonidec

C'est comme observatrice que je vais vous parler de la place des femmes dans la musique traditionnelle de Bulgarie. Je me suis rendue dans ce pays au début des années quatre-vingt-dix pour des recherches universitaires. Pour les besoins de celles-ci, je me suis intéressée à la Bulgarie traditionnelle et non contemporaine. Aussi, ce que je vais dire dans la première partie de mon exposé a été appréhendé essentiellement par mes lectures et par quelques entretiens que j'ai pu faire auprès de personnes déjà âgées qui m'ont confirmé ce que j'avais lu dans la littérature ethnographique. Mon « observation » de la place des femmes par rapport à celle des hommes dans le champ musical est donc de seconde main : les propos que je rapporte correspondent à la Bulgarie d'antan, alors que la musique dite aujourd'hui « traditionnelle » était tout à fait vivante. Cela va nous servir de point de comparaison avec la période contemporaine que je situe au tournant de la seconde guerre mondiale alors que la Bulgarie, comme la plupart des pays européens d'ailleurs, entre dans la « modernité ». Mon propos est donc de comparer la place « musicale » des femmes avant et après, cela afin de nourrir notre réflexion sur cette thématique.

une civilisation paysanne patriarcale

La Bulgarie est un pays balkanique, entouré aujourd'hui par la Roumanie au nord, la Serbie à l'est, la République de Macédoine au sud-ouest, la Grèce au sud, la Turquie au sud-est et enfin la Mer Noire à l'est. Avant de constituer un pays à la fin du XIX^e (1873, traité de San Stefano qui libère toute la frange nord), cette zone a fait partie de l'empire ottoman cinq siècles durant. Sans existence officielle il n'y avait pas de Bulgarie mais un peuple bulgare, un peuple de paysans qui s'était replié sur lui-même. À l'issue de la libération du « joug ottoman », c'est sur le peuple que les leaders nationalistes se fondent pour former une nation, un peuple entré dans l'histoire au VII^e siècle [création du royaume bulgare d'Asparoukh]. Ce peuple s'inscrit alors dans le modèle de la société paysanne européenne où prédomine une économie domestique agro-pastorale.

La famille est de type patriarcal, le mariage est patrilocal, ce qui veut dire que l'épouse quitte ses parents pour aller vivre chez ses beaux-parents, et dès qu'elle a des enfants,

trois générations vivent sous le même toit, sous l'autorité du « pater familias » pour ne pas dire patriarche, qui est le terme du chef de l'église chez les orthodoxes, chez les Bulgares donc. Même s'il y a des villes bien sûr avec des artisans, des commerçants, une administration, l'unité territoriale pertinente, là où se développe la musique dite « traditionnelle », c'est le village. C'est donc un mode de vie organisé en communauté villageoise, avec une église et un pape, où la vie est rythmée par l'alternance des saisons qui déterminent les travaux agricoles, les activités pastorales et les différentes fêtes rituelles tout au long de l'année.

L'année est un cycle et les deux solstices, d'hiver et d'été, en sont les deux axes essentiels. Vous avez compris où je veux en venir : comme les autres peuples cultivateurs placés au sein de la nature dont ils subissent les aléas, les Bulgares croient en des forces surnaturelles dotées de pouvoirs bénéfiques ou maléfiques, des croyances païennes totalement dissimulées sous le syncrétisme religieux, mais qui correspondent ni plus ni moins à l'ancien culte solaire. Entre les deux pôles de l'année, Noël/solstice d'hiver et la Saint-Jean/solstice d'été, il y a toute une série de fêtes, dédiées à tel saint ou sainte orthodoxe, syncrétisme oblige... D'ailleurs le pape est de tous ces rites et il bénit à tour de bras tout ce qu'il peut.

l'autorité appartient à l'homme marié et père de famille

Dans ce modèle patriarcal que j'évoquais, où l'individu de sexe féminin appartient à son père puis à son mari, il y a cela dit, un équilibre entre l'homme et la femme qui portent chacun un des volets du tout complémentaire, j'aimerais dire comme le « yin et le yang » mais je ne me le permettrais pas... Tout l'art dans la vie, si on veut que le blé pousse et que les brebis agnellent, c'est de savoir repousser les forces maléfiques et attirer les bénéfiques. C'est-à-dire qu'il faut que se maintienne l'équilibre entre la vie et la mort, mort de laquelle renaît la vie, et c'est là qu'intervient la complémentarité entre « masculin » et « féminin ». Il s'agit de deux « principes » qui sont comme l'hiver et l'été, deux « forces » complémentaires situées à l'opposé l'une de l'autre et doivent rester en équilibre l'une par rapport à l'autre.

Les rites de l'hiver sont pris en charge par le « pôle masculin ». Ils amènent au printemps (on peut dire symboliquement qu'ils fécondent). Ceux du printemps à l'été sont féminins (ils portent puis offrent le fruit de la fécondation). Je donnerai deux exemples. Dans le cadre du rite de Noël (Koleda), ce sont les jeunes garçons qui entrent en scène, âgés de six ans, l'âge de raison, à treize ou quatorze ans, la puberté. Les Koledari se rendent de maison en maison, prononcent de « bonnes paroles », souhaitent la bonne santé à ses habitants et au bétail. Ces bonnes paroles sont destinées à détourner le « mauvais œil » et à dompter les forces hivernales. Les femmes ne peuvent les prendre en charge car manier les forces hivernales (celle de la vie disparue) pourrait mettre en danger celles qui portent la vie. L'équivalent dans le pôle féminin se passe pour la Saint-Lazare,



celui que Jésus a réveillé de la mort, tout un symbole donc. Ce rite concerne les filles qui, au sortir de l'enfance, entrent dans une nouvelle classe d'âge qui les amènera à la puberté. C'est un rite de pré-fécondité. À l'âge adulte on va aussi voir une répartition assez marquée au plan musical entre ces deux « forces ». Cela se manifeste plus spécifiquement par le fait que le chant est féminin et le jeu instrumental, exclusivement masculin.

Au mariage - je n'entre pas dans le détail car le rituel dure trois jours - la cérémonie est accompagnée par des chants et de la musique instrumentale qui en ponctuent les différentes phases : du « rapt » symbolique de la jeune fille à sa défloration au cours de la nuit de noce où l'élément masculin « vainc » l'élément féminin. L'analyse qu'ont pu en faire les chercheurs bulgares montre que sous l'aspect festif et bon enfant, tout est cadré, chacun doit être à sa place et faire ce que son statut et son genre l'obligent à faire pour que le rite soit accompli comme il se doit, pour qu'il y ait cet équilibre entre le masculin et le féminin qui justement s'associent dans le cadre de ce rite de passage extrêmement important pour la pérennisation de la communauté. Sans union entre une femme et un homme, pas d'enfants... Le « chacun à sa place » et le rite sera bien gardé, n'est pas synonyme de rôle « mineur » attribué aux femmes et « majeur » aux hommes. Il est synonyme d'équilibre dans un schéma où bien sûr, il ne faut pas le nier, l'homme est quand même détenteur de l'autorité. Ce n'est pas tant l'homme tout court d'ailleurs. C'est l'homme marié et père de famille !

la création d'une nouvelle « musique nationale »

Voilà que la Bulgarie entre dans le camp des pays socialistes à la fin de la deuxième guerre mondiale avec, le 9 septembre 1944, l'entrée des troupes soviétiques venues libérer le pays qui avait fait alliance avec l'Allemagne. Le patriarcat, en ce qu'il est assimilé à l'exploitation du patron sur l'ouvrier, est à combattre, tout comme l'inégalité homme-femme. Alors on voit apparaître des conductrices de camion payées au même tarif que leurs homologues masculins. Qu'est-ce que cela va donner dans le domaine de la musique ? Rien ne va changer car en un mot comme en cent, il y aura une incompatibilité totale entre les idéaux communistes et la réalité sociale, on va le comprendre.

13

Vous savez comme moi que l'un des fondements du communisme, c'est la mise en avant de la culture populaire. La musique et la danse traditionnelle sont l'une des formes les plus représentatives de l'expression du « génie » populaire. Génie... donc source de création pour créer une nouvelle musique nationale ! Effectivement, la musique de la République « démocratique » de Bulgarie ne peut être issue que de la musique du « peuple », donc, de la tradition rurale. Voilà donc de quoi entretenir la différenciation entre homme et femme, pourtant contraire aux idéaux socialistes ! Cette différenciation est renforcée par le fait que ce sont les schémas et les structures de la musique

classique occidentale - où la femme est très peu présente - qui serviront de support pour édulcorer, « embellir », policer la musique paysanne qui doit servir d'ambadrice, de faire-valoir de ce génie populaire...

le tabou de la femme instrumentiste

Mais, en même temps... comment faire autrement ? Car même s'ils l'avaient voulu, les compositeurs et arrangeurs chargés de créer la musique officielle de la République démocratique bulgare ne pouvaient pas faire chanter les hommes sur scène en solistes ni encourager les femmes à pratiquer la cornemuse ou la flûte car ce sont des interdits tacites, presque des tabous... C'est assez « drôle » de voir cette image, de Filip Kutev, celui qui a été chargé en 1951 de mettre en place la musique nationale officielle entouré de ces/ses femmes... Les meilleures d'entre elles ont correspondu tout à fait à l'image de la diva. Et en miroir, on a eu celle du soliste, homme, qui concerte avec l'orchestre dans des arrangements typiquement occidentaux mais avec des mélodies typiquement bulgares. Et donc comme avant : aux hommes les instruments, aux femmes le chant.

Les premiers collecteurs de la fin du XX^e siècle étaient aussi des hommes bien sûr. Les arrangeurs à partir du milieu du XX^e également. Il n'y a en somme aucune différence avec ce qui se passait ici en Occident. Qu'il soit paysan, bourgeois, ou communiste, le modèle de la société et de sa musique est fortement genré.

Peu à peu, avec l'arrivée des années soixante-dix, alors que le féminisme gagne du terrain et finit par arriver en Europe, même à l'Est, dans le milieu de la recherche les femmes peuvent devenir ethnomusicologues par exemple. C'est donc plus des changements de mentalités qui n'ont rien à voir avec l'idéologie et la politique. Cela part de la volonté d'émancipation des femmes qui fait changer, un peu, les schémas de pensée et avec eux, quelques petits

changements sociétaux qui finissent par gagner tous les domaines de la vie sociale et culturelle. Quelques femmes deviennent donc joueuses de cornemuses, mais cela reste exceptionnel. La situation est comparable à celle de la Bretagne où l'on compte encore aujourd'hui les joueuses de biniou traditionnel sur les doigts de la main.

Évoquons les joueuses de flûte kaval, cette flûte jouée obliquement qui est l'instrument emblématique que les Bulgares ont élevé au rang d'instrument national à l'époque communiste, et dont j'ai montré dans ma thèse qu'elle est un symbole phallique (je résume à grand trait comme tout ce que j'ai dit plus haut sur le principe masculin/féminin que j'ai schématisé bien sûr). J'en ai trouvé une seule sur le réseau « Youtube ». C'est une joueuse assez médiocre et incon nue. J'ai pourtant bien cherché grâce à ma connaissance du bulgare sur « google.bg ». Ce que j'ai trouvé, c'est cette « masca-rade » : deux jeunes femmes habituées des show télévisés, que l'on voit essayer de jouer d'une manière déplacée car provocante, au sens que vous avez compris. Les stéréotypes, ici celui de « l'éternel féminin », ont la vie dure !



Évelyne Girardon

Chanteuse, arrangeuse, spécialiste du répertoire des chansons populaires de la tradition orale en langue française, ancienne membre des groupes « La Bamboche » et « Roulez Fillettes », elle a proposé de nombreuses créations et enregistrements. Spécialisée en polyphonie vocale, elle transmet ses arrangements dans le cadre d'ateliers et stages partout en France.



© Arts du Récit

C'est assez étrange de revenir sur des ressentis de plus de quarante ans en arrière. Étrange car c'est aussi la première fois que je livre ces moments de ma biographie. Merci pour cette occasion. Je ne vais parler ici que de mon expérience très personnelle et particulièrement des années soixante-dix et quatre-vingt, dans un cercle qui n'englobe que celles et ceux que j'ai rencontré-e-s à l'époque.

À l'occasion de la préparation de cette intervention, j'ai repris contact avec des femmes toujours actives dans la musique ou dans les arts et que j'ai rencontrées dans les années soixante-dix et quatre-vingts, histoire de rassembler plusieurs avis. Deux situations différentes se sont dégagées suivant que ces femmes aient été en couple avec un musicien pour un projet commun (presque toutes) - ou non. Les premières n'ont pas ressenti avec la même intensité les problèmes d'inégalités, les difficultés pour trouver leur place dans leur pratique musicale, bien que ces problèmes aient été présents. Les deuxièmes ont livré beaucoup plus de témoignages sur leurs batailles pour gagner un rôle en égalité avec les hommes.

Il en ressort que cela n'a pas été facile, de toutes les façons, pour toutes, de s'autoriser à prendre une place plus importante que celle d'une instrumentiste ou chanteuse au sein d'un groupe, exécutante de répertoires majoritairement choisis par les musiciens. Certaines admettent aujourd'hui qu'elles n'avaient pas une conscience précise de la domination masculine sur leur pratique musicale particulièrement, d'autres ont choisi de ne pas revendiquer une place plus importante.

15

« l'égalité des sexes fonctionnait bien côté masculin... »

Les années soixante-dix, celles du renouveau des musiques traditionnelles, ont vu apparaître la deuxième vague du féminisme, c'est vrai. Pour autant ces années-là ont-elles été véritablement des années de libération pour les femmes en général - et donc aussi pour celles du revivalisme des musiques traditionnelles ? Déjà, combien étions-nous ? Autour de moi sur scène



régulièrement et sans me compter, une analyse sur dix ans donne six femmes dans les années soixante-dix. Citons-les : Diane Holmes Brown du groupe « La Chiffonie », en couple avec Hal Collomb, Marie Sauvet du groupe « Malicorne », en couple avec Gabriel Yacoub, Anne-Marie Motto en couple avec Steve Waring, Emmanuelle Parrenin des groupes « Mélusine » et « Gentiane », en couple avec Phil Fromont et Catherine Dubziac du groupe « Claque Galoche » en couple avec Bruno Dumontet. Toutes ces musiciennes chantent et jouent de la vielle à roue. La sixième est Catherine Perrier, collectrice, chanteuse, formant avec John Wright le couple fondamental « ferment du mouvement folk ». Autant de femmes en couple avec un musicien, dans le même projet musical.

Pendant les années quatre-vingt, j'en compte cinq de plus : Dany Dauba du groupe « Au son de Votz », en couple avec Jean-Luc Madier, Anne Osnowycz en couple avec René Zosso, Équidad Barès en 1987-1988 [première scène en 1986] et enfin Rosina de Peire et Martina, mère et fille. En Bretagne, les groupes que j'ai rencontrés étaient masculins jusqu'à ce que j'assiste à un bal mené par les « Mangeouses d'oreilles » en 1978. Puis Kristen Noguès bien plus tard.

Avec une ironie bienveillante, je dirai que « l'égalité des sexes » fonctionnait bien côté masculin, quand il s'agissait de vivre une certaine liberté sexuelle. En dehors de ce contexte, ce n'était pas la même chose. Quant à être « libérées », que ce soit dans la musique ou ailleurs, la liberté, était-elle vraiment égalitaire ? J'ai de sérieux doutes sur « l'égalité dans la liberté »... Les femmes ont vécu la liberté sexuelle certes, mais en égalité non. Cela a eu des conséquences sur la vie des femmes en général et donc aussi sur la vie de plusieurs femmes du revivalisme des musiques traditionnelles. Rappelons par exemple que les femmes ont dû assumer la contraception et ses aléas. La contraception a été autorisée en 1967 mais ses derniers décrets d'application n'ont été publiés qu'en 1972. Il fallait avoir l'autorisation des parents pour la prescription de la pilule, la majorité civile étant à vingt-et-un ans jusqu'en juillet 1974. Je me souviens que les médecins refusaient souvent de la prescrire. Les femmes ont dû aussi assumer parfois les avortements, dont la loi n'a été votée qu'en 1975, avec une application dans les faits qui n'a pas été immédiate.

l'utopie folk des années soixante-dix

Je séparerais les deux décennies qui ont été, de mon point de vue, assez différentes. Les années soixante-dix avec le « mouvement folk » et l'idée de l'émergence d'une contre-culture, ont été pour ce qui me concerne et pour les femmes de ma génération des années enthousiastes pour se lancer dans une pratique musicale immédiate, comme pour les hommes, dans ce que nous appelions « le folk ». C'était un phénomène collectif foisonnant dans lequel tout le monde pouvait s'inscrire, quel que soit son niveau, en s'emparant



d'un instrument en autodidacte, hommes et femmes ensemble, même si ces dernières n'étaient pas très nombreuses à tenir un instrument et chantaient le plus souvent. Nous vivions une certaine utopie : faire de la musique ensemble sans formation préalable et changer le monde par la même occasion.

Partager la musique ne dépendait pas, a priori, de notre sexe, de notre statut social ni de notre position hiérarchique en termes de virtuosité instrumentale ou vocale. J'ai fait mes premières expériences ? Armes ? de chanteuse dans la rue avec le groupe « La Guimbarde » fondé autour de Renée Mayoud, ainsi que ma première tournée avec Steve Waring, dans un projet d'improvisation vocale. Je fais une parenthèse pour rendre hommage à Renée Mayoud. Née à Lyon en 1921, elle était permanente de la JOC (jeunesse ouvrière chrétienne) à vingt ans, chargée du service loisirs et vacances. Pendant l'occupation, elle organisait des cours de chant avec les futurs Compagnons de la Chanson. Après 1945, elle militait avec son mari dans le tourisme social, créant et animant des centres de vacances. À partir des années soixante-dix, elle intervenait comme formatrice musicale. Elle écrivait alors des chansons pour les enfants et avec les enfants, travaillant en collaboration avec Steve Waring, Roger Mason, Daniel Beaume, ses fils Jacques et Dominique, et plus tard Michèle Bernard. Dans les rues et les écoles de Saint Fons, Vénissieux, La Mulatière sont nées les chansons des disques *La baleine bleue* et *Le serpent à sonnettes*. La mise en musique des *Contes pour enfants pas sages* de Jacques Prévert pour l'album *L'Opéra des Girafes*, avait été l'occasion d'une rencontre et d'une amitié forte avec Jeanine Prévert, la femme du poète. Renée Mayoud a publié un ouvrage pédagogique, *Les Aujourd'hui qui chantent* (Le Centurion, 1979), un recueil de chansons pour enfants *Dites-le en chantant*

[1988] et un roman autobiographique *Pour tout l'or du monde* (Aux Arts, 1995). Elle était une pionnière !

À Lyon, lors des soirées du folk club « La Chanterelle » nous étions très peu de femmes qui osions nous produire en ouverture, moment défini pour la scène ouverte. Sur scène, je me souviens de Brigitte Perotton, à l'épinette des Vosges et au chant, devenue plus tard comédienne en suivant son compagnon Jacques Coutureau, metteur en scène, comédien et compositeur. Ce folk club a été fondé par une équipe de filles déterminées que l'on ne voyait pas sur scène mais qui tenaient le bar pendant les soirées, épaulées par des musiciens qui ont ensuite formé des groupes et engagé des campagnes de collectages. C'est là que j'ai pour la première fois chanté en polyphonie avec deux amies, *Isabeau s'y promène le long de son jardin*.

17

À la fin des années soixante-dix et début des années quatre-vingt, on a constaté une éclosion plus généralisée de la professionnalisation des groupes folk, initiée à partir de 1973 dans ma région. Au cours des années quatre-vingt, les festivals sont devenus plus gros, plus « sérieusement » organisés. Les groupes se sont structurés, se sont perfectionnés musicalement, en s'éloignant du côté informel qu'ils avaient eu dans la décennie précédente. C'est à ce moment-là que les femmes se sont effacées pour différentes raisons. C'étaient des raisons familiales mais pas uniquement ! On les a retrouvées nombreuses dans les stages divers qui ont suivis, sans qu'elles n'apparaissent sur scène.



plaisanteries déplacées

Pour cette intervention, je me suis demandé si j'allais mentionner ce qui va suivre... Très personnellement, ces années ont été affectées par l'abus d'alcool assez régulier et répandu parmi les musiciens. Cela n'a pas contribué à une compréhension mutuelle. Les garçons étant le plus souvent victimes de cette addiction. Ce souci, n'a pas été anodin. Les femmes pouvaient elles aussi boire mais moins systématiquement, avec moins de conséquences sur scène puisqu'elles y apparaissaient peu. C'était et c'est sans doute encore un problème qu'il faut considérer pour en évaluer l'impact sur la compréhension entre hommes et femmes.

J'en ai personnellement été non pas « victime » mais témoin lors de mon premier engagement dans un groupe de ma région, dans lequel j'avais été conviée pour remplacer un musicien de vieille à roue (1975 - 1976). Je me souviens de « plaisanteries » souvent inélégantes, blessantes et déplacées à mon égard, parce que j'étais une femme, et en même temps d'une réelle amitié qui me laissait souvent sur la corde raide. J'avais du mal avec ce fonctionnement masculin bien installé. Pour la femme que j'étais, et pour ma première expérience musicale dans un groupe, c'était compliqué. Sans alcool, tous étaient charmants et intéressants, mais ce n'était pas très souvent. En tout cas, c'est le souvenir que j'en garde.

C'est sans doute à ce moment-là que pour me protéger, j'ai commencé à revêtir l'habit « d'ogresse », de celle qui ne se laisse pas faire, image qui m'a poursuivie longtemps, genre « elle n'est pas très commode... », amplifiée par ma taille XXL sans doute. Avec cette équipe, j'ai aussi vécu ma première expérience de collectage, qui a complètement changé ma vision des musiques traditionnelles. J'ai pu constater l'incidence de la présence d'une femme sur le répertoire transmis lors de ces collectages : une chanteuse de tradition a notamment livré en ma présence la version d'une chanson d'infanticide que le copain collecteur qui l'avait pourtant déjà enregistré plusieurs fois, n'avait encore jamais entendue. Après deux ans de chaud et froid, j'ai officiellement quitté le groupe à cause du sentiment d'insécurité et d'instabilité provoqué par l'alcoolisme. J'ajoute que je revois toujours cette équipe de garçons qui, en vieillissant, sont restés des amis, toujours bons buveurs. Nous avons fait deux créations ensemble dans les années quatre-vingt-dix et deux-mille : *Le sel de la poule* avec Roulez Fillettes pour la Compagnie Beline et *Music'Alpina*, mise en scène par Pierre Bécu.



« pas tout à fait un homme, pas tout à fait une femme... »

Quand il m'a été proposé de faire partie de la nouvelle formation de « La Bamboche » (avec Jean Blanchard, Jacques Boisset, Bernard Chauchat et Daniel Olivier), après celle des garçons qui avait eu pas mal de succès, j'ai dit oui sans hésiter et j'ai eu là une belle opportunité. Je savais que je serai la seule femme de l'équipe, mais j'étais aguerrie, ayant eu une solide formation préalable. Musicalement, je n'ai pas été débordée par l'enjeu, ni par les propositions des autres musiciens, j'ai pu en faire moi aussi, encouragée par l'un ou l'autre. J'ai avancé petit à petit. En intégrant ce groupe, j'ai commencé à apprendre mon métier : rester éveillée lors des trajets de nuit pour ne pas que le musicien qui conduit le camion de matériel ne s'endorme, décharger la sonorisation avec tout le monde (la technique n'était pas la même qu'aujourd'hui, j'avais un Hiwatt de basse électrique à lampe, énorme, pour électrifier ma vielle !), dérouler, vérifier les câbles, organiser les pédales d'effets, jouer le concert prévu sur scène avec le moins de trac possible et le plus de joie, ce qui était souvent le cas, faire trois à quatre heures de bal ensuite, recharger la sono, repartir... Rien que de très banal mais c'était très nouveau pour moi. La place que j'occupais était tout à fait identique à celles des musiciens pour toutes les tâches à accomplir en tournée.

Je n'ai jamais eu une image de Lolita et j'ai eu parfaitement conscience de m'intégrer presque « comme un gars dans l'équipe ». Pas tout à fait un homme, pas tout à fait une femme : c'est comme ça que je l'ai vécu. En en parlant avec un ancien du groupe, je retiens cette phrase : « oui mais avec toi, ce n'était pas la même chose... ». Sans plus de détails... Je réalise que j'ai traversé cette période « Bamboche » en abdiquant une certaine féminité dans l'apparence et l'attitude avec le groupe.

Féminité et sororité que je retrouvais par ailleurs puisque j'ai partagé pendant longtemps un grand appartement avec trois femmes aux personnalités fortes avec lesquelles je tentais de tirer les leçons de mes expériences : nous écrivions des chansons de revendication féministe ensemble (nous étions proches de l'esprit des mouvements de femmes), nous ne les chantions qu'entre nous ou en présence de certains copains compréhensifs (peu nombreux).

Quand Marthe Vassallo écrit qu'une femme dans un groupe d'homme est seule, c'est l'exacte ressemblance dont je me souviens, avec tous les soucis provoqués par une promiscuité gênante. Par exemple, des organisateurs qui pensaient que j'étais forcément en couple avec quelqu'un de l'équipe, prévoyaient les lits en fonction. J'ai dormi en tout bien tout honneur avec quelques ronfleurs. Les loges pour dames n'étaient souvent pas prévues. La loge commune était le lieu de rencontre entre toutes et tous les musicien-ne-s programmé-e-s. Je finissais souvent par me changer dans les toilettes. Ce « repli stratégique » demeure toujours d'actualité dans certains lieux.



À la fin des années quatre-vingt, la « mode folk » achevait son déclin commencé au début de la décennie. D'autres projets ont vu le jour avec Jean Blanchard, musicien avec lequel je suis en complicité musicale depuis quarante-quatre ans. « Duo Girardon-Blanchard », « Beau Temps sur la province », « Laisser chanter qui voudra », « La feuille à l'envers » et autres : autant de duos et trios dans lesquels je suis restée la seule musicienne.



roulez fillettes !

En 1988, j'ai enfin pu réaliser un projet artistique très personnel que j'avais en tête depuis longtemps, avec l'enregistrement *a cappella* de répertoires traditionnels en polyphonies (*Amour de fusain* - AMTA - Ocora Radio France). Une libération côté artistique même si je ne m'étais pas sentie frustrée auparavant. Le groupe « Roulez fillettes » a concrétisé sur scène ce projet avec des chanteuses toujours engagées à mes côtés aujourd'hui. J'y ai vécu des moments exceptionnels de complicité musicale et humaine, des moments de joie et de solidarité. Il s'agissait d'une création complètement féminine, de l'élaboration des arrangements à l'interprétation sur scène. Nous avons été taxées à l'époque de « féministes peu consensuelles ». On nous a souvent reproché d'être un groupe de femmes : « pourquoi n'y a-t-il pas d'hommes dans votre groupe ? ». Deux CD ont été enregistrés. J'ai produit le deuxième moi-même : *Amours que j'ai en* 1990. J'ai fait le compte à la date d'aujourd'hui : vingt-trois chanteuses/musiciennes ont traversé les créations de ma compagnie, la « Compagnie Beline », depuis 1990.

Il y aurait beaucoup plus à dire au sujet de la présence « inégale » des créations de femmes dans les programmations musicales traditionnelles dans les deux décennies qui ont suivi. Quelques hommes nous ont soutenues, souvent en dehors des circuits de musiques traditionnelles, par exemple François Postaire à l'amphithéâtre de l'Opéra de Lyon ou Pierre Toureille à Radio-France. Mais j'ai bien souvent eu l'impression de me battre seule pour faire connaître et présenter nos créations.



Bianca Maretti

Cheffe d'orchestre et cheffe de chœur, Bianca Maretti poursuit parallèlement de la recherche académique. En tant que doctorante contractuelle au sein de l'IReMus, elle écrit une thèse sur la féminisation de la direction d'orchestre.



© Marcelo Bonvicino

On m'a invitée à faire le point sur ce qu'on connaît à ce jour de la place des femmes dans le monde de la musique professionnelle, notamment celui des musiques actuelles. La proposition m'a effrayée, non seulement parce que j'ai toujours intégré presque exclusivement le milieu de la musique dite classique, mais parce que je ne pouvais pas prétendre traiter d'un sujet si complexe en une douzaine de minutes. Mais comme une bonne académicienne, et, en plus, une étrangère, je me suis lancé le défi en allant d'abord voir ce que les Français appelaient les « musiques actuelles ». Selon un rapport de 1998 du ministère de la Culture et de la Communication, « les musiques actuelles, ce sont le jazz, le rock, la chanson, les variétés, les musiques traditionnelles, le hip hop, la techno... et toutes les musiques émergentes et les formes d'expression qui s'en rapprochent par leur mode d'élaboration et de diffusion ».

Passé un premier moment où j'ai essayé de visualiser chacune de ces catégories et en trouver des exemples dans ma vie passée, pré musique-classique, je me suis rendu compte qu'à part le fait de pouvoir citer quelques rares exemples de morceaux dans chacun de ces langages musicaux, je ne connaissais rien à la pratique de ces musiques, aux acteur·rice·s qui les

rendent possibles, à ses lieux de diffusion et aux processus sociaux qui en font partie. C'est pourquoi il m'a fallu aller me renseigner sur ce qui avait déjà été écrit sur les questions de genre dans chacun de ces domaines. Quelle n'a pas été ma surprise de retrouver, lecture après lecture, article après article, quelques mêmes problèmes vécus par les femmes dans chacun de ces environnements.

21

les artistes femmes : moins...

Parmi tous les arts, la musique est le moins féminisé. Je vous propose de réfléchir brièvement à quelques chiffres. En ce qui concerne les musiques actuelles, un rapport du Haut Conseil à l'Égalité a démontré que parmi les lieux de création et de diffusion subventionnés par le ministère de la Culture et de la Communication, les scènes de musiques actuelles sont, avec les centres nationaux de création musicale, les espaces avec le moindre nombre de femmes dans les postes de direction : seulement 13%.

Sur un autre rapport, citons encore quelques chiffres concernant les femmes dans les musiques actuelles : en 2018 elles étaient 13% d'enseignantes au conservatoire (dont 4% dans les Conservatoires à Rayonnement Régional) ; en 2015 elles étaient 13% des programmées sur scène ; elles n'étaient que 8% à avoir reçu une Victoire de la musique de meilleur album entre 1980 et 2016. Dans les programmations des festivals de musiques actuelles, la faible présence féminine est encore plus frappante dans l'électro, le métal et le jazz : seuls les festivals de chanson et de variétés font remonter le nombre d'artistes femmes programmées en solo – 25% au Printemps des Bourges et 30% aux Francofolies de la Rochelle, nombre encore malheureusement insuffisant. Une des sections de ce même rapport semble synthétiser la situation des femmes dans les arts avec le titre « Les artistes femmes : moins nombreuses, moins payées, moins aidées, moins programmées, moins récompensées, moins dirigeantes ».

C'est à partir de cette perspective que je voudrais aborder certains aspects de la condition sociale des musiciennes professionnelles en vous évoquant des lectures que j'ai faites sur les femmes dans le jazz, le rock, la variété, l'électro et le hip-hop. Dans les musiques traditionnelles et du monde, ces questions sont évidemment nuancées selon le contexte dans lequel les pratiques musicales sont insérées. Je suppose que c'est une des raisons pour lesquelles j'ai eu autant de mal à trouver des textes qui évoquent la place des femmes dans les musiques traditionnelles en France et pourquoi je préfère vous laisser la parole. Le but de cet exposé est de proposer des thématiques qui touchent aux femmes dans plusieurs domaines musicaux pour

que vous puissiez, par la suite, y ajouter des informations, nuancer mes propos ou même corriger quelques-unes de mes déclarations, en proposant des parallèles avec le milieu des musiques traditionnelles et du monde.

la condition des femmes dans les musiques actuelles

L'accès à la musique commence par le choix d'un instrument. Plusieurs auteur·rice·s évoquent l'influence du processus de socialisation dans le choix de l'instrument en argumentant que par la force de la tradition et des stéréotypes de genre, filles et garçons sont poussé·e·s à se tourner vers certains instruments plutôt que d'autres. Cela parce qu'ils seraient considérés comme étant « féminins » ou « masculins » selon leur tessiture, leur rôle, le geste musical associé... Cette distinction rend certaines pratiques musicales plus ou moins accessibles selon le sexe du·de la musicien·ne, un phénomène qui serait en soi déjà problématique. Mais s'y ajoute une hiérarchisation de ces pratiques, les « féminines » étant souvent les moins valorisées.

La question du chant reste encore à part. La voix a été, historiquement, la voie d'entrée des femmes dans la musique professionnelle – c'est le cas, par exemple des cantatrices d'opéra, qui, devant interpréter des rôles féminins, avait leur genre comme allié – et à présent, le chant reste l'activité dans laquelle les femmes sont le plus présentes, tous les domaines musicaux confondus. Marie Buscatto évoque, dans le jazz, une proportion de 65% de femmes chanteuses, contre seulement 4% de femmes instrumentistes. Parallèlement,

les chanteuses dites « de variété » sont assez bien représentées dans la profession : en 2006, 45% des intermittents de la catégorie professionnelle « chanteur de variétés » étaient des femmes. Cécile Prévost-Thomas rappelle néanmoins que, jusqu'au milieu des années 1950, le seul rôle laissé aux femmes dans la chanson était celui d'interprète, et que les auteures et compositrices de leurs propres œuvres demeurent largement méconnues. Cela parce que dans l'imaginaire collectif, si les femmes peuvent être des interprètes, la création artistique relève encore du genre masculin. On peut ainsi parler d'une ségrégation horizontale qui caractérise la présence des femmes dans le monde de la musique professionnelle, désignant une concentration de femmes particulièrement dans les activités liées au chant.

Un autre aspect qui peut entraver la pratique musicale féminine est celui du manque de représentation. Que ce soit par l'oubli ou l'effacement des musiciennes dans l'histoire de la musique – phénomène que Françoise Escal associe, entre autres, à une censure de références de la part de la musicographie officielle – ou, à présent, par la marginalisation des musiciennes dans le milieu professionnel, le manque de modèles féminins pose un problème pour d'autres femmes, qui, ne trouvant pas d'exemples de musiciennes avec qui elles peuvent s'identifier, finissent par s'éloigner de la pratique musicale. Parmi les femmes qui ont finalement accès à la pratique musicale, nombreuses sont celles contraintes à rester des amateurs. La pratique professionnelle de la musique étant souvent considérée incompatible avec une vie familiale, il n'est pas rare qu'elles finissent par s'en écarter pour chercher d'autres activités qui permettent une articulation plus facile entre vie professionnelle et vie privée.

entre-soi masculin...

Le premier accès des musiciennes à la pratique collective se fait habituellement dans un cadre institutionnel, pendant leurs années de formation, tandis que chez les hommes on retrouve plus souvent une pratique autodidacte et le phénomène de la « bande de potes », qui verra son équivalent dans des groupes informels qui s'entraident professionnellement. On retrouve régulièrement ce phénomène dans le jazz ou la musique électronique, où l'environnement professionnel marche essentiellement par réseau : « échange de bon plans, connivences, pistons et copinage. Et cet entre-soi masculin exclut les femmes, sans même s'en rendre compte... ».

Pour intégrer l'univers de la musique professionnelle, habité par des normes et des conventions essentiellement « masculines », les musiciennes doivent choisir soit d'assumer leurs traits « féminins », soit de les nuancer, au risque de se faire critiquer pour être « trop » ou « pas assez » « féminines ». Dans ma recherche autour des cheffes d'orchestre j'ai observé que quand elles se retrouvent dans des positions de pouvoir, les stratégies qu'elles doivent mettre en place sont encore plus complexes : pour assurer leur légitimité, par exemple, elles doivent constamment jongler entre une autorité « masculine » et « féminine ».

Une fois entrées dans le milieu professionnel de la musique, les défis des femmes se multiplient. Pour rappel des chiffres évoqués au début de cette présentation, elles n'occupent que 13% des postes de direction dans les musiques actuelles. Là encore les stéréotypes de genre auraient un impact sur la place des femmes : l'ambition, la compétitivité et l'autorité étant des traits considérés comme masculins, le

genre pourrait influencer les processus de recrutement pour des postes de responsabilité, mais aussi les choix des femmes. Selon Mathilde Pakette, cela expliquerait une moindre ambition professionnelle, une moindre combativité et une moindre confiance en elles, mais aussi un raisonnement de leur part dans le sens d'éviter le « coût psychique » de s'adapter à un monde très masculinisé. Pakette se demande également si un plus grand nombre de femmes programmatrices n'aurait pas un impact sur la présence de musiciennes au sein des programmations.

Cet effet de ségrégation verticale, ou le « plafond de verre », synthétise les difficultés que les femmes éprouvent pour accéder aux positions plus élevées dans la hiérarchie. Cela se manifeste sur leur rémunération : entre 2012 et 2015 l'écart salarial entre les femmes et les hommes dans les entreprises culturelles était à une moyenne de 19%. Dans ce sens, les musiciennes ont plus de difficulté à « vivre de la musique » que leurs homologues masculins, étant souvent poussées à trouver des activités parallèles dans d'autres mondes musicaux, dans d'autres mondes de l'art ou, le plus souvent, en tant qu'enseignantes.

Les différences salariales sont une des conséquences d'un phénomène plus large de marginalisation des femmes dans les musiques actuelles. Symboliquement, les femmes DJs sont souvent reléguées au bas des affiches de festivals de musique électronique – quand elles y figurent. Dans le jazz, la disparition des femmes est réelle : les musiciennes plus anciennes et plus réputées voient leur position se fragiliser à mesure qu'elles prennent de l'âge. Celles qui n'ont pas de conjoints musiciens professionnels peinent à maintenir leurs collaborations et finissent par arrêter progressivement de s'investir dans le monde du jazz. Dans le monde de la

chanson la situation n'est pas différente. Cécile Prévost-Thomas parle d'une moindre visibilité à court terme et d'une moindre reconnaissance à plus long terme, voire d'un oubli collectif.

Finalement, il reste à mentionner la façon dont les femmes sont souvent représentées dans les musiques actuelles. On lit de plus en plus d'auteurs qui traitent de leur hypersexualisation dans des musiques comme le Hip-Hop. Pour citer Janell Hobson et Dianne Bartlow : « Dans cette industrie, les images des femmes sont à la fois le produit et la monnaie d'échange. Des femmes d'origines culturelles variées ont été représentées comme étant décoratives, fétichisées, manipulatrices, fragiles ou faibles, devant être sauvées ». Si on voit naître, en opposition à ces discours, des expressions artistiques féministes, celles-ci ne trouvent pas toujours leur place dans l'industrie musicale.

Ces propos façonnent les parcours et les expériences des femmes dans les espaces professionnels de musiques actuelles. Ayant intégré ces espaces, les musiciennes doivent apprendre vite à gérer leur pouvoir de séduction auprès du public et de leurs collègues musiciens. Mais souvent la situation ne s'arrête malheureusement pas là. Dans une enquête exploratoire sur la santé et le bien-être dans l'industrie musicale publiée en 2019, de 256 répondantes travaillant dans l'industrie musicale, 31 % des femmes affirment avoir été victimes, au moins une fois, de harcèlement sexuel. Après le mouvement #Metoo, qui a vu des répercussions dans les domaines les plus variés, est apparu en novembre 2019 le hashtag #Musictoo et #MusictooFrance, qui entre juillet et octobre 2020 a recueilli 302 témoignages qui sont en cours d'analyse.



et maintenant?

En préparant cet exposé, j'ai trouvé une brochure intéressante sur les musiques traditionnelles produite par la Philharmonie de Paris. Elle explique que dans la grande famille des « musiques actuelles », toutes les musiques ont en commun le fait de s'être développées en dehors des institutions musicales, comme les salles de concert et les conservatoires. Pour quelqu'un qui étudie la musique classique – notamment la place des femmes de la musique classique – cela semblait prometteur. Lisant jour après jour les difficultés que les musiciennes doivent surmonter pour intégrer ces espaces institutionnels, je m'attendais à retrouver dans les musiques actuelles une réalité au moins légèrement différente, mais en arrivant à la fin de cette présentation, je ne pense pas que ce soit le cas.

Si mes lectures ne vont pas dans le sens de confirmer une véritable féminisation des métiers de la musique, je préfère penser tout de même qu'il y a eu une évolution. Je vois de plus en plus ces questions être évoquées par des chercheuses et des chercheurs, par des organismes officiels et par des médias. Je vois naître des initiatives qui luttent pour l'égalité entre hommes et femmes dans les arts et des mouvements qui créent chez les musiciennes un sentiment de communauté. Surtout, je vois des artistes qui continuent à lutter contre les injustices, à travers leur musique. Mais c'est notre devoir de ne pas nous arrêter là. La construction d'un environnement plus égalitaire commence ici, maintenant, et dépend de l'engagement de chacun·e d'entre nous, qui participons à la production et à la diffusion de la culture.

25



Éléonore Billy

Joueuse de nyckelharpa et spécialiste des musiques scandinaves, formée à l'Institut Eric Sahlström, elle est membre du « Tokso Folk String Quartet » et « Duo Octantrion ». Elle interprète également depuis plus de dix ans le conte musical *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson* avec Martin Coudroy.



© SOAPI

Je vais parler de la situation actuelle, en 2021. La situation des professionnel-le-s de la musique en Suède est différente de celle qu'on constate en France. Beaucoup de musiciennes doivent compléter leur activité par une autre, à tiers ou mi-temps, même si la situation n'est pas la même en Norvège qu'en Suède. Les femmes que j'ai interrogées sont nombreuses dans ce cas-là, et peu vivent essentiellement de leur activité musicale, qu'elles aient une vie de famille ou pas.

J'ai interrogé des femmes mariées, célibataires, sans ou avec enfants, et des femmes entre trente et soixante ans. Les réponses obtenues sont bien sûr déjà orientées par le choix que j'ai fait d'interroger ces femmes en particulier : ce sont des femmes « publiques », sur le devant de la scène trad en particulier (je dis ça car beaucoup naviguent entre différents univers, beaucoup de mixité avec d'autres traditions ou genres musicaux), donc ce choix écarte d'entrée de jeu celles qui ont été ostracisées ou qui n'ont pas réussi à réaliser leurs projets ou envies.

plus difficile pour une femme

La plupart des femmes qui ont eu des enfants ont quitté le mode free-lance à plein temps car il n'était pas compatible avec le fait d'élever des enfants au quotidien, tant qu'ils sont jeunes en tout cas. De plus, l'activité du compagnon et le mode de relation au sein du couple sont très déterminants : il est plus difficile pour une femme dont le compagnon a un boulot « standard » de faire accepter des absences pour les concerts et tournées. À l'inverse, un homme musicien peut plus aisément prendre des libertés et continuer sa carrière, même dans les couples où les deux sont musicien-ne-s professionnel-le-s. Celles qui font le choix de conserver leur activité de musiciennes professionnelles modifient parfois le type de projets qu'elles proposent, comme la création de spectacles pour enfants qui sont joués en journée, ou alors la transmission, dont je reparlerai plus tard. Ainsi, elles s'adaptent afin de pouvoir combiner vie professionnelle et personnelle.



Par contre, chacune d'entre elles qui a fait le choix de prendre un boulot régulier ne s'en plaint pas, c'est un choix de leur part et ça correspond à un équilibre de vie. Les priorités ont évolué pour elles. Ce qu'expriment la plupart, c'est qu'elles n'auraient jamais imaginé que leur vie change de manière si fondamentale après avoir eu des enfants, et que les priorités n'aillent plus vers la musique car elles ont autre chose en tête. Elles ne se voient plus faire de longues tournées comme avant.

Celles qui n'ont pas eu d'enfants ne peuvent, bien sûr, pas savoir ce qu'aurait été leur vie avec. Elles ne peuvent pas savoir si elles auraient continué cette activité qui les éloigne régulièrement du cercle familial. Elles sont persuadées qu'elles-mêmes auraient été différentes. Celles qui continuent d'avoir tout ou partie d'activité musicale professionnelle ont souvent la chance d'avoir un conjoint qui les accompagne, avec les enfants, pour certaines tournées. C'est assez commun de voir toute la famille débouler, et de nombreux festivals et scènes prennent en charge cet aspect.

une bande de mâles

Concernant le fait d'être une femme évoluant au sein des musiques traditionnelles, beaucoup de celles interrogées le voient comme un avantage. Être musicienne, compositrice, en l'occurrence sur des instruments très particuliers comme le nyckelharpa ou le hardingfele, offre une plateforme sur laquelle son nom peut reposer, car la combinaison est beaucoup moins commune que pour un homme violoniste trad par exemple. En revanche, elles peuvent sentir que leur nom est parfois négligé pour certains concerts car la communauté « musique trad » est habituée à avoir une « bande de mâle » sur scène, et ne se pose même pas la question de l'absence de femmes. C'est comme s'ils oubliaient qu'elles existent au moment de faire leur programmation. C'est une mauvaise habitude mais pas une mauvaise volonté selon la plupart d'entre elles. Certaines d'entre elles pensent que le manque d'ouverture d'esprit des programmeurs est commun à tous les genres de musiques, mais peut-être encore plus fort concernant la scène trad. Ceci dit, les choses sont en train d'évoluer également. Certaines évoquent aussi le fait que leurs opinions musicales, au sein de groupes mixtes, peuvent être regardées de travers et avoir moins de poids que ceux des hommes.

beaucoup de femmes dans la transmission

Un domaine où les femmes ont l'air d'exceller et de prendre pleinement leur place est le domaine de la transmission : en effet, les femmes sont très représentées, autant dans les écoles de musique de village que dans les Académies Royales de Stockholm ou d'Oslo par exemple. Elles y figurent en tant que profs principales comme en tant qu'invitées pour faire découvrir telle ou telle particularité régionale. Les femmes paraissent moins pudiques dans le fait de transmettre, peut-être plus généreuses, patientes. Elles sensibilisent les élèves au côté vivant de la musique, au rapport à l'émotion, et vont garder moins de choses pour elles-mêmes. Elles installent quelque chose de l'ordre de la relation dans leurs modes de transmission.

Après lecture de la précédente « Rencontres professionnelles », je cite Anne-Lise Foy, qui n'est certes pas originaire du nord de l'Europe mais qui résume bien cet acte de transmission : « quand j'enseigne en Conservatoire, je prône ce discours auprès de mes élèves : la musique doit les constituer, les rendre vivants » et « quelle chance d'avoir pour métier d'offrir son intimité ». C'est une manière de s'exprimer que je trouve assez genrée. Un homme se situe peut-être davantage dans un côté plus didactique, exprime peut-être moins de manière globale des choses de l'ordre du sentiment. Ceci dit, la jeune génération paraît davantage à même de transmettre ces aspects de la musique plus « sensitifs ».

Les musicien·ne·s de demain auront donc reçu leur enseignement de la part de femmes artistes peut-être autant que d'hommes.



Delphine Quenderff

Contrebassiste membre de nombreux groupes depuis une vingtaine d'année, parmi lesquelles le « Duo Barbedette-Quenderff » ou l'ensemble « Norkst » issu de la première Kreiz Breizh Akademi, elle travaille aussi aujourd'hui au sein de la « Compagnie des Musiques Têtues », située dans le Centre-Bretagne.

Concernant la place des femmes dans le petit monde des musiques trad' en Bretagne, il est important de préciser que les données que je vais présenter mélangent professionnelles et amateurs, faute d'autres sources. Je parle ici dans le cadre d'un travail que nous avons commencé début 2020 avec un groupe de femmes et d'hommes, travail qui en est à ses tout débuts mais qui s'inscrit dans la démarche HF Bretagne⁶, qui agit pour l'égalité réelle entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture. HF Bretagne regroupe des artistes, des structures et des professionnel-le-s de la culture. Elle repère les inégalités via une veille artistique et la diffusion de données chiffrées. Elle identifie et crée des outils pour les combattre, diffuse des ressources et encourage des mesures politiques concrètes. Enfin elle propose des actions de sensibilisation dans les écoles d'art. HF Bretagne sort un diagnostic tous les deux ans depuis 2014 et le fait connaître. Les musiques trad n'étant pas dans les radars, nous avons décidé de nous y coller. Je suis aujourd'hui pour cette rencontre Eurofonik la porte-parole de ce groupe. En 2021, HF Bretagne relance un diagnostic sur la place des femmes dans le spectacle vivant et les arts visuels. Pour rappel, en musiques actuelles, 17 % des



© Eric Lagret

artistes sur scène sont des femmes. Avant d'entrer dans le vif du sujet, je précise qu'il s'agit d'un travail collectif, bénévole, et en cours, avec de nombreuses interrogations, des contours à affiner, des analyses à mener et une flopée de questions.

29

un fest-noz sur trois sans femme sur le plateau

Premier chantier en cours : la présence des femmes dans les festou-noz en Bretagne (à cinq départements). Le site internet Tamm Kreiz apporte un service unique aux aficionadas de danse et musique bretonne : un agenda des festoù-noz, bals, stages, concerts en lien avec les musiques traditionnelles. Une autre entrée sur le site, c'est l'annuaire des groupes/duos/trios disponibles et des artistes. Pour notre enquête, Tamm Kreiz est une source incontournable, précieuse et exhaustive. Grand merci à Stefañ et Jérôme qui répondent à nos demandes avec réactivité et implication.

⁶ À lire : numéro de mai 2021 de la revue Musiques Bretonne et brochure de HF Bretagne de juin 2021.



Voilà quelques données concernant le fest-noz. Rappelons que lorsqu'on parle du fest-noz, il s'agit d'un ensemble extrêmement hétérogène en termes de fréquentation, de moyens humains et financiers, de rayonnement, et aussi en terme professionnel. L'équipe organisatrice est-elle entièrement bénévole, bénévole mais secondée par des salarié-e-s, ou bien entièrement professionnelle ? Les données suivantes concernent ce très vaste éventail de festoù-noz.

Première donnée : un fest-noz sur trois s'organise sans femme sur le plateau, contre un sur cent sans homme. Sur une année, cela représente plus de 480 fest-noz sans une seule femme au plateau ! Ce chiffre est plutôt stable sur les dix dernières années et le nombre total d'événements organisés lui aussi est stable : autour de 1 800. Selon Tamm Kreiz en 2020 il y a presque un fest-noz sur trois (29%) sans une seule femme sur scène et à peine 1% de fest-noz uniquement féminin. Selon la même source, il y avait en 2010 32% des plateaux de fest-noz uniquement composés d'hommes. Depuis 2015, cela c'est stabilisé autour de 27% pour un nombre d'événements stable situé lui aussi autour de 1 800.

Deuxième donnée : 70 % des fest-noz sont « mixtes ». La présence scénique féminine en fest-noz est équivalente à 15% en moyenne sur les dix dernières années. Cela fait 1 femme pour 5,6 hommes. Il conviendrait d'étudier plus précisément ces fest-noz « mixtes » : nous pouvons supposer que, pour la majorité d'entre eux, la mixité consiste en la présence d'un seul couple de chanteuses.

La base de données de Tamm Kreiz correspond au fest-noz, fest-deiz, concert et fest-noz (type En Arwen, Monterfil...), fest-noz ha deiz, ceili fest-noz, bal folk/fest-noz... en Bretagne. On note que les femmes ne représentent même pas un quart (22%) des artistes inscrite-e-s sur le site et 15% des programmé-e-s. Donc non seulement elles sont moins nombreuses, mais en plus elles ont moins de chance d'être sur scène. Il y a autant de chanteuses que de femmes instrumentistes inscrites dans la base de données. Cela représente environ 11% de chanteuses et 11% de femmes instrumentistes sur l'ensemble des personnes inscrites dans le domaine des musiques à danser. Il y a une plus grande diversité des instruments pratiqués par les hommes par rapport aux femmes, et dans des proportions plus similaires entre instruments. Et même si le chant se détache, il est à 17%, loin des 49% pour les femmes.

Toutes ces données sont difficiles à exploiter et demandent davantage d'analyse, car on peut aisément supposer que toutes les personnes inscrites ne jouent pas tous les ans, voire ont arrêté de jouer depuis longtemps. De même il conviendrait de savoir combien de personnes, femmes et hommes, ont une activité (c'est-à-dire qu'elles sont programmées à au moins 1 fest-noz, bal, ou fest deiz), par année, et avec quels instruments.



cinq des onze plus gros fest-noz sans aucune femme sur scène !



Faisons un zoom sur les onze plus gros fest-noz de Bretagne en 2019 [source Tamm Kreiz2020], c'est-à-dire les événements pour lesquels la fréquentation payante connue est la plus importante. Cela concerne : Yaouank à Rennes, le Roué Waroch à Plescop, le fest-noz du Haut-Corlay, Kleg', l'anniversaire Korriganed à Sené, les quarante ans de scène des Frères Mahevas à Locoal Mendon, le fest-noz Kalanna à Quimper, la Gallésie en Fête à Monterfil, et enfin les fest-noz de Guenin, Caudan et Billiers. Il s'agit bien entendu d'une photographie de 2019 et il est fort possible que les autres années présentent des proportions différentes. Tamm Kreiz n'y a pas comptabilisé les musicien-ne-s des bagadoù. Précisons que les plateaux de ces festoù-noz vont de huit artistes (Billiers) à quatre-vingt-dix-neuf (Yaouank). C'est donc encore très varié. Mais le public est là et les hommes et femmes présent-e-s ont payé leur place ! La présence féminine la plus importante revient au fest-noz Kalanna à Quimper, avec 44%. C'est remarquable ! Réjouissons-nous et profitons-en car cela ne dure pas longtemps. Un petit coup de fil à une collègue qui a sonné à ce fest-noz : l'explication de ces 44% c'est que le plateau 2019 était programmé par la Reine de Cornouaille, Aël-Anna Mazé, et qu'elle avait la volonté affichée « qu'il y ait beaucoup de femmes à se produire ce soir-là » a-t-elle indiqué lorsqu'elle a pris contact avec notre collègue. Vive la Reine ! Un petit tour sur le site internet du fest-noz Kalanna et on constate qu'il revendique la « diversité de la scène bretonne »... Il conviendra d'enquêter sur les années précédentes, pour voir si la diversité était également de mise avant 2019... Autre chose : la collègue sonneuse note que suite à leur prestation, elle et sa

commère ont été contactées pour d'autres festoù-noz par des gens qui les ont vues ce soir-là et ont dû se dire « pourquoi pas des sonneuses ! ». Toujours selon ses mots, « une programmation en fest-noz en amène trois ». Loin derrière les 44% de présence féminine au fest-noz Kalanna, suivent une bonne marche plus basse avec un plateau composé à 15% de femmes : la Gallésie en Fête et le fest-noz de Caudan. Derrière nous avons, à égalité avec 13% : le fest-noz de Billiers et Yaouank à Rennes. Il est étonnant de constater le même pourcentage alors que Yaouank accueille douze fois plus de musiciens et musicienne que Billiers ! Avant-dernier, l'anniversaire Korriganed à Sené, à 5%. Citons enfin les festoù-noz qui n'ont aucune femme sur scène, c'est-à-dire cinq des onze festoù-noz à entrée payante les plus fréquentés en Bretagne en 2019 : le Roué Waroch à Plescop, le fest-noz du Haut-Corlay, Kleg, les quarante ans de scène des Frères Mahevas à Locoal Mendon et enfin le fest-noz de Guenin. Je vous laisse méditer un instant...

Ces onze événements ont une grosse affluence et donc une couverture médiatique conséquente. Cette visibilité leur confère un rôle de « référence » pour d'autres organisateur-ric-e-s, étant donné leur succès. De plus, il existe une grande quantité de public qui ne voit presque que des hommes sur scène et ne s'habitue donc pas à voir des femmes ! Comme on est joueuses et joueurs, on s'est amusé à calculer la proportion de femmes sur scène dans ces onze « gros » fest-noz. On arrive à 9,12% ! Moins que la moyenne générale des fest-noz qui est de 15% !

Les questions sont toujours les mêmes. Les organisatrices et organisateurs de ces manifestations en ont-ils conscience ? Qui opère les choix de programmation ? Homme ou femme ? Collectif féminin, mixte ou masculin ? Quelles sont les critères et les priorités pour établir cette programmation ? Souhaite-t-on mettre en évidence l'actualité artistique du fest-noz ? Un fonctionnement à la « tête d'affiche » qui potentiellement ramène du monde ? Donc des hommes, car ils sont plus présents sur le marché du fest-noz ? Lesquels de ces événements reçoivent de l'argent public sous forme de subvention et par quelles institutions ? Quels seraient les moyens de pression pour faire levier en utilisant ce biais ?

Plus largement comment faire évoluer les choses ? Comme le rappelle HF Bretagne, le talent, c'est du travail + des moyens + de la visibilité.

deux tiers de filles dans les écoles de musiques trad'

Deuxième chantier mené de front : la répartition hommes / femmes des élèves de musique trad en Bretagne à cinq départements. Dans la mesure où il n'existe pas de « Tamm Kreiz des écoles de musique trad », il n'y a pas d'autre choix que de partir à la pêche aux infos. Début février, trente-neuf lieux ont reçu le questionnaire, et pour l'instant nous avons les réponses de quinze établissements. Elles correspondent à environ mille-cinq-cents élèves inscrits en musique trad. Il s'agit d'un échantillon puisque l'enquête n'est pas terminée.



© Chloé Lelièvre

En l'état, il apparaît qu'il y a significativement plus de femmes et de filles inscrites dans les cours de musique trad. Pour les moins de dix-huit ans, c'est même deux tiers de filles ! Il apparaît également que les enseignant-e-s en musique trad sont très majoritairement des hommes (74 %). Il est difficile pour l'instant d'aller beaucoup plus loin. Entre ces deux volets - les femmes dans le fest-noz et la répartition homme/femme des élèves de musique trad - il reste cet espace du grand saut vers la professionnalisation. Beaucoup plus insaisissable, il passera sans doute par des échanges avec les musiciennes professionnelles pour comprendre comment, malgré ces entraves, elles sont parvenues à se faire une petite place.

4 % de femmes devant 33 000 spectateurs

Il y a du pain sur la planche et les questions soulevées amènent d'autres questions. Quid des violences sexistes en fest-noz et plus généralement dans les musiques trad (bagadoù, cf. actualités) ? Quelle est la place des techniciennes, sonorisatrices, éclairagistes, régisseuses dans le monde des musiques trad ? De même pour les postes bénévoles, même si les choses bougent doucement... Et enfin, la question cruciale : qui programme ? Un homme ? Une femme ? Un collectif ? Avec quelle proportion d'hommes et de femmes ? Quel est le budget ? Qui est déclaré ? Comment enquêter sur ce sujet ? Combien y a-t-il de femmes « professionnelles de la musique bretonne » bénéficiant du régime d'assurance chômage spécifique de l'intermittence du spectacle ? Combien de chanteuses ? Combien de musiciennes ? Et pour mettre en perspective, combien d'hommes ? Quels instruments ? Qu'en est-il de la répartition entre hommes et femmes dans les bagadoù ? Qu'en est-il des musicien-ne-s qui accompagnent les cercles celtiques ?

Je souhaiterais terminer par une petite histoire qui en dit long. Le 19 décembre dernier 2020, An Tour Tan organisait son vingt-deuxième cyber fest-noz à Quimper. Nous avons compté vingt-quatre musicien-ne-s dont une femme, Claire Mocquard au chant et au violon, qui officiait dans le groupe de Jean-Charles Guichen. En pourcentage, Claire représente quatre petits pour cent. Et Le Télégramme de saluer les 33 000 spectateurs dans le monde entier et la « formidable évolution technologique » ! Domage, pour une fois que tous les musiciens et musiciennes de la scène bretonne étaient disponibles car à l'arrêt, An Tour Tan aurait pu faire un tout petit effort et proposer un plateau paritaire !

Lina Bellard

Harpiste et chanteuse de Bretagne, elle se produit avec le groupe Barba Loutig et en solo avec son spectacle *Toutes les filles s'appellent Jeanne*.

Par chance, je n'ai pas été, dans mon parcours, confrontée à des propos radicalement sexistes. Je n'ai pas été victime de harcèlement, ni d'agression sexuelle. Pour autant, cela existe et il faut le dire. La majorité des hommes que je côtoie personnellement et professionnellement, particulièrement ceux de ma génération et les plus jeunes, sont respectueux dans leurs relations et sensibles aux questions d'égalité des genres.

Et pourtant, malgré cela, je ressens intimement, profondément, un sentiment de colère et d'injustice face aux violences subies du fait que je sois une femme. C'est cela qui est compliqué : ressentir mais ne pas pouvoir le démontrer par des expériences tangibles de dialogues ou de situations vécues qui seraient outrageusement sexistes. Bien sûr, il y a toujours des petites phrases de sexisme ordinaire, a priori banales, que j'ai notées. Pour exemple, un collègue musicien plus âgé qui m'a dit : « Tu es bien une nana pour continuer à ranger ton micro dans son emballage originel ». Comme si le soin des choses matérielles était une particularité exclusivement féminine.

Ou encore, l'utilisation exclusive du dénominateur « les mecs » pour désigner toute personne qui travaille dans le spectacle, que ce soit musicien-ne, technicien-ne, comédien-ne, etc. Dans ces situations, en répondant avec un peu de répartie et d'humour la personne en face se reprend généralement assez vite et parfois s'excuse. Mais la violence, pour moi, ne se situe pas dans cette situation. Elle se situe dans le domaine symbolique et dans le poids du passé, partout où les choses ont été figées. Voici l'exemple d'une situation vécue qui illustre cela.



le savoir a toujours été le domaine de l'homme

À l'occasion d'une résidence avec des musicien-ne-s irlandais-e-s, j'ai eu la possibilité de visiter la bibliothèque du Trinity Collège de Dublin. C'est un endroit absolument splendide, très touristique de fait, qui conserve cinq millions de livres, de précieux manuscrits avec des reliures très anciennes. La bibliothèque conserve *Le livre de Kells*, également connu sous le nom de *Grand Évangélaire de Saint-Colomba*, un manuscrit illustré de motifs ornementaux réalisé par des moines aux alentours de l'année 800, symbole de la culture celtique. Au centre est exposée la harpe de Brian Boru. Cette fameuse harpe de la monnaie irlandaise est l'une des trois seules harpes gaéliques du XIV^e siècle qui ait survécu. Ce jour-là, en présence de ce trésor, j'ai été profondément touchée de pouvoir admirer cette harpe et bien que je ne sois pas spécialement férue de culture celtique, j'ai éprouvé une grande émotion. Je me suis sentie inscrite dans l'histoire d'une pratique instrumentale, une lignée. Et c'est alors, dans ce lieu magique, et dans cette émotion-là, que j'ai soudain réalisé que j'étais encerclée : devant chaque pilier de chaque rayon de livre il y avait un grand buste d'un homme en marbre blanc. Quand je sors de la bibliothèque je demande à l'ami qui m'accompagne s'il n'a pas noté quelque chose de bizarre. Il me répond que non. Je lui fais remarquer que parmi les quatre-vingts bustes de philosophes, écrivains, scientifiques, etc, il n'y avait pas une seule femme. Il me répond : « ah ben oui, mais ça ce n'est pas nouveau ». Ce jour-là, j'ai vécu une violente prise de conscience. Un espace public, symbolisant le savoir de l'humanité, est gardé solennellement par quatre-vingt hommes de marbre blanc.

Mais comme il s'agit d'un trésor historique, il est admis, acquis et intégré par toutes et tous que le Savoir a toujours été le domaine de l'homme. Ma colère a commencé par là, parce qu'il n'y avait pas de réponse immédiate possible, cette situation m'était imposée, et elle était imposée collectivement. J'ai réalisé comment je m'étais construite avec des programmes scolaires identiques à cette bibliothèque et la colère a grandi. J'ai commencé à pister tous ces symboles et je n'ai pas été déçue. Paradoxalement, avec le temps j'ai la sensation que ces inégalités sont de pire en pire. Mais la réalité c'est que tous les jours je suis focalisée dessus alors j'en perçois de plus en plus. Ce que je souhaiterais aujourd'hui, c'est que lorsqu'on visite un lieu comme ça, où il est écrit sur le dépliant de la visite que l'on peut admirer les bustes des Grands Hommes ayant contribué à l'Histoire et à l'élévation de la pensée du Monde, j'aimerais que l'on puisse lire également que, s'il y a autant d'hommes qui ont pu se consacrer à la soi-disant plus noble des activités, c'est sans doute aussi parce qu'ils n'avaient que ça à faire. Peut-être pourrait-on s'interroger : ces grands penseurs doivent-ils leurs belles productions essentiellement à leur génie ou ne les doivent-ils pas pour beaucoup à leur bonnes, leurs femmes et leurs mères, qui ont fait toutes les corvées à leur place pour qu'ils n'aient pas besoin de dédier leur temps à leur survie ? Sans parler de ceux qui leur ont volé leurs idées.

donner un droit de réponse aux femmes

J'en viens aux chansons traditionnelles qui nous parviennent du passé. Au début de mon parcours je sacralisais les textes traditionnels. Je ne me sentais aucune légitimité à toucher au patrimoine. Il fallait transmettre l'héritage historique tel quel, sans y toucher. Je choisisais uniquement mon répertoire sur les motifs mélodiques, peu importe le contenu du sens. Ensuite, j'ai ressenti un ras-le-bol. Ma première attitude a été de faire des sélections et d'éviter de chanter toutes les chansons où les femmes étaient en position de dominées. Enfin, je me suis dit que le plus amusant était de modifier les paroles en donnant un droit de réponse aux femmes dans toutes les chansons où les hommes prennent les décisions pour elles. Désormais, je l'assume clairement, c'est nouveau, pour moi, c'est créatif et ça a du sens.

Concernant le fait d'avoir des enfants. Cela a été un véritable tournant dans mon parcours professionnel et je l'ai vécu comme un véritable tsunami. Il est incontestable que le fait d'avoir des enfants et surtout le fait d'avoir été plusieurs fois enceinte m'a obligée à faire des compromis professionnels. Aujourd'hui, au quotidien, la principale difficulté est que les enfants ont des horaires. Des horaires qui sont nécessaires à leur épanouissement et des horaires imposés par le système scolaire. Par contre l'inspiration qui propulse la créativité, elle, n'a pas d'heure. Ces deux horloges là entrent très souvent en conflit. Pour autant, il est difficile de dissocier. Est-ce le fait d'avoir des enfants et de faire ce métier qui rend la combinaison difficile ? Ou bien est-ce le fait d'être une femme qui a des enfants et de faire ce métier ? Sur ce point, ce qui me paraît positif, c'est que les notions de dépression post-partum et de

charge mentale des femmes commencent à être médiatisées. Moi j'ai connu les deux alors même que je pense être absolument intraitable avec les pères de mes filles sur la répartition des tâches. J'ai sollicité excessivement leur présence et leur investissement. Ce n'est pas une position que j'observe de manière générale dans mon entourage. Pour exemple, j'entends par intraitable, que de 0 à 6 mois mes filles n'ont pas quitté leur père ne serait-ce qu'une seule nuit. Je n'ai aucun complexe à imposer ce type de règle car comme je l'ai expliqué tout à l'heure, je considère que d'autres en ont largement profité avant moi et qu'il est largement temps de s'imposer. D'imposer le droit à un temps et un espace complètement individualiste dans nos vies de femmes.

Le fait d'avoir des enfants permet en les élevant de se rendre compte comment très tôt, toujours aujourd'hui en 2021, leur environnement est imprégné de stéréotypes genrés. Dans la littérature jeunesse, la quasi-totalité des livres écrits avant les années 2000, regorgent de symboles qui inculquent que ce sont les hommes qui prennent les décisions importantes dans la vie, que ce sont les hommes qui affrontent la vie avec entrain alors que les femmes l'appréhendent avec inquiétude. Ma colère se situe là. J'ai réalisé très tardivement que j'avais clairement intégré le fait qu'il valait mieux se référer à un homme, de préférence plus âgé pour s'approcher d'une vérité. La grande figure du Sage. Je me suis construite sur ce principe sans même en avoir conscience.



s'interroger en permanence sur sa légitimité

Je suis quelqu'un qui est excessivement rongée par le doute et qui l'exprime régulièrement. Je ne suis pas la seule. Dans le domaine artistique je le repère très souvent. Les femmes s'excusent avant même de parler du manque d'intérêt de ce qu'elles racontent. J'ai participé récemment à un jury d'examen de douze jeunes musicien-ne-s professionnel-le-s. Le constat était flagrant : la majorité des femmes s'interrogent en permanence sur leur légitimité et se demandent comment elles vont pouvoir vivre de leur musique. Elles affichent clairement leurs doutes et préfèrent commencer par des alternatives qui leur assurent une sécurité (administratrices, institutrices...). Les hommes se posent une seule question : est-ce que j'ai envie de vivre de la musique ? Oui ? Bon eh bien je le fais, un point c'est tout.

Dans mon propre parcours, mes parents ne m'ont jamais mise en garde sur le fait que je prenais des risques à me lancer dans ce métier. Ils m'ont toujours beaucoup encouragée. Ceci dit, on peut dire que leur investissement a été généré. Mon père m'a très largement soutenue financièrement dans tous mes projets professionnels alors que ma mère a passé des heures colossales à me soutenir moralement et à investir son propre agenda pour m'accompagner à tous mes cours, stage et examens musicaux, pour aller toujours plus loin dans mon apprentissage. Je dois beaucoup de mon



épanouissement personnel et musical au temps que ma mère m'a consacré. Ce bagage m'offre aujourd'hui beaucoup d'outils pour exploiter la création. Or, si j'investis autant de temps qu'elle pour chacune de mes filles alors je n'ai plus la possibilité d'exploiter ces ressources là pour moi. Je vis donc dans une perpétuelle insatisfaction.

En conclusion, ma réponse à ces questionnements est que j'essaie d'être extrêmement vigilante en détectant tous les symboles patriarcaux, tout en sachant que pour beaucoup je les ai intégrés et acquis très jeune. Je participe donc à les entretenir consciemment et inconsciemment. Régulièrement je m'interroge sur ce que je pensais être mes propres choix et je réalise qu'ils ont plutôt été guidés par des schémas patriarcaux. Le plus dur finalement c'est que lorsqu'on se construit avec des rêves de vie truffés de symboles patriarcaux, si un jour on en prend conscience et qu'on décide d'y renoncer, alors on a une sensation d'échec de ne pas avoir réalisé ses rêves. De la même manière, j'ai passé trois ans à refuser d'offrir un château rose de princesses Disney à ma fille qui le souhaitait ardemment. J'ai passé trois ans à voir ma fille faire la gueule à Noël. J'ai fini par craquer et ce jour-là j'ai vu ma fille rayonner. Quand j'ai réalisé que dans mon quotidien de mère, mes valeurs féministes et mes efforts pour dénouer les clichés de genre pouvaient me coûter une joie d'enfant, je me suis dit que ce combat, on continue de le payer cher.





Marie Coumes

Chanteuse percussionniste du groupe La Mal Coiffée, elle est aussi conteuse et effectue un travail de recherche sur le carnaval.



Je suis chanteuse dans un chœur de femmes appelé La Mal Coiffée. On se présente au monde, on se présente sur scène, non pas seules, mais en chœur. On existe dans la force de ce chœur et ça change pas mal les choses. C'était notre volonté au départ de créer un groupe de femmes en 2002. Nous jouions toutes ensemble dans une fanfare au début. On s'entendait à merveille. Alors on s'est dit : « Allez, on fait un truc uniquement avec les filles de la fanfare ! ». Nous nous demandions quoi faire. Nous n'étions pas fixées. Un groupe de rock pourquoi pas ? C'est Laurent Cavalié, chanteur, qui est par ailleurs mon compagnon, qui nous a proposé de travailler sur le collectage qu'il venait de réaliser sur le chant traditionnel dans l'Aude, dans le Languedoc, là où on habite. « Il y a des chansons qui sont super belles. Si vous avez envie, vous n'avez qu'à reprendre ces chants qui ne demandent que ça. Je vous fais les arrangements ». C'est là qu'on a fait le pont. Et on a donc commencé comme ça sur un bout de table. Je n'avais jamais chanté avant. Donc, j'ai appris à chanter dans le groupe. Et puis, petit à petit, nous nous sommes formées. On était six au départ. Aujourd'hui, dix-huit ans après nous sommes quatre. Et puis les équipes ont un peu bougé.

« oh les filles ! »

Je viens du théâtre, secteur dans lequel il y a beaucoup plus de mixité que dans la musique. C'est vrai que dans La Mal Coiffée sur scène, il n'y a que des femmes. Mais dans l'ombre il y a des hommes avec qui on travaille. Laurent est notre compositeur arrangeur. Au début, on n'y connaissait pas grand-chose donc il a beaucoup apporté : le répertoire, les arrangements et une réflexion qu'il menait déjà depuis plusieurs années. Et nous, on était super bonnes élèves. Et puis, au fur et à mesure des années, s'est élaborée une réflexion commune. Il a acquis de l'expérience en nous faisant travailler, en composant pour nous. Aujourd'hui, pour moi, c'est une belle histoire d'équilibre entre hommes et femmes. Quand il est tout seul avec nous, on dit « Oh les filles ! ». Mais il ne se braque pas, il sait qu'il est dans la boucle. On a eu aussi trois techniciens son et une technicienne qui nous ont accompagnées au fil du temps. On a la chance de travailler avec des hommes sensibles et avec qui la discussion a toujours été possible.

Un jour La Mal Coiffée était programmée en remplacement, un peu en dernière minute, d'un groupe sur un gros festival en Bretagne. Et là, on tombe sur une équipe de techniciens imbuvables. Notre technicien son est à l'autre bout d'un stade et on a affaire à l'équipe technique en direct, comme ça nous arrive souvent. Mais là, on tombe sur une coquille, sur des machistes. On demande des choses et on sent bien qu'on n'est pas écoutées, pas prises au sérieux. Suite à ça, on fait un concert pourri parce qu'on ne s'entend pas. Mais ce n'est pas tous les jours qu'on croise des attitudes comme ça. Une autre fois aussi, dans une radio, la cocaïne les avait bien entamés. On est parties. On n'a pas fait l'émission.

Je me souviens aussi d'épisodes où j'ai été choquée par l'attitude de femmes. Je travaille beaucoup avec des femmes, au sein de La Mal Coiffée, mais aussi avec un chœur de femmes amateurs que je dirige et parfois dans des stages. J'ai pu être choquée parfois par l'attitude de certaines femmes. Un jour dans un stage, un homme entre dans un groupe déjà constitué et il est humilié en paroles. J'ai aussi parfois été choquée par l'attitude de certaines femmes dans le milieu artistique, qui étaient dans la séduction abusive auprès d'hommes qui n'avaient a priori rien demandé.

un acte partagé

La Mal Coiffée, c'est une interaction entre un chœur de femmes et un homme, auteur-compositeur-arrangeur, Laurent Cavalié. Au début, on a puisé dans ce répertoire constitué d'environ six-cents chants collectés, aujourd'hui déposés et disponibles au CIRDOC (centre international de recherches et de documentation occitane). On s'est retrouvées face à ces histoires de bergères, de filles à marier. Effectivement, ça pose question. Aujourd'hui, qu'est-ce que ça veut dire de chanter ça ? C'est

comme avec le conte traditionnel. Qu'est-ce que ça veut dire ? Raconter une histoire qui est faite avec des symboles qu'on n'utilise plus aujourd'hui. Pour moi, ces symboles sont encore actifs, parlants. Puis, petit à petit, on a mis des poètes en musique, on a chanté de la poésie. Et puis aujourd'hui, on chante de la création originale, contemporaine. Laurent écrit paroles et musique. Nous ne sommes pas allées demander à un homme d'écrire pour nous. Mais de fait, c'est ce qui se passe. C'est un acte partagé. Même si c'est lui qui compose, qui fait les arrangements, on arrive à travailler en bonne intelligence et on alimente son écriture. Sur le dernier répertoire sur lequel on est en train de travailler, qui s'appelle *Roge*, on a décidé d'un sujet politique. Il n'y a pas que lui qui a lu et qui a réfléchi. Il y a eu beaucoup d'échanges, ça a été vraiment quelque chose de collectif, même si, au final, c'est lui qui écrit et compose. Nous sommes les interprètes mais des interprètes en conscience, nourries de tout ce qu'on a élaboré ensemble.

Depuis dix-huit ans, malgré nous, on a participé à quelque chose qui nous dépasse. Une journaliste nous demandait comment on vivait le fait d'être un modèle pour beaucoup de femmes. Aujourd'hui, on en a davantage conscience. Mais sur le coup, en fait, on ne comprenait même pas sa question. On a débarqué dans cette histoire avec toute notre jeunesse, notre fougue, nos maladresses.

La « Mal Couffada », c'est la femme qui a plein d'enfants, qui est débordée par son quotidien, qui a des valises sous les yeux et les seins plats. C'est la femme qui sort en robe de chambre dans les rues du village et qui est surnommée « la mal coiffée » par ceux qui sont sur le banc, souvent des hommes, qui la raillent et la moquent. On avait envie de prendre ça à bras le corps. Souvent les journalistes nous demandent « Pourquoi vous appelez-vous

La Mal Coiffée ? » Je réponds toujours par cette histoire qu'on s'est inventée : « Un jour on répète dans une de nos cuisines, autour d'une table. Et là, une femme toque à la porte. Elle n'attend pas qu'on réponde, entre, s'assoit. Elle aime ce qu'on chante. Elle est contente de nous entendre. Puis elle nous dit : « oh moi vous savez je n'ai plus le temps de sortir. Je ne fais pas grand-chose. Dans le village, on m'appelle « la mal coiffée ». En fait, ce qui me ferait plaisir, c'est que vous vous appeliez la mal coiffée. Comme ça j'aurai un peu l'impression de partir avec vous dans le minibus ». La légende est restée...



un système patriarcal, capitaliste et marchand

Nous n'avons pas eu à subir de situation de harcèlement sexuel, d'agression sexuelle, ni de gestes déplacés. Cela ne nous est jamais arrivé. En revanche des situations de domination de classe oui. Cela nous arrive souvent d'être encore impressionnées parce qu'on a des choses à vendre et qu'en face, il y a des acheteuses et des acheteurs qui ont le pouvoir. Même si nous sommes un peu préservées car on a la chance d'avoir une personne qui se charge de notre diffusion. Il y a beaucoup d'artistes qui s'occupent de leurs créations artistiques, de se vendre, de la gestion des tournées et d'être visibles auprès des programmatrices et des programmeurs. Nous, on a la chance de faire partie d'une structure. Ainsi on est peu en prise directe avec ces relations de pouvoir et de séduction, avec le fait de devoir se vendre au quotidien, de prendre le téléphone, de participer à des salons, de serrer des mains. Nous sommes un peu protégées de ça. Il y a beaucoup de femmes et d'hommes qui doivent défendre le bout de gras. D'ailleurs pour les hommes artistes aussi, il y a un système de séduction qui se met en marche.

Notre activité artistique s'inscrit dans un système de coopérative, la SCOP Sirventès. Cela se fait en bonne intelligence. Une personne, une voix. Ce qu'il faut réguler, c'est les paroles. Il y a des hommes qui ont des paroles fortes, qui sont à l'aise dans l'expression publique. On fait attention à ce que tout le monde puisse s'exprimer. Il faut veiller à faire en sorte que ceux qui parlent le mieux et qui ont beaucoup d'idées ne prennent pas toute la place. Malgré tout, on est dans un système marchand où parfois la séduction a sa place. Je crois qu'on y échappe quand même un peu parce qu'on est un collectif. On ne se présente pas et on ne se représente pas en tant que femme seule qui va devoir s'affirmer dans toute sa féminité, dans tout son art. Nous ne sommes pas exposées individuellement. On nous perçoit comme un chœur, comme une même entité. À la buvette, les gens ne nous reconnaissent pas. Nous sommes moins confrontées à ça. Je pense que cette question de la place de la femme dans la musique et plus généralement dans la société est indissociable de la critique d'un système patriarcal, capitaliste et libéral qui fait qu'aujourd'hui, il y a beaucoup de valeurs humaines qui sont transformées en marchandises.

Clémence Cognet

Chanteuse, danseuse, violoniste, tromboniste, formée à l'école de musique des Brayauds en Auvergne, elle est membre du duo « Les Poufs à cordes » et du groupe « Komred », et propose différentes créations autour du chant, de la musique et de la danse.



© Michael Duque

41

Je m'appelle Clémence Cognet, j'ai trente ans, je suis violoniste, tromboniste, chanteuse et danseuse, membre de plusieurs collectifs et associations. Et avant d'y réfléchir en vue de cette prise de parole, je pensais que mon histoire n'avait rien d'exemplaire ou de particulièrement intéressant en ce qui concerne la place des femmes dans les musiques traditionnelles et plus particulièrement leur accès à la scène.

En effet j'ai commencé mon parcours de musicienne très jeune au sein de l'association Les Brayauds CDMT63, dans le Puy-de-Dôme. Dans ce contexte et dans ma famille, tout a été fait pour que ma pratique instrumentale et artistique se développe sans entrave, entourée par des personnes bienveillantes, des ami-e-s, enfants et adultes. Des femmes et des hommes. Des modèles, des ressources, des soutiens.

Parallèlement j'ai mené un cursus standard d'apprentissage du violon classique au conservatoire de Clermont-Ferrand, bien plus marqué par une stigmatisation esthétique que par une stigmatisation de genre. J'ai assez vite décidé que ça allait devenir mon métier et j'ai été soutenue dans cette décision par ma famille et par l'association. Toute à mon insouciance et à ma passion, je suis entrée en 2009 au CEFEDM Rhône-Alpes pour y apprendre le métier de professeure de musique. J'en suis sortie avec deux Diplômes d'État (DE), l'un en violon, l'autre en musiques traditionnelles. Là encore je n'ai pas ressenti d'oppression machiste ou de violence. Peinarde en somme.

séduire les hommes de pouvoir

En réalité, l'exercice des rencontres professionnelles m'a obligée à rembobiner le film, à relire mon parcours à la lumière de mon engagement d'aujourd'hui. Et cette seconde lecture je la fais avec des lunettes de vision féministe que je chausse régulièrement depuis plusieurs années. Avec cette manière de voir, je constate par exemple que ce que j'ai appris le plus vite en fréquentant les bals avec l'ambition d'accéder à la scène, c'est qu'un moyen très efficace d'y parvenir était de séduire les hommes. Si possible des hommes reconnus. Des hommes de pouvoir. Et c'est ce que j'ai fait.

Bien sûr, à dix-sept ou dix-huit ans, ce n'était pas une démarche, c'était un émerveillement, un appétit pour les rencontres, une soif de reconnaissance. C'est avec quelques années de recul que je reconsidère les choses. C'est ce que j'ai fait. J'ai séduit des hommes reconnus dans le milieu trad. Et ils m'ont programmée, intégrée dans leurs groupes, proposé leurs projets, invitée sur leurs disques. En somme ils m'ont donné une petite part du gâteau de pouvoir qu'ils se partageaient entre mecs. J'ai donc été intermittente à vingt-et-un ans en ne jouant que de la musique traditionnelle du Massif central. Et des ronds de cuir mais sans trop y croire. Évidemment, ma compétence et ma qualité de musicienne ont joué leur rôle, je n'ai pas de doute là dessus. Tout comme je sais mesurer la qualité des relations qui ont découlé de ce mécanisme et reconnaître celles qui ne sont pas entrées dans cette logique.



Mais tout de même, je ne peux que constater que c'est un système. Alors pourquoi ça a marché ? Parce que je suis très séduisante. Non. Parce que le pouvoir était détenu par des hommes et que les hommes de pouvoir ont appris à fonctionner ainsi, à être courtois et à récompenser en retour. Les programmations, les salles, les projets, les disques, les initiatives, l'argent étaient aux mains des hommes. Je parle d'un passé proche, je parle des dix dernières années. Pas de femmes programmatrices, pas de directrices, pas de meneuses de projet. Ou trop peu. Aujourd'hui je crois qu'il m'aurait été plus confortable et moins fatigant de compter sur la sororité pour mener à bien mes projets. Attention, ce chapitre de mon discours n'est pas une confession pénitente, ni l'exposition enorgueillie de mon tableau de chasse. Ma petite histoire n'est intéressante que parce qu'elle me semble correspondre à un modèle qui se répète et dépasse largement ma personne, et même ce milieu. Bon finalement pour moi, ça c'est plutôt bien passé, j'ai traversé cette décennie avec pas mal de joie, j'ai rencontré des personnes intéressantes, d'autres moins, je n'ai pas été entravée dans ma professionnalisation. J'ai bien eu affaire à quelques mecs lourdingues mais ça, ça ne mérite pas une rencontre professionnelle.

une démarche féministe

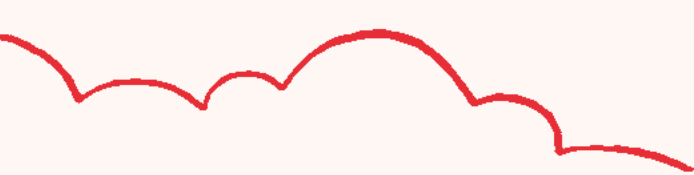
Je m'aperçois aujourd'hui que j'ai rapidement été féministe puisque être une jeune femme qui monte sur scène et qui fait uniquement ce qu'elle décide, c'est une démarche féministe. Personnelle, inconsciente. Mais bon c'est un début. Et il ne suffit que d'un début pour qu'ensuite tout s'enchaîne et que je chausse régulièrement des lunettes féministes pour regarder le monde qui m'entoure. Le contenu des répertoires chantés auxquels j'ai recours, la danse de bal et son enseignement, toujours genrés, toujours dominateurs, et évidemment, la quantité de femmes dans les programmations, la fréquence à laquelle mes collègues musiciennes et moi nous retrouvons les deux ou trois seules femmes dans les loges ou au catering de festivals, l'impossibilité systématique d'avoir une discussion sereine quand on le fait remarquer, le recours à la séduction comme seul mode de relation entre les hommes et les femmes alternatif à l'ignorance ou à la défiance (mais ça j'étais au courant)... Et tout à coup en 2017 on a monté le festival Comboros à Saint-Gervais d'Auvergne dans les Combrailles. Quand je dis « on » c'est les Brayauds et d'autres ami-e-s. Notre équipe n'est pas paritaire, elle est composée majoritairement de femmes. Même pas fait exprès. Assez rapidement on s'est posé la question suivante : « à quoi ça sert un festival et qu'est-ce qu'on dit avec ? » La réponse a été unanime : on propose une vision du monde, on fabrique une alternative, on fait vivre une utopie. Avec une réponse comme ça, il faut se donner les moyens de ses ambitions. Et accepter les échecs. On travaille cet idéal sur tous les plans : le prix, les produits vendus, l'implantation du festival, la relation avec les habitant-e-s de Saint-Gervais et bien sûr la programmation. On vise une programmation paritaire. On

n'y est pas mais on y travaille. On ne tombe jamais en dessous de 30 % de femmes, on navigue autour de 33 %, qui est le seuil de représentativité (seuil à partir duquel une catégorie n'est plus perçue comme minoritaire). Pour ce faire, on recense les groupes de musiques traditionnelles avec des femmes dedans. Certaines et certains d'entre vous ont dû voir passer la page Facebook « Femmes musiciennes trad-folk », c'est une émanation de notre travail de recensement pour la programmation de Comboros. Et voilà comment au bout de plusieurs fils et plusieurs aiguilles, je me retrouve à parler devant vous.

« et en plus elles sont très sympas ! »

43

Je voudrais en profiter pour partager avec vous un ressenti récent. J'ai la chance ces deux dernières années d'être soutenue institutionnellement dans un projet que je mène et d'autres auxquels je participe. Je peux faire des répétitions payées et voir un peu plus grand que d'habitude. C'est le cas de plusieurs musiciennes de ma génération dans le milieu trad. Grâce à un léger retournement des politiques publiques, et à l'engagement de personnes et de structures, l'attribution des subventions prend parfois en compte la quantité de femmes bénéficiaires. Grâce aussi à une meilleure structuration des acteurs et actrices des musiques traditionnelles qui prennent en main leur outil de travail et le font pour améliorer leurs conditions de travail. Cependant, à plusieurs reprises je me suis fait reprocher de prendre la place d'un homme blanc d'environ cinquante ans. C'est également arrivé à plusieurs autres de



ces femmes artistes de ma génération. Ces hommes nous reprochent de monter des projets avec des femmes pour recueillir plus facilement l'argent public. Ils pensent qu'on travaille avec des femmes sans se soucier de la qualité de leur travail mais parce que c'est la nouvelle doxa. Que de toute façon les programmations ne leur sont plus accessibles parce que maintenant ce qu'il faut pour être programmée c'est un vagin. Ces femmes ont juste fait leur travail. Pour la plupart c'est la première fois qu'elle bénéficient directement d'argent public pour leurs projets. Elles ne voulaient pas en faire un débat, elles voulaient juste faire leur travail et le faire dans de bonnes conditions. Eh bien c'est déjà plus qu'insupportable pour une partie de nos collègues masculins. Ils ont travaillé à huis clos avec des hommes pendant plusieurs dizaines d'années, ont largement bénéficié de l'argent public bien avant notre naissance et on été programmés grâce à leur pénis pendant des années. Mais ils n'ont pas eu à se poser la question. C'est le privilège des dominants.

Je me représente actuellement le milieu de la musique traditionnelle comme un maillage très étroit d'hommes qui se tiennent par la main. C'est également valable pour le milieu culturel en général, et aussi pour une grande partie d'autres professions pas culturelles du tout. Ce tissu recouvre le pays entier et bien plus. Il englobe plein de compétences et il est très efficient, les hommes s'appellent entre eux pour travailler entre eux parce que c'est le plus rapide, ils se tiennent tous la main. Avant de tomber sur une femme qui a les compétences qu'on recherche, on aura croisé quinze hommes qui avaient les mêmes et en plus, ils sont tous très sympas.

Ce que je propose, c'est que les femmes créent leur propre maillage, et ne passent pas par les hommes pour se donner la main entre elles. Il faut qu'elles enjambent le maillage existant et aillent se chercher à l'autre bout de la chaîne. Pour faire des groupes, des projets, des événements. Et puisque c'est un sujet, disons-le, assumons-le, oui c'est une vraie démarche, à compétence égale, je choisirai toujours une femme plutôt qu'un homme, c'est mieux pour l'humanité. Et en plus elles sont très sympas.

Je vais terminer par un glossaire non exhaustif dans le désordre alphabétique de femmes artistes qui ont été et qui sont importantes pour moi : Virginie Basset, Laurence Dupré, Évelyne Girardon, Sylvie Berger, Catherine Paris, Anne-Lyse Foy, Caroline Duffaut, Lila Frayse, Maud Herrera, Noëllie Nioulou, Anne Sylvestre, Marthe Tourret, Elisa Trébouville, Amandine Beyer, Hélène Schmidt, Florence Couderc-Champion, Mathilde Karvaix, Béatrice Terrasse, Marie Nachury, Anna et Rowan Rheingans, Hoëla Barbedette, Cécile Delrue-Birot, Camille Lainé, Alexandra Lacouchie, Anne Rivaud, Anne Hoarau, Chiara Banchini, Lena Johnson, Brittany et Nathalie Haas, Catherine Perrier, Sonia Rogowsky, Andrée Duffaut, Mona Chollet, Marguerite Duras, Lucie Dessiaumes, Annie Ernaux, Anne Teresa de Keersmaecker, Fred Vargas, Eun-Me Ahn, Pina Bausch, Simone de Beauvoir, Virginie Despentes, Lisbeth Salander, Goliarda Sapienza, Virginie Granouillet, Marie-Jeanne Besseyrot.

Perrine Lagrue

Directrice de La Grande Boutique, centre de création de musiques populaires de Bretagne et du monde (Langonnet - Morbihan), intervenant sur le territoire rural du Centre-Bretagne (saison culturelle itinérante, résidences hors les murs, actions culturelles).

Je suis directrice de la Grande Boutique depuis trois ans et demi. J'ai une fonction de programmation, activité que je n'avais pas exercée jusque-là dans mon parcours. Je ne viens pas vraiment de la musique, encore moins traditionnelle. J'y suis arrivée un peu par le fruit du hasard et je me suis vraiment formée sur le terrain. J'ai une vision très empirique des choses, pas toujours intellectualisée.

J'avais travaillé par le passé dix ans à la Grande Boutique. J'en suis partie et j'y suis revenue en 2017 à ce poste de direction. J'ai eu d'autres expériences professionnelles au préalable. Au cours de mon parcours d'étudiante ou de mon parcours professionnel, je n'ai pas été confrontée, moi non plus, à des difficultés qui auraient reposé sur mon genre, ma posture de femme, ou en tout cas pas consciemment. Cela m'est nettement apparu en prenant un poste de direction, sans que cela ne me pose un problème de fond dans l'exercice de mes fonctions. Par exemple, la Grande Boutique adhère à « Après-mai », réseau de lieux de diffusion de musiques actuelles en Bretagne : il y a une quinzaine de structures adhérentes et le Conseil d'Administration réunit les directions de ces lieux. Sur les quinze directions, nous étions deux femmes il y a encore peu de temps, aujourd'hui nous sommes trois.

Parfois nous sommes sollicitées en tant que femmes pour des débats, tables rondes ou jurys, mais en nous disant : « si vous ne venez pas, on n'a plus la parité ». C'est problématique en termes de légitimité et de crédibilité : vient-on me chercher pour mes compétences ? Généralement, je décide quand même d'y aller, la politique de la chaise vide ne fait pas forcément avancer.

pas d'objectif sur la représentation des femmes

Pour parler vraiment de mes fonctions de programmation, qui sont assez nouvelles pour moi sur une ligne artistique « musiques populaires de Bretagne et du monde », spectre ouvert aussi au jazz,



aux musiques improvisées, à la danse et l'art contemporain, je dois faire face à beaucoup d'injonctions. Je dois mettre en valeur des groupes du territoire du Centre-Bretagne et de la région, des groupes nationaux, des groupes internationaux, dans des esthétiques parfois très trad, plus expérimentales, voire musiques amplifiées, avec des hommes, avec des femmes, des vieux, des jeunes... Si on se laisse trop prendre dans ces carcans-là, on en devient un peu prisonnière, et c'est difficile de laisser parler sa propre sensibilité. C'est pourquoi je ne me suis pas fixé d'objectifs supplémentaires sur la représentation des femmes sur nos scènes, d'autant que pour moi, il est naturel, instinctif, que les femmes y soient présentes. Ce n'est pas un effort et je n'ai pas de difficulté à programmer des groupes exclusivement féminins ou mixtes, puisque je reçois des propositions artistiques pertinentes et qui le méritent. Je n'arrive cependant pas à un équilibre paritaire. Côté technique (son, lumière), je n'ai pas calculé le ratio mais la dominance masculine est énorme. En artistique en 2019, sur 44 groupes invités (saison + festival), j'ai programmé 111 hommes et 51 femmes soit environ un tiers de femmes : 10 groupes exclusivement féminins, 19 groupes mixtes et 15 groupes exclusivement masculins. En 2020, sur 36 groupes invités (saison uniquement), figuraient 5 groupes uniquement féminins, 16 groupes mixtes et 15 groupes masculins. Donc des chiffres relativement proches de ceux de 2019.

Exemple pratique : dans le cadre de notre festival « Le Plancher du Monde » qu'on porte en fin de saison, j'avais trois groupes à programmer dans une des soirées. Je me suis aperçue que la programmation que j'envisageais ne comportait que des groupes masculins. Alors j'ai remplacé un des groupes par un autre comprenant des femmes : cela m'aurait gênée de programmer une soirée entièrement composée

d'hommes. L'inverse n'aurait pas forcément été le cas ! J'assume très bien les plateaux exclusivement féminins : dans ce cas, je vais même le défendre dans ma communication. D'ailleurs, cela m'interroge un peu : pourquoi avoir besoin de justifier ce plateau féminin alors que si j'avais eu deux groupes masculins (ce qui arrive malgré tout régulièrement), cela n'aurait pas été un sujet ? Par exemple, cette année, nous avions programmé un double plateau féminin avec « Cocanha » et « Ann O'Aro », avec des paroles fortes de femmes, des correspondances qui me parlaient.

Nous travaillons sur une programmation, mais aussi sur du soutien à la création. Et là, c'est pareil. Instinctivement, je vais vers des créations où des femmes sont présentes. De plus en plus, on sent cette injonction à la représentation des femmes dans les créations, notamment au sein des équipes artistiques qui se structurent. Je fais partie du comité d'experts DRAC Bretagne : quand une équipe artistique demande une aide à la structuration, il est préférable de faire valoir une représentation féminine dans les projets artistiques ! Sinon, c'est pointé du doigt. Il y a désormais des démarches volontaristes d'équipes artistiques qui composent des projets où cette donnée est incontournable. Mais certaines musiciennes peuvent être amenées à se demander si on est venu les chercher parce qu'elles sont de bonnes musiciennes ou parce qu'il fallait une femme pour rentrer dans les critères des tutelles.

l'importance des modèles

J'ai aussi un questionnement sur la manière dont se sont émancipées des femmes de sociétés musulmanes très patriarcales, qui

ont peut-être été tellement enfermées entre elles, qu'en ont jailli des formes artistiques fortes. Je ne retrouve pas cette approche dans les musiques de Bretagne par exemple. Ce rassemblement féminin, cette solidarité féminine, comment s'exprime-t-elle dans cette adversité justement ? Je pense aussi à Clara Dies Marquez, chanteuse asturienne qui porte un répertoire de chants populaires de femmes.

Par ailleurs, je suis convaincue de l'importance des modèles, il ne faut pas en avoir peur. Je pense qu'il y a des pionnières qui ont permis que les jeunes générations puissent s'exprimer aujourd'hui de la manière dont elles le font. Je pense que sans ces pionnières-là, on en serait encore loin, qu'il y a déjà eu beaucoup de chemin parcouru, des prises de risque. Il y a une belle route qui nous attend : tellement de choses n'ont pas encore été dites et faites. Je trouve que c'est un terrain magnifique à explorer. Tout cela doit être conforté par un volontarisme institutionnel, notamment par la transmission dans les écoles de musique. Tout cela n'est pas vain et porte ses fruits. C'est long, ça se passe sur des générations.

Je voulais aussi parler de cette vigilance à l'instrumentalisation de groupes féminins. Petit exemple je reçois une proposition artistique d'un groupe béninois « Star Féminine Band » : pour sauver ces jeunes filles de leur illettrisme, on va les mettre en scène, sur la route, avec un joli staff de producteur-ice-s. Peut-être que c'est très louable, très sain, mais je ne peux pas m'empêcher d'avoir une réserve. Est-ce qu'on ne met pas en scène ces gamines de manière artificielle en surfant sur la mouvance #Meetoo, #Musictoo ? Pourquoi des groupes de femmes devraient forcément parler des femmes ? Pourquoi devraient-elles être exhibées pour porter une parole ? Cela questionne aussi la marchandisation de l'expression artistique.

de l'émancipation des femmes

C'est très important de sortir de la posture de victime. On a évoqué des histoires d'alcool, etc. Une femme a le droit de boire et ce n'est pas forcément pour faire comme les hommes. Ce qui est surtout important, c'est d'arriver à construire dès l'enfance des femmes émancipées, capables d'avoir du libre arbitre, capables de faire des choix critiques, capables de se faire plaisir, de dire non, de dire oui si elles en ont envie. Nous avons eu des « Barbie » mais ce n'est pas pour autant qu'aujourd'hui, nous sommes des femmes soumises. On n'est pas là pour enfermer les choses dans des carcans, on est là pour accompagner un mouvement. Cette histoire d'émancipation féminine n'est pas propre à notre milieu professionnel. Cela démarre bien avant qu'on devienne musicienne, artiste, programmatrice, productrice...

Concernant le rapport de séduction, je pense que dans notre milieu professionnel, tout est séduction. Je pense qu'il ne faut pas sexualiser cette relation-là. D'ailleurs, les professionnels hommes se retrouvent aussi dans cette posture à devoir séduire ! Il y a des hommes qui vont avoir cette attitude-là avec moi depuis que je suis programmatrice, mais juste pour sympathiser, parce que si on est un peu copain, ce sera plus facile de créer une relation de proximité facilitant la vente de ses groupes. Et, dans un autre registre, moi aussi je fais des grands sourires à la DRAC, à la Région... pour appuyer mes argumentaires, capter leur intérêt et leur soutien. C'est aussi une forme de séduction... La séduction peut être considérée comme un « vice » de notre milieu professionnel ou en tout cas, c'est son côté artificiel, superficiel.

Marc Clérivet

Chanteur, danseur, docteur en Histoire de l'Université de Rennes II sur la danse de tradition populaire en Haute-Bretagne, Professeur d'Enseignement Artistique en musiques traditionnelles, il a enseigné aux Conservatoires de Brest et de Rennes. Il coordonne aujourd'hui la formation en musiques traditionnelles au Pont Supérieur Bretagne-Pays de Loire.



© Laëtitia Roussel

Voici quelques observations et éléments statistiques épars au sujet de la place des femmes dans l'enseignement supérieur professionnel en musiques traditionnelles.

Le propos qui va suivre n'est pas exactement celui que j'ai tenu lors des rencontres. À la demande des organisateur-ice-s, il a été expurgé des données brutes et des graphiques projetés dans mon diaporama. Suite aux riches apports et débats de la journée, je l'ai, de ma propre initiative, recentré sur l'enseignement supérieur et sur une problématique plus précise.

Il se base sur mon retour d'expérience : celui d'un chanteur/danseur qui transmet ces deux disciplines depuis maintenant vingt ans. Cette transmission a eu lieu au départ au sein de structures associatives - dont certaines sont très importantes soit au niveau de la taille, soit historiquement en Bretagne (sans souci d'exhaustivité : La Bouèze, Dastum 44, l'école Les Menhirs...) - et par la suite au sein de l'institution soit dans le

réseau des conservatoires de Bretagne, soit comme enseignant-coordonnateur du département musiques traditionnelles du Pont Supérieur. C'est fort de cette expérience, en l'associant à une démarche de recherche en sciences humaines et sociales que mon propos sera construit.

Il est important, avant toute chose, de spécifier que le monde des musiques traditionnelles, pour toutes sortes de raisons trop longues à évoquer ici, présente la particularité d'être particulièrement protéiforme. Sa composition et sa structuration ont varié selon les époques. Elles sont également très différentes d'une région à l'autre. Je peux, pour ma part, parler du cas breton. Je ne m'aventurerai que très peu, en revanche, vers d'autres régions françaises ou pays européens.



une forte présence féminine dans les associations

Je ne développerai pas une question qui me semble maintenant bien connue. Lors des rencontres, plusieurs des intervenant-e-s ont en effet souligné la situation paradoxale observée dans de nombreuses écoles de musiques, institutionnelles ou associatives. Ainsi, dans les premières années d'apprentissage, ces structures connaissent une égale fréquentation masculine/féminine, si ce n'est une légère surfréquentation féminine des cours de musiques traditionnelles. En fin de cursus, cependant, la situation est différente : on voit une très grande majorité d'hommes passer leurs examens de CEM mais surtout de DEM.

Ma prise de conscience de cette problématique est d'autant plus forte qu'elle est récente. Très longtemps j'ai été confronté à une situation inverse à celle observée dans l'institution. En milieu associatif, en effet, la fréquentation des ateliers de chant et de danse était très majoritairement féminine. D'autre part, mes premiers cours dans l'institution en tant qu'enseignant au sein des CRR de Brest et de Rennes connaissaient aussi une grande mixité. Ce n'est donc qu'en intégrant le Pont Supérieur (ou Pôle d'Enseignement Supérieur Spectacle Vivant Bretagne Pays de la Loire) en tant qu'enseignant puis coordonnateur que j'ai pris conscience de l'ampleur du phénomène.

les femmes au pont supérieur

Rappelons que le Pont Supérieur est né dans la vague de création des Pôles Supérieurs Spectacle Vivant en France. Le Pont Supérieur a, en effet, vu le jour en 2011. Il présente la particularité d'offrir à côté d'une formation en danse, une formation en musique largement ouverte vers les musiques actuelles (selon la classification du ministère de la Culture) en proposant deux cursus de Licence/DNSPM/DE de Musiques Actuelles Amplifiées et de Musiques Traditionnelles. Pour cette dernière esthétique, le cursus s'est vu augmenter d'un master « Artistes des musiques traditionnelles » en lien avec l'Université de Bretagne Occidentale. C'est donc fort de dix ans de recul, qu'il m'est permis aujourd'hui de tenir ce propos, étayé d'éléments statistiques sur l'enseignement supérieur en musiques traditionnelles. Ainsi, en faisant un retour sur les dix promotions qui se sont succédé depuis 2011, plusieurs constats peuvent être effectués notamment sur la part des femmes postulant à la formation, sur les questions d'équité au concours d'entrée et sur la question des abandons.

Je n'ai pas eu le temps ni l'opportunité de compiler l'ensemble des dossiers de candidatures, ce qui aurait permis notamment de produire une statistique permettant d'éclairer sur le long terme la part des femmes dans le nombre total d'imputant-e-s. Seules les dernières années (à partir de 2017) permettent de remarquer



que la part des candidatures féminines dans le nombre total de candidatures est très variable selon les années : il peut varier de 10 % à 50 %. En réalité cet indicateur n'est pas pertinent car il ne prend pas en compte la grande variabilité du nombre total de candidatures : selon les années celui-ci a pu varier de sept à treize en valeur absolue. Ainsi, on constate que le nombre de candidates reste stable en valeur absolue au cours des années, soit autour de quatre [entre trois et cinq] par concours d'entrée, tandis que le nombre de candidats, lui, peut varier du simple au double !

Il faut remarquer que huit promotions sur dix ont intégré au moins une étudiante : seules deux sur dix n'ont été composées que d'hommes. Lorsque cela a été possible de le déterminer, il est intéressant de remarquer que la proportion de femmes intégrées au sein d'une promotion est corrélée à celle de la proportion de candidates dans le groupe d'impétrant·e·s [la différence entre les deux proportions est de l'ordre de 10 % au maximum, ce qui est négligeable lorsqu'on considère la taille des promotions de quatre ou cinq étudiant·e·s].

Regardons maintenant la proportion d'étudiantes à la sortie des études, c'est à dire au bout de trois ans. Là encore, il convient de remarquer que le recul n'est pas important : sept promotions seulement sont sorties ! Sur ces sept, trois uniquement montrent une différence entre la composition d'entrée et la composition de sortie. Il est important de prendre en compte deux éléments afin de rendre plus lisible ce qui va suivre. Le cursus proposé en musiques traditionnelles, d'une part, axe une grande partie du travail de création sur le collectif. En effet, contrairement aux autres esthétiques, l'examen final artistique repose sur une création collective de toute la promotion. Ce dispositif particulier oblige par conséquent les étudiant·e·s à construire entre elles et eux des liens plus importants

que ceux qui unissent les étudiant·e·s des autres esthétiques. Il les oblige à œuvrer à faire « groupe », une condition sine qua non pour traverser l'évaluation terminale. La pratique du redoublement, d'autre part, a été peu répandue, tout au moins dans les premières années des cursus de formation. Elle l'a été d'autant moins en musiques traditionnelles, que sa mise en œuvre entraîne automatiquement deux modifications : celle de la promotion d'origine du ou de la redoublant·e qui se voit amputée d'un·e des membres du groupe et celle de la promotion d'accueil qui, à l'inverse, doit gérer l'arrivée en cours de cursus d'un nouveau membre. Le faible taux de redoublement au sein du cursus de musiques traditionnelles est en revanche corrélé à un fort taux d'abandon : la solution la plus simple s'offrant à l'étudiant·e face à des difficultés dans ses études étant de « jeter l'éponge » !

les abandons, un phénomène principalement féminin

Tout en gardant à l'esprit qu'il est particulièrement délicat d'émettre des généralités sur un nombre de cas particulièrement faible, il est éclairant de regarder d'un peu plus près la nature de ces abandons. Sur trois cas, deux ont été des choix délibérés d'étudiantes. Le troisième cas, est une exclusion d'un étudiant masculin. Raisonnons sur l'ensemble des promotions, c'est-à-dire en incluant celles qui n'ont pas encore été à terme soit sept cas (notons que cela rajoute quatre cas d'étudiant·e·s « en situation difficile » dans le cursus des études aux trois cas cités précédemment). Tous les abandons délibérés ont été le fait d'étudiantes féminines en excluant l'exclusion déjà men-

tionnée ci-dessus. Il apparaît que dans tous les autres cas de difficultés dans les études, tous les étudiants masculins ont demandé à mettre en œuvre et user des dispositifs de redoublement prévus par le règlement des études. En toute logique, cette différence de comportement indiquerait soit une plus grande persévérance de la part des étudiants du genre masculin, soit une différence de nature des problématiques à l'origine de la décision de persévérer dans les études.

C'est clairement vers cette seconde hypothèse que j'ai choisi de pousser mon investigation. En effet, ayant été moi-même en situation d'écoute des différent-e-s étudiant-e-s, j'ai pu recueillir leur système de justification. Lorsque l'on regarde les raisons citées, celles-ci peuvent être scindées en deux ensembles. Le premier regroupe tous les arguments de l'échec : le sentiment de ne pas être à la hauteur techniquement par exemple, ou bien celui de ne pas avoir eu le temps ou l'opportunité de travailler sur certains points « obligatoires » dans la formation d'un-e bon-ne musicien-ne, d'avoir pris du retard pour pouvoir suivre la promotion. Le second est relié à un sentiment d'inadéquation entre la personnalité de l'étudiante, le cadre et le contenu des études dans toutes leurs « modalités ». J'utilise ce terme délibérément car il présente un caractère fourre-tout. En effet, les arguments alors invoqués sont de plusieurs ordres : « je me suis trompée d'orientation », « je n'ai pas le sens de la formation », « je ne pense pas être adaptée à ce métier ou à ce milieu professionnel », « la formation ne me correspond pas » ou bien « cela ne m'intéresse pas »... En réalité, toutes les raisons invoquées ne reposent sur aucune évaluation objective de la part du corps enseignant, sur aucun retour de stage qui aurait pu être négatif, ni même sur des

descriptions de professionnel-le-s ou de quelconques référentiels ou « fiches métiers ». Ces arguments résonnent avec de vieilles idées d'une soit-disant inaptitude des femmes à la pratique de certains instruments voire des musiques traditionnelles en général. Ces idées n'ont pas/plus cours ni formellement ni même tacitement au sein des écoles. Toutes aujourd'hui développent des politiques et des dispositifs de réflexion et de promotion des mixités professionnelles selon les genres et des modalités pour favoriser l'égalité d'accès... D'autre part, ces questions sont largement soulevées et débattues dans les milieux artistiques. Enfin, les statistiques montrent que, même s'il reste encore du chemin à parcourir, l'accessibilité aux postes d'enseignement apparaît meilleure qu'il y a quinze ans. Alors si ces idées et ces questions ne se posent plus dans les discours et de moins en moins dans les faits, pourquoi reviennent-elles dans la bouche des étudiantes sous forme d'argument personnel pour justifier une décision d'abandon ? Où sont les origines de ces motivations profondes d'effectuer un choix aussi radical qu'un abandon d'études ?

51

un contexte de socialisation profondément masculine

En réalité ces motivations doivent être réinterrogées et déconstruites à l'aune des représentations qu'ont les étudiant-e-s de l'artiste ou de l'enseignant. S'arrêter aux discours politiques, aux intentions développées par l'école, aux contenus pédagogiques ou bien à une observation statistique des tendances et des évolutions professionnelles, ne permet en rien de comprendre les processus à l'œuvre dans la formation des jeunes artistes en termes de représentations, d'habitus, de reproduction

sociale et surtout de volonté d'appartenance au groupe. C'est une question que l'on trouve traitée chez de nombreux sociologues plutôt généralistes notamment dans une « école » bourdieusienne mais aussi chez des sociologues comme Howard Becker⁷. Ce dernier décrit très bien l'importance de cette appartenance au groupe dans le domaine des professionnel-le-s de la musique ; ce sentiment d'en « faire partie » qui nécessite au ou à la musicien-ne en devenir un certain nombre d'efforts à fournir pour « trouver sa place ». Une expression qui résume plusieurs processus successifs qui ont pour but d'accéder au groupe, de s'y faire reconnaître comme un membre légitime et s'y maintenir.

Ainsi, examiner la question de l'abandon sous l'angle du sentiment d'appartenance au groupe et de se faire légitimer par lui, revient à identifier non seulement l'endroit où cette légitimation se joue mais aussi la nature des « rites » de légitimation et les subterfuges de conformation au groupe. Plus que des endroits physiques, on remarque rapidement que ces lieux de légitimation sont en réalité des contextes que l'on pourrait qualifier de « para pédagogique », en ce sens qu'ils s'organisent en marge des promotions existantes et qu'ils s'appuient largement sur les propositions pédagogiques de l'école. Ce sont les pauses dans la cafétéria des étudiant-e-s, les « coups à boire » après les cours (qui peuvent démarrer avec les enseignant-e-s ou les intervenant-e-s d'ailleurs), les « apéros tardifs » dans les appartements ou les bars à la mode. Si ces contextes apparaissent comme en dehors de la formation et des enjeux de notation ou de jugement du travail fourni, dans une atmosphère décontractée et « égalitaire », c'est-à-dire dénouée d'enjeux de pouvoirs et de domination, la réalité se révèle beaucoup plus subtile. Rappelons que ces modalités de sociabilisation ne sont pas l'apanage de la

formation supérieure. Communs à d'autres sphères de pratiques des musiques traditionnelles que sont les bagadoù, les cercles celtiques, les festoù-noz, elles sont importées par des étudiant-e-s qui viennent de ces sphères.

Espaces considérés comme garantissant une liberté de parole, marqués par une alcoolisation importante, commune et festive, ils sont en réalité un petit théâtre de tests de résistances à l'alcool, d'échanges de propos outranciers (voire « transgressifs » sur les sujets sexuels,) et de subtils « chambrages » sur un ton « sympathique », qui portent autant sur les façons de se vêtir, de se coiffer que sur les goûts artistiques, les prestations ou bien encore les capacités techniques de chacun-e... On retrouve là un contexte de sociabilisation profondément masculine, marquée par des valeurs de virilité et des comportements ou des prises de parole volontairement transgressives. La description de Pierre Bourdieu⁸ du contexte qu'est le café populaire et du jeu d'acteur qui s'y déroule en termes de représentations, de dominations symboliques et d'enjeu de pouvoir est particulièrement éclairante pour comprendre ce qui se déroule dans les contextes décrits plus haut.

⁷ Becker Howard. *Outsiders, études sociologiques de la déviance*. 1963, Nouvelle édition revue et corrigée. Ed. Métailié, 2020.

⁸ Bourdieu Pierre. « Vous avez dit populaire ? ». In *Actes de la Recherche en Sciences Sociales Année 1983 n°46* pp. 98-105.



efforts sociaux et coûts psychologiques

On voit clairement les liens entre la volonté de « trouver sa place » et le fait de se faire légitimer par un groupe dont les valeurs et les fonctionnements sont profondément ancrés dans une sociabilité masculine. L'effort à fournir par les étudiantes pour en faire partie est beaucoup plus importante que pour un étudiant. Cela lui demande d'accepter des valeurs, des discours puis d'adopter un comportement ou tout au moins de donner le change pour « montrer patte blanche ». L'autre choix qui s'offre à l'étudiante est de refuser d'en « faire partie », avec tous les risques d'ostracisation qui en découlent dans des promotions qui, je le rappelle, construisent un propos artistique en collectif ! On comprend aisément, dans les deux cas, le côté psychologique et social que cela demande.

En prenant de façon spécifique un indicateur parmi tant d'autres comme celui de l'abandon et en interrogeant sa seule attribution aux étudiantes, on retrouve un lien avec une culture profondément ancrée soit dans celle de la société rurale dite « traditionnelle » - le monde des sonneurs profondément masculin [cf. l'intervention de Marie Barbara Le Gonidec] -, soit dans celle du grand monde des musiques traditionnelles - monde de musiques actuelles confisqué par les hommes [cf. le propos d'Yves Raibaud]. Ni les politiques mises en œuvre, ni les injonctions extérieures (elles peuvent même jouer un rôle inverse) ne permettront de remettre en cause cet état de fait « culturel ». Seuls les agents, en prenant conscience de leurs représentations, pourront sortir de cette vision « traditionnelle » du milieu. Une résurgence, ici ironique, de la notion de tradition, véritable pied de nez à un milieu qui l'érige en tant que valeur et de fondement de son existence en la reprenant même dans sa désignation « Musiques Traditionnelles ». On comprend là l'ampleur de la tâche.

53



Karine Huet

Accordéoniste spécialiste de musique brésilienne [forro, choro, samba] en particulier au sein du « Karine Huet Trio », syndicaliste au sein du Syndicat National des Artistes Musiciens [SNAM- CGT] et membre à ce titre du conseil professionnel du nouveau Centre National de la Musique [CNM].



© Bernard Nicolau-Bergeret

Pour un syndicat, peu importe le type de musique, on cherche des réglementations et des outils pour protéger, sécuriser les femmes dans leur travail, sur leurs lieux de travail. Je suis artiste professionnelle depuis plus de vingt ans et c'est un sujet que je connais bien. Quand j'ai commencé on était dans le déni complet. Ce sont les rapports Reine Prat commandités par le ministère de la Culture en 2006 et 2009 qui ont vraiment mis en évidence des chiffres et des réalités catastrophiques. Ils sont passés relativement inaperçus à l'époque dans le monde médiatique. Mais ils ont permis une vraie prise de conscience.

moins de 10 % !

En musique chez les instrumentistes par exemple, on comptait moins de 10% sur l'ensemble des musiques actuelles, musiques traditionnelles comprises. C'est très faible. Les chanteuses sont plus paritaires, mais elles sont moins aidées, moins programmées, moins primées, etc. Il y a 39% de femmes dans la musique classique. Aux États-Unis, il y a quelques années, une

politique a été mise en place pour lutter contre le copinage dans les orchestres. Les personnes en charge du recrutement ont installé pour cela des paravents pour les auditions de recrutement. Résultat : ils et elles se sont retrouvée-s directement avec 20% de femmes en plus dans les orchestres. Cela s'est généralisé ensuite pour les auditions des orchestres classiques. Et on arrive aujourd'hui à près de 40%. Donc on voit qu'on peut y arriver sur certaines esthétiques.

Les femmes sont assez souvent porteuses de projet parce qu'elles sont peu appelées. Et d'ailleurs, les femmes entre elles ne s'appellent pas beaucoup non plus, elles appellent souvent aussi des hommes. Elles sont invisibilisées. Tout cela provoque de la souffrance au travail. En ce sens, j'associe en tant que syndicaliste le sexisme à une dégradation des conditions de travail.

Quelles sont les stratégies d'intégration des femmes dans des milieux professionnels hypermasculins comme la musique ? La chercheuse Marie Buscatto l'a bien montré : l'hypersexualisation, l'hypermasculinité, le fait d'être entouré d'une famille de musicien-ne-s, la sur-socialisation qui fait que les femmes sont en moyenne surdiplômées par rapport aux hommes.

la santé au travail

La discrimination à l'embauche, la discrimination sur l'évolution des carrières, le harcèlement moral et sexuel : tout cela a des conséquences sur la santé au travail. Aucune esthétique musicale n'est épargnée. On a fait une enquête au SNAM-CGT il y a trois ans maintenant en essayant de sortir ce sujet du déni. Elle montrait que 25 % des musiciennes souffrent ou ont souffert de harcèlement sexuel au travail et 30 % de harcèlement moral ! L'enquête a également révélé une non-conscience du vocabulaire de maltraitance et une normalisation des situations anormales. Plusieurs femmes racontaient par exemple des anecdotes dont le contenu correspondait vraiment à de la maltraitance, ou à de la violence, ou à du harcèlement. Et dans le même temps ces mêmes personnes disaient n'avoir jamais subi de maltraitance, de violence ou de harcèlement. Elles n'en étaient pas conscientes. Il y a un gros travail de sensibilisation à faire sur ce sujet. Dire déjà que les violences sexistes sont dans le code du travail. Il faut sensibiliser pour expliquer ce qui est normal, ce qui n'est pas normal, ce qui est acceptable, ce qui ne l'est pas. Il pourrait au moins y avoir dans toutes les loges de France une information en ce sens.

Au sujet des discriminations, il y a d'abord celles qui concernent l'âge. Il est beaucoup plus difficile de finir une carrière quand on est une femme que quand on est un homme. Et cela encourage les inégalités salariales en fin de carrière, des retraites beaucoup plus pauvres et des conditions de fin de vie beaucoup plus dégradées. Il y a ensuite les discriminations physiques, qui sont sources de discriminations à l'embauche, et qui précèdent souvent le chantage sexuel. Voici une histoire qu'une artiste vient de me raconter. Un producteur lui a proposé de faire un album. Ce producteur

lui a demandé de sortir et de coucher avec elle, sans quoi son album ne serait pas produit. On a toutes les traces écrites de ce harcèlement : messagerie Whatsapp, SMS. Le producteur ne se cachait pas car il se pensait couvert par l'impunité généralisée qui règne dans ce milieu. Nous avons porté plainte parce que je pense qu'aujourd'hui, pour faire avancer les choses, nous avons besoin de jurisprudences. Ces discriminations sur le physique, ce chantage à l'embauche concernent autant les maisons de disques, que les programmeurs, que les chefs d'orchestre, que les musiciens avec qui on joue. En outre, je pense qu'on peut faire avancer les choses avec les salles et les festivals concernant l'espace public, qui n'est souvent pas organisé pour la mixité. Ce sont par exemple les chambres doubles à l'hôtel, la loge unique pour un groupe mixte, les toilettes non prévues à proximité d'une scène de festival...

Les instrumentistes se plaignent d'être isolées et de ne pas bénéficier de cette cooptation qui est le mode de recrutement majeur dans la musique. Elles se plaignent d'être peu crédibles et reconnues en tant que compositrices. Elles font face à un problème de manque de confiance de leur entourage professionnel. Devant le manque de propositions d'embauche, beaucoup de femmes deviennent porteuses de leurs propres projets. Mais ça prend beaucoup de temps de porter ses projets, d'envoyer des courriels, de faire du démarchage, de monter des dossiers de subvention. En ce sens c'est aussi discriminant par rapport à quelqu'un qui peut travailler son clou tous les jours.



Les difficultés avec la maternité sont toujours là. Ce qui a été impressionnant dans notre questionnaire, c'est qu'on s'est rendu compte qu'il y avait plus de la moitié des femmes musiciennes professionnelles qui n'avaient pas d'enfants. Elles l'expliquent par le travail nocturne, les difficultés de garde, le manque de relais du père, etc. Quant à celles qui ont des enfants, elles éprouvent beaucoup de difficultés à revenir dans le métier après une maternité. On ne les aide pas après leur maternité.

Selon notre enquête, le sexisme ordinaire est la plus grosse problématique liée aux évolutions de carrière. Blagues perpétuelles, commentaires dégradants, remarques potaches sur le physique : la répétition de tous ces éléments au cours d'une carrière de musicienne, même s'ils sont proférés par des hommes différents, peut vraiment être assimilée à du harcèlement car elle atteint les personnes psychologiquement. Elle leur fait perdre la confiance et le sentiment de légitimité. Or la qualité de la musique dépend de la confiance de l'interprète. Donc ce sexisme ordinaire fait jouer ou chanter plus mal, fait renoncer à la prise de responsabilité, à l'initiative...

le sentiment d'impunité

Les violences sexuelles sont monnaie courante dans le métier. Il y a même une espèce de normalité, dans certains corps de métier. Nous évoluons dans un système d'impunité. Le #musictoo qui est plus lié à l'industrie musicale a quand même contribué à lever un peu le sentiment d'impunité. Avec le soutien du syndicat SNAM-CGT, la chanteuse lyrique Chloé Briot a pu porter plainte contre l'un de ses collègues pour agressions sexuelles répétées dans le cadre de la production d'un opéra début 2020. Elle avait prévenu la direction mais il n'y avait pas eu de réaction à l'encontre de l'agresseur. La meilleure chose qui soit sortie du nouveau Centre National de la Musique (CNM), c'est le protocole contre les violences sexistes et sexuelles⁹ qu'on trouve facilement sur internet et qui va s'appliquer à toutes les salles, tous les festivals, tous les diffuseurs payant la taxe, à partir de la réouverture des salles en 2021. Que dit-il ? Il dit qu'il faut respecter le droit du travail, former les équipes dirigeantes sur les rapports hommes-femmes, mettre en place des protocoles en cas d'alertes en interne concernant des violences sexuelles. En cas de non-respect de ce protocole, les aides du CNM seront suspendues. C'est une grande avancée. Certes c'est neuf et on verra comment ce sera appliqué et on restera vigilant-e-s. Mais je considère que c'est une grande avancée.

⁹ <https://cnm.fr/protocole-contre-le-harcelement-sexiste-et-les-violences-sexuelles/>





Le conditionnement des aides est une solution pour mettre plus de femmes sur scène. On ne s'en sortira pas sans ça. Il faut que le CNM, mais aussi pourquoi pas les collectivités publiques, aident davantage les diffuseur-euse-s qui augmentent le pourcentage de femmes sur scène, mais aussi dans les équipes techniques et administratives. Je parlais des rapports de Reine Prat de 2006 et 2009. Aujourd'hui ça n'a pas beaucoup changé. Il y a toujours 10 % de femmes instrumentistes dans le monde professionnel. Sans cette carotte financière qu'apporte la conditionnalité des aides, je ne vois pas trop comment on peut avancer, parce qu'on a tout essayé depuis quinze ans. Dans le fond, ça n'évolue pas ! Certains avancent que c'est faux en s'appuyant par exemple sur un plus grand nombre de femmes visibles dans le jazz par exemple, celles qui ont leurs noms sur la pochette de disque. Mais ça reste trop anecdotique pour se dire qu'il y aurait eu une vraie évolution ces dernières années. On doit aussi publier des annuaires de femmes chanteuses, instrumentistes, autrices, compositrices pour contredire les programmeur-rice-s qui disent qu'il n'y a pas de femmes.

Enfin il faudrait vraiment montrer des projets au sein des écoles de musique pour travailler déjà sur la mixité dans l'enseignement, pour apprendre à travailler dans cette mixité, pour la normaliser. Des concerts, des sessions où les garçons et les filles jouent vraiment ensemble.

Il y a encore beaucoup de chemin à parcourir ensemble.



Yves Raibaud

Géographe, spécialiste de la géographie du genre, chargé de mission égalité femmes- hommes, Yves Raibaud est chercheur et maître de conférence au sein de l'Université Bordeaux Montaigne¹⁰.



par quelle magie les hommes s'approprient-ils les musiques populaires dès qu'argent et prestige sont en jeu ?

Beaucoup de chercheuses auraient pu conclure la journée d'aujourd'hui : par exemple Marie Buscato spécialiste de la place des femmes dans le jazz, Hyacinthe Ravet dans la musique classique, Florence Launay, sur les compositrices autrices inter-prêtes du XIX^e siècle, Anne-Cécile Nentwig, sociologue des musiques traditionnelles, Morgane Montagnat sur les espaces des pratiques musicales et chorégraphiques traditionnelles et bien d'autres encore. En l'absence de ces éminentes collègues je vous propose une synthèse qui sera plutôt un commentaire sur un sujet que je ne peux connaître que par ouïe dire (la place des femmes dans les musiques traditionnelles-actuelles) en le retournant d'un point de vue que je connais mieux (l'hégémonie des hommes sur le monde des musiques actuelles) ce qui me permettra d'éviter (j'espère) la posture mansplaining...

Il me semble que beaucoup de choses ont été dites aujourd'hui qui ne l'avaient pas été dans d'autres réunions analogues : est-ce parce que nous étions peu d'hommes dans la salle et que nous ne sommes pas trop intervenus ? Merci donc de cette journée et de m'y avoir convié. J'ai ressenti beaucoup de sincérité et de bienveillance dans les propos tenus, et appris beaucoup aussi, témoignages professionnel-le-s de première ligne ou recherches universitaires structurées par des approches d'études féminines (place des femmes dans les musiques traditionnelles/trad'actuelles) ou études féministes (inégalités entre les femmes et les hommes dans les musiques trad'actuelles, dans la musique en général). Je me garderai bien d'en faire un résumé et vous propose à mon tour ma petite musique informée « de l'intérieur » sur les façons de faire des hommes – de nous les hommes - pour garder ce pouvoir symbolique et matériel sur presque tous les secteurs de la création artistique.

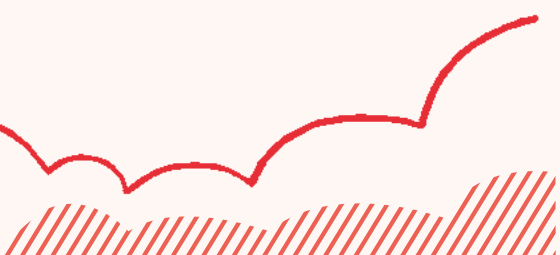
¹⁰ Yves Raibaud, Mcf HDR, Université Bordeaux Montaigne. Principaux ouvrages et direction d'ouvrage sur la musique : *Territoires musicaux en région. L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, MSHA, 2005. *Géographie musique et postcolonialisme*, revue *Volume*, 2008. *Comment la musique vient aux territoires*, MSHA, 2012. *Géographie des musiques noires*, revue *Géographie et cultures*, Presses de ScPo, 2013. *Géomusique*, Revue *l'Information géographique* vol 1 et 2, Belin (avec Nicolas Canova), 2017, 2018. *Géographie de la danse*, Revue *Géographie et Cultures*, L'Harmattan, 2016.



masculinités

Les « men studies » ou « masculinities » étudient, entre autres, les cultures d'entre-soi masculin. Une partie importante de ces travaux s'intéressent à la façon dont les garçons se les approprient en parfaite connaissance des avantages qu'ils en retireront ensuite pour l'accès aux positions dominantes, d'abord en mettant à l'écart et dévalorisant le monde des femmes [F. Héritier], ensuite au sein de la catégorie homme où se jouent les enjeux d'un leadership lié le plus souvent aux modèles de la virilité. Cette socialisation par les « cultures masculines hégémoniques » [R. Connel] a son côté obscur, garanti par la non-mixité des groupes d'hommes qui sont habitués à jouer, parler ou travailler ensemble avec pour loi de ne pas « trahir le secret des hommes » [M. Godelier].

Comment font les hommes pour avoir tout le temps le pouvoir (et l'argent) dans le domaine de la musique ? Je vous propose de l'illustrer par l'exemple des rockers [étudié dans ma thèse en 2003], en un paragraphe simplifié, limite complotiste ! Dans les années soixante-dix, filles et garçons fréquentent des écoles mixtes. Elles parviennent à l'égalité dans les écoles de musique et passent les examens et concours qui leur permettent d'entrer dans les conservatoires et les orchestres, non sans résistance ! Il faut inventer de nouvelles épreuves (audition derrière des rideaux) pour éviter le barrage impitoyable dont elles sont l'objet. Cette décennie constitue une avancée, vite arrêtée par les plafonds de verre des postes prestigieux : chef-fe-s d'orchestre, solistes, premiers violons. Il y avait eu d'autres avancées similaires au cours de l'histoire. Florence Launay recense au XIX^e siècle une bonne centaine d'autrices d'opéras, de cheffes d'orchestre qui ont été célèbres, avaient les honneurs de la presse musicale. Et puis, au XX^e siècle tout à coup, elles disparaissent, leurs noms sont effacés [Louise Farrenc, Marie Gaëlle], leurs œuvres ne sont plus jouées, éclipsées par celles de leur frère ou mari [Fanny Mendelssohn, Clara Schumann]. Souvent, les femmes disparaissent d'un paysage artistique ou culturel lorsqu'une nouvelle mode arrive. On pourrait retourner le constat : les révolutions artistiques n'arrivent-elles pas au moment où les femmes artistes commencent à accéder aux positions dominantes ?



du rock aux musiques actuelles

Revenons aux musiques actuelles. Au début des années soixante, la musique de variété à la mode est le fait de chanteurs et de chanteuses, yéyés et idoles des jeunes, lorsqu'arrivent les groupes de rock anglais. Cette innovation est l'objet d'un engouement formidable. Partout en France des groupes de garçons se mettent à répéter dans des locaux improvisés avec un matériel standard [guitare, basse, batterie] dont l'amplification fait partie intégrante avec la présence d'un cinquième homme, le sonorisateur. Ces groupes vont rapidement obtenir des lieux de répétition (de la cave à la MJC, puis aux équipements spécialisés des musiques amplifiées), avec l'aide des élus locaux et des institutions, sur le double argument de la nuisance sonore (à l'époque les musiques actuelles s'appellent justement les musiques amplifiées) et de la légitimité : c'est, dit-on, l'expression culturelle des jeunes et de la banlieue face aux musiques classiques, bourgeoises, légitimes. Peu importe s'ils ne sont pas, pour la plupart, issus de milieux et de quartiers populaires. En revanche le fait que ces musicien-ne-s soient dans une écrasante majorité des garçons n'est pas remarqué, c'est un fait invisible. Cette homogénéité de sexe leur ouvre pourtant (en secret) les portes des élus et responsables de politiques publiques, souvent d'anciens rockers ou amateurs de rock, frères ou pères de musiciens, tous des hommes. Comment expliquer autrement que

120 000 musiciens amateurs aient obtenu en vingt ans des salles de répétition, de concert (SMAC), des classes de conservatoire (Jazz, Musiques actuelles), des scènes de festivals subventionnées, à plus de 90 % masculines ? Alors que dans le même temps 1,2 million de choristes (dont 400 000 hommes) et 1 million d'instrumentistes amateurs dans des formations le plus souvent mixtes (harmonies, fanfares, bandas, bagads, batucadas et groupes trads) peinent à se professionnaliser et galèrent pour obtenir des locaux et des équipements adaptés ?

Cette mode rock dans les musiques populaires arrive au bon moment pour les garçons, celui où les filles deviennent les meilleures élèves des écoles de musique, que leur niveau de technique instrumentale ne cesse de progresser et qu'elles diversifient leurs choix musicaux et instrumentaux. Après l'appellation rock, puis musiques amplifiées, les nouvelles musiques « préférées des jeunes » s'appellent à présent, musiques actuelles. On a compris que les musiques amplifiées s'opposaient clairement aux musiques acoustiques (ce qui nécessitait des équipements adaptés au « gros son »), mais à quelles autres musiques s'opposent les musiques dites actuelles dans la conquête de positions dominantes ? Cherchons les antonymes : à des musiques anciennes ? Traditionnelles ? Périmées, obsolètes ? Font-elles partie du spectacle vivant (qui s'opposerait au spectacle mort ?). Ne serait-ce pas tout simplement une nouvelle génération de cultures masculines hégémoniques basées sur un nouveau discours basique, sur le thème de la déconstruction artistique : « le solfège, c'est ringard, la technique instrumentale, c'est secondaire, ce qui est important, c'est la rage, la créativité, le son ».



Autre discours idéologique : face aux musiques dites classiques caractérisant les classes bourgeoises et la société occidentale, les musiques actuelles proposent que toutes les cultures se valent dans une humanité plurielle. Sous couvert de ce modèle rêvé de l'universalisme culturel il est donc permis de s'approprier toutes les cultures, les musiques noires comme les musiques nomades en particulier, pour faire de la création sur des scènes toujours plus grandes, générant des profits proportionnels à l'amplification du son et des images.

des musiques traditionnelles aux musiques actuelles

En France le lobby des musiques actuelles réussit à s'imposer aux autres musiques populaires dans les années deux-mille en abandonnant l'adjectif réducteur « amplifié », nécessaire à l'époque où les rockers étaient victimes du voisinage à cause de la spécificité de leur art. On dit aux musicien-ne-s traditionnel-le-s : « vous êtes comme nous, des musiques de tradition orale, des musiques populaires, groupons nous pour obtenir une meilleure reconnaissance des politiques publiques face à la musique classique ». Cette fusion est possible à certaines conditions, proposées par la Direction de la Musique et de la Danse qui souhaite réguler les contradictions internes au champ des musiques reconnues par l'État : rester analphabète [caractéristique censée permettre la transmission de l'authenticité], mais pas réactionnaire [traduisez régionaliste], en intégrant de la « création » et de « l'ouverture » aux autres musiques actuelles, notamment en

facilitant les musiques et les instruments d'influence jazz ou rock (basse, batterie) et les standards musicaux qui leurs sont attachés, ce dont s'accommode fort bien le public jeune, acculturé à la musique de langue anglaise. Comme le montre Anne-Cécile Netwig, cette intégration des musiques traditionnelles dans les musiques actuelles s'accompagne d'une mise à l'écart de la danse, considérée comme une autre discipline, même s'il me semble que les deux ne font qu'un lorsqu'il y a bal. Il est vrai que pour les garçons du rock, ce n'est pas l'essentiel, on comprend bien pourquoi.

Je perçois à travers ce script l'éternel retour des cultures masculines hégémoniques. Ce n'est pas une légende, ni un fait périphérique, le phénomène est mesurable sans aucune discussion lorsqu'on fait le point sur les emplois, les salaires et

sur l'économie générale du secteur. Les musiques actuelles constituent le secteur culturel le plus inégalitaire mesuré par le rapport 2020 du ministère de la Culture. Les SMAC sont dirigées à 86 % par des hommes, avec une division du travail que mes collègues sociologues apparentent à l'économie domestique : choix artistiques, management, gestion des salles et de la technique sont le domaine des hommes, communication, secrétariat, comptabilité, catering forment le gros du travail des femmes. Les classes jazz et musiques actuelles des conservatoires (disciplines les plus récentes dans ces institutions) sont composées de 90 % d'hommes, une exception dans des conservatoires qui comptent légèrement plus de filles que garçons. Sur les scènes (salles, festivals) 85 % d'hommes (15 % de chanteuses, autres instruments, quelques groupes non mixtes féminins). Dans les studios de répétition, mes derniers comptages et ceux de mes

informateur-riche-s [comptages sauvages, les chiffres ne sont jamais communiqués par les réseaux des musiques actuelles] montrent un net recul des jeunes filles, pointées à présent à moins de 10 % dans les studios de répétition et d'enregistrement. Autant dire que la future génération des musiciens formés et coachés dans ces locaux municipaux et subventionnés sera exclusivement masculine.

Ces choix organisationnels, masqués par une écriture inclusive au masculin neutre [les musiciens, les jeunes, les intermittents, les techniciens du son] induisent des choix artistiques qui ne sont évidemment pas neutres : la créativité, la rage, la confiance en soi sur scène, l'écart et la dévalorisation des formes artistiques jugées trop « molles », « gnangnan » ou « sirupeuses » au profit d'une vraie musique [pêchue, « couillue »] que peuvent d'ailleurs - si elles le veulent - pratiquer les femmes. Et on les y encourage ! Autre caractéristique des musiques actuelles fabriquées dans ces circuits, elles privilégient la langue anglaise dans les créations artistiques, ceci dans le but revendiqué d'ouvrir les jeunes talents locaux au marché mondial de l'industrie musicale. Un autre choix artistique proposé est l'ouverture aux musiques du monde, ce qu'on pourrait appeler dans une autre langue l'appropriation culturelle, avec les profits qui en découlent au détriment des artistes locaux ou « indigènes ».



une stratégie d'accaparement des positions dominantes

Est-ce une fatalité ? Non si on compare avec la réalité des pratiques musicales en France comme on l'a montré plus haut. Ce qui est plus étonnant c'est que l'apparition du rock comme pratique amateur est contemporaine d'autres styles musicaux, à quelques années près : les bagadoù bretons apparaissent après-guerre, les bandas du Sud-Ouest dans les années soixante, les batucadas dans les années quatre-vingt. Or ces formations sont toutes mixtes à présent, ou même plutôt féminines comme les batucadas, et les instruments ont changé de main [musiciennes à la trompette, au tuba, aux percus, au sax, à la cornemuse]. Alors pourquoi subventionne-t-on davantage le rock que les bandas ou les chorales ? Pourquoi des équipements spécifiques ?

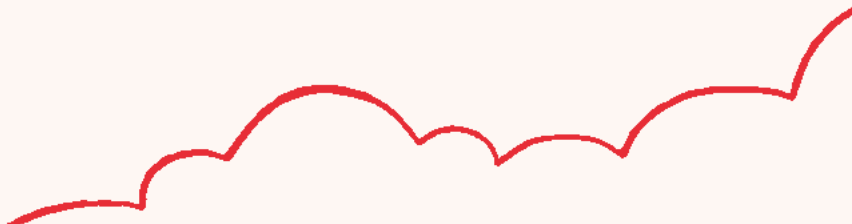
Les réseaux masculins ont toujours su développer une grande ingéniosité pour légitimer et valider leurs choix et leurs styles musicaux. Faire croire par exemple que le rock est la musique des jeunes et des quartiers fragiles, et qu'il faut canaliser la violence des jeunes dans des activités positives permet d'émarger à la politique de la jeunesse et à la politique de la ville ; que les musiques populaires d'influence jazz/rock renouvellent les esthétiques contemporaines leur permet d'entrer dans les institutions culturelles légitimes ; que les musiques du monde sont des musiques universelles (et pas des musiques postcoloniales, brassées, produites, mixées et vendues par le Nord) dans les politiques de la francophonie et de l'aide au développement, etc. Tant que la variable genre n'est pas mise au centre, et si on ne l'historicise pas, impossible de voir qu'il s'agit d'une reproduction ou d'un déploiement de cultures masculines.



Ce fait est occulté même si les chiffres parlent d'eux-mêmes (probablement 90 % des revenus des musiques actuelles profitent aux hommes). Impossible de voir à quel point la cooptation entre hommes est la règle, et comment elle est de façon permanente occultée, censurée.

De nombreuses musiciennes sont coop-tées, heureusement, dans ce contexte de domination. Comme cela a été évoqué aujourd'hui, des stratégies sont nécessaires face à l'absence de réseau : en adoptant le registre de la séduction, en appelant à la protection d'un compagnon ou d'un mentor ou en adoptant un registre masculin, au risque de la déssexualisation. Je vous renvoie aux témoignages de Clémence Cognet ou d'Évelyne Girardon. De grandes artistes émergent ainsi, mais sur le registre de l'exception. Rarement la masse critique de femmes dans les musiques actuelles est suffisante pour créer des lobbies féminins, de la sororité. C'est pour cela qu'il est toujours réjouissant de noter les avancées de nouveaux festivals uniquement féminins (la non-mixité des femmes paraît toujours limite scandaleuse, alors que la non-mixité des hommes est la règle), ceux qui adoptent la règle 50/50, ceux où les femmes sont aux commandes (cf. Comboros cité par Clémence Cognet).

Peut-être cela permettra-t-il aussi de renouveler les esthétiques et de former autrement le goût du public ? Dans les musiques actuelles ou trad'actuelles issues du rock, la maîtrise de la scène par les hommes entre eux (avec la complicité des techniciens son et lumière) a créé une dépendance au son fort, à l'énergie, à la gestuelle violente, parfois associés aux effets lumières puissants et à la consommation de drogues ou d'alcool. Ces cultures masculines, puissamment soutenues par les médias et les majors, mais aussi en France par les politiques publiques, ont enchanté des générations et sont devenues ainsi les cultures de toutes et tous (et nous y sommes tous et toutes tellement attaché-e-s, plusieurs générations depuis cinquante ans !). Dans le même temps, ces cultures qui se disent ouvertes au monde se révèlent très identitaires par le fait de l'homogénéité de sexe, ce qui nécessite un grand nombre de compromis pour les femmes artistes dans les chemins qui les mènent à la scène.



trahir le secret des hommes

L'anthropologue Maurice Godelier montre la manière dont les hommes baruyas, en Nouvelle-Guinée, se retirent en secret dans la forêt, à proximité du village, pour construire des instruments qui font un bruit énorme, dont le but est de terrifier celles et ceux qui sont restés au village. Connues d'eux seuls, donc cachées à la société des femmes et des enfants pré-pubères, ces pratiques musicales doivent faire croire à la présence des esprits qui rendent le sperme des jeunes garçons féconds. Pour un homme initié, trahir ce secret équivalait au bannissement. Godelier s'interroge sur ce que signifie pour un homme « trahir le secret des hommes », mais aussi sur ce qu'il nomme la « maison des hommes » et qui lui paraît être un modèle universel, socle de toutes les sociétés patriarcales. Ce modèle de « maison des hommes » qui pourrait convenir à toutes les sociétés non-mixtes masculines (clubs de sport, fraternités américaines, chasse, automobile club, franc-maçonnerie, partis politiques) me paraît adapté pour définir le monde des musiques actuelles/amplifiées où l'entre-soi masculin, souvent chaleureux et solidaire, est aussi fondé sur la compétition entre hommes, la désignation des leaders, l'élimination des faibles, des traîtres, la valorisation de la virilité et de l'hétérosexualité. Godelier montre l'aspect central du secret, de l'occultation des pratiques qui ont lieu dans la maison des hommes, y compris des pratiques sexuelles de domination. Cette occultation est la base du pacte qui permet la prise de pouvoir, l'accaparement des ressources et la constitution de réseaux durables dont sont écartées les femmes.

Soutenues par les politiques publiques (nationales avec la politique de la ville, régionales, municipales), les musiques actuelles/amplifiées sont de facto de nouvelles « maisons des hommes », destinées implicitement aux jeunes garçons, et fabriquant de nouvelles esthétiques propres à leur classe de sexe.

Les cultures masculines hégémoniques sont fondées sur l'art de la guerre, de la stratégie, des alliances. C'est ainsi qu'on peut à mon avis interpréter l'Anschluss réalisé dans les années deux-mille par les musiques amplifiées sur la chanson, les musiques traditionnelles de France et les musiques du monde : alliance d'hommes musiciens coalisés dans la reconquête des places occupées par les musiques dites classiques ; alliance de dupes pour les musiques trad'actuelles qui n'occupent qu'un strapontin du réseau et peinent à obtenir la reconnaissance au plan national et les moyens de leur développement. Ces alliances ont un prix : les musiques traditionnelles, pour devenir actuelles, sont sommées de créer (et pas seulement de reproduire, un travers réactionnaire et/ou caractéristique des pratiques attribuées aux femmes), de se métisser, de s'amplifier, et ainsi de se conformer au modèle dominant de l'économie du spectacle. L'amplification, en particulier, me paraît un élément central des pratiques musicales masculines. Pour nuancer, on pourrait postuler que les gradients de masculinité des musiques actuelles (du moins viril au plus viril) correspondent aux degrés d'amplification du son, eux-mêmes caractéristiques d'une conception industrielle de la production artistique (optimiser les recettes en augmentant les jauges).

double conscience et alternatives

Dans son intervention Marthe Vassallo nous parle de la musique des opprimé-e-s, des pauvres, des femmes et des colonisé-e-s. Les musiciennes et musiciens des classes dominées sont contraint-e-s d'avoir une double conscience [double consciousness, W.E.B. Du Bois] : conscience de ce qu'il faut dire dans le cercle des dominant-e-s, conscience intérieure de ce qu'on est vraiment, difficulté que peuvent ignorer des musiciens blancs hétérosexuels « unifiés » dans le monde homogène qui est le leur. Marthe Vassallo donne l'exemple de Marguerite Philippe, géniale chanteuse populaire, tiraillée entre la femme qu'elle était vraiment, intelligente et artiste, et la place qui lui était assignée dans le registre innocence/ignorance. Dans une société patriarcale, cette double conscience est nécessaire pour réussir, le prix minimum étant la division du travail : femmes chanteuses et danseuses, hommes instrumentistes, avec les différences de rémunération matérielles et symboliques qui y sont attachées. Dès que la société devient égalitaire par principe politique, ces stratégies n'ont plus lieu d'être. Réguina Hatzipetrou-Andronikou nous montre comment la systématisation de l'enseignement des musiques populaires dans les collèges en Grèce (pour des raisons nationalistes) a permis l'émergence d'une génération de femmes instrumentistes.

Le constat de l'inégalité des femmes et des hommes sur les scènes de concert et de bal de musiques trad'actuelles est aujourd'hui accablant, comme le montre le rapport réalisé par HF Bretagne (un tiers de festoû-noz sans aucune femme sur scène, 15 % de femmes au total sur près de 1800 événements à entrée payante, mais où est passé l'argent ?). Comme souvent, les femmes musiciennes sont présentes et souvent majoritaires comme clientes dans les écoles, les stages, aux entrées des concerts et des bals, mais les profits de l'économie du spectacle leur échappent totalement, entraînant un retard irréversible dans leur professionnalisation, les musiciennes étant de plus lourdement pénalisées par la difficulté d'assumer des modes de vie masculins assumés (concerts et répétitions tardives, éloignement du domicile, temps familial réduit, etc.).

En conclusion je pense qu'on ne se sortira pas de ce modèle qui se reproduit à l'infini par des « arrangements », et sans intervention politique. La loi de 2014 sur l'égalité réelle entre les femmes et les hommes et ses décrets d'application transversaux dans toutes les politiques publiques (tous les ministères et toutes les collectivités territoriales sont concernés) doit être appliquée, y compris dans le domaine de la culture (cf. HF Bretagne). Son principe le plus simple est le gender budgeting ou approche budgétaire sensible à l'égalité entre les femmes et les hommes. Sur le principe de l'égalité devant l'impôt, il n'est pas normal que des subventions publiques soient versées à des organismes ou des événements qui ne s'engagent pas à une égale présence des femmes et des hommes sur scène, à un niveau de rémunération équivalent.



S'y ajoute également le principe d'égalité conditionnalité dans l'accès aux services et aux équipements publics : il n'est pas normal qu'un équipement culturel ou de loisirs public soit, de facto, réservé au seul public masculin, c'est valable également pour les grands stades, les skateparcs, les citystades. Il n'est pas normal que des jurys d'hommes sélectionnent les artistes programmé-e-s dans les manifestations estivales, pas plus que dans celles promues par la politique de la ville. Les aides publiques doivent prévoir le renouvellement des directions des SMAC et autres scènes des musiques actuelles subventionnées dans le sens de la parité, tout comme ce devrait être le cas des présidences des

fédérations nationales et autres réseaux des musiques actuelles, un cercle vertueux d'alternance qui pourrait être prévu dans les statuts. Il me semble que c'est la meilleure façon de rétablir la justice pacifiquement, sans allumer une « guerre des sexes » qui n'existe que dans l'imaginaire d'hommes antiféministes accrochés à leurs privilèges. Il me semble aussi que c'est une façon, comme dans d'autres grands secteurs de la vie culturelle en France, de renouveler les esthétiques, les thèmes abordés, les relations entre les artistes et les publics écartés de la culture, les liens intergénérationnels [enfants, personnes âgées]. C'est possible aujourd'hui, et tout le monde en tirera profit, en particulier les musiques trad'actuelles.





eurofonik

rencontres professionnelles

Sylvain Girault

**préparation et animation des rencontres,
transcription, direction éditoriale**

Magali Le Monnier, Chloé Lelièvre, Annie Pannetier,
Amandine Rouzeau, Yves de Villeblanche

relecture, corrections

deuxpointdeux.com

design

Delphine Le Breton

mise en page

Maël Hougron (directeur du Nouveau Pavillon)
et Alban Cogrel (directeur de la FAMDT)

directeurs de publication

LE NOUVEAU
PAVILLON

FAMDT

02 40 02 35 16

lenouveaupavillon.com

02 85 52 67 04

www.famdt.com



Cette publication est réalisée dans le cadre de
"Tambours Battantes !", projet soutenu par le CNM.

Pour en savoir plus, rendez-vous à cette adresse
www.famdt.com/tambours-battantes

Tambours Battantes ! c'est un regard de femmes artistes,
(vidéaste, graphiste, photographe, créatrice de podcasts)
sur les femmes pour parler de leurs métiers, leur travail,
leurs engagements... "des visages" et "des actrices" qui ont fait
et font les musiques traditionnelles/du monde d'aujourd'hui.

