

Culture en mouvement

L'électronique s'accorde-t-elle au féminin ?

Élise Dutrieux



C.D.G.A.I.

Groupe & Société
Publication pédagogique d'éducation permanente

L'électronique s'accorde-t-elle au féminin?

Une étude de la place des femmes dans les musiques électroniques

Élise Dutrieux

Collection : *Culture en mouvement* - CDGAI 2018

Coordination et conception : Marie Anne Muyshondt

Design et mise en page : Alain Muyshondt

Éditeur responsable : CDGAI asbl, Parc Scientifique du Sart Tilman, Rue Bois St-Jean, n°9, 4102 Seraing, Belgique

ISBN : 978-2-39024-117-1

Le Centre de Dynamique des Groupes et d'Analyse Institutionnelle (C.D.G.A.I.)

Le C.D.G.A.I. est une A.S.B.L. pluraliste d'Education permanente reconnue et subsidiée par la Fédération Wallonie–Bruxelles et la Région wallonne. Il a été créé en 1972, au sein du Service de Psychologie Sociale de l'Université de Liège afin de promouvoir l'action, la formation et la pédagogie par le groupe ainsi que l'analyse scientifique des processus et des techniques d'animation de groupes.

En instituant un éventail de formations accessibles à tout.e adulte intéressé.e, son fondateur, Pierre De Visscher, entendait intégrer une approche originale, de niveau universitaire, à la vie sociale.

La dénomination choisie insiste sur trois dimensions :

- *Centre* : lieu de rassemblement et d'échange, pôle d'attraction.
- *Dynamique des groupes* : discipline scientifique et mode d'activités privilégiant l'action du groupe restreint, conçu comme une totalité dynamique, un champ de forces au sein duquel se produisent des phénomènes différents des processus psychologiques individuels.
- *Analyse institutionnelle* : souci d'appliquer l'analyse psychosociale aux processus institutionnels traversant les formations sociales : groupes et mouvements sociaux, collectivités, organisations.

Outre un *programme d'activités de formation* ayant lieu dans ses locaux dont une formation longue à l'animation de groupes, le C.D.G.A.I. *répond à des demandes* d'associations et d'organisations publiques et privées afin d'y effectuer interventions, animations, formations et accompagnements, dans et par l'action sur les groupes restreints. Il publie aussi des *livrets pédagogiques* liant « Groupe et Société ». Enfin, son *Centre de Ressources* met à disposition du public livres, revues et outils pédagogiques.

La convergence entre la démarche véhiculée par l'Education permanente et celle du C.D.G.A.I. est manifeste : contribuer à la formation du citoyen critique, actif et responsable en vue de forger une société plus juste, plus démocratique et plus solidaire.

A cette fin de changement social, dans les champs d'action développés, proposer des savoirs, ouvrir à la poursuite de la réflexion (principe de non-clôture), s'abstenir de dire à autrui ce qu'il doit penser, être ou faire (principe de non-substitution) sont, parmi d'autres, autant de ferments qui portent l'association.

Les publications pédagogiques

Dans cette perspective de science–action psycho-sociale, le C.D.G.A.I. invite des acteurs et actrices de terrain à prendre la plume et à exposer, transmettre et partager leurs expériences, perceptions et connaissances des réalités sociales qui sont les leurs ouvrant ainsi des pistes de réflexions à leurs propos.

Au public lecteur, les livrets pédagogiques ainsi conçus, dévoilent des pans de réalités sociales obscurs jusque–là, ou en élargissent la perception ou encore l'affinent en vue de stimuler et mobiliser la curiosité, la réflexion, l'esprit critique et l'action.

Chacune de nos quatre collections – *Travail en action*, *Culture en mouvement*, *Mobilisations sociales*, *Méthodologie* – en présentant des échanges de regards et de savoirs, a pour finalité de contribuer à poser les jalons d'une société plus humaine et plus reliante que celle qui domine actuellement.

La collection *Travail en action*

Champ hautement investi aussi bien au niveau sociétal qu'institutionnel, organisationnel, groupal et individuel, le travail, ou notre absence de travail, s'impose dans l'environnement comme une manière de nous définir, de structurer nos vies, notre temps, nos espaces.

Il peut être source d'emprisonnement mental et physique ou terrain propice à l'épanouissement et à l'émancipation.

Ces publications proposent une analyse critique du travail notamment sous le prisme de la souffrance qui peut en résulter. Tout en dénonçant des mécanismes structurels qui produisent cet état, elles convoquent également des grilles de lecture reposant sur l'expérience vécue ou perçue et enrichie de leurs connaissances, par des acteurs et actrices des secteurs sociaux, de la santé et de l'économie sociale, dans l'intention d'initier ou de renforcer des issues et des pistes possibles.

La collection *Culture en mouvement*

Coiffant ce monde inégalitaire et modélisé par des standards de production et de consommation de masse, émergent des initiatives individuelles, groupales ou collectives comme en témoignent les livrets de cette collection.

Identité et récit, narration, rencontres multiculturelles, problématique de la création culturelle, atelier d'écriture, identité en création, dimension politique de la musique, sentiment d'appartenance, slam, radios associatives, partenariats, graffiti et *Street Art*, Arts urbains, langues maternelles... sont autant de thèmes portés par des intervenants où affluent souvent,

en filigrane du texte, l'implication, l'investissement voire la passion qui les habitent.

Ces thèmes se révèlent comme étant autant d'exceptions qui bousculent et tentent de faire basculer les offres dictées par les lois du marché.

La collection *Mobilisations sociales*

Débusquer manipulations, assujettissements, aliénations, discriminations, déterminations, pressions sociales possibles : tel est notamment le propos des thèmes abordés par cette collection ; s'y côtoient des illustrations éclairantes de modes de fonctionnement qui semblent tellement évidents, aller de soi, que leur portée, leur effet, leur impact en deviennent invisibles à nos yeux.

Les regards avisés et critiques posés par les auteurs.es que ce soit relativement à l'emprise, l'engagement, le genre, le complot, la propagande, l'exclusion,... cherchent à déconstruire des schémas que nous avons tendance à véhiculer, bien malgré nous. Ils nous ouvrent à plus de clairvoyance, de lucidité, affûtent nos capacités de perception et d'analyse critique et revigorent notre élan dans l'action.

La collection *Méthodologie*

Les publications de cette collection abordent prioritairement les pratiques professionnelles d'animateurs et de formateurs de l'Education permanente.

En exposant leur approche et en précisant leurs avantages et leurs limites, les auteurs.es nous livrent là soit leur propre recherche exploratoire et créative et l'outil qui en jaillit, soit la synthèse de méthodes héritées dont ils usent, soit la découverte ou la redécouverte de principes et méthodes d'action innovantes sur lesquelles se fondent les mouvements alternatifs actuels.

Ce panel élargit notre connaissance et notre compréhension critique des pratiques ; il nous incite et nous convie à aller de l'avant !

Intentions de ce livret

Les musiques électroniques sont plus présentes et plus accessibles que jamais. Alors comment expliquer un si faible pourcentage de femmes à l’affiche des festivals ? À la suite d’une *interview* de Björk dans *Pitchfork Magazine* en 2015 et de nombreuses réactions de femmes dans le secteur des musiques électroniques, l’auteure a cherché à comprendre et expliquer les raisons de cette rareté.

Ce livret propose de rendre compte des mécanismes de domination et l’asymétrie sexuée qui prend place dans nos sociétés, empêchant certains individus de développer toutes leur potentialités et amenant les femmes à se détourner spontanément de domaines à l’intérieur desquels leur présence n’est pas encouragée. En informant et en sensibilisant, l’intention est de donner des clefs permettant une meilleure compréhension du problème tout en stimulant une démarche active de la part des acteur·trice·s du milieu.

Publics visés

Cette publication s’adresse à tout un chacun car, pour l’auteure, la musique n’est pas qu’un reflet de la société, elle est l’incarnation de celle-ci.

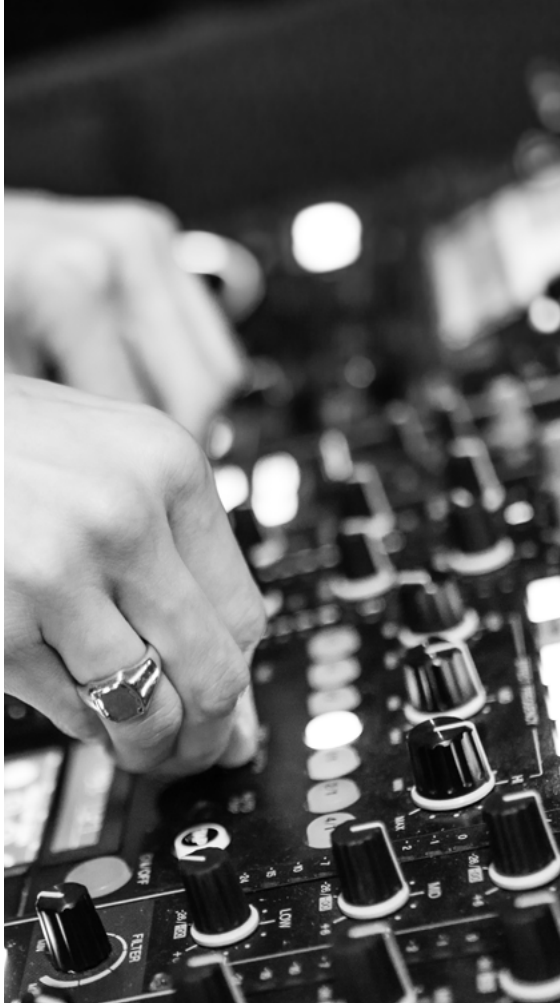
En particulier,

- Acteur·rice·s du secteur musical (musicien·ne·s, programmeurs, journalistes ou simples amateur·trice·s de musique), de l’éducation, de l’enseignement, de la formation.
- Artistes passionné·e·s des questions relatives à la place des femmes dans la société occidentale.

Note de l'auteure : Ce livret est le prolongement d'une étude réalisée dans le cadre d'un mémoire de fin d'étude à l'Université de Liège sous la direction de Chris Paulis et avec l'aide précieuse de Nadine Plateau. Merci à elles.

Table des matières

Les prémices	1
Un univers d'expérimentation	3
Les réalités du secteur	9
Musiciennes	13
Vers un changement ?	23
Notes	28
Bibliographie sélective	31
Bibliographie complète	32



Les prémices

La musique a très rapidement été mon domaine de prédilection. J'ai d'abord appris le piano de manière académique, avant de l'accompagner de ma voix. En découvrant le logiciel GarageBand, j'ai pu enregistrer mes compositions et leur donner une couleur électronique. Repérée par un petit label liégeois grâce à MySpace, plateforme de réseautage social, j'ai eu l'occasion de donner quelques concerts en solo. Mon jeune âge, le fait que je sois une femme et que je compose tout moi-même constituait en soi une rareté dans le secteur. N'étant que très peu initiée à la technique, j'utilisais de plus en plus ma voix afin de ne pas être inactive sur scène, donnant à mes compositions une sonorité *pop*. Après une retraite de quelques années de la musique à mes vingt ans, envahie par le doute, j'ai eu l'occasion de rejoindre le groupe liégeois The Feather où, entourée de six hommes, j'ai découvert la vie de musicien·ne, la scène et les tournées où nous ne rencontrons qu'une majorité d'hommes.

C'est en 2015, quand je commence à écrire mon mémoire, que je me trouve face à une réalité déconcertante. Björk, l'une des plus grandes légendes de la musique électronique, affirme dans *Pitchfork Magazine* que, tout au long de sa carrière, les médias ont attribué son talent aux hommes qui l'entourent. Elle exprimera également devoir en faire deux fois plus que ses homologues masculins pour défendre sa légitimité. Au même moment, Grimes dénoncera le *mansplaining*¹ dont elle fait l'objet quant à l'utilisation de l'informatique dans son processus de composition. Elle ira jusqu'à refuser de collaborer avec des hommes en studio pour se libérer de ces injonctions humiliantes. Est-il si rare de voir des femmes en contact avec la technique ? Le collectif «female:pressure», fondé en 1998 par Electric Indigo, décide alors de regrouper sur son blog des photographies de femmes en contact avec des outils électroniques. Plus de cinq cents photos de femmes y sont désormais répertoriées, qu'il s'agisse de productrices, *DJs*, artistes médiatiques ou interprètes des musiques électroniques.

«female:pressure» est très actif dans le domaine. Outre un répertoire très complet des productrices des musiques électroniques dans le monde, le collectif est également à l'origine d'une série de statistiques édifiantes. En 2013 et

en 2015, il montre que la présence de femmes à l'affiche des festivals programmant des musiques électroniques ne dépasse pas les 10% en moyenne. À travers les recherches de nombreuses femmes, elles-mêmes musiciennes, écrivaines, musicologues et chercheuses, j'ai tenté d'explorer les raisons qui peuvent expliquer ce faible pourcentage. J'ai confronté ces données avec les témoignages que j'ai recueillis auprès de cinq femmes productrices ou *DJs* et de cinq programmeurs les ayant sélectionnées à leur festival. Les histoires de ces femmes et la mienne présentent de nombreux points communs. Mon expérience n'était donc pas isolée et mes choix n'étaient pas aussi libres que j'aurais pu les penser. J'ai appris à mieux me connaître et j'ai perçu ces obstacles invisibles qui orientaient mes décisions. J'ai découvert le poids de la culture patriarcale sur nos actions, son influence sur nos ressentis, nos choix, nos rêves, nos doutes, même lorsque nous sommes convaincues d'exprimer notre propre individualité.

Un univers d'expérimentation

Les musiques électroniques ont la particularité d'être presque indéfinissables. Si certains distinguent les genres musicaux par rapport à la rythmique, d'autres se rapporteront aux instruments utilisés. C'est la raison pour laquelle il est essentiel de parler de « musiques électroniques » (au pluriel).

Les musiques électroniques se sont tout d'abord épanouies dans un univers d'expérimentation. Face au caractère évolutif des machines en ajustement permanent, ses instigateurs étaient majoritairement des ingénieurs travaillant dans des laboratoires universitaires ou des studios financés par de grandes compagnies. À cette époque, de nombreuses femmes s'épanouiront dans ce domaine pourtant déjà très masculinisé. Eliane Radigue, Johanna Magdalena Beyer, Clara Rockmore, Bebe Barron, Daphne Oram, Delia Derbyshire, Laurie Spiegel, Beatriz Ferreyra, Pauline Oliveros, Laurie Anderson... Elles laisseront une empreinte indélébile dans l'histoire du genre musical même si ces traces disparaîtront rapidement des livres d'histoire, occultées par celles d'hommes autrement plus nombreux.

Il faudra attendre les années soixante et septante pour voir apparaître dans le commerce les synthétiseurs de Robert Moog, simples d'utilisation et relativement démocratiques, marquant l'apparition de la pratique de ce nouveau genre musical dans les foyers. Peu à peu, le développement des techniques a facilité la production et la diffusion de la musique avec l'amplification, dans le cas des concerts, et l'enregistrement en studio. De plus en plus accessible, l'outil électronique entre dans la culture populaire avec l'arrivée du *disco*, de la *new wave*, du *krautrock*, *hip-hop*, *EBM* puis plus tard du *trip-hop*, de la *techno*, *house*, *dubstep*, *drum'n'bass* et beaucoup d'autres genres populaires ou plus obscurs. Les musiques électroniques nourrissent une volonté d'émancipation et servent de moyen de libération et d'expression pour les minorités noires et/ou homosexuelles, comme ont pu l'être le *jazz* ou le *rock* quelques décennies plus tôt.

Aujourd'hui, presque cinquante ans après leur apparition, les musiques électroniques sont plus présentes et plus accessibles

que jamais. À portée de tou·te·s, elles ne nécessitent aucune formation grâce à des logiciels gratuits tels que GarageBand sur *Apple*, entraînant une désacralisation de l'œuvre et donnant ses lettres de noblesse à la figure de l'amateur·trice (Bell, 1979 cité par Dagnaud, 2011). Elles sont contemporaines d'une nouvelle forme de sociabilité, nourrie par internet, qui permet à l'individu de trouver ses semblables en dehors de son environnement physique (*forums*, Facebook, *blogs*, etc.). D'où une véritable explosion de la créativité, rendant sans cesse plus floues les frontières entre les genres musicaux. Chaque jour, l'offre est de plus en plus abondante. Alors comment expliquer ce faible pourcentage de femmes à l'affiche des festivals ?

La médiatisation par l'objet technique

Les musiques électroniques impliquent l'utilisation de l'informatique. Il s'agit d'un domaine d'activité scientifique, technique et industriel qui mobilise l'utilisation de machines (ordinateurs, synthétiseurs, etc.). Aujourd'hui, l'accès à l'éducation, à la vie publique, aux nouvelles technologies est égal pour les hommes et les femmes occidentaux. Pourtant, les étudiantes en informatique représentent en 2011 moins de 8% des inscrites dans les universités et hautes écoles belges – ce chiffre varie fortement d'un pays à l'autre en Europe². Les trois-quarts des informaticiens professionnels sont des hommes. Les femmes représentent 31% des professionnels des techniques des spectacles en 2014, et 5% des directeurs techniques ou des régisseurs généraux (Briant-Froidure, 2011).

Dans le cas de la musique, la technique n'est pas une fin en soi. Elle sert principalement d'outil, l'issue étant la démarche créatrice. Pourtant, d'après une étude réalisée par Olivier Donnat en 2011, les activités faisant appel au corps et peu médiatisées par la technologie, telles que le chant, la danse, l'écriture ou le théâtre, sont plutôt pratiquées par des femmes tandis que celles qui passent par un objet technique, même aussi élémentaire que l'instrument de musique, sont davantage investies par les hommes. Pour Armstrong, « ce ne sont pas les technologies qui posent problème aux femmes mais plutôt le contexte culturel de leur usage » (Armstrong, 2005).

Une différenciation sexuelle

Cet éloignement de la technique prend source dans notre histoire culturelle. Nous vivons dans une société aux racines judéo-chrétiennes, construite sur des notions d'interdit et une logique dualiste. « Femme » et « Homme » y sont alors opposés, dans une vision hétéronormative et hétérosexuée³. L'esprit et la raison, associés au masculin, se distinguent du corps et de la nature et donc du féminin. Le concept de « nature » présuppose en effet un état pur qui serait antérieur à tout intellect (Citron, 2000) et se rapporte à une forme de passivité. Les femmes, considérées comme plus instinctives que les hommes, sont jugées sensibles, subjectives et émotives. De l'autre côté, la technique, la maîtrise de soi et de l'outil, et par extension l'objectivité et la logique sont des compétences considérées comme masculines. Elles mobilisent une action, une domination de l'individu sur les éléments qui l'entourent. D'après Ravet, c'est de cette manière que « des actes supposés réfléchis tels que la composition ou la maîtrise d'un instrument de musique, auxquels est aussi associée l'idée de puissance, seraient par nature réservés aux hommes » (Ravet, 2011, p. 36).

Les femmes sont alors exclues du domaine technique, qu'il soit musical ou scientifique. Réduites à l'image d'égérie — en art plastique, 85% des nus sont féminins⁴ — leur émanation artistique ne peut s'exprimer que grâce à la médiation et la révélation de l'homme. Selon Michelle Perrot, « un homme public est un homme de pouvoir. Une femme publique est une prostituée. La femme a intégré des siècles durant que sa propre mise en scène était synonyme de vulgarité et que seul le domaine privé lui était consacré » (Perrot, 1997 ; Ravet, 2011). Le rapport à la création des femmes se limite alors à celui de la « procréation », celle-ci passant inévitablement par la fécondation de l'homme (Ravet, 2011). Aujourd'hui, si nous jugeons ces raisonnements archaïques, nous constatons néanmoins que les femmes se tournent davantage vers des métiers liés à l'éducation, au social et à la santé, ceux-ci constituant des « maternités symboliques » (Muel-Dreyfus, 1996 ; Ravet, 2003).

Malgré de vives oppositions, certaines femmes ont su se détacher de ces normes et de ces limites. Elles ont ainsi peu à peu investi le domaine instrumental et scientifique, non sans peine. Néanmoins, des barrières subsistaient. Dans les orchestres classiques,

elles ont été dirigées vers des instruments de musique qui leur « convenaient », tels que le piano, le violon ou la flûte dont le jeu et la pratique permettaient une mise à distance du corps, ne lui infligeant pas de transformations physiques particulières afin qu'elles puissent rester « présentables » et « séduisantes ».

Ces normes ont contribué à définir implicitement le sexe d'un instrument. La trompette par exemple, qui est sexuée masculin, mobilise le visage tout entier mais également les symboliques qui accompagnent inmanquablement cet instrument : la puissance, la guerre, l'expulsion. Seuls deux types d'instruments ont connu une évolution dans leur pratique, passant de masculin à féminin. La harpe, dont la pratique demande une habileté physique et technique particulièrement intense, était spontanément encouragée pour les hommes. Pareillement, l'usage du violoncelle, dont la position a longtemps été jugée inconvenante, était découragé pour les femmes. Dans ces deux cas, l'instrument est placé entre les cuisses de la musicienne (Ravet, 2011). Ils sont désormais pratiqués en grande majorité par des femmes et associés à la féminité. Ce changement est inévitablement lié à une évolution des mœurs et des normes au sein de notre culture. Pourtant, aujourd'hui encore, les orchestres classiques sont très segmentés sexuellement et hiérarchiquement et indépendamment des genres musicaux (*rock*, *jazz* ou électroniques), les femmes continuent à pratiquer des instruments qui leur « conviennent ».

Une socialisation différenciée

Cet héritage culturel est transmis par l'éducation qui contribue à l'enracinement de ces stéréotypes. En s'inscrivant dans une tradition et une culture particulière, l'enseignement contribue à la transmission de normes, de représentations ainsi qu'à leur intériorisation. Nos écoles sont mixtes depuis les années septante, mais il n'empêche qu'elles maintiennent une socialisation différenciée entre féminin et masculin. De nombreuses études mettent en exergue le fait que les jeunes garçons, dans le cadre scolaire, sont plus stimulés que les jeunes filles à explorer, à découvrir de nouvelles choses et à s'exprimer (Briant-Froidure, 2011). À résultats scolaires identiques, les traitements différents entre les sexes amènent, par exemple, les jeunes filles à mobiliser les savoirs déjà appris tandis que les jeunes garçons sont

encouragés à solliciter des savoirs nouveaux. Les garçons, dont l'indiscipline serait davantage tolérée, apprennent spontanément à s'exprimer, à s'affirmer voire à contester l'autorité de l'adulte tandis que les filles sont encouragées à prendre moins de place (Briant-Froidure, 2011). L'impact sur le sentiment d'estime de soi est inéluctable.

Dans la cour de récréation, les garçons occupent l'espace central tandis que les filles sont à la périphérie. Cette séparation répond à un besoin pratique : les garçons ont besoin des « *goals* » ou de paniers de basket qui ne sont pas facilement déplaçables. Qui plus est, les filles ne s'en plaindraient pas (Plateau, 2006). Filles et garçons reproduisent ainsi la séparation sexuellement codée entre l'espace public et l'espace privé (Zaidman, 1996) ainsi que la pratique d'activités qui conviennent à leur sexe. C'est de cette manière que les enfants intègrent les mécanismes de domination et l'asymétrie sexuée, les empêchant de développer toutes leur potentialités (Galand et Wattiez, 2006) sous l'oeil approbateur de leurs éducateur·rice·s.

La socialisation agit comme une contrainte pour l'individu. Pourtant, une fois intériorisée, elle est vécue comme l'expression de la personnalité voire de la nature intrinsèque de celui-ci (Octobre, 2014). C'est ainsi qu'elle se marque même dans le choix des loisirs culturels, apparaissant pourtant comme des activités s'inscrivant au plus près de l'individualité de son pratiquant : « Les loisirs culturels renforcent ainsi chez les filles/femmes le marquage du féminin à travers des qualités "naturelles", telles que grâce, douceur, harmonie, élégance, tandis qu'ils renforceraient chez les garçons/hommes les qualités "naturelles" de force, puissance, combativité, comme on le voit par exemple dans le choix des instruments de musique ». (Monnot, 2012 cité par Octobre, 2014)

Au-delà du rôle de l'éducation scolaire, le milieu familial reste un élément central de cet héritage culturel. Plus l'individu grandit dans un environnement défavorisé, plus cette différenciation sexuelle sera affirmée (Octobre, 2014). Les parents sont en grande partie responsables du chemin qu'un individu peut prendre mais aussi de sa construction identitaire, servant de points de référence essentiels, de modèles ou d'anti-modèles. L'enfant s'identifie ou s'oppose en particulier à son parent de même sexe. Certaines pratiques, jugées « féminines », comme la lecture ou l'écoute musicale, se partagent plus spontanément

entre mères et filles tandis que d'autres, dites « masculines » comme les multimédias ou le bricolage, relie les pères et les fils (Cromer, Dauphin & Naudier, 2010). Pour les musiciennes, cette image personnifiée de la mère lui permet de s'orienter, de s'identifier et de se définir elle-même, par rapport à elle ou par rapport à autrui (Ravet, 2011).

Ces conceptions stéréotypées du masculin et du féminin, transmises par l'environnement à l'intérieur duquel les enfants grandissent les amènent à s'exclure mutuellement afin d'évoluer dans des groupes de pairs. Cela conduirait à cristalliser les différences de genre et à renforcer cette socialisation différenciée (Fortier, 2016). Ainsi, les garçons développent une familiarité et une assurance avec les domaines techniques, mécaniques et scientifiques (Bayton, 1998, p. 41 cité par Armstrong, 2005), en pratiquant par exemple les jeux vidéo. Cela les amène donc tout naturellement à se tourner vers ces domaines à l'âge adulte.

Les filières informatiques et le milieu de la musique étant composés majoritairement d'hommes, la présence de femmes n'y passe pas inaperçue et peut rapidement faire l'objet d'une stigmatisation. Les femmes peuvent avoir le sentiment de ne pas être à leur place et se décourager. L'absence de modèle auquel se référer renforce encore ce sentiment d'exclusion. Tout cela concourt à entretenir le manque d'intérêt et d'action de la part des femmes qui dès lors se détournent spontanément de secteurs comme la technique ou des musiques électroniques.

Les réalités du secteur

Aujourd'hui, la prise de contact avec l'outil électronique est généralisée, la machine faisant désormais partie de notre quotidien par le biais du travail, dans notre accès à l'information mais également dans nos hobbies. Une nouvelle forme de socialisation apparaît, se détachant des frontières physiques et permettant de trouver ses semblables en dehors de son environnement direct. Les artistes peuvent ainsi s'émanciper de leur milieu familial, de leur éducation mais également se libérer des difficultés techniques et des normes artistiques. Néanmoins, devenir producteur-riche de musiques électroniques et se professionnaliser dans le secteur de la musique nécessitent de se confronter à un certain nombre de réalités qui sont communes aux hommes et aux femmes, hormis quelques exceptions.

Le matériel

Le matériel diffère en fonction des producteurs de musiques électroniques ou des *DJs*. Dans le cas des producteur-riche-s de musiques électroniques, il est désormais possible d'avoir son propre *home studio* avec très peu de moyens : seuls un ordinateur – et pour plus de facilité – un clavier MIDI peuvent suffire. En revanche, ce matériel ainsi que le logiciel indispensable à la création ont un coût. Ce dernier n'est pas abordable⁵ mais il est possible de le « *cracker* », c'est-à-dire de l'obtenir gratuitement, de manière illégale. Cela confère une grande accessibilité à ce style de musique mais suppose également une aisance avec l'outil technique.

Dans le cas des *DJs*, une mise à jour constante et une attention particulière portée aux nouveautés musicales sont indispensables pour que le succès perdure, ce qui nécessite énormément de temps et d'énergie, ainsi qu'une véritable passion pour le métier. Le poids du matériel technique ainsi que sa valeur financière ont également un impact certain. Il faut pouvoir le déplacer d'un lieu à un autre, parfois dans des conditions difficiles mais l'évolution technique permet l'utilisation de matériels toujours plus légers, une simple clef USB pouvant suffire. De même, de nouvelles méthodes, comme les algorithmes, facilitent les découvertes

musicales. Néanmoins, la qualité reste signe de reconnaissance sociale et artistique, qu'il s'agisse du matériel ou de la sélection musicale.

La solitude

En appréhendant l'outil technique et la composition musicale de manière autodidacte et indépendante, le/la musicien·ne a la possibilité de maîtriser sa production du début à la fin, sans l'aide d'intermédiaire. En composant sans limites de temps ni d'espace, il s'offre à eux un champ de possibles maximum. Cette émancipation et cette indépendance les amènent à s'exposer de manière solitaire en prenant la première place d'un point de vue scénique et médiatique. Cette solitude peut être source d'anxiété et de malaise.

Les réseaux sociaux

L'exposition sur les réseaux sociaux est une mise en scène. Il s'agit d'un moyen de diffusion, de promotion et de communication sans pareil. Le rôle des médias sociaux dans le développement d'un projet artistique peut être un vecteur d'encouragement pour les artistes en devenir. Ils assurent des retours particulièrement rapides qui peuvent s'avérer stimulants. Cependant, cette rapidité est à double tranchant. La gratuité, la facilité de communication et le relatif anonymat ne préservent pas des mauvaises intentions, bien au contraire. Les remarques misogynes y pleuvent et sont un véritable poison qui peut agir comme un frein ou un facteur de découragement pour de nombreuses femmes, comme l'ont expérimenté Toxe et Nightwave lors de leur *live* Boiler Room diffusé en direct sur Facebook.⁶

Le monde de la nuit et les voyages

Le monde des musiques électroniques a la spécificité de s'organiser dans des tranches horaires particulières, essentiellement la nuit, entrant en décalage avec le monde professionnel et social. À Berlin par exemple, certaines soirées

durent vingt-quatre heures. Ces contextes peuvent s'avérer insécurisants. Le fait d'y faire face en solitaire peut également être un facteur d'inquiétude, surtout lorsqu'il s'agit de dates à l'étranger. Un accueil est généralement prévu par les organisateurs mais dépend aussi fortement de la notoriété de l'artiste. Réussir une carrière musicale suppose également de pouvoir multiplier les dates de concert. Celles-ci peuvent être particulièrement éloignées d'un point de vue géographique et les conditions de voyage peuvent s'avérer difficiles, avec la carence de sommeil et la fatigue physique qui en résultent.

Le domaine public (la scène et la nuit) et l'exploration (les concerts à l'étranger) sont des champs sexués masculin. Le monde de l'événementiel et de la nuit semble être des terrains où les hommes dominent comme la vente de drogue et le contrôle sur le public (Armstrong, 2005). Dans l'Union européenne, le nombre de femmes subissant des avances sexuelles non désirées ou des agressions sexuelles dans l'espace public, les lieux de travail ou à l'école, s'élèvent à 50%⁷. Il s'agit ici des cas reconnus mais la « violence symbolique » (définie dans le dernier chapitre) peut induire un déni. 100% des femmes disent avoir subi un harcèlement dans les transports en commun au moins une fois dans leur vie⁸. Ces espaces, masculins, peuvent apparaître insécurisants pour de nombreuses femmes. Ne pas avoir de référent féminin peut aussi stimuler ce sentiment d'insécurité. Des légendes féminines de la musique électronique reconnaissent faire appel à des personnes de leur entourage proche ou professionnel pour les protéger. Sur base de ces observations, nous pensons que ces éléments peuvent agir comme un facteur de découragement pour de nombreuses femmes qui voudraient se lancer dans la profession.

L'incertitude

De nombreux artistes cumulent les activités professionnelles pour joindre les deux bouts. Dès lors, Ces professions peuvent entrer en décalage, en particulier dans les horaires. Cela demande également de faire face à des contraintes d'horaires longs ou atypiques pour peu de retours financiers (Briant-Froidure, 2011). Néanmoins, de par sa solitude, si iel⁸ rencontre le succès, même modeste, un-e DJ peut avoir suffisamment de ressources

financières en travaillant quatre dates par mois, ce qui n'est pas le cas de toutes les professions dans le secteur de la musique.

Les artistes jouissent d'une certaine forme d'autonomie. Cependant, leur succès et leur reconnaissance ne sont pas prédictibles. Iels s'accomplissent dans l'incertain (Menger, 2009). Les expériences peuvent être à la fois valorisantes mais également humiliantes. De plus, le secteur de l'industrie culturelle a la particularité de faire face à un excès d'offre par rapport à la demande. Il est indispensable pour l'artiste de pouvoir faire sa place, de se créer un réseau et de l'asseoir si iel veut pouvoir y développer des perspectives à long terme. L'arrivée de nombreuses femmes dans le secteur peut éveiller un sentiment de méfiance et de concurrence, non seulement des femmes entre elles mais également des hommes et des femmes entre eux. L'artiste est donc soumis à un ensemble de contingences sur lesquelles il n'a aucun pouvoir.

La maternité

La vie de DJ ou d'artiste de manière générale n'est pas en adéquation avec la figure d'une mère. Les représentations morales n'acceptent pas qu'une femme enceinte ou qu'une femme avec des enfants se retrouve dans le milieu de la nuit. De plus, le type d'horaire et les espaces concernés sont des lieux « non fréquentables » par les enfants. Les concerts entraînent des voyages, parfois longs et fatigants, et peuvent exiger de longues absences familiales, ce qui implique de ne pas pouvoir s'occuper de ses enfants ou de renoncer à la scène. La vie familiale et la maternité, ainsi que les contraintes domestiques qui les composent, apparaissent comme une entrave à l'accumulation de plusieurs activités. De plus, la reconnaissance du titre d'artiste et le statut d'intermittente du spectacle sont fragiles et ne permettent pas en général d'assurer des congés de maternité. Nombreuses sont les femmes à sacrifier une passion et leur travail artistique pour s'investir dans des domaines considérés plus stables, et en correspondance avec une vie familiale. Ainsi, elles sont plus nombreuses dans le secteur de l'enseignement de la musique.

Musiciennes

Alors que nous constatons précédemment la dimension culturelle, historique et sociale de cette problématique pouvant expliquer la rareté des femmes dans le milieu des musiques électroniques, nous approchons désormais de sa dimension politique. Nous avons évoqué l'existence d'une discrimination implicite, empêchant les femmes de s'investir dans des domaines qui ne leur conviennent pas socialement. Nous allons désormais mettre en exergue la discrimination explicite dont elles font l'objet ainsi que le parallèle qui se joue entre les questions de genre, de classe et de race.

Nos sociétés, hétéronormées, patriarcales et androcentrées, sont hiérarchisées et discriminantes. Ce lourd héritage a influencé nos destinées, notre regard sur la société et sur nous-même mais également façonné notre jugement. Construite dans une valorisation du masculin, notre culture contribue à inférioriser le féminin. Elle dicte à certains individus des comportements qui sont appropriés ou ne le sont pas. Elle enferme et écrase. Cette stigmatisation s'incarne à travers des gestes, des jugements, des idéologies, de manière structurée et raisonnée. Les mots et le langage en sont l'un des plus importants véhicules. Aussi anecdotique qu'il puisse sembler, le néologisme « *DJette* », féminisation du mot anglais (acronyme neutre) « *DJ* », en est une très belle preuve : le suffixe « -ette » signifie « plus petit que ».

Nous pourrions penser que la dichotomie nature/corps/émotions et culture/esprit/raison est une fable simpliste et archaïque. Elle est pourtant le nœud du problème. McClary nous éclaire un peu plus sur cet aspect : « Dans la mesure où la culture occidentale définit principalement l'esprit comme masculin et le corps comme féminin, la musique court toujours le risque d'être perçue comme une entreprise purement féminine (ou efféminée). Et l'un des moyens pour affirmer un contrôle masculin sur le médium est de nier la possibilité même que les femmes puissent y prendre part. Mais dès lors, en quoi une pratique peut-elle être féminine si les femmes en sont exclues ? » (McClary, 1991/2015, p. 289)

Alors que la musique est immatérielle, que l'écoute est universelle et qu'elle permet de réunir des individus aux trajectoires très diverses, ces derniers siècles ont contribué à l'élaboration d'une

hiérarchisation entre la « bonne » et la « mauvaise » musique. « Populaire », ou *mainstream*, est un adjectif qui signifie « qui appartient au peuple, qui émane du peuple ». Il est associé à l'idée de vulgarité, l'absence de grandeur symbolique et une certaine forme d'insignifiance. Il s'oppose à ce qui est savant, raffiné ou *underground*, alternatif voire avant-gardiste. Cette distinction nourrit depuis longtemps un discours classiste, raciste et misogyne. Elle alimente les hiérarchies sociales et nourrit de nombreux jugements de valeur. « Suivez la musique et vous comprendrez la politique » (Braidotti, 2005) : les arts sont des espaces où se posent les questions de pouvoir et de domination, des environnements qui produisent des idéologies et les renforcent.

La danse

En quittant les laboratoires, les musiques électroniques se sont popularisées avec la *dance music*. Historiquement issu de la *disco*, regroupant désormais la *house*, la *techno* et la *minimal*, cet univers est celui qui s'est le mieux diffusé auprès des masses. Sa rythmique répétitive et régulière et son *groove* permettent une véritable implication du corps, grâce à sa possibilité d'anticipation. Elle ne nécessite pas non plus d'apprentissage d'écoute particulier. Elle invite à l'hédonisme puisqu'elle se situe au centre même de la fête. Tout est alors source de plaisir : le mouvement du corps, la sensation exacerbée par la consommation d'alcool et de drogues, l'émotion et l'évasion, l'insouciance et l'enthousiasme (Mabillon-Bonfils & Pouilly, 2002). Jouée dans les *night-clubs*, les *raves* ou encore les festivals, elle règne depuis une vingtaine d'année au sommet des tops de vente et d'écoute faisant de ses principaux producteurs des artistes multimillionnaires.

En Occident, la pratique de la danse a toujours été vivement encouragée pour les jeunes filles parce qu'elle s'inscrivait élégamment dans le corps, mais l'expression d'une quelconque sexualité a toujours été bannie du monde classique et donc savant (McClary, 1991/2015). Il s'agissait de limiter et de contrôler l'expression des femmes mais également de créer une rupture nette entre savant et populaire. McClary observe que le rejet de la musique de danse « parcourt toute l'histoire de

la musique occidentale. Étant donné que l'attrait se situe dans la corporéité plutôt que dans l'écoute abstraite, la musique de danse est souvent dévalorisée en même temps que son pouvoir de distraction et d'excitation est perçu avec inquiétude» (*ibid.*, pp. 291-292). Elle s'attache pourtant à libérer le corps de ses frustrations, comme le sont les endroits où ce genre musical s'épanouit tout particulièrement. C'est la raison pour laquelle la *dance music* a si bien été reçu à la fois par les minorités sexuelles, raciales et les classes ouvrières dans les années quatre-vingt. La culture afro-américaine accorde par ailleurs énormément de valeur à la danse ainsi qu'à l'engagement physique dans la musique.

La musique *dance* et la scène *techno* ont été vues pour certains comme une opportunité de libération pour les femmes désireuses de sortir des rôles féminins traditionnels (Pini, 2001 ; Armstrong, 2005). Alors qu'auparavant elles étaient simplement « autorisées » à pratiquer la danse, elles trouvent dans l'univers festif une confiance nouvelle en elles, une certaine forme d'indépendance. La *dance music* offrait en effet la possibilité de danser seule, sans contraintes sexuelles tout en se dégageant des sphères domestiques et familiales (Pini, 2001 cité par Armstrong, 2005). Pourtant, comme l'observe Armstrong, ce corps « féminin » reste sexualisé, exposé aux regards masculins. Le corps dansant est un corps contemplé. Les tenues hypersexualisées sont également devenues une composante de la *dance music* amenant les femmes à maintenir un contrôle très fort sur leur apparence (McRobbie, 1993 cité par Armstrong, 2005). Cette question de l'apparence s'applique également aux femmes *DJs* ou aux femmes productrices de musiques électroniques, puisqu'elles sont souvent encouragées à être plus charnelles sur scène, comme en ont témoigné plusieurs artistes que j'ai rencontrés.

Les femmes restent également réduites à leur condition féminine par le simple fait d'être limitées à cette « liberté ». Elles occupent la position traditionnelle de consommatrice, de groupie, veillant au soutien de la performance masculine (Armstrong, 2005). Elles continuent également de pratiquer quelque chose qui leur convient socialement. Le *DJ*, comme le prêtre ou le chamane, figure masculine par excellence, maintient quant à lui une position centrale dans ces événements, agissant par sa maîtrise de l'outil technique mais également par son emprise sur la

foule (Armstrong, 2005). Les femmes *DJs*, nettement moins nombreuses et moins célèbres, subissent également le plafond de verre puisqu'elles sont payées 54 % de moins que les hommes selon HoneyBook¹⁰. Un chiffre qui reflète une réalité plus globale puisque les femmes sont payées en moyenne 15,8 % de moins que les hommes en Europe¹¹. De même, indépendamment de la soi-disant passivité séductrice qu'amènent l'alcool et la consommation de drogues, les lieux de fête restent des espaces de rassemblement où le harcèlement sexuel est très présent¹².

La voix

Lorsque nous observons les femmes musiciennes, que ce soit dans le domaine des musiques électroniques ou dans d'autres genres musicaux, un élément saute aux yeux : elles sont nombreuses à utiliser leur voix de manière parlée ou chantée. D'après Hyacinthe Ravet, 55 % des chanteurs en musique savante et 58 % en musique populaire sont des femmes. Dans le premier cas, elles sont majoritairement membres de collectifs, comme les chœurs, tandis que dans le second, elles sont au devant de la scène, complètement visibles et audibles. La pop music compte un nombre incalculable de chanteuses et les musiques électroniques tendent de plus en plus à s'accompagner de voix féminines, leur apportant de ce fait une couleur plus *pop*.

La voix est la première source d'identification du genre car derrière la voix s'exprime le corps. Véhicule du langage, elle est notre principal moyen d'expression, un vecteur d'émotion et d'empathie capable d'éveiller, de secouer comme de détendre et de rassurer. Elle est la plus accessible également car elle ne nécessite pas d'apprentissage particulier, contrairement à l'écriture. Un parallèle se marque à nouveau : la voix, c'est la nature, là où l'esprit s'incarne dans l'écriture. Tout comme notre langue, qui est maternelle, notre premier contact avec la musique se fait par une femme, avec les berceuses (Paulis, 2016).

Dans le milieu du *jazz*, l'utilisation de la voix fait débat. Pourtant c'est « l'instrument » qui est le plus pratiqué par les femmes puisque 65 % sont chanteuses mais seulement 4 % sont instrumentistes (Buscatto, 2010). En privilégiant l'interprétation, les chanteur-euses entrent en conflit d'un point de vue symbolique avec les instrumentistes, qui mettent la composition

et la technique en avant-plan. Issue du corps, la voix s'apparente à un talent naturel, n'exigeant pas d'apprentissage de technique particulière (Buscatto, 2010) ou même de médiation par un objet technique (comme nous l'avons vu avec les études menées par Olivier Donnat plus tôt). Cette mise en avant indirecte du corps agit également comme une forme de sexualisation, dans un style musical qui cherche pourtant à s'en éloigner.

Parce qu'elle investit le domaine public et qu'elle a un pouvoir séducteur évident, la pratique du chant fut longtemps assimilée au libertinage (Launay, 2008). C'est ce qui explique qu'elle ait été si longtemps crainte et méprisée, voire réprimandée, en grande partie par le pouvoir religieux. Cela montre également pourquoi elle est devenue un puissant instrument de revendication pour les femmes désireuses de sortir des rôles traditionnels que la société tend à leur imposer. Car derrière la voix se cache une incarnation mais surtout une identité.

Avec « O Superman », titre présent sur son album *Big Science* sorti en 1982, Laurie Anderson joue avec ce dimorphisme sexuel. Avec l'aide d'un vocodeur, réunissant des tonalités graves et aiguës à la fois masculines et robotiques, elle s'émancipe du corps qui lui est assigné et de son identité de femme pour trouver une nouvelle corporalité. D'après McClary, « femme » et « machine » apparaissent à l'époque en tout point incompatibles. Anderson détruit alors cette idée préconçue et « dans son corps à corps avec les technologies, [elle] décentre le sujet masculin qui incarne généralement cette lutte héroïque » (McClary, 1991/2015, p. 264). Cette voix, transformée, manipulée, devient active et se dégage de sa dimension empathique et émotive pour devenir technique, mécanique.

Ce relatif bouleversement ne signera pas pour autant les prémices d'une révolution. Dans les années nonante, la voix féminine est devenue une composante de la *house music*. Au travers d'une technique vocale inspirée de la *soul music*, la femme apporte une fois de plus la dimension corporelle, l'émotion et la sexualité, c'est-à-dire la « nature », qu'elle confronte à l'artificialité, la logique de la machine, dans un rythme répétitif et industriel (Bradby, 1993). *Exit* le pouvoir et l'émancipation de Donna Summer dans les années septante, la chanteuse n'est ici que très rarement mentionnée, voire complètement anonyme — il s'agit d'un *sample* ou d'un texte très court et répétitif. L'arrivée de « cette » voix est aussi ce qui a déterminé le passage de la *house*

de l'*underground* vers le *mainstream*, la faisant entrer là où elle s'épanouit désormais, c'est-à-dire dans le monde de la musique populaire (Bradby, 1993). C'est donc une fois de plus une vision traditionnelle qui est construite : l'homme est producteur, acteur, conducteur de la musique tandis que la dimension vocale, féminine, est reléguée au second plan.

La sexualité comme moyen d'affirmation et la marchandisation du féminin

De nombreuses artistes féminines se sont servies des stéréotypes qui les écrasaient pour en faire un moyen de lutte et de contestation. L'utilisation de leur corps et de leur voix, à laquelle elles sont sans cesse réduites et cantonnées, est alors devenue une forme d'émancipation. Elles ont ainsi pu exprimer, affirmer leur identité de femmes et d'artistes. Deux manières de se manifester corporellement apparaissent : d'un côté, la féminité est exacerbée par le biais de la provocation ou tout simplement assumée — avec les Riot Grrrl ou Madonna — tandis que de l'autre, la différenciation sexuelle est effacée — l'androgynie de Patti Smith a elle aussi fait scandale (McClary, 1991/2015 ; Briant-Froidure, 2011). Ainsi, de la même manière que cette sexualité a été instrumentalisée pour annihiler le pouvoir des femmes, ces dernières en ont fait un outil d'affirmation.

Pour beaucoup, cette libération laisse perplexe. Dans le premier cas, la mise en avant de la sexualité est perçue comme un moyen de « vendre » son corps et de procéder à la marchandisation sexuelle de celui-ci. Lorsque cette stratégie est porteuse, elle est critiquée ou méprisée tout en étant exhibée et exposée publiquement (Briant-Froidure, 2011). Dans le second cas, l'absence de « féminité » agit davantage comme repoussoir ou est perçue comme l'expression d'un égarement de la part de l'artiste. Elle est souvent associée à une forme de militantisme et donc d'excès. C'est le refus de plaire, de séduire et ainsi d'entrer dans le rôle que la société assigne à la femme. Pourtant, elle est gage de qualité et acquiert la reconnaissance d'une sphère plus intellectualisée mais moins médiatisée. « Plus les artistes sont médiatisées, plus leur corps est en représentation, plus les

femmes sont exposées. On exhibe volontiers la femme “putain”, moins la femme “créatrice”. Cette dernière est d’ailleurs parfois obligée de se masculiniser pour exister » (Briant-Froidure, 2011, p. 33).

Un phénomène similaire a été observé dans la musique *rock*. En permettant l’apparition de nombreuses artistes féminines dès les années septante, bien qu’elles restent tout de même minoritaires, le *rock* a stimulé et caractérisé l’émergence de nombreuses icônes féminines dans le monde de la musique dans les années nonante et deux mille, à la fois en solo ou au travers de *girls bands*. Cela a permis à de nombreuses jeunes filles de s’identifier et de se projeter dans le monde de la musique de façon active et non plus en tant que spectatrice et consommatrice¹³. Elles ont encouragé de nombreuses vocations et l’appropriation d’instruments jusqu’alors pratiqués majoritairement par des hommes, comme la basse (Briant-Froidure, 2011).

Cependant, la subjectivité féminine a été exclue par le monde du *rock* et renvoyée à celui de la *pop* (Bradby, 1993). Les maisons de disque, avec l’aide des médias, ont transformé cette présence en produit *marketing*. Ces artistes féminines ont perdu leur aura créatrice pour être considérées aux yeux du public comme des objets de vente dont la beauté est valorisée et mystifiée. Les femmes ont alors récupéré leur statut « d’interprètes », leur réussite restant l’apanage des hommes qui les entourent, au même titre que leur image artistique mais surtout leur commercialisation et leur développement à long terme.

Dans les musiques électroniques, cette confrontation entre liberté et *marketing* fait également débat depuis longtemps. Un grand nombre d’événements mettent en avant une image stéréotypée et faussée de la femme en plaçant la beauté, le sexe et les atouts sexuels des artistes à l’avant-plan, au détriment de leur travail créateur ou de la qualité technique de leurs prestations — le simple mot « DJette » sur Google Images suffit à le concrétiser visuellement. Cela contribue à dévaloriser les femmes DJs au profit du divertissement et de la superficialité. Aux yeux de beaucoup, certaines femmes en profitent et en jouent. Elles s’enrichissent dans le milieu grâce à leur physique, sans avoir de connaissances techniques, même si la complexité technique tend à être relativisée dans d’autres circonstances. Si l’artiste est reconnue et qu’elle décide d’affirmer sa sensualité, comme Nina Kraviz, elle est accusée de mettre en avant ses atouts physiques

pour être produite et diffusée¹⁴ ainsi que d'alimenter le sexisme de l'industrie musicale. Pour certains, même si elle est réputée pour ses qualités de *DJs*, programmer Nina Kraviz stimulerait une logique de profit pour les programmeurs. Être femme et être active dans le secteur s'apparente donc rapidement à une forme de prostitution, affirmée ou dissimulée.

«Le» génie

Si les femmes sont si peu nombreuses dans les livres d'histoire des musiques électroniques et dans les classements de meilleurs *DJs*, cela signifie-t-il que les œuvres produites par des femmes n'accèderaient pas aux canons esthétiques du beau et de l'universel de la même manière que celles des hommes? (Launet, 2006) Le «génie» est-il profondément masculin? (Naudier & Rollet, 2007).

Lorsque la rareté de femmes à l'affiche des festivals est évoquée au temps présent, le fait de privilégier la « qualité » à la « quantité » est immédiatement ressorti dans nos entretiens avec les programmeurs. Cet argument — maladroit et probablement inconscient — alimente pourtant cette différenciation sexuelle. Elle pourrait même la transformer en réelle discrimination : leur absence serait le produit d'un manque de mérite et c'est leur travail créateur qui en serait la cause. La représentation de l'infériorité de la femme imprègne encore très clairement la manière de considérer les artistes féminines dans le monde de la musique en général. Celles-ci seraient même amenées à masculiniser leur travail pour pouvoir être pleinement reconnues au sein de leur milieu et, comme l'évoquait Björk, à devoir en faire deux fois plus pour être respectées.

Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*, un texte essentiel publié en 1929, aborde la question de la rareté des femmes dans la littérature et évoque la nécessité, pour une écrivaine, d'avoir un espace à elle pour pouvoir écrire, un endroit où son « intégrité est respectée ». Selon elle, « l'esprit ne peut se consacrer à une tâche gratuite, d'élévation spirituelle ou d'enrichissement de la perception, qu'une fois la peur, la rage et la rancœur écartées » (Argaud, préface de sa traduction de Woolf, 2012, p. 14) d'où l'importance de la confiance en soi. Elle observe pourtant que la plupart des auteures, que ce soit à travers leur œuvre ou

d'autres écrits, sont hantées par la frustration et le mépris dont elles font l'objet. Leur énergie, à défaut d'être investie dans leur travail artistique, sert à défendre leur légitimité et à faire face aux affirmations moralisatrices et méprisantes. Virginia Woolf estime par ailleurs que ces « poisons » se révèlent très puissants pour les musiciennes. Les discours de Björk et de Grimes ainsi que de la majorité des musiciennes de musique électronique témoignent en effet de cette énergie dépensée inutilement.

Le 13 septembre 1970, Pauline Oliveros signe un manifeste dans le *New York Times* « *And Don't Call Them 'Lady' Composers* »¹⁵. Créer cette distinction, pour elle, est un anathème : les femmes seraient rejetées, malgré leurs efforts, de la majorité tout en étant exclues par leurs homologues masculins. De plus, de par notre histoire culturelle, « Dame » (« *Lady* ») fait office d'insulte ou de sarcasme — faisant écho au grand répertoire d'insultes associant la féminité ou la non-virilité comme symbole d'infériorité¹⁶ et nous ramenant au « DJette » évoqué précédemment. Parle-t-on de « compositeur gentleman » ? Pour elle, peu importe que tous les compositeurs ne soient pas de « grands compositeurs », il est essentiel d'encourager tout un chacun à composer, à communiquer les uns avec les autres de manière constructive et non pas destructrice.

Certaines écoles considèrent que les femmes ont une autre manière d'aborder l'outil technique et la création en général. Les témoignages que nous avons recueillis abondent en ce sens. Le traitement médiatique des artistes des musiques électroniques également. Certaines justifications restent douteuses et contribuent à segmenter voire à dévaloriser les artistes entre eux/elles. Sur quels critères définissons-nous la sensibilité « féminine » ? Il en est de même pour le mot « génie ». Vu comme l'émanation d'une personnalité unique, il se détache de son côté humain mais surtout social et perd son aspect collectif. Pourtant, une œuvre poursuit les millions d'autres qui l'ont précédée, lui font écho ou s'opposent à celle-ci. Un individu jouit également de l'influence de son entourage, de manière positive ou négative et tous ces éléments ont une influence majeure sur l'œuvre produite. L'histoire, le langage comme la science sont soumis à des interprétations humaines, ils sont donc teintés de patriarcat. Le regard porté sur les mots et les connotations qui les accompagnent entraîneraient de nombreux jugements de valeur agissant en défaveur des femmes (Gavanas & Reitsamer, 2013).

C'est la raison pour laquelle ces termes doivent faire l'objet d'une méfiance accrue.



Vers un changement?

Pour lutter contre la stigmatisation, les individus sont amenés à se réunir entre paires. Cette démarche communautariste sert de renforcement et de tremplin pour les acteurs impliqués. À Paris, pour réagir à l'hégémonie des hommes dans le milieu, Michelle Cassaro crée en 1997 la discothèque Pulp. Pendant ses dix années d'existence, Chloé et Jennifer Cardini, deux grandes figures des musiques électroniques, y ont été *DJs* résidentes. Les soirées qui y étaient organisées étaient exclusivement gérées par des femmes et s'adressaient au public lesbien. La présence des hommes était tolérée mais avec l'obligation de « montrer patte blanche »¹⁷ au risque de se faire exclure. Peu à peu, ces événements se sont ouverts. C'est ce qui a permis aux hommes de découvrir de nombreuses femmes *DJs* et de prendre conscience de leur talent. L'esprit du Pulp s'est métamorphosé et s'est maintenu en 2005 avec la création du label Kill The DJ Records et les actions menées par le collectif « Barbieturix »¹⁸.

Des initiatives invitent au changement. Girls Who Code¹⁹, aux États-Unis, a lancé une campagne²⁰ de sensibilisation qui a le mérite de traiter avec humour et ironie les stéréotypes discriminatoires dont sont victimes les femmes dans le secteur. En Belgique, des formations liées à l'informatique sont accessibles et s'adressent à un public exclusivement féminin, comme Interface3²¹. Partant d'une démarche similaire, certains festivals s'activent à ne programmer que des femmes, comme « Les Femmes s'en Mêlent » depuis une vingtaine d'années. La non-mixité est effectivement un moyen couramment utilisé pour mettre en lumière de nombreuses artistes et dénoncer le patriarcat et le sexisme dans les mondes de l'art (Plateau, 1999). Elle permet de créer des espaces où les femmes ne sont pas seulement « tolérées » mais pleinement respectées.

La technologie a encouragé les artistes à se réunir, à collaborer mais également à se renforcer les unes les autres. Les TIC (Technologies de l'information et de la communication) jouent un véritable rôle dans la diffusion de nouveaux modèles et d'artistes féminines. Ils sont un véritable moyen de rencontre entre paires afin de partager son travail mais également ses expériences négatives. De nombreux collectifs se sont créés grâce à lui. Notamment, la plateforme « female:pressure », le

groupe « Facebook Sister », les collectifs « Barbieturix » à Paris et « Siren » à Londres. Ils organisent régulièrement des événements avec des artistes exclusivement féminines. *In fine*, le fait de se réunir entre femmes est une stratégie d'encouragement et de renforcement personnel, une assurance de vie et de survie au sein du milieu. Cette démarche souligne la présence d'une véritable discrimination. Elle peut également être une manière de se dégager des contraintes sociales et culturelles pour privilégier la dimension artistique.

Pour beaucoup, cette inégalité est « intégrée », elle n'est donc plus consciente. Responsabiliser les médias et les journalistes sur ces questions est nécessaire si l'on veut entrevoir une possibilité de changement. Les mouvements féministes ont pris en charge ces démarches de sensibilisation. Le féminisme tient et a tenu un rôle capital dans cette démarche, du fait qu'il est à l'origine même de la mise en lumière de cette problématique ; en résonnant dans l'esprit de nombreuses femmes, il les a autorisées et il les autorise encore aujourd'hui à agir (Plateau, 2009). Cependant, ce pouvoir effraie. Il dérange. Et cette liberté contrarie de nombreuses personnes, jusqu'aux femmes elles-mêmes. Le féminisme fait l'objet de nombreuses et violentes critiques ou alors il est mis à l'écart, voire esquivé.

Pour Monique Wittig, la question de la domination est rarement reconnue de la part de ceux qui la possèdent. Elle est surtout plus difficile à reconnaître pour les opprimés que pour les oppresseurs (Wittig, 2001)²². Malgré les nombreux travaux faits sur le sujet, beaucoup refusent de reconnaître cette domination ou, s'ils la reconnaissent, ne s'en sentent pas responsable ou estiment ne pas la reproduire. De nombreuses femmes refusent de prendre le statut de « victimes », clament leur consentement ou ne reconnaissent pas l'intérêt de ce type de recherches. Pierre Bourdieu utilisera le concept de « violence symbolique » : il s'agit d'un processus de soumission par lequel les dominés perçoivent la hiérarchie sociale comme légitime et naturelle. L'information et la sensibilisation sont donc les clefs pour une meilleure compréhension du problème et nous espérons que ce livret jouera en ce sens.

Le féminisme dit « *pop* », affiché par Beyoncé ou Miley Cyrus, sert de tremplin mais est également source de vives critiques chez les féministes. Clamant l'empouvoirement (*empowerment*), il se met au service du capitalisme et du néo-libéralisme et nourrit de ce

fait le patriarcat (Michaud, 2018), se détachant de sa dimension active et critique plus globale: il ne s'agit plus de transformer le système, d'y résister activement mais de « maximiser ses compétences individuelles » pour mieux s'y conformer (Illouz & Cabanas, 2018). Cette résistance pourrait s'incarner par la maîtrise de la technique: Donna Haraway, dans son *Manifeste Cyborg* (1984), évoque la nécessité, pour les femmes, de s'intégrer dans le « circuit intégré », de s'investir dans le secteur des TIC afin d'avoir les outils de résistance indispensables au système qui les environne et pouvoir agir activement au sein de celui-ci pour le transformer.

Pour Daniel Jones, les artistes féminines ont toujours été présentes dans la sphère électronique. Aujourd'hui, nous avons juste la possibilité de les découvrir plus facilement grâce aux nouvelles technologies²³. Le rôle des médias alternatifs dans la mise en avant d'artistes féminines reste donc essentiel. Les hommes sont-ils inconsciemment plus sensibles à leurs homologues masculins? Bénédicte Briant-Froidure a remarqué que les femmes, lorsqu'elles sont programmatrices, sont généralement plus présentes dans des plus petits lieux, c'est-à-dire en moyenne moins de sept cents places (Briant-Froidure, 2011). Cela pourrait contribuer à maintenir les artistes féminines dans des franges plus confidentielles (comme le sont les jeunes filles dans la cour de récréation) tout en soulignant la présence d'un plafond de verre dans le milieu, les femmes n'accédant pas à des positions supérieures professionnellement parlant. De plus, la logique de rentabilité des salles de concert et des festivals a également été pointée du doigt à plusieurs reprises dans nos entretiens. Les programmeurs et les médias, en évitant la prise de risque et en insistant sur ce qui est rentable, entretiendraient-ils ces stéréotypes et cette discrimination? Si les artistes les plus diffusées par les médias et les plus programmées aux festivals et dans les salles de concert sont des chanteuses ou des *pop stars*, il n'est donc pas étonnant de voir ces modèles se démultiplier au sein de la jeunesse.

Pour les festivals, la question du quota se pose: une égalité numérique absolue est-elle indispensable? La démarche éveille énormément de soupçons et de craintes car elle s'appuie sur la différenciation sexuelle. Être programmée à un festival en tant que femme au détriment de la sensibilité de l'artiste pose problème. Cependant, pour stimuler un changement, il

semble être un passage obligé ou du moins une démarche à conscientiser par chacun. Aujourd'hui, grâce à l'initiative de *Keychange*²⁴, certains festivals européens qui ont pour vocation de servir de première vitrine aux artistes ont décidé de procéder à cet équilibre afin de sortir de l'immobilisme. Il met ainsi en lumière de nombreuses artistes qui restaient jusqu'alors dans des franges plus confidentielles ou stimule de nouvelles femmes à se lancer dans le secteur.

Les festivals subventionnés par les pouvoirs publics pourraient également avoir un véritable rôle à jouer dans la mise en avant de ces nouveaux modèles. Le fait qu'ils jouissent d'aides publiques assure un gain de temps mais surtout un gain financier. L'idée de privilégier la qualité à la quantité apparaît davantage comme une fausse excuse que comme une réalité de terrain. Il semble essentiel de stimuler la prise de risque et de mobiliser à la fois les médias, les événements culturels et le monde politique vers la diffusion de ces nouvelles artistes pour ainsi encourager le public à les découvrir et à les soutenir.

Pour Catherine Marry, une «révolution respectueuse» est en marche (Marry, 2004). Ce changement passe, d'après elle, par l'acceptation, lente et saine, de l'arrivée de nombreuses femmes dans le secteur de l'ingénierie. Nous pouvons penser qu'elle se déroule aussi par le biais des réseaux sociaux, la présence de ce type de question dans la littérature, le cinéma, la bande dessinée, l'art de manière globale.

La musique, elle-même, fait émerger de nouvelles conceptions. Dans un nouveau courant, nommé «futuriste» (Sherburne, 2015) pour certains ou «musique internet» (Harper, 2018), la question du genre et du corps y est centrale et l'opposition «*pop*» et «savant» y est explorée de manière humoristique et artistique. La *pop* se confronte à la froideur de l'intellect, sans s'embarrasser des complexes et des potentielles critiques, pour valoriser l'aléatoire, les sons et les rythmiques troublantes. Les textes, quand il y en a, parlent d'amour et de sexualité, avec franchise. Il n'est pas étonnant d'observer que cette scène réunit des artistes issus de toutes origines culturelles, de toutes orientations sexuelles et que les femmes y sont particulièrement nombreuses. Dès lors, nous pourrions considérer que cette esthétique est à l'image de notre société complexe, métissée et multi-identitaire.

Pour conclure, il me tient à cœur de reprendre les mots de Virginia Woolf qui expriment au mieux mes sentiments. « Mes motivations, je dois le reconnaître, sont pour une part égoïste. » J'aime écouter de la musique, mais « ces derniers temps, mon régime est devenu quelque peu monotone » : les concerts se ressemblent tous, les mêmes groupes apparaissent et reproduisent ce qui a déjà été fait. En m'ouvrant à cette question, j'ai découvert un nombre incalculable d'artistes et je ne peux m'empêcher de constater le rafraîchissement que cela m'a apporté. « Par conséquent, je vous demande » de composer toute sorte de morceaux, de chanter, d'écrire, de créer, de vous exprimer, « de ne reculer devant aucun sujet, même banal ou très vaste. » « Je vous encourage à accomplir ce qui sera bon pour vous et bon pour le monde en général »²⁵. Je vous invite à ne plus avoir peur, à vous sentir légitime. Mais n'oubliez pas non plus de questionner ce qui vous entoure, de vous informer, de rester éveillé·e·s et surtout, de résister. Résister ne signifie-t-il pas au fond de ne pas être altéré·e sous l'effet de ce qui nous menace ?

Notes

1. « Mecsplication » en français. Le terme vient de féministes américaines à la suite d'un article de l'écrivaine Rebecca Solnit dans le *LA Times*. Il désigne une situation où un homme réexplique à une femme quelque chose qu'elle sait déjà ou qu'elle vient de dire, généralement de façon paternaliste ou condescendante.
2. Si ces résultats sont similaires en France, aux Pays-Bas ou en Autriche, il n'empêche qu'en Italie, en Espagne, au Portugal ou en Finlande, les femmes sont environ 40% à être diplômées en informatique. Elles sont 25% en Allemagne et en Grande-Bretagne, ainsi qu'en Australie ou au Canada. Du côté des pays émergents d'Asie du Sud-Est (Corée, Singapour, Malaisie), les femmes sont aussi nombreuses que les hommes. Les résultats varient donc très fortement d'un pays à l'autre et les raisons de ces différences sont inconnues (Valendur & Vendramin, 2007).
3. En grec ancien, *hétéro-* est un préfixe qui signifie « autre, différent ».
4. Guérilla Girls, [en ligne] URL: <https://www.guerrillagirls.com/> (page consultée le 1/10/18).
5. Il est possible de profiter de logiciels gratuits déjà fournis dans l'ordinateur, comme *GarageBand* sur *Apple*, mais la qualité de ceux-ci reste médiocre comparativement à d'autres visant une utilisation professionnelle. *Logic Pro* coûte environ 200€ tandis que *Pro Tools*, utilisé très fréquemment dans les studios d'enregistrement professionnels, s'élève à minimum 600€.
6. Invitées par le Boiler Room, un événement de renommée internationale, ces jeunes productrices et *DJs* ont fait l'objet de remarques sexistes et médisantes tout au long de leur live diffusé en direct sur Facebook. L'organisation n'a pas tardé à s'offusquer de ces commentaires, clamant sur sa page Facebook : « pas de place pour la misogynie ». Boiler Room a officiellement décidé de supprimer ces commentaires. Nightwave s'exprimera à propos de cet événement à Dummy Magazine, un webzine anglais : « Every performer faces critique, as it's part of the job and I don't hide from that, but as a woman in the music industry there's no doubt that I have had to face disproportionate prejudice over the years and most worryingly, I've seen first-hand how it discourages other women from DJing and making music. I had a great time playing Boiler Room last night and a few sexist trolls aren't going to ruin that for me, but if this experience helps the industry and the fans to take a look at this ingrained and blatantly unacceptable misogyny, then obviously I will support that wholeheartedly ». Nous traduisons en français : « Chaque artiste fait face à des critiques, cela fait partie du job et je ne m'en cache pas, mais en tant femme dans l'industrie musicale, il n'y aucun doute que j'ai dû faire face à des préjugés, au fil des ans, et le plus inquiétant, c'est que j'ai pu voir à quel point cela décourage d'autres femmes de faire du DJing et de la musique. J'ai pris du bon temps à jouer au Boiler Room la nuit dernière et des trolls sexistes ne pouvaient pas ruiner cela mais si cette expérience peut aider l'industrie et les fans à prendre conscience de cette misogynie enracinée et manifestement inacceptable, alors certainement je le soutiendrai sans réserve ». (BULUT Selim, « Boiler Room promises to tackle dull, sexist bros », dans *Dazed &*

Confused Magazine, 2016, [en ligne], <http://www.dazeddigital.com/music/article/31850/1/boiler-room-promises-to-tackle-dull-sexist-bros.> (page consultée le 10 juillet 2018)

7. *Le livre noir des violences sexuelles*, [en ligne] URL: <https://lelivrenoirdesviolencessexuelles.wordpress.com/les-chiffres-des-violences-sexuelles/> (Page consultée le 1/10/2018).
8. Le Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes, [en ligne], URL: http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hcefh_avis_harcelement_transports-20150410.pdf (Page consultée le 1/10/2018).
9. Il ou elle. Pronom de la troisième personne du singulier permettant de désigner n'importe qui, sans distinction de genre; sert notamment à désigner des personnes ne s'inscrivant pas dans un genre défini.
10. Honeybook, « *Gender pay gap* » [en ligne] URL: <https://www.honeybook.com/gender-pay-gap> (page consultée le 1/10/18).
11. Eurostat, « Les femmes ont gagné en moyenne 16% de moins que les hommes dans l'UE en 2016 » [en ligne] URL: <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/2995521/8718282/3-07032018-BP-FR.pdf/b1e3aa49-b73a-4a95-99a7-e6e22962be3d> (page consultée le 1/10/18).
12. RTBF, « Le harcèlement sexuel dans les festivals est une réalité à combattre », [en ligne] URL: https://www.rtf.be/info/societe/detail_le-harcelement-sexuel-dans-les-festivals-de-musique-une-realite-a-combattre?id=9951499 (page consultée le 1/10/18).
13. Rebekah Farrugia observe que les intérêts généralement considérés comme féminins sont ceux associés à la consommation — comme le *shopping* —, aux loisirs et aux activités de bien-être, qu'il s'agisse de prendre soin de soi ou de son corps. Ces activités sont généralement présentées comme irréflechies, légères et intrinsèquement passives voire ineptes, et donc dénuées de créativité et d'importance.
14. « Nina Kraviz: le bain moussant de la discorde », dans *Tsugi Magazine*, 2013, [en ligne], URL: <http://www.tsugi.fr/magazines/2013/04/11/nina-kraviz-bain-moussant-discorde-660> (page consultée le 8 juillet 2016). « Quelle place pour les femmes dans l'electro? », Cantos, Aline, (2015), [en ligne], URL: <http://www.konbini.com/fr/tendances-2/place-femmes-musique-electronique/> (page consultée le 1er juillet 2016)
15. Oliveros, Pauline, (13 sept 1970), « *And don't call them « lady » composers* », in *New York Times*, archives [en ligne] URL: <https://www.nytimes.com/1970/09/13/archives/and-dont-call-them-lady-composers-and-dont-call-them-lady-composers.html> (page consultée le 1/10/18)
16. Il est intéressant d'observer que les insultes, elles-même, répercutent la hiérarchisation des sexes et une vision hétéronormative: elles mettent en exergue la féminisation ou la non-virilité des hommes comme signe d'infériorité: « tapette », « fillette »...
17. Von Gardeleben, Elvie, (2013), « Sinon le Pulp, il reste en bas », dans *Libération*, [en ligne], URL: http://next.liberation.fr/culture/2013/08/16/sinon-le-pulp-il-reste-en-bas_925173 (page consultée le 12 août 2016)

18. Le collectif « Barbieturix » est à l'origine d'un site internet et d'un fanzine DIY gratuit. En s'inscrivant en digne héritage des Riot Grrrl, quinze volontaires s'appliquent à bousculer les stéréotypes et à mettre en lumière la culture féminine et lesbienne depuis maintenant dix ans. Dans la lignée de ceux organisés au Pulp, des évènements sont régulièrement organisés par le collectif « les Wet For Me », et ont pour vocation de mettre en lumière des artistes féminines.
19. Girls Who Code, [en ligne] URL : <https://girlswhocode.com/> (page consultée le 21 juillet 2016)
20. *Why can't girls code?* réunit trois vidéos humoristiques cherchant à expliquer pourquoi il y a si peu de femmes dans le monde de l'informatique. Les menstruations, les poitrines et le maquillage sont les trois sujets traités. (Girls Who Code, *Why can't girls code?* (vidéo), [en ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vXeF6Uot8pk> (page consultée le 21 juillet 2016)
21. Interface3, [en ligne], URL : <http://www.interface3.be/fr/interface3> (page consultée le 21 juillet 2016)
22. « Les femmes ne savent pas qu'elles sont totalement dominées par les hommes [...] elles refusent de "croire" que les hommes les dominent en pleine connaissance de cause (parce que l'oppression est bien plus hideuse pour les opprimés que pour les oppresseurs) » (Wittig, *La Pensée straight*, [2001] 2018 : 44).
23. Jones, Daniel, « "Woman" is not a genre of music », dans *Electronic Beats*, 2011, [en ligne], URL : <http://www.electronicbeats.net/woman-is-not-a-genre-of-music/> (page consultée le 24 juillet 2016)
24. *Keychange*, [en ligne], URL : <https://keychange.eu/> (page consultée le 1/10/18)
25. « Mes motivations, je dois le reconnaître, sont pour une part égoïste. Comme la plupart des anglaises non instruites, j'aime lire. Ces derniers temps, mon régime est devenu quelque peu monotone : les livres d'histoire parlent trop de guerre, les biographies parlent trop des grands hommes, la poésie fait preuve, à mon avis, d'une tendance à la stérilité, et la fiction – il suffit, j'ai assez exploré mon incapacité à être critique de fiction moderne. Par conséquent, je vous demande d'écrire toute sorte de livres, de ne reculer devant aucun sujet, même banal ou très vaste. (...) Je vous encourage à accomplir ce qui sera bon pour vous et bon pour le monde en général. » (Woolf, 1929/2012, pp. 181-182)

Bibliographie sélective

- Armstrong, Victoria, (2005), Techno, identité, corps: les expériences féminines dans la *dance music*, *Mouvement*, n°42.
- Bourdieu, Pierre, (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- Briant-Froidure, Bénédicte, (2011), *Musiques actuelles: les femmes sont-elles des hommes comme les autres?*, Mémoire Direction de projets culturels, Grenoble, Université Pierre Mendès.
- Dorlin, Elsa, (2008), *Sexe, genres et sexualités*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Haraway, Donna, (2007), *Manifeste cyborg et autres essais: Sciences - Fictions - Féminismes*, (trad. Laurence Allard), Paris, Exils.
- McClary, Susan, (1991/2015), *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité*, (trad. française Deutsch, C., Roth, S.), Paris, Philharmonie de Paris.
- Ravet, Hyacinthe, (2011), *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- Wittig, Monique, (2001/2018), *La pensée straight*, Paris, Ed. Amsterdam.
- Woolf, Virginia, auteure, Argaud, Élise, préf. et trad. (1929/2012), *Une pièce bien à soi*, Paris, Rivage. (Le titre de ce texte fut d'abord traduit par *Une chambre à soi* en 1929 puis par *Une pièce bien à soi* en 2012)

En anglais

- Bradby, Barbara, (1993), *Sampling sexuality: gender, technology and the body in dance music*, *Popular music*, n°12.
- Farrugia, Rebekah, (2012), *Beyond the Dance Floor: Female DJs, technology and electronic dance music culture*, 2012.
- Rodgers, Tara, (2010), *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Whiteley, Sheila (dir.), (1997), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Londres/New York, Routledge.

Bibliographie complète

- Armstrong, Victoria, (2005), Techno, identité, corps: les expériences féminines dans la *dance music*, *Mouvement*, n°42, p. 32-42.
- Bastard, Irène, Bourreau, Marc, Maillard, Sisley, Moreau, François, (2012), De la visibilité à l'attention: les musiciens sur internet, *Réseaux*, n°175.
- Bayton, Mavis, (1998), *Frock Rock: women performing popular music*, Oxford University Press.
- Bourdieu Pierre, (1988), *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- Bourdieu, Pierre, Passeron, Jean-Claude, (1964), *Les Héritiers: Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit.
- Bradby Barbara, (1993), Samping sexuality: gender, technology and the body in dance music, *Popular music*, n°12, 1993.
- Braidotti, Rosi, (2005), *Donna Haraway 2*, cours à l'Université de Lausanne [Podcast].
- Briant-Froidure, Bénédicte, (2011), *Musiques actuelles: les femmes sont-elles des hommes comme les autres?*, Mémoire Direction de projets culturels, Grenoble, Université Pierre Mendès.
- Buscato, Marie, (2007), *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS.
- Cacouault-Bitaud, Marlaine, Ravet, Hyacinthe, (2008), Les femmes, les arts et la culture. Frontières artistiques, frontières de genre, *Travail, genre et sociétés*, n°19, pp. 19-22
- Citron, Marcia, (1993), *Gender and the musical canon*, Cambridge University Press.
- Collet, Isabelle, (2004), La disparition des filles dans les études d'informatique: les conséquences d'un changement de représentation, *Carrefour de l'éducation*, n°17, pp. 42-56.
- Cromer, Sylvie, Dauphin, Sandrine et Naudier, Delphine, (2010), L'enfance, laboratoire du genre, *Cahiers du genre*, n°49, pp. 5-14.
- Dagiral, Éric, (2006), Genre et technologie (note critique), *Terrains & travaux*, n°10, pp. 194-206.
- Dagnaud, Monique, (2013), *Les jeunes et les réseaux sociaux, de la dérision à la subversion*, 2d éd. revue et augmentée, Paris, Les Presses de Sciences Po.
- Donnat, Olivier, (2005), La féminisation des pratiques culturelles, dans *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte.
- Donnat, Olivier, (2011-7), Pratiques culturelles, 1973-2008, Dynamiques

générationnelles et pesanteurs sociales, *Culture Études*, 2011/7 (n°7).

- Dorlin, Elsa, (2008), *Sexe, genres et sexualités*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Durut-Bellat, Marie, (2016), À l'école du genre, *Enfances & Psy*, n°69, pp. 90-100.
- Durut-Bellat, Marie, (2006), Filles-garçons: socialisation différenciée ?, Dafflon-Novelle Anne (dir.), *Revue française de pédagogie*, n°156, 2006, pp. 177-178.
- Durut-Bellat, Marie, (2008), La (re) production des rapports sociaux de sexe : quelle place pour l'institution scolaire ?, *Travail, genre, sociétés*, n°19, pp. 131-149.
- Farrugia, Rebekah, (2012), *Beyond the Dance Floor: Female DJs, technology and electronic dance music culture*, University of Chicago Press.
- Fine, Agnès, Dubesset, Mathilde (dir.), (2007), Musiciennes (dossier), *Clio*, n°25.
- Fortier, Marie, (2012-2013), *Les musiques actuelles: des métiers fonctionnellement sexués ?*, Mémoire professionnel d'Administration de la Musique et du Spectacle vivant, Université d'Evry-Val-d'Essonne.
- Green, Anne-Marie, Ravet, Hyacinthe (dir.), (2005), *L'Accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation: les musiciennes dans la société*, Paris, L'Harmattan/Ircam.
- Haraway, Donna, (2007), *Manifeste cyborg et autres essais: Sciences - Fictions - Féminismes*, (trad. Laurence Allard), Exils Editeur, Paris.
- Harper, Adam, (2018), Insaisissable « musique internet », *Audimat*.
- Illouz, Eva, Cabanas, Edgar, (2018), *Happycratie. Comment l'industrie du bonheur a pris le contrôle de nos vies*, Premier Parallèle, Paris.
- Labry, Manon, (2016), *Riot grrrls. Chronique d'une révolution punk féministe*, Paris, La Découverte.
- Launay, Florence, (2008), Les musiciennes: de la pionnière adulte à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation, *Travail, genre et société*, n°19, p. 41-63.
- Loza, Susana, (2001), Sampling (hetero) sexuality: diva-ness and discipline in electronic dance music, *Popular music*, n°20, pp. 349-357.
- Mabillon-Bonfils, Béatrice, Pouilly, Anthony, (2002), *La musique techno, art du vide ou socialité alternative ?*, Paris, L'Harmattan.
- Marry, Catherine, (2004), *Les Femmes ingénieurs. Une révolution respectueuse*, Paris, Belin.
- Martin, Michelle, (1989), Capitalizing on the "feminine voice", *Canadian Journal of Communication*, n°14, pp. 42-61.

- McClary, Susan, (2015 [1991]), *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité*, trad. française C. Deutsch et S. Roth, Paris, Philharmonie de Paris, coll. La rue musicale.
- Menger, Pierre-Michel, (2009), *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard.
- Naudier, Delphine et Rollet, Brigitte (éd.), (2007), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes?*, Paris, L'harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme.
- Octobre, Sylvie, (2014), Réflexions liminaires sur le genre et les pratiques culturelles : féminisation, socialisation et domination, *Question de genre, question de culture*, DEPS, pp. 7-25.
- Octobre, Sylvie, (2004), *Les loisirs culturels des 6-14 ans*, Paris, La Documentation française.
- Parini, Lorena, (2004), Équinoxe : Le genre de la voix, *Nouvelles Questions Féministes*, n°23, pp. 130-132.
- Perrot, Michelle, (1997), *Femmes publiques*, Paris, Textuel, coll. Histoire.
- Petiau, Anne, (2006), Marginalité et musiques électroniques, *Agora débats/jeunesses*, n°42, pp. 128-139.
- Petiau, Anne, (2011), *Technomedia. Jeunes, musique et blogosphère*, Bordeaux, Seteun.
- Plateau, Nadine, (2006), Ils bougent, elles parlent. Où est le problème ???, *Genre et inégalités scolaires*.
- Plateau, Nadine, (1999), Art et féminisme. Le malentendu ?, *Sextant*, revue du GIEF de l'Université Libre de Bruxelles, n° 11.
- Ravet, Hyacinthe, (2011), *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- Ravet, Hyacinthe, (2003), Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique, *Travail, genre et société*, n°9, pp. 173-195.
- Ravet, Hyacinthe, (2011), *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- Rodgers, Tara. (2010), *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, Durham, Duke University Press.
- Valenduc, Gérard et Vendramin, Patricia, (2007), La technologie et le genre : Une question sociale récurrente (I, II et III), *La Lettre Emerit*, n°50.
- Vezin, Annette et Luc, (2002), *Égéries dans l'ombre des créateurs*, Paris, La Martinière.
- Wittig, Monique, (2018 [2001]), *La pensée straight*, Paris, Amsterdam.

- Woolf, Virginia, (2012 [1929]), *Une pièce bien à soi*, trad et préface de Elise Argaud, Rivage, Paris.
- Whiteley Sheila (dir.), (1997), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Londres/New York, Routledge.
- Zaidman, Claude, (1996), *La mixité à l'école primaire*, L'Harmattan, Paris.

Articles de presse

- Benetier, Ondine, (2016), L'industrie musicale, ou le sexisme branché, *Slate* (France), [en ligne], URL : <http://www.slate.fr/story/113345/industrie-musicale-sexisme>. (page consultée le 1er juillet 2016)
- Cantos, Aline, (2015), Quelle place pour les femmes dans l'électro?, *Konbini*, [en ligne], URL : <http://www.konbini.com/fr/tendances-2/place-femmes-musique-electronique/>. (page consultée le 1er juillet 2016)
- Edbteam, 2015's most important moments for feminism in DJ culture, *Electronic Beats*, [en ligne], URL : <http://www.electronicbeats.net/2015s-most-important-moments-for-feminism-in-dj-culture/>. (page consultée le 21 juillet 2016)
- Wickman, Forrest, Björk en a assez qu'on attribue son talent aux hommes qui l'entourent, et elle n'est pas la seule (trad. française C. Dehesdin), *Slate* (France), [en ligne], URL : <http://www.slate.fr/story/97121/chanteuses-marre-sexisme-talent>. (page consultée le 5 octobre 2015, dernière mise à jour : le 25 juin 2016)
- Gamble, Ione, (2016), Does a woman-dominated lineup help progression in music?, *Dazed & Confused Magazine*, [en ligne], URL : <http://www.dazeddigital.com/music/article/31043/1/how-sad-girl-theory-inspired-this-female-lead-music-festival>. (page consultée le 20 juillet 2016)
- Harrison, Angus, (2016), DJ Mag Have Forgotten That Women Can DJ Again, *Thump* (Vice), [en ligne], URL : https://thump.vice.com/en_uk/article/dj-mag-have-forgotten-women-can-dj-again. (page consultée le 10 août 2016)
- Hopper, Jessica, (2015), The Invisible Woman: A Conversation With Björk, *Pitchfork Magazine*, [en ligne], URL : <http://pitchfork.com/features/interview/9582-the-invisible-woman-a-conversation-with-bjork/>. (page consultée le 27 septembre 2015, dernière mise à jour : le 25 juin 2016)
- Jones, Daniel, (2011), "Woman" is not a genre of music, *Electronic Beats*, [en ligne], URL : <http://www.electronicbeats.net/woman-is-not-a-genre-of-music/>. (page consultée le 24 juillet 2016)
- Kojewski, Faustine, (2015), Elles assurent la relève de l'électro en France, *Cheek Magazine*, [en ligne], URL : <http://cheekmagazine.fr/culture/elles-assurent-la-releve-de-lelectro-en-france/> (page consultée le 17 juillet 2016)
- Leloup, Jean-Yves, (2009), À la découverte des pionnières électroniques, *Global Techno*, [en ligne], URL : <https://globaltechno.wordpress.com/2009/12/21/a-la-decouverte-des-pionnieres-electroniques/>. (page consultée le 10 avril 2016)

- Mitchell, Aurora, (2016), 9 All-Female DJ Collectives You Need To Know Right Now, *The Fader Magazine*, [en ligne], URL : <http://www.thefader.com/2016/02/17/female-dj-crews-discwoman-sister-mahoyo-tgaf>. (page consultée le 8 juillet 2016)
- Plateau, Nadine, (2009), S'autoriser/devenir auteure, dans *le cadre de l'exposition Elles@centrepompidou*, consultable en ligne : <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=281>. (page consultée le 20 juillet 2016)
- Rawling, Nik, (2016), I love how she shakes her booty (while looking for vinyl) : some thoughts on sexism in music, *Dummy Magazine*, [en ligne], URL : <http://www.dummymag.com/features/comment-some-thoughts-on-sexism-in-music>. (page consultée le 7 juillet 2016)
- Sherburne, Philip, (2015), A new futurism in dance music?, dans *Frieze Magazine*, [en ligne], URL : <https://frieze.com/article/music-37>. (page consultée le 10 juillet 2016)
- Sherburne, Philip, (2015), Fix the Future : Holly Herndon's Collective Vision, *Pitchfork Magazine*, [en ligne], URL : <http://pitchfork.com/features/update/9619-fix-the-future-holly-herndons-collective-vision/>. (page consultée le 10 juillet 2016)
- Stolman, Elissa, (2015), Two female DJs fight sexism in dance music, *Electronic Beats*, [en ligne], URL : <http://www.electronicbeats.net/two-female-djs-fight-sexism-in-dance-music/> (page consultée le 10 juillet 2016)
- Tamirisa, Asha, (2014), Feminist Electronic Music Spaces on the Web, [en ligne], URL : <https://www.hastac.org/blogs/atamiris/2014/04/06/feminist-electronic-music-spaces-web>. (page consultée le 10 août 2016)
- Tsugi Magazine, (2013), Nina Kraviz : le bain moussant de la discorde, *Tsugi Magazine*, [en ligne], URL : <http://www.tsugi.fr/magazines/2013/04/11/nina-kraviz-bain-moussant-discorde-660>. (page consultée le 8 juillet 2016)
- Von Gardeleben, Elvie, (2013), Sinon le Pulp, il reste en bas, *Libération*, [en ligne], URL : http://next.liberation.fr/culture/2013/08/16/sinon-le-pulp-il-reste-en-bas_925173. (page consultée le 12 août 2016)

Intéressé.e par :

- d'autres publications ?
- des ateliers ?
- des formations ?
- des interventions ?
- des accompagnements ?

**Centre de Dynamique
des Groupes et d'Analyse
Institutionnelle ASBL**

→ Parc Scientifique du Sart Tilman
Rue Bois Saint-Jean, 9
B-4102 Seraing
Belgique

www.cdgai.be

+32 (0)4 366 06 63

info@cdgai.be

L'électronique s'accorde-t-elle au féminin ?

Une étude de la place des femmes dans les musiques électroniques

Selon une étude de « female:pressure », la présence de femmes à l'affiche des grands festivals de musique ne dépasse pas les 10%. Hasard, oubli ou véritable absence ?

De nombreuses femmes dans le secteur s'activent depuis plusieurs années maintenant à dénoncer le sexisme dont elles font l'objet. Elles mettent ainsi en exergue un problème beaucoup plus global et bien plus complexe qu'il n'y paraît.

Sur base d'entretiens avec des musiciennes et des programmeurs, l'auteure a cherché à comprendre les raisons de cette rareté afin de rendre visible les mécanismes invisibles qui conditionnent nos manières d'agir et de penser.



9 782390 241171

*Ce livret est un outil d'éducation permanente réalisé
avec le soutien du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles.*

