

Je compose, tu composes, ... Elles composent ?

Sur la rareté des femmes compositrices en Fédération Wallonie-Bruxelles

Mémoire réalisé par
Jo Baudoux

Promoteur
Christophe Pirene

Année académique 2016-2017 – Session de septembre
Master en musicologie, à finalité animation, gestion et musique

Je remercie particulièrement Christophe Pirenne pour son aide, ses conseils mais également sa confiance et l'attention qu'il m'a témoignée au long de mes recherches,

Morgane De Roovere, Léopold Terlinden d'Homoureux et Thierry Benoit pour leurs soutiens, écoutes, réflexions et conseils,

Violaine Coulon, Siam Demuylder, Florence Crochelet pour leurs avis et commentaires,

Et enfin, toutes les personnes qui m'ont aidé de près ou de loin lors de mon *séjour rédactionnel* à l'Empire de La Martinie.

J'adresse également mes plus vives reconnaissances à mes *working buddies*, Edith Minet, Élise Dozin et Gauvain Chaste, ainsi qu'à mes parents et à mon frère, qui m'ont soutenue tout au long de mes études.

Et pour terminer, je désire adresser un tout grand merci à mon grand-père, Francis Baudoux, qui est parti un tout tout tout petit peu trop tôt, mais qui a toujours montré beaucoup d'intérêt pour ce travail : « Bon sang, vous les femmes, arrêtez de dire "à travail égal, salaire égal", dites plutôt "à réussite égale, salaire égal", et vous seriez bien plus riches que nous les hommes... »

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
PARTIE 1. THÉORIE ET CONTEXTUALISATION	7
CHAPITRE 1. ÉTAT DE LA QUESTION	8
<i>Les études de genre</i>	8
<i>La musicologie féministe</i>	9
CHAPITRE 2. CONTEXTUALISATION	17
<i>Les stéréotypes de genre</i>	17
<i>Les différentes vagues du féminisme</i>	19
<i>L'Histoire des femmes</i>	20
<i>Les études de genre</i>	22
CHAPITRE 3. HISTOIRE DE LA FEMME DANS LE DOMAINE MUSICAL	25
<i>De l'Antiquité à la Renaissance</i>	25
<i>Époque Baroque et Classicisme</i>	26
<i>Dix-neuvième siècle</i>	27
<i>Vingtième siècle et heure actuelle</i>	29
PARTIE 2. ASPECT PRATIQUE, ANALYSE DES RÉSULTATS ET DISCUSSION	31
CHAPITRE 1. MÉTHODOLOGIE	32
<i>Étapes de la recherche</i>	32
<i>Difficultés et limites de la recherche</i>	34
<i>Guide d'entretien</i>	35
CHAPITRE 2. LES COMPOSITRICES	37
<i>Viviane Mataigne</i>	37
<i>Nathalie Loriers</i>	38
<i>Margaux Vrancken</i>	39
<i>Cécile Gonay</i>	40
<i>Sophie Tassignon</i>	40
<i>Eve Beuvens</i>	41
<i>Sarah Wéry</i>	42
<i>Patricia Hontoir</i>	43
<i>Alice Vande Voorde</i>	43
<i>Annette Vande Gorne</i>	44
<i>Élise Dutrieux</i>	45

CHAPITRE 3. ANALYSE DES RÉSULTATS	46
<i>Sont-elles sensibles à la question du droit des femmes de manière plus générale ?</i>	46
<i>Ressentent-elles des différences d'un point de vue esthétique entre des compositions d'hommes et des compositions de femmes ?</i>	49
<i>Ont-elles déjà rencontré des obstacles ou des inconvénients du fait d'être une femme dans le domaine musical ? Et des avantages ?</i>	52
<i>Ont-elles l'impression de devoir se battre contre certains préjugés ?</i>	56
<i>Sont-elles pour ou contre les festivals à programmation seulement féminines ?</i>	58
<i>Quelles sont, selon elles, les raisons de la rareté des femmes compositrices ?</i>	60
<i>Quel est le message, si elles en ont un, qu'elles souhaitent délivrer aux femmes compositrices ?</i>	64
CHAPITRE 4 : DISCUSSION	66
<i>La création comme monopole masculin</i>	67
<i>Devenir compositrice : parcours du combattant ?</i>	70
<i>Le dénigrement et l'incrédibilité de la femme : le rempart sexiste</i>	72
<i>Le paravent ou les bienfaits du non-genre</i>	74
<i>L'esthétique : une affaire de genre ?</i>	76
<i>Festivals 100% féminin, ou les méfaits de la discrimination positive ?</i>	80
<i>L'autocensure comme premier obstacle</i>	83
<i>Quand la femme n'est plus qu'un corps ou une voix</i>	84
<i>Créer versus procréer</i>	86
<i>Vers des solutions ?</i>	89
CONCLUSION	94
<i>Perspectives futures de recherche</i>	96
BIBLIOGRAPHIE	98
<i>Ouvrages et dossiers de revue</i>	98
<i>Articles de revue et chapitres d'ouvrage</i>	100
<i>Ressources électroniques</i>	103
<i>Ressources audiovisuelles</i>	104

INTRODUCTION

La présence des femmes compositrices dépasse de peu les 10% sur les plateformes Internet l'Intégrale de la musique¹ et le Forum des Compositeurs². Est-ce lié au hasard, à un manque de reconnaissance des institutions, à une esthétique différente qui plairait moins au public ou à des raisons purement sociologiques ?

Le choix a donc été fait de se concentrer sur trois compositrices belges du dix-neuvième, du vingtième et du vingt-et-unième siècles afin de déterminer l'évolution de leur place dans l'histoire de la vie musicale. Cependant, au fur et à mesure de la réflexion, la question sous-jacente à ces premières démarches s'est précisée et a permis de délimiter le sujet. Ces premières analyses et questionnements ont permis de déterminer la question de recherche finale : quelles sont les raisons de la rareté de la femme compositrice dans la vie musicale contemporaine ? Cette question a finalement pris le pas sur les premières pistes de recherche, y trouvant un intérêt plus contemporain et pertinent.

Dans la tentative de répondre à cette question, la rencontre de 11 compositrices belges actuelles a été capitale, de même que la consultation des données de la nouvelle plateforme du secteur musical l'Intégrale de la musique, répertoriant tous les acteurs et intervenants du secteur musical en Fédération Wallonie-Bruxelles. Mise en place en mars 2017, elle recense différentes données classées en diverses rubriques (artistes, scène, formation, équipements, ...) réparties en catégories plus spécifiques. En s'attardant sur la fonction de compositeur, force a été de constater la différence marquée entre le nombre de compositeurs hommes et le nombre de compositeurs femmes : sur les 425 compositeurs recensés, seules 50 femmes sont présentes. Cela représente 11,7% des compositeurs inventoriés par cette plateforme au sein de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Le Forum des Compositeurs, association créée en 2002 réunissant compositeurs et interprètes en Belgique francophone, affiche plus ou moins le même résultat : sur les 52 compositeurs recensés, seulement 4 sont des femmes (7,14%).

Cette différence marquée est le constat de base de cette recherche, et mène à ces questions : quelles en sont les causes ? À l'histoire en général de la place de la femme en tant qu'artiste ? À une différence esthétique de la musique propre au genre du compositeur ? À certaines

¹ IDLM, *Intégrale de la musique*, [<http://www.idlm.be/>], 2017, (consulté le 15 mars 2017).

² CARÒLA L., *Forum des Compositeurs*, [www.compositeurs.be], 2017, (consulté le 15 mars 2017).

discriminations dans la musique actuelle ? Le public est-il plus attiré par la musique composée par des hommes ? La société façonne-t-elle les critères de grandeur de manière à en exclure les femmes ? Et, en fin de compte, que signifie être une femme dans le domaine musical ?

De tous temps, il y eut des femmes compositrices mais pourtant, aujourd'hui encore, la composition féminine n'a rien d'une évidence³. S'agit-il ici plutôt alors de raisons sociologiques ? Il est évident que la situation des compositrices varie selon les pays et dépend autant des conditions socio-culturelles que des données musico-historiques. De nombreuses compositrices ont acquis aujourd'hui une certaine notoriété dans la vie musicale contemporaine mais malgré tout, il ne faut pas oublier qu'une femme qui compose reste une exception. Le sujet de cette recherche est donc de comprendre pourquoi cela en est une, et a fortiori, ce qui explique la rareté de la femme en tant que compositrice dans la vie musicale contemporaine en Fédération Wallonie-Bruxelles.

Les explications de ce constat ont été recherchées en se basant sur deux axes. La première étape de la recherche a donc été de se baser sur des sources écrites, afin de comprendre la rareté des femmes sur ces plateformes. Avant de se plonger en profondeur dans le sujet, une contextualisation de la question a donc été réalisée, en commençant par un état des lieux des travaux abordant les questionnements posés dans le cadre de la recherche. En effet, dès la fin des années septante, plusieurs publications paraissent et se multiplient sur le thème « femmes et musique ». Les thèmes du genre, du féminisme, des stéréotypes et de l'histoire des femmes, sur lesquels il était impossible de faire l'impasse pour mener une réflexion solide, sont abordés dans le deuxième chapitre, ainsi que les interrogations sur les images socialement et culturellement admises (et transmises) sur les femmes en général et sur les compositrices en particulier. En conclusion à cette première partie, une approche historique de la place de la femme dans le domaine musical a été réalisée. Deuxièmement, la volonté a été de cerner la place des femmes compositeurs dans la vie musicale contemporaine en Fédération Wallonie-Bruxelles en faisant partir la réflexion du point de vue des compositrices elles-mêmes. Des entretiens avec 11 compositrices ont été menés. L'objectif principal de cette recherche étant de comprendre quelle place la société assigne aux femmes dans le champ musical, il semblait important qu'elle soit appuyée par les propos-mêmes de compositrices.

L'objectif présenté dans le cadre de cette recherche n'est en aucun cas de différencier une nature féminine d'une nature masculine et encore moins de pointer des quelconques qualités musicales

³ GREEN A.-M. et RAVET H. (dir.), *L'Accès des femmes à la l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société*, Paris, L'Harmattan/Ircam, 2005, p. 45.

aux musiciennes. Au contraire, le but ici est de comprendre comment, socialement et culturellement, se construisent les identités et les trajectoires des compositrices. C'est pourquoi il a semblé indispensable de recueillir des données auprès des compositrices, afin de déterminer quelles sont les conséquences du fait d'être une femme, à l'heure actuelle, exerçant le métier de compositrice. L'objectif a donc également été de comprendre la société dans laquelle nous vivons et évoluons, et plus particulièrement de saisir la place qu'y occupent les femmes, et ce, en mettant en avant l'aspect musicologique.

P A R T I E 1
THÉORIE ET CONTEXTUALISATION

CHAPITRE 1. ÉTAT DE LA QUESTION

Dès la fin des années septante et au début des années quatre-vingt, plusieurs publications paraissent sur le thème « femmes et musique ». Par la suite, de plus en plus d'ouvrages ont évoqué les questions du genre et du rapport à la musique. Il s'agit ici d'établir un état des lieux des travaux qui ont abordé les questionnements posés dans le cadre de la recherche : les études de genre et la musicologie féministe.

LES ÉTUDES DE GENRE

Eliane Gubin, en tant que professeure d'Histoire contemporaine à l'Université Libre de Bruxelles, a choisi de développer sa recherche dans le domaine autour de la figure féminine. L'ouvrage *Choisir l'histoire des femmes*⁴ réunit un large panel d'articles rédigés tout au long de sa carrière d'historienne, répartis en quatre parties : « I : Femmes et sciences », « II : Femmes dans l'espace public », « III : Discours, modèles et représentations », « IV : Femmes et guerre (1914-1918) ». La femme y est mise au centre de l'histoire politique et sociale de Belgique, avec la notion de genre comme instrument d'analyse, permettant d'une part la découverte de nouveaux sujets historiques et d'autre part un nouveau regard sur l'analyse des sources traditionnelles.

En 1990, la philosophe américaine **Judith Butler** publie un ouvrage essentiel tant pour sa carrière que pour le domaine des études de genre : *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*⁵. Elle s'intéresse à des cas plus marginaux comme celui des drag-queens pour y théoriser la « performativité du genre », qui sous-tend que la différenciation entre les genres se déroule – au-delà du biologique sexuel – par construction sociale, et ce performativement ; cela signifie que chacun agit en cohérence avec un certain modèle instauré par la société, celui de l'« homme » ou celui de la « femme » par exemple, qui va conditionner ses attitudes, ses comportements, etc. Le genre est donc social, et chacun s'y conforme par éducation et identification. Butler résume son concept par ces mots: « There is no gender identity behind the expressions of gender, that identity is performatively constituted by the very “expressions” that are said to be its results.⁶ » Par son ouvrage, Judith Butler remet en cause l'identité féminine qu'elle considère comme faussée, afin de défendre une nouvelle politique féministe plus complexe.

⁴ GUBIN E., *Choisir l'histoire des femmes*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 2007.

⁵ BUTLER J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

⁶ Cité dans BUTLER J., *op. cit.*, p. 25 : « Il n'y a pas d'identité de genre au-delà des expressions du genre, cette identité est constituée performativement par les “expressions” elles-mêmes qui sont dites être leurs résultats. » (Traduction par nous)

Françoise Héritier, anthropologue et ethnologue française de tradition structuraliste, a consacré une grande partie de sa carrière à une étude féministe des fondements de la hiérarchie entre les deux sexes. *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, paru en 1996⁷, recueille une série d'articles rédigés à ce sujet entre 1979 et 1993. Dans la continuité de Claude Lévi-Strauss, elle se penche d'abord sur les systèmes de parenté dans les études de différentes ethnies, afin d'en dévoiler ce qu'elle va qualifier de « valence différentielle des sexes », c'est-à-dire un rapport asymétrique qui place toujours le masculin au-dessus du féminin et qui oriente depuis toujours notre façon de penser le monde. Françoise Héritier fait l'hypothèse que cette hiérarchie serait le résultat d'une volonté de contrôler la reproduction par ceux qui ne la contrôlent justement pas, et l'auteure s'est intéressée plus précisément à l'analyse des représentations liées à la procréation et aux humeurs corporelles afin d'étayer ses théories. Ce constat hiérarchique quelque peu pessimiste va néanmoins donner suite à un deuxième ouvrage paru en intitulé *Masculin, Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*⁸ qui cherche à donner des pistes pour l'avenir, en s'interrogeant sur les raisons pour lesquelles la hiérarchie et la domination sont greffées sur la différence des sexes.

LA MUSICOLOGIE FÉMINISTE

En 1987, les universitaires américaines féministes **Jane Bowers** et **Judith Tick** dirigent une publication intitulée *Woman Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*⁹. À travers une série d'essais rédigés collaborativement par différents musicologues, elles entendent faire honneur à un répertoire oublié par les livres d'Histoire : celui des femmes musiciennes du monde occidental depuis le Moyen-Âge jusqu'au milieu du vingtième siècle. Quatorze chapitres à l'impressionnante documentation reprennent 800 ans de développement musical féminin, et rendent ainsi « scandaleux les anciens livres d'histoires pour leur omission conséquente de la femme, non seulement à travers leurs récits et catégories mais également à travers leurs systèmes de valeurs, depuis la façon de penser l'art, la tradition, l'Histoire, mais aussi la musique elle-même. »¹⁰

L'ouvrage *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality*¹¹, publié en 1991 par l'américaine **Susan McClary** propose un cadre de réflexion pour aborder la question du genre et de la sexualité en

⁷ HÉRITIER F., *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

⁸ HÉRITIER F., *Masculin, Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.

⁹ BOWERS J. et TICK J. (dir.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1987.

¹⁰ WOOD E., « Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950. Jane Bowers, Judith Tick », *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 13, n°2, 1988, p. 354-357. (Traduction par nous).

¹¹ MCCLARY S., *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1991, trad. de l'anglais par Deutsch Catherine Roth Stéphane, Paris, Philharmonie de Paris/La rue musicale, 2015.

musique. Ce n'est que vingt-cinq ans plus tard qu'il est traduit en français. En effet, ce type d'analyse est rejeté par certains adeptes d'une musicologie traditionnelle mais également par certaines féministes. Selon Susan McClary, le contexte social et culturel des femmes influence leur création musicale et leurs affinités avec la musique. Ce type d'analyse se voit dès lors stigmatisé en Europe, les discours laissant transparaître une vision essentialiste de la musique.

Au moment de la parution de la première édition de l'ouvrage, au début des années nonante, les études de genre font l'objet d'une grande effervescence intellectuelle, suite à la parution de plusieurs textes théoriques fondamentaux. Pour l'auteure, la rencontre entre la *new musicology*¹², mouvement auquel elle appartient, et les théories féministes, ne pouvait être qu'enrichissante. Selon elle, la musique participe à la construction des idéologies et peut servir à la division du monde en masculin/féminin. Cinq thématiques sont abordées dans cet ouvrage¹³, et ce en parcourant un vaste éventail de périodes et de répertoires : Susan McClary analyse tant les opéras de Monteverdi du début du dix-septième siècle que les clips musicaux de Madonna et les œuvres de Laurie Anderson. Elle y démontre à quel point l'« infériorisation » de la femme est mise en valeur, et ce jusque dans les principes harmoniques de la musique, et qu'une image caricaturale et méprisante de la femme, et les caractéristiques de séduction, lamentation, déviance et démence sont associées au genre féminin. L'auteure aborde également les mécanismes de domination masculine ayant empêché des femmes comme Madonna et Laurie Anderson de s'épanouir dans le monde de la musique populaire. Par ailleurs, elle étudie la représentation du genre et les conventions musicales narratives en s'intéressant aux portraits de femmes folles (La Nymphé de Monteverdi ou Salomé dans l'œuvre de Strauss). Les trois derniers chapitres portent sur des artistes qui ont délibérément problématisé leur identité sexuée au sein de leur discours musical : Janika Vandervelde, Laurie Anderson et Madonna. Au fil de ces différents chapitres, Susan McClary analyse des œuvres sans cloisonnement de genre ou d'époque. Son ouvrage est un modèle d'ouverture, notamment en abordant la *new musicology*, dans un contexte théorique qui ne va pas dans le même sens. Ce nouvel apport intellectuel a permis de nouvelles réflexions sur le sujet.

Chaque année, la Société Américaine de Musicologie remet le Ruth A. Solie Award, récompensant une collection d'essais musicologiques de grand mérite, toutes langues et tous pays confondus. Si le prix porte désormais le nom de la musicologue américaine **Ruth A. Solie**, c'est

¹² Domaine de recherche qui fait appel aux *cultural studies*, aux *gender studies* et aux apports du féminisme, aux *gay and lesbian studies*, à la *queer theory* et aux *postcolonial studies*

¹³ 1° Les constructions musicales du genre et de la sexualité ; 2° Dimensions genrées de la théorie musicale traditionnelle ; 3° Genre, sexualité et narration musicale ; 4° La musique, un discours genré ; et 5° Stratégies discursives des femmes musiciennes.

dû au succès auprès de la communauté scientifique de l'ouvrage qu'elle a dirigé en 1993 intitulé *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*¹⁴, qui réunit quinze essais de différents musicologues, dont Susan McClary et Judith Tick – d'ailleurs inspiratrice du projet. Après une introduction réflexive sur le concept de *différence*, les essais explorent le rôle de cette différence, celle du genre, celle de la sexualité, dans le domaine musical, embrassant des musiques du monde entier, une période allant du Moyen-Âge à l'époque contemporaine ainsi que de multiples compositeurs. Ruth A. Solie s'inscrit ainsi dans la mouvance féministe apparaissant en musicologie pendant les années nonante, qui tend à défier la notion de musique « absolue » en décryptant l'influence de son contexte sociétal et – surtout – généré.

Marcia Judith Citron, professeure américaine de musicologie, publie en 1993 *Gender and the musical canon*¹⁵, qui propose une étude de genre dans le domaine musical dont l'objectif rejoint d'une certaine façon la présente recherche. Elle se penche sur les raisons qui ont rendu si marginale la musique composée par des femmes dans le répertoire classique, et sur le pourquoi de l'exclusion des femmes compositrices de ce qu'elle définit par le « canon » musical occidental. Ce canon (modèle, standard), l'auteure tente d'en expliquer sa formation en analysant de façon critique ses différents aspects ainsi que la façon dont il est créé par la profession (principalement masculine), par les éditeurs, par les intentions et attitudes des compositeurs, chefs d'orchestre et musiciens et enfin par le public. L'auteure essaie également de pointer les changements nécessaires pour une meilleure représentation féminine, après s'être notamment intéressée à la composition comme acte de rébellion pour la femme dans un chapitre sur la créativité qu'elle dit associée au masculin dans notre société. *Gender and the musical canon* reçut le prix Pauline Alderman du meilleur livre sur la femme dans la musique, attribué par l'International Alliance for Women in Music, et Marcia Judith Citron fut récompensée par une adhésion en tant que membre d'honneur à la Société Américaine de Musicologie.

*Music, Gender, Education*¹⁶, écrit par **Lucy Green**, professeure d'Éducation Musicale en Angleterre, et publié en 1997, aborde en deux parties, comme son titre l'indique, le rôle de l'éducation dans les liens entre la musique et le genre, de façon historique et anthropologique. À quel point l'éducation à ce qu'on appelle la « féminité » est-elle appuyée par les pratiques musicales ? Lucy Green théorise une certaine « patriarchie musicale » ainsi qu'une « construction sociale de la signification musicale » pour analyser dans la première partie du livre (« Musical meaning and women's musical practice ») les rapports de ces concepts avec la musique féminine ainsi que les

¹⁴ SOLIE R. A., *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*, University of California Press, Londres, 1993.

¹⁵ CITRON M. J., *Gender and the musical canon*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

¹⁶ GREEN L., *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

réactions des femmes envers ceux-ci. Elle se pose aussi la question de la possibilité d'une expérience musicale qualifiée de « totale », c'est-à-dire autonome de toute construction sociale. Dans la deuxième partie (« Gendered musical meaning in contemporary education »), l'auteure se penche sur les salles de classes d'aujourd'hui, comme représentation microcosmique de notre société, en se concentrant sur la perpétuation ou non des constructions sociales du genre féminin. Elle montre qu'il y a effectivement perpétuation, tant dans les instruments pratiqués et dans le style de musique que dans la considération de leur propre travail, que la plupart des élèves musiciennes tendent à rattacher à leur idée de la « féminité ».

Les études de genre ont très rapidement englobé le domaine artistique qu'est la musique. En 1999, **Françoise Escal**, spécialiste d'histoire sociale et culturelle de la musique publie *Musique et différence des sexes*¹⁷ en collaboration avec **Jacqueline Rousseau-Dujardin**, psychanalyste ayant participé à la publication de livres abordant le rapport entre la psychanalyse et la musique. Cet ouvrage propose une analyse qui se veut à la fois sociohistorique et psychanalytique, en se questionnant sur l'absence du génie musical au féminin. Les auteures livrent une enquête sur l'histoire des femmes musiciennes dans les sociétés européennes et tentent de comprendre les raisons pour lesquelles la carrière des femmes a été entravée par le simple fait de leur genre.

L'ouvrage comprend deux parties : dans la première sont décrites les conditions historiques générales et plus précisément musicales. Françoise Escal et Jacqueline Rousseau-Dujardin y mettent en avant la double hypothèque et hypothèse qui pèse sur les musiciennes et en particulier sur les compositrices. Premièrement, l'hypothèque culturelle et deuxièmement, l'hypothèse naturaliste. La première souligne le manque d'aptitudes des femmes à la création, qui viendrait de l'occupation des femmes dans d'autres activités : s'occuper de leur progéniture, par exemple. Les œuvres des compositrices sont donc considérées comme des exceptions à ce manque d'aptitudes. La deuxième souligne les difficultés (sociales, culturelles ou historiques) auxquelles les femmes souhaitant composer doivent faire face. En effet, celles-ci doivent parfois lutter contre leur propre entourage mais également leurs propres doutes, pour pouvoir composer. Y sont expliqués les combats qu'elles doivent mener pour faire jouer et entendre leurs œuvres, dans l'espoir d'une reconnaissance. Dans la seconde partie de l'ouvrage sont analysés de façon psychanalytique les parcours de plusieurs compositrices (Hildegard von Bingen, Clara Schumann, ...). Leur parcours de vie mais également les doutes sur leur talent et leurs possibilités en tant que compositrices, reflet d'une culpabilité liée à la différence sexuelle¹⁸, y sont explicités.

¹⁷ ESCAL F. et ROUSSEAU-DUJARDIN J., *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 1999.

¹⁸ *Ibid.*, p. 198.

Les écrits de **Marie Buscatto**, maître de conférences en sociologie à l'université de Paris I Panthéon Sorbonne, ont également été fort utiles dans le cadre de cette recherche. En effet, cette sociologue, elle-même musicienne, a réalisé plusieurs enquêtes concernant la place de la femme dans le domaine musical, et plus particulièrement dans le monde du jazz français.

Dans son article *Femme dans un monde d'hommes musiciens*¹⁹, publié en 2005, l'auteure discute de la position de la femme dans un monde d'hommes, qui peut parfois ouvrir certaines portes mais qui en ferme également d'autres. Sept années plus tôt, elle décide de tenir un carnet ethnographique reprenant toutes les interactions musicales observées au cours de répétitions, de stages, de concerts ou encore de jams, et ce, dans le but d'étudier de manière sociologique la situation plutôt conflictuelle des chanteuses²⁰. Étant elle-même chanteuse amatrice dans le monde du jazz français, elle se rend compte que « le genre influence les possibilités même de l'enquête, soit en suscitant le désir d'enquête de celle ou celui qui ne comprend pas un phénomène vécu de manière très personnelle ; soit en fermant certaines possibilités d'observation (ces lieux, ces sujets ou ces moments « exclusivement » masculins) ; soit encore en permettant à l'inverse de réaliser des observations inédites (par exemple par un usage réfléchi - au moins a posteriori ! - du flirt et de la séduction) »²¹.

Tout au long des articles et publications de Marie Buscatto, que ce soit dans son ouvrage *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*²² ou dans son article *Chanteuse de jazz n'est point un métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument*²³, elle aborde le monde du jazz français, en mettant en avant la double différenciation sexuelle qui le traverse. Le jazz est considéré comme un monde d'hommes (95% des musiciens jazz sont des hommes), cependant, les chanteurs sont pour la plupart des femmes. Les femmes sont associées à un rôle bien précis, celui de chanteuse, qui dans ce monde-là est plutôt dévalorisé, le chant étant plutôt vu dans ce cas-ci comme une expression naturelle de la féminité. De plus, dans la plupart des cas pris dans le milieu du jazz, les musiciens hommes appartiennent à plusieurs réseaux. D'un côté, cette appartenance engendre une instabilité de leur emploi mais de l'autre elle leur permet de jouer dans plusieurs groupes. Et de ces réseaux-là les femmes sont exclues, augmentant leurs difficultés à s'insérer sur le marché du travail. L'auteure aborde donc les difficultés pour l'accès des femmes chanteuses sur le marché de l'emploi musical de jazz mais également les stéréotypes féminins, partagés par presque tout

¹⁹ BUSCATTO M., « Femme dans un monde d'hommes musiciens », *Volume !*, n°1, 2005, p. 77-93.

²⁰ BUSCATTO M., *op. cit.*, 2005, p. 81.

²¹ *Ibid.*, p. 90.

²² BUSCATTO M., *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS, 2007.

²³ BUSCATTO M., « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n°1, 2003, p. 35-62.

l'ensemble des musiciens d'après son étude. Le rôle de chanteuse est dévalorisé et n'est pas considéré comme une qualité à part entière. En effet, la plupart des jazzmen considèrent la mélodie chantée comme une dégradation du jazz pur, n'ayant aucun « mérite » en comparaison au travail des compositions instrumentales et d'écritures rythmiques²⁴.

Sociologue et musicologue de formation, **Hyacinthe Ravet** est également musicienne. Responsable de l'option « Méditation de la musique » du Master 2 « Recherche en musique et musicologie » à l'Université Paris-Sorbonne, elle y est également maître de conférences. Hyacinthe Ravet est l'auteure de nombreux articles croisant sociologie et arts, sociologie et musique, mais également travail et genre. Elle a dirigé plusieurs publications : « Les femmes, les arts et la culture. Frontières artistiques, frontières de genre », dans *Travail, genre et sociétés*²⁵, publié en 2008 en collaboration avec Marlaïne Cacouault-Bitaud, *L'Accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société*²⁶, publié en 2005 en collaboration avec Anne-Marie Green mais également *Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique*²⁷, publié en 2003 dans la revue *Travail, genre et sociétés*.

Outre les publications qui viennent d'être citées, la sociologie de la musique doit à Hyacinthe Ravet l'ouvrage *25 ans de sociologie de la musique en France. Ancrages théoriques et rayonnement international*, en co-direction avec Emmanuel Brandl et Cécile Prévost-Thomas, Paris, L'Harmattan, 2012²⁸, mais également un ouvrage publié en 2015 à propos de l'orchestre : *L'orchestre au travail : interactions, négociations, coopérations*²⁹.

Ayant consacré plusieurs années de recherche à l'évolution de la place de la femme dans la musique, l'apport des publications de cette auteure a été considérable dans le domaine de la recherche, notamment son ouvrage indispensable *Musiciennes : Enquête sur les femmes et la musique*³⁰, publié en 2011. Elle y aborde la question de la présence des femmes dans la vie musicale contemporaine, que ce soit au niveau de leurs difficultés d'accès aux professions longuement masculines ou au niveau des luttes et victoires qu'elles ont pu mener ou gagner. L'auteure met en avant le rapport entre femmes et musique en se posant une série de questions : « Pourquoi une

²⁴ BUSCATTO M., *op. cit.*, 2003, p. 49.

²⁵ CACOUAULT-BITAUD M. et RAVET H., « Les femmes, les arts et la culture. Frontières artistiques, frontières de genre », *Travail, genre et sociétés*, n°19, 2008, p. 19-22.

²⁶ GREEN A.-M. et RAVET H. (dir.), *op. cit.*, 2005.

²⁷ RAVET H., « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, n°9, 2003, p. 173-195.

²⁸ BRANDL E., PRÉVOST-THOMAS C. et RAVET H., *25 ans de sociologie de la musique en France. Ancrages théoriques et rayonnement international*, L'Harmattan, Paris, 2012.

²⁹ RAVET H., *L'orchestre au travail : interactions, négociations, coopérations*, Vrin, Paris, 2015.

³⁰ RAVET H., *Musiciennes : Enquête sur les femmes et la musique*, Autrement, Paris, 2011.

fille se met-elle à la flûte plutôt qu'au trombone ? » ; « Comment une jeune femme s'intègre-t-elle dans un orchestre largement composé d'hommes ? » ou encore « Comment, dans un couple de musicien, combiner la passion de la musique et la vie de famille ? »

Musiciennes : Enquête sur les femmes et la musique est un témoignage de la réalité à laquelle font face les femmes qui se consacrent à une carrière musicale et permet de se rendre compte à quel point l'égalité des sexes est encore une illusion dans ce domaine, malgré le nombre de femmes inscrites dans les écoles de musique et dans les conservatoires : celles-ci y sont en effet majoritaires. Dans son ouvrage, l'auteure met en lumière les facteurs qui influencent la carrière d'une femme musicienne : modèles, discriminations, économie, maternité. À travers une perspective sociologique, tout en s'appuyant sur ses connaissances musicologiques, Hyacinthe Ravet dresse tout d'abord le portrait de l'évolution de la place de la femme dans la musique classique, de l'Antiquité à aujourd'hui. L'auteure relate également l'histoire de l'enseignement musical institutionnel en France, de la fondation du Conservatoire de Paris en 1795 jusqu'à aujourd'hui. Jusqu'en 1842, l'entrée du Conservatoire se faisait par deux portes différentes, en fonction du sexe. Encore à l'heure actuelle, les chiffres sont préoccupants : en 2011, l'Orchestre Philharmonique de Vienne comptait seulement 4 femmes titulaires sur 128 membres³¹. Le chapitre intitulé « Le sexe des instruments » analyse les représentations associées aux instruments de musique (représentations à des figures féminines ou à des figures masculines). Le chapitre suivant permet d'entrevoir les raisons pour lesquelles les femmes jouant de certains instruments vont accéder plus rapidement à l'orchestre, en abordant essentiellement la position de la clarinette dans un orchestre, sur la base d'une analyse avec portraits et témoignages. Les femmes interrogées mettent l'accent sur la mise en place du paravent pour les auditions, qui joue un rôle majeur dans leur accès aux professions instrumentales. Les deux chapitres suivants portent sur l'orchestre, avec en premier lieu l'histoire et l'explication de sa lente ouverture aux femmes, et en second lieu la question du « microcosme hiérarchisé ». Enfin, les deux derniers chapitres abordent la question des rôles *diriger* et *créer*, ainsi que toutes les difficultés que les femmes peuvent rencontrer dans leur chemin vers l'accès aux postes à responsabilités. Pourquoi si peu de femmes se retrouvent-elles aux postes à responsabilités ? L'auteure conclut que c'est la discrimination qui reste le principal obstacle : « Nous autres femmes devons être compétentes à 200% à l'entrée ; une fois engagées, on jugera notre valeur à 50% de celle des hommes moyens »³².

³¹ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 8.

³² *Ibid.*, p. 196.

Tant au niveau des informations qu'au niveau de la méthodologie utilisée, deux mémoires se sont révélés pertinents : celui de **Bénédicté Briant-Froidure**, publié en 2011, *Musiques actuelles : les femmes sont-elles des hommes comme les autres ?*³³ et celui d'**Élise Dutrieux**³⁴, *L'électronique s'accorde-t-elle au féminin ?*³⁵, publié en 2016. Toutes les deux se sont posées la question de la rareté de la femme dans l'univers musical, en s'axant respectivement sur les musiques actuelles et sur la musique électronique. Les deux recherches réunissent un ensemble de témoignages qui peuvent aider à comprendre la faible présence féminine dans le milieu musical. Bénédicté Briant-Froidure, grâce également à son expérience sur le terrain en tant que programmatrice dans une salle de concert à Roubaix, constate que la rareté vient surtout d'un historique discriminant pour les femmes. De son côté, Élise Dutrieux observe que les femmes font l'objet d'une véritable stigmatisation qui nourrit les stéréotypes, entraînant de nombreux mécanismes d'empêchement. Elle souligne donc également, entre autres, la présence d'une discrimination.

Il est important de souligner que la très grande majorité des ouvrages précédemment cités ont été écrits par des femmes, tant pour les références en musicologie que pour celles en études de genre. Bien que le choix bibliographique puisse être mis en cause, ce fait significatif, reflet d'une réalité plus large, semble concrétiser cette fausse idée répandue d'un féminisme réservé aux femmes, ou qu'« il n'y a que les femmes pour parler des femmes ». Les mentalités accepteront-elles un jour totalement le féminisme comme mouvement universel et non exclusivement féminin ? Il est peut-être là, le prochain pas vers l'égalité.

³³ BRIANT-FROIDURE B., *Musiques actuelles : les femmes sont-elles des hommes comme les autres ?*, Mémoire Direction de projets culturels, jurys : Majastre Jean-Olivier, Dupas Françoise et Quiles Jean-Pascal, Université Pierre Mendès, année académique 2010-2011.

³⁴ Élise Dutrieux également interviewée en tant que compositrice dans le cadre de cette recherche.

³⁵ DUTRIEUX É., *L'électronique s'accorde-t-elle au féminin ?*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Master en Information et Communication, promoteur : Paulis Chris, Université de Liège, année académique 2015-2016.

CHAPITRE 2. CONTEXTUALISATION

Effectuée à partir de sources écrites et d'une analyse qualitative établie sur base d'entretiens avec 11 compositrices de la Fédération Wallonie-Bruxelles, le but de cette recherche est de comprendre les raisons de la rareté de la femme en tant que compositrice. Par conséquent, elle s'inscrit dans un champ particulier, celui des études de genre. Développées en parallèle au féminisme et à l'Histoire des femmes, les études de genre proposent un cadre de réflexion à propos des rapports entre les sexes et permettent de déconstruire les stéréotypes ancrés dans les mentalités et véhiculés dans et par la société. Sont abordés dans ce chapitre les stéréotypes de genre, le féminisme, l'Histoire des femmes et les études de genre.

LES STÉRÉOTYPES DE GENRE

Transmis par la société, la culture, l'histoire et l'éducation, tout un nombre de stéréotypes sont inscrits dans les mentalités des individus. Caractéristiques jugées communes à un groupe, elles sont finalement émises davantage à partir de croyances et de perceptions qu'à partir de faits véridiques³⁶.

Un ensemble de croyances concernant les hommes et les femmes sont véhiculées au sein de la société, ainsi que les rôles sociaux auxquels ils doivent se conformer³⁷. Kay Deaux, psychologue sociale dont le travail est axé sur l'identité féministe, et Mary Kite, psychologue qui base son travail sur les stéréotypes envers les femmes, gays et lesbiennes, décrivent cet ensemble de convictions comme un système de croyances de genre, véhiculé par les médias, l'influence parentale et les pairs. Dans ce système, plusieurs aspects sont englobés : le contenu du stéréotype, les attitudes relatives aux rôles appropriés pour les femmes et les hommes, ainsi que les perceptions des personnes extérieures³⁸.

En général, le rôle social masculin est de plus grand pouvoir et de plus haut statut que le rôle social féminin³⁹. D'un côté, les hommes sont associés aux caractéristiques d'indépendance, de force, de confiance. D'un autre côté, les femmes sont associées aux caractéristiques d'émotion, de

³⁶ BRIANT-FROIDURE B., *op. cit.*, p. 58.

³⁷ WHITLEY BERNARD E. et KITE MARY E. (dir.), *The Psychology of Prejudice and Discrimination*, Cengage Learning, Boston, 2009, p. 371.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ DEAUX K. et LAFRANCE M., *Gender*, dans FISKE S. T. et GILBERT D. T., *The Handbook of Social Psychology*, McGraw-Hill, Boston, 1998, p. 788-827.

service et de gentillesse. Toutes ces croyances sont relatives à plusieurs dimensions de l'individu : les caractéristiques physiques, les rôles, les capacités cognitives et les émotions⁴⁰.

Mais à quel point ces stéréotypes de genre reposent sur des caractéristiques réelles ? Le psychologue américain Richard A. Lippa, montre qu'en moyenne, les croyances stéréotypées reflètent les caractéristiques que femmes et hommes utilisent pour décrire leurs propres traits. Les femmes vont être plus susceptibles de se décrire comme gentilles et serviables alors que les hommes vont utiliser majoritairement les termes d'indépendant et compétitif⁴¹.

Le sociologue Pierre Bourdieu, dans son ouvrage *La domination masculine*⁴², fait ce rapprochement symbolique entre la configuration du sexe et des rôles des femmes et des hommes dans la société. Il y développe à la fin des années nonante la notion de « violence symbolique ». Selon lui, l'éducation, les médias et les institutions ont un impact sur les individus en véhiculant une image dépréciative de la femme, impliquant que ceux-ci légitiment cette image. Par le biais des médias, la violence symbolique correspond au pouvoir d'imposer un système de pensée comme légitime à une population « dominée »⁴³. Les mécanismes de domination masculine sont un bon exemple de cette violence symbolique.

Dans le monde musical, des stéréotypes peuvent également être constatés. Par exemple, la femme va être associée aux caractéristiques de grâce, de légèreté, de délicatesse et d'élégance, qui vont conduire naturellement les femmes vers le jeu d'instruments tenus à distance du corps ainsi que vers des sonorités plus aiguës, comme celles produites par la harpe, la flûte ou le violon. Au contraire, l'homme va être associé aux caractéristiques de puissance, de force et de souffle. Cela va impliquer le choix d'un jeu d'instruments embouchés, comme la trompette, ou d'instruments corps à corps, comme la contrebasse. Également, le registre grave et la visibilité sonore sont assignés au monde masculin⁴⁴.

Ces stéréotypes de genre dans le monde musical sont démontrés dans plusieurs ouvrages consultés. Selon Françoise Escal et Jacqueline Rousseau-Dujardin, un manque d'aptitudes à la création se constate chez la femme. Il s'agit de l'hypothèse naturelle. Symboliquement et socialement, les femmes sont définies par l'engagement dans le foyer et, par exemple, elles s'occupent de leur progéniture. En effet, dans notre société patriarcale judéo-chrétienne, la notion de création est liée à l'homme et la procréation à la femme. Il s'agit donc d'une construction

⁴⁰ WHITLEY B. E. et KITE M. E. (dir.), *op. cit.*, p. 373.

⁴¹ LIPPA R. A., *Gender, Nature, and Nurture*, Second Edition, Taylor & Francis, Hamilton, 2005.

⁴² BOURDIEU P., *La domination masculine*, Seuil, Paris, 1998.

⁴³ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁴ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 47.

mentale, visant à penser que les femmes n'ont pas de prédisposition favorable à la technique instrumentale, puisque leur rôle social fondamental est loin de la création musicale⁴⁵.

LES DIFFÉRENTES VAGUES DU FÉMINISME

L'histoire du féminisme est extrêmement complexe, composée de luttes nombreuses et hétérogènes. Elle peut être résumée en trois périodes notables. Cependant, cette division par vague fait l'objet de discussions, même au sein des groupements féministes⁴⁶.

Débutant au moment de la Révolution Française de 1789, la première période, décrite comme la période pré-féministe, est fondamentale. Se terminant vers 1830, cette période prône des idées luttant pour le droit à la citoyenneté, à l'éducation et à la formation pour les femmes. Dans la continuité de ces luttes, le premier mouvement féministe organisé apparaît, à la fin du dix-neuvième siècle⁴⁷. Cette première vague lutte pour l'égalité des droits civiques, politiques et économiques mais également pour l'accès et la représentation des femmes dans toutes les sphères sociales. À ce moment-là s'opère également une résistance active au maternalisme et à la « nature féminine ». Trois objectifs principaux sont poursuivis lors de ce premier mouvement : établir les inégalités formelles entre les sexes, contester leur évidence naturaliste et enregistrer les luttes et les succès⁴⁸.

À partir de la fin des années soixante, le féminisme entre dans sa deuxième vague. L'objectif principal de celui-ci est de lutter contre la domination masculine et pour une libération des femmes du patriarcat. Le mouvement se bat entre autres pour une autonomie politique, sociale et économique des femmes et c'est lors de cette période que le droit à l'avortement et à la contraception sont acquis, figurant comme emblématiques de ce mouvement. À cette époque, les femmes revendiquent la propriété de leur corps et la liberté sexuelle.

La troisième vague du mouvement féministe apparaît dans les années nonante et est marquée par l'apparition du concept d'*empowerment*, processus par lequel un individu ou un groupe acquiert les moyens de renforcer sa capacité d'action, sa capacité à s'émanciper. Débute alors la lutte pour la valorisation des minorités sexuelles et raciales. Dès lors, il ne s'agit plus d'un féminisme mais de

⁴⁵ ESCAL F. et ROUSSEAU-DUJARDIN J., *op. cit.*, p. 34.

⁴⁶ MCCLARY S., *op. cit.*, p. 318.

⁴⁷ GUBIN G., *op. cit.*, p. 58.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 59.

féminismes au pluriel, avec une multiplication des approches et des combats et l'idée d'un groupe social cohérent uni pour les mêmes causes s'amenuise⁴⁹.

Un grand nombre d'études et théories axées sur les vies, les places et les contributions des femmes dans la société émergent donc, et ce grâce aux mouvements féministes, considérés comme la force motrice de ces études. La musicologie étant dominée pour l'essentiel par des hommes, les études des femmes dans le domaine de la musique apparaissent encore plus tardivement que dans les autres domaines. Néanmoins, les musicologues, progressivement, s'intéressent au travail des femmes, celles-ci étant jusqu'alors ignorées dans l'histoire et le domaine musical⁵⁰.

L'HISTOIRE DES FEMMES

Selon les termes de l'écrivaine Virginia Woolf, la femme « ne peut se souvenir de rien, car tous les dîners sont préparés, les assiettes et les tasses sont lavées et les enfants envoyés à l'école et partis à travers le monde. Rien ne reste de tout cela. Tout a disparu, tout est effacé. Ni la biographie ni l'histoire n'a un mot à dire de ces choses »⁵¹.

La première vague féministe veut imposer l'idée que les rapports entre femme et homme peuvent changer. C'est de ce premier féminisme que se développe une presse spécifique de grande qualité : *La Ligue*, revue mensuelle publiée de 1894-1914, et *l'International féminin*, publié de 1910 à 1934. Ces écrits permettront le passage à une histoire des femmes de type scientifique.

À la suite de la révolte étudiante de 1968, les femmes revendiquent leur place : en effet, le mouvement de la révolte n'intègre pas la dimension féministe et l'énorme bouleversement social qui s'opère, celui des femmes présentes désormais dans tous les domaines de la sphère publique. Déçues de leur non-représentation bien qu'elles aient joué un rôle majeur dans toute l'agitation, elles se regroupent entre elles en émettant la volonté de repenser leur histoire en les plaçant en tant qu'actrices de l'évolution sociale⁵². Ce qui change par rapport à la première vague du féminisme, c'est qu'elles sont dès lors universitaires ou ont un bagage professionnel qui leur permet d'élever la discipline d'Histoire des femmes au rang du domaine de recherches et d'études. Cependant, un important décalage chronologique se remarque entre l'Histoire des femmes et l'entrée de la discipline d'un point de vue académique car elles sont encore trop peu

⁴⁹ MCCLARY S., *op. cit.*, p. 318.

⁵⁰ PENDLE K., *Women and Music: A History*, Indiana University Press, Bloomington, 2001, p. viii.

⁵¹ Cité dans BOUCHARDEAU H., *Pas d'histoire, les femmes...50 ans d'histoire des femmes 1918-1968*, Syros, Paris, 1977, p. 13.

⁵² GUBIN E., *op. cit.*, p. 47.

présentes dans les universités pour pouvoir aboutir à cette volonté. De plus, la discipline est trop focalisée sur l'histoire politique et économique des espaces publics, milieu d'où les femmes sont quasi absentes, celles-ci étant associées au monde privé⁵³.

L'histoire sociale en corrélation avec la sociologie va pouvoir faire avancer les choses et servira de socle indispensable à l'émergence de l'Histoire des femmes. Formule établie par l'historienne Arlette Farge en 1984, le « positivisme de l'urgence » met en avant l'idée de rendre les femmes visibles en établissant des recherches dans le but de prouver que les femmes sont quasi absentes de l'histoire⁵⁴. Il est grand temps de les considérer comme actrices de celle-ci. Dans ce but, des colloques sont organisés, des rencontres internationales et des nouvelles revues scientifiques se mettent en place. L'Histoire des femmes procède enfin de manière académique.

Petit à petit, des recherches scientifiques sur l'Histoire des femmes sont menées, s'engageant dans deux voies : premièrement, établir un état des lieux de ce qui a déjà été fait en essayant de comprendre l'absence des femmes dans l'histoire et deuxièmement, effectuer un travail de réhabilitation pour sortir les femmes de l'ombre et les rendre visibles⁵⁵. Il s'agit ici de reconsidérer un certain nombre des notions fondamentales, mettant en avant la misogynie des siècles précédents⁵⁶. Les femmes n'étaient jamais considérées comme une personnalité à part entière et étaient toujours situées par rapport à un homme et non par rapport à elles-mêmes : épouse de, mère de, femme de, fille de. Une nouvelle perspective est introduite en histoire : celle de la différence des sexes⁵⁷.

L'Histoire des femmes naît en Europe dans les années nonante. Les premières manifestations d'une prise de conscience féminine sont les écrits de Zoé Gatti de Gamond (1806-1854). Les premiers écrits venant de la plume de deux féministes datent de 1955⁵⁸, et de 1980⁵⁹ pour la plume d'une historienne. En 1990, une étape fondamentale dans l'Histoire des femmes a lieu, avec la publication de *L'histoire des femmes en Occident*⁶⁰, sous la direction de Georges Duby et de Michelle Perrot, montrant talents et compétences des femmes depuis l'antiquité⁶¹.

⁵³ GUBIN E., *op. cit.*, p. 61.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁶ CRABBÉ B. (et al.), *Les femmes dans les livres scolaires*, Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège, 1985, p. 9.

⁵⁷ GUBIN E., *op. cit.*, p. 50.

⁵⁸ BONNE BOËL P. et DUCHESNE C., *Le féminisme en Belgique 1892-1914*, CNFB, Bruxelles, 1955.

⁵⁹ DE WEERDT D., *En de vrouwen ? Vrouw, Vrouwenbeweging en Feminisme in België 1830-1960*, Stichting Mens en Kultuur, Gand, 1980.

⁶⁰ DUBY G. et PERROT M., *L'histoire des femmes en Occident*, Plon, Paris, 1991.

⁶¹ GUBIN E., *op. cit.*, p. 63.

Eliane Gubin, pionnière des études féministes et spécialiste d'histoire politique et sociale, est considérée comme l'initiatrice d'une approche genrée de l'Histoire de la Belgique. L'Histoire des femmes met en lien celles-ci avec le savoir, l'enseignement, l'espace public, la politique. Pour pouvoir accéder à certaines professions telles que celle d'avocate, comme Gabrielle Chauvin par exemple, les femmes ont dû longuement se battre⁶². C'est au moment où l'accès à la profession d'avocate est refusé à Marie Popelin que la *Ligue belge pour le droit des femmes* est créée en 1892.

L'Histoire des femmes, qui représentent 50,99% de la population⁶³, nécessite d'être étudiée. Le problème réside dans le fait que, comme elles se retrouvent sous des appellations génériques masculines, des milliers de travailleuses ne sont pas mises en évidence. Au sein de leurs travaux, les historiennes ne veulent en aucun cas reproduire ce qu'elles ont critiqué, à savoir établir l'histoire d'un seul sexe. Lors de la naissance du concept de *gender history*, les femmes craignent que les études concernant les femmes ne soient abandonnées au profit de celles relatives au genre. Cependant, le genre comme domaine de recherches peut coexister avec l'Histoire des femmes, qu'il contribue à enrichir⁶⁴. Des historiennes comme Yvonne Knibiehler redoutent qu'on abandonne l'Histoire des femmes. Actuellement, encore beaucoup d'actions et de faits des femmes restent à être découverts et analysés plus profondément.

Depuis les années nonante, de nombreux mémoires de licence abordent le sujet. Depuis lors, une multitude de travaux, ouvrages et revues spécialisées sont réalisés⁶⁵, rendant l'Histoire des femmes incontournable et commençant à aller de soi. De plus, toutes ces recherches ont conduit au développement de nouveaux concepts propres à l'Histoire des femmes. Grâce à ceux-ci, la notion de genre a pu largement se diffuser et l'utilisation du terme d'« Histoire des femmes » fit évoluer la recherche⁶⁶.

LES ÉTUDES DE GENRE

Les stéréotypes de sexe et leur fondement, la domination masculine, font partie intégrante de ce qui est appelé les études de genre, ou les études genrées. Ces études se déclinent dans le cadre d'un vaste champ interdisciplinaire regroupant aussi bien l'anthropologie, la philosophie, l'histoire, la psychologie que la sociologie.

⁶² GUBIN E., *op. cit.*, p. viii.

⁶³ VAN HOVE H. (et al.), « Femmes et hommes en Belgique » dans *Institut pour l'égalité des femmes et des hommes*, deuxième édition, Bruxelles, 2011, p. 12.

⁶⁴ GUBIN E., *op. cit.*, p. 56.

⁶⁵ Revue *Sextant*, 1993, Bruxelles [en ligne : <http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-des-editions-de-luniversite-de-bruxelles/ouvrages-numerises/sextant/index.html#c14716>] ; Revue *Clio. Histoire, femmes, sociétés*, France, 1995 [en ligne : <https://clio.revues.org/>].

⁶⁶ GUBIN E., *op. cit.*, p. 66.

Le genre est un concept. Ce n'est ni une théorie, ni une idéologie. La notion de genre est une construction sociale qui se décline dans tous les niveaux d'organisation de la société et traverse différents champs sociaux. À l'intérieur même des études de genres plusieurs écoles existent, comme dans tous les domaines des sciences sociales.

Le mot *genre*, dont il n'existe pas d'exacte traduction en français, est issu de l'anglais *gender*, et a d'abord été utilisé dans les sciences médicales, en psychologie et en sociologie. Il définit « les rapports hommes/femmes, en soulignant le caractère social des rapports entre les sexes, eux-mêmes considérés comme des constructions culturelles, ainsi que la hiérarchisation entre “masculin” et “féminin” qui en résulte »⁶⁷. En français, il n'existe que le mot *sexe* pour désigner à la fois l'organe sexuel et le genre « masculin » ou « féminin ». Le genre est donc un concept pour qualifier les constructions sociales et culturelles des différences entre les sexes.

Dans une volonté de la part des femmes de faire changer et bouger les choses, les *women studies* apparaissent aux États-Unis dans les années septante. En effet, à la suite de leur émancipation et de la reconnaissance de leurs droits, des questionnements sur la place de la femme et les études sur les rapports hommes/femmes voient le jour, et se multiplient. En basculant les fondements de la société occidentale moderne, les *women studies* visent à libérer les femmes de leurs carcans.

Les premiers travaux sur les stéréotypes de genre apparaissent vers la fin des années soixante. Afin de comprendre la séparation chez certains patients entre corps et identité, certains psychologues américains utilisent déjà la notion de genre dans les années cinquante. Cependant, c'est seulement en 1968 que la notion est propagée, grâce à Robert Stoller, psychiatre et psychanalyste américain qui met en avant l'idée qu'il n'existe pas une réelle correspondance entre le genre (masculin/féminin) et le sexe (homme/femme). Le biologique, le « sexe », homme ou femme, est désormais différencié du culturel, le « genre » féminin ou masculin. En 1972, la distinction entre *sexe* et *genre* s'inscrit dans une dimension féministe notamment avec la sociologue Anne Oakley, qui définit les femmes du côté de la *nature*, principalement dû à leurs facultés reproductives, alors qu'elle définit les hommes plutôt du côté de la *culture*. Deux ans plus tard, dans le but de clarifier ces différents concepts, Sherry B. Ortner, anthropologue américaine, publie un article : « Femme est-il à homme ce que nature est à culture ? »⁶⁸. C'est à ce moment que s'opère une première différenciation entre nature (le sexe) et culture (le genre). Par la suite, de nombreux autres chercheurs démontrent que cette différenciation ne serait pas seulement liée aux

⁶⁷ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 307.

⁶⁸ ORTNER S. B., « Is female to male as nature is to culture? », dans ROSALDO M. Z. et LAMPHERE L., *Woman, culture, and society*, Stanford, California, 1994, p. 68-87.

concepts de sexe et de genre mais prendrait forme à l'intérieur même de la notion de genre : le féminin est associé au concept de nature et le masculin à celui de culture. La domination des hommes sur les femmes et la puissance masculine sont désormais mises en avant par cette distinction. Progressivement une idée s'impose : l'identité sexuée est donc construite socialement, ce qui implique de facto une possibilité de changement et d'évolution de cette identité⁶⁹.

Au sein du domaine de recherche des *women studies*, qui deviennent par la suite les *gender studies*, de vifs débats éclatent. La distinction produite entre genre et sexe, induit l'idée que l'un est naturellement construit, le sexe, tandis que l'autre est culturellement induit, le genre. Dans un ouvrage publié en 1992⁷⁰, Thomas Laqueur, historien et sociologue turc, montre comment le corps est vu comme unisexe, le sexe féminin étant considéré comme un « moindre » mâle. Longtemps a été mise en avant l'idée que le sexe de la femme était un sexe masculin rentré, d'où l'idée, pour certains, de la dichotomie entre « intérieur » plutôt féminin (les femmes s'occupant de l'intérieur) et l'« extérieur » pour l'homme (l'homme étant voué à la chose publique). Au travers de la notion de « violence symbolique » de Pierre Bourdieu expliquée précédemment, plusieurs questions se posent dorénavant : comment les représentations de chacun des sexes ont-elles participé à la domination masculine ? Aux inégalités dans la société ? À l'exclusion de la sphère publique des femmes ?

À l'heure actuelle, les études de genre suscitent de nouveaux courants de recherches : les *men's studies* (sur la construction du masculin et de la virilité) ; les *gay and lesbian studies* (sur l'homosexualité) ; et les *queer studies* (mouvement refusant la distinction homme/femme et l'hétérosexualité normative)⁷¹. Véritables outils de réflexion mettant en avant la construction des identités, les études de genre ont amené à de nouvelles réflexions qui ont permis en partie la libération des femmes et des minorités sexuelles, leur apportant plus de visibilité. L'oppression n'est pas seulement exercée par les hommes sur les femmes : la stigmatisation touche également la minorité homosexuelle⁷². Grâce aux études de genre, certains mécanismes invisibles de discrimination et de violence symbolique sont mis en lumière. La notion de genre permet la prise de conscience de l'existence de ces mécanismes et d'une possibilité d'action et de changement sur eux-ci⁷³.

⁶⁹ DUTRIEUX E., *op. cit.*, p. 19.

⁷⁰ LAQUEUR T., *Making sex : body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, 1990.

⁷¹ VAN ENIS N., *Féminismes Pluriels*, Aden Diffusion, Bruxelles, 2012, p. 65.

⁷² TEIXIDO S., LHÉRÉTÉ H. et FOURNIER M., « Le gender studies pour les nul(-les) », *Sciences Humaines*, 2011, [https://www.scienceshumaines.com/les-gender-studies-pour-les-nul-le-s_fr_27748.html], (consulté le 19 mars 2017).

⁷³ DUTRIEUX E., *op. cit.*, p. 19.

CHAPITRE 3. HISTOIRE DE LA FEMME DANS LE DOMAINE MUSICAL

Interprètes ou compositrices, les femmes musiciennes sont bien plus nombreuses que ce que l'histoire permet de penser⁷⁴. Certaines d'entre elles connurent même la gloire, la célébrité et la notoriété, mais ces succès furent pour la plupart suivis d'une disparition ou très vite tombés dans l'oubli⁷⁵. Aussi loin que les sources peuvent remonter, interprètes, compositrices et instrumentistes ont toujours existé. Il est pourtant indéniable que les inégalités présentes dans le reste de la société se retrouvent dans le monde de la musique. En effet, en prenant pour exemple la profession de chef d'orchestre, il n'y a presque aucune personnalité féminine présente. Le même constat peut être fait pour plusieurs professions musicales.

L'Histoire a occulté les femmes musiciennes et elles ont dû faire face à plusieurs restrictions et interdictions. Bien sûr, certaines d'entre elles figurent dans des ouvrages ou dictionnaires de musique, d'autres ont fait l'objet d'une monographie. Ce fut le cas entre autres d'Elisabeth Jacquet de la Guerre⁷⁶ (1665-1729, compositrice française) ou encore de Fanny Mendelssohn⁷⁷ (1805-1847, compositrice allemande). Cependant, encore à l'heure actuelle, tout reste à faire afin de mettre en lumière ces femmes qui ont contribué à l'histoire de la musique.

DE L'ANTIQUITÉ À LA RENAISSANCE

À cette époque, les femmes pratiquant la musique étaient des nonnes, des trobairitz ou encore des jongleresses. Déjà pendant l'Antiquité, les femmes étaient présentes parmi les musiciens, principalement en tant qu'instrumentistes. À cette époque, l'Église chrétienne joue un rôle majeur dans la définition des rapports au genre et influence de ce fait la construction des mentalités au sujet de la relation entre la musique et les femmes. Ces dernières, pendant les premiers siècles du christianisme, sont présentes dans les assemblées de fidèles et au chant, accompagnant les hommes. Toutefois, leur présence en ces lieux est seulement tolérée, comme le montre les célèbres versets de l'apôtre saint Paul revendiquant que « les femmes doivent se taire dans l'assemblée » (I Corinthiens, XIV, 34-35). Suite à ces restrictions et interdictions, les femmes trouvent refuge dans les couvents, lieux dans lesquels elles pourront pratiquer leur instrument – par exemple en tant qu'organiste – et exercer leur talent en tant que compositrice.

⁷⁴ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 16.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁶ CESSAC C., *Elisabeth Jacquet de La Guerre. Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Actes Sud, Arles, 1995.

⁷⁷ TILLARD F., *Fanny Mendelssohn*, Belfond, Paris, 1992.

Au Moyen-Âge, suite aux changements engendrés par le Concile de Trente (1545-1563), la musique telle que jouée dans les couvents est dorénavant proscrite. Un des objectifs principaux du Concile est d'encadrer davantage la pratique de la musique sacrée, transformant les cérémonies religieuses en de véritables concerts de musiques sacrées⁷⁸. Dans le domaine de la musique profane, à la même époque, les femmes participent à la vie musicale. Trouvères ou troubairitz, jeunes filles au chant accompagné de danse, chanteuses de bonne famille et dames de la haute société se produisent en public en chantant et en dansant⁷⁹.

Au niveau de la présence des instrumentistes à l'époque médiévale, les sources sont divergentes. D'un côté, certains auteurs tels qu'Yvonne Rokseth souligne le peu de femmes instrumentistes présentes avant le quatorzième siècle. C'est à ce moment-là que les instruments se multiplient sous l'influence étrangère, notamment arabe. Des femmes musiciennes *sarrasines* se font connaître et sont de plus en plus nombreuses⁸⁰. Cette même auteure met en avant l'année 1321, date à laquelle est retrouvée la première trace de musiciennes professionnelles en France, dans les premiers statuts d'une corporation, la confrérie Saint Julien des ménestriers. Celle-ci est fondée par vingt-neuf ménestriers, huit ménestrelles et jongleresses⁸¹. D'un autre côté, l'auteure Maria V. Coldwell démontre dans son ouvrage⁸² la présence des femmes instrumentistes de rang élevé au même titre que les hommes, ainsi que l'importance des jongleresses, musiciennes professionnelles de condition sociale moins élevée⁸³.

ÉPOQUE BAROQUE ET CLASSICISME

Déjà au Moyen-Âge, à la Renaissance mais également au début de l'époque Baroque, le compositeur était un musicien professionnel. Les femmes, à l'exception de certaines chanteuses, étaient exclues de la profession de musicien. Par conséquent, celles-ci n'avaient que très rarement l'occasion de jouer leurs compositions en public. Pendant ces moments de l'Histoire, les musiciennes étaient coupées de la vie musicale et de ses événements, car elles ne pouvaient obtenir un emploi de musicienne ni à l'église, ni à la cour, ni à l'agora. Il était uniquement possible pour elles de jouer dans le domaine privé⁸⁴. Officiellement, la femme n'a été autorisée à chanter

⁷⁸ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 19.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ ROKSETH Y., « Les musiciennes du XII^e au XIX^e siècle », *Revue Romania*, LXI, 1935, p. 466.

⁸¹ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 20.

⁸² COLDWELL M. V., *Jongleresses and Troubairitz: Secular Musicians in Medieval France*, dans BOWERS J. et TICK J. (dir.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 1987, p. 39-61, cité dans RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 19.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ ROSTER D., *Les femmes et la création musicale. Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 25.

dans les églises (catholiques romaines) qu'à partir de 1965⁸⁵. Mais progressivement, à la fin de la période baroque et au début du classicisme, les fonctions de compositrices, d'interprètes ou de directrices de théâtre lyrique surgissent et apparaissent en masse. Pour la plupart d'entre elles, l'entourage familial n'y est pas pour rien : celui-ci leur permet de suivre une formation approfondie. Mais la notoriété de ces femmes est éphémère, laissant à l'histoire de la musique davantage de place pour les membres masculins de leur famille. Par exemple, la compositrice Élisabeth Jacquet de la Guerre, autrefois appelée « la première musicienne du monde » par Louis XIV, est tombée dans l'oubli pendant très longtemps. Par contre, les œuvres de celle-ci sont actuellement redécouvertes⁸⁶.

À cette même époque, les chanteuses sont fort demandées à la cour de Versailles, de par la volonté du roi. Dès 1669, à l'Académie Royale de Musique, les premières cantatrices montent sur scène et donnent des concerts. Celles-ci sont parfois mieux payées que leurs collègues masculins. Leur talent s'exprime par leur voix, jusqu'au moment où elles peuvent pratiquer leurs instruments dans la sphère publique. En plus de ces musiciennes, cantatrices et organistes, d'autres femmes exercent la profession de clavecinistes, flûtistes ou violonistes. Les femmes jouant du piano se sont très vite fait une place dans la vie musicale de l'époque et ce, dès l'apparition de cet instrument⁸⁷.

Par ailleurs, la vision de la femme en tant que compositrice à l'époque pourrait être exprimée par le propos du linguiste anglais Dr. Johnson Samuel (1709-1784) qui considère qu'« une femme qui compose, c'est un peu comme un chien qui marche sur ses pattes de derrière. Ce qu'il fait n'est pas bien fait mais vous êtes surpris de le voir faire ».

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

À partir du dix-neuvième siècle, des femmes dites « intellectuelles », qui prennent place au débat public, s'imposent de plus en plus. Malgré la coupure qui s'opère entre l'espace public et l'espace privé, celle-ci accentuant les différences entre les femmes et les hommes, certains nouveaux droits civiques sont petit à petit accordés aux femmes grâce aux mouvements révolutionnaires (une égalité d'accèsion à la majorité civile à vingt-et-un ans, droit de témoigner dans les actes d'état civil et de contracter librement des obligations, etc.). Cependant, le code civil de 1804 stipule que la femme a le même statut qu'un enfant ou qu'un serviteur : « le mari doit protection à sa femme,

⁸⁵ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 17.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁷ *Ibid.*

la femme doit obéissance à son mari ». Toutefois, au sein de la bourgeoisie, les premières idées de l'émancipation féminine commencent à apparaître⁸⁸.

Concernant les carrières des femmes dans le domaine musical, les chanteuses sont présentes mais également de plus en plus nombreuses suite à la création de théâtres lyriques hors des grandes villes. Des pianistes s'imposent dans la vie musicale de l'époque et certaines d'entre elles font même partie de groupes mixtes de musique de chambre. Cependant, l'accès aux orchestres reste tout à fait restreint, à l'exception de quelques femmes harpistes et violonistes faisant partie de sociétés symphoniques. Les femmes musiciennes exercent principalement dans le domaine de l'enseignement : au Conservatoire royal de Paris – dès sa création pour certaines d'entre elles – au sein de pensionnats ou encore à la charge de cours privés⁸⁹. Les femmes, considérées comme « les gardiennes du foyer », agrémentent musicalement la vie familiale.

Trois musiciennes sont devenues emblématiques de par les difficultés qu'elles ont rencontrées pour se faire connaître : Clara Schumann (1819-1896), Fanny Mendelssohn (1805-1847) et Alma Mahler (1899-1964). La première s'est vue sacrifier ses rêves de composition à la demande de son mari. En 1839, sans cesse tiraillée entre son talent et le doute de ses capacités d'écriture, elle écrit : « Une femme ne doit pas prétendre composer – aucune n'a été encore capable de le faire, et pourquoi serais-je une exception ? Il serait arrogant de croire cela, c'est une impression que m'a autrefois donné mon père. »⁹⁰ La seconde, aussi brillante musicienne que son frère, s'est très tôt heurtée aux oppositions de son père quant à ses compositions. Dans une lettre à sa fille Fanny, Abraham Mendelssohn écrit : « La musique deviendra peut-être pour lui [Félix, son frère] son métier, alors que pour toi elle doit seulement rester un agrément mais jamais la base de ton existence et de tes actes ».⁹¹ La dernière arrêta de composer à la suite de l'ultimatum que Gustav Mahler, son mari, lui adressa : « Tu n'as désormais qu'une seule profession – me rendre heureux ! Me comprends-tu, Alma ? Je sais bien que tu dois être heureuse (grâce à moi) pour pouvoir me rendre heureux. Mais les rôles (...) doivent être bien distribués. Et celui du "compositeur", celui qui "travaille", m'incombe ».⁹²

Pendant très longtemps, les femmes reçoivent une éducation musicale, que ce soit au couvent ou à la maison, mais cela ne va que très rarement impliquer une finalité professionnelle. Les femmes se retrouvent toujours minoritaires dans les classes d'instrument et d'écriture, tandis qu'elles se

⁸⁸ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 22.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁰ Cité par FRANÇOIS-SAPPEY B., *Clara Schumann, ou l'œuvre et l'amour d'une femme*, Éditions Papillon, Drize-Troinex, 2001, p. 45, dans RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 24.

⁹¹ Lettre d'Abraham Mendelssohn à sa fille, 16 juillet 1820, citée dans TILLARD F., *op. cit.*, p. 63.

⁹² Lettre du 19 décembre 1901 citée dans MAHLER A., *Mahler. Mémoires et correspondance*, Paris, 1980, p. 194.

retrouvent majoritaires dans les classes de chant. Eduard Hanslick, écrivain autrichien, écrit en 1854 que « les femmes, généralement bien douées du côté du sentiment, n'ont que peu d'aptitude pour la composition », car composer est un travail « si réfléchi et si compliqué, surtout s'il s'agit du matériau subtil et divers de l'orchestre »⁹³. Pour ce critique musical, la « concentration, la réflexion à longue portée et qui doit être représentée objectivement leur échappe. De plus, elles sont incapables de se remettre en cause, de se renouveler »⁹⁴. Ce même Hanslick écrira « La musique des femmes ? Oui, souvent ce n'est pas mal. Mais on dirait que la mayonnaise ne prend pas »⁹⁵. Le terme de compositrice est employé pour la première fois en 1847⁹⁶.

Plus tard, certaines compositrices telles que Lili Boulanger (1893-1918) ou Augusta Holmès (1847-1903) connaissent l'estime et le respect de leurs pairs et même pour certaines d'entre elles, un réel succès public. Les recherches actuelles montrent une participation accrue des femmes à la vie musicale, qui est bien plus importante qu'on ne le croit⁹⁷.

VINGTIÈME SIÈCLE ET HEURE ACTUELLE

Progressivement, et ce, seulement à partir du **vingtième siècle**, les institutions musicales s'ouvrent aux femmes. Elles accèdent aux études universitaires dès la fin du dix-neuvième siècle. La Première Guerre Mondiale peut être considérée comme un tournant pour les femmes, celles-ci occupant des postes exercés par les hommes avant la guerre : une généralisation de la femme active s'opère. Dans le domaine artistique, les femmes peuvent dorénavant concourir pour le prix de Rome⁹⁸. Certaines grandes solistes, cheffes d'orchestres telle que Nadia Boulanger (1887-1979) et compositrices comme Germaine Tailleferre (1892-1983) apparaissent dans la vie musicale. Cependant, avec la crise de 1929 et la situation économique et sociale qui dégringole, l'emploi décroît de manière générale et le nombre de musiciens, que ce soit homme ou femme, diminue. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre Mondiale que l'accès généralisé aux formations musicales devient réalité. Après que les femmes aient accédé au plus haut niveau de l'apprentissage instrumental, les orchestres professionnels ouvrent peu à peu leur pupitre aux femmes, et elles deviennent plus que des exceptions tolérées. Au cours des années 1970, les premières musiciennes à l'Opéra de Paris font leur apparition au violon, à la flûte, et ensuite au violoncelle⁹⁹.

⁹³ HANSLICK E., cité dans D. ROSTER, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁴ ROSTER D., *op. cit.*, p. 33.

⁹⁵ ESCAL F. et ROUSSEAU-DUJARDIN J., *op. cit.*, p. 10.

⁹⁶ EBEL O., *Les femmes compositeurs de musique, Dictionnaire, biographies*, Rosier, Paris, 1910, p. 34.

⁹⁷ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 27.

⁹⁸ Victoire de Lili Boulanger en 1913.

⁹⁹ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 28.

Encore aujourd'hui, la situation a peu évolué, avec un chiffre dépassant de peu les 10% de compositrices. Il est toutefois évident que les femmes ne sont pas moins talentueuses ni moins intéressées par la fonction de compositrice. Les conservatoires ont généralement plus d'inscrites que d'inscrits. Mais de nombreuses musiciennes l'attestent, faire partie d'un monde masculinisé n'est pas une tâche facile. En France, en 2009, le taux de féminisation des « professions de l'information, des arts et du spectacle » s'élève à 45,8% en 2009. Elles sont davantage présentes dans les métiers de l'enseignement (50,7% des professeur(e)s d'art) et moins souvent en tant que créatrices ou interprètes que les hommes. En effet, mis à part l'enseignement, les femmes n'ont pas réellement investi les domaines de la création et de l'interprétation : les métiers de la musique sont parmi les moins féminisés des professions d'artistes. Les compositrices ne représentent qu'un dixième des compositeurs vivants de musique contemporaine recensés par le Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC) en 2010¹⁰⁰.

Ce même constat a pu être établi en consultant les données de la nouvelle plateforme du secteur musical, l'Intégrale de la musique, répertoriant tous les acteurs et intervenants du secteur musical en Fédération Wallonie-Bruxelles. Une grande différence est marquée entre les compositeurs hommes et femmes : sur les 425 compositeurs recensés, seulement 50 femmes sont présentes. Il s'agit donc de 11,8%. Ces chiffres sont également confirmés par le Forum des Compositeurs, association créée en 2002 réunissant compositeurs et interprètes en Belgique francophone, qui affiche plus ou moins le même résultat : sur les 52 compositeurs recensés, seulement 4 sont des femmes (7,14%).

¹⁰⁰ Celui-ci compte à son catalogue 106 compositrices vivantes, dont 61 compositrices de nationalité française, parmi les 1100 compositeurs vivants recensés, dont 606 de nationalité française, soit 10,6% de femmes : Service de la documentation du CDMC, 23 décembre 2010, cité dans RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 30.

P A R T I E 2

**ASPECT PRATIQUE, ANALYSE DES
RÉSULTATS ET DISCUSSION**

CHAPITRE 1. MÉTHODOLOGIE

ÉTAPES DE LA RECHERCHE

Pour aborder la question des femmes compositrices, il était indispensable de prendre connaissance des ouvrages importants cités dans l'état de la question. Ceux de Susan McClary, *Ouverture féministe : musique, genre, sexualité* ; d'Hyacinthe Ravet, *Musiciennes : Enquête sur les femmes et la musique* ; mais également de Françoise Escal et Jacqueline Rousseau-Dujardin, *Musique et différence de sexes* étaient essentiels. Pour cette étape, la rencontre avec Élise Dutrieux, ayant mené une étude sur la place de la femme dans la musique électronique l'année passée dans le cadre de son mémoire, a été plus qu'enrichissante : de longues discussions en ont découlé ainsi que le partage d'un grand nombre de références bibliographiques concernant les études de genre mais également la place de la femme dans la musique. Son mémoire¹⁰¹ a été d'une grande utilité quant à la rédaction du travail. De plus, un grand nombre d'articles publiés à ce sujet sont disponibles sur Internet¹⁰², permettant d'enrichir le regard sur la question. La place de la femme dans la musique a fait l'objet d'analyses depuis quelques années également dans des articles de revues musicales, comme par exemple dans le magazine de l'actualité musicale *Larsen*, publié par le Conseil de la Musique¹⁰³.

Au fil des lectures, le sujet s'est progressivement délimité et la question de départ a pu être formulée : la présence des femmes sur Internet en tant que compositrice dépasse de peu les 10%, selon l'Intégrale de la musique. Est-ce lié à une esthétique différente qui plaît moins, au hasard ou à des raisons purement sociologiques dues à des stéréotypes à propos de la femme ?

La première hypothèse qui découle de la question de recherche est la suivante : la rareté de la femme dans la composition musicale contemporaine a pour origine les stéréotypes longtemps véhiculés à propos des femmes et les inégalités sociales dont elles sont victimes encore aujourd'hui. L'analyse des entretiens permettra, comme développé dans les prochains chapitres, de vérifier si l'hypothèse peut être infirmée ou confirmée.

¹⁰¹ DUTRIEUX E., *op. cit.*

¹⁰² BUSCATTO M., « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n°1, 2003, p. 35-62 ; LAUNAY F., « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, n°19, 2008, p. 41-63 ; RAVET H., « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, n°9, 2003, p. 173-195 ; « Composer au féminin » (dossier), *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 19, n°1, 2009.

¹⁰³ LAURENT V., « Femmes sur scènes musicales », *Larsen*, Conseil de la Musique, n°15, novembre-décembre 2015, p. 22-24.

Il y eut dans un second temps une série d'entretiens. Les personnes interviewées ont été choisies d'après plusieurs critères :

- > L'artiste doit être de sexe féminin.
- > L'artiste doit travailler ou avoir travaillé en Fédération Wallonie-Bruxelles au cours de sa carrière, et doit être francophone dans la mesure du possible.
- > L'artiste doit être présente sur l'IDLM, l'Intégrale de la musique, dans la rubrique « composition ».

Afin d'avoir une étude la plus diversifiée possible, le choix s'est porté sur des compositrices aux particularités différentes, que ce soit leur âge ou le style musical dans lesquels elles composent.

Leur sensibilité à la question de l'égalité hommes-femmes rentre également en jeu. Bien qu'elles n'aient pas le même avis sur la question, toutes ont très rapidement répondu à l'e-mail envoyé qui expliquait le sujet de la recherche et la demande d'entretien. Il paraît évident que les compositrices qui ont répondu à la demande sont sensibles à la question, sans quoi elles n'auraient sûrement pas répondu ou auraient rétorqué qu'elles n'étaient pas intéressées, comme l'a fait la compositrice Anne Wolf :

« (...) En effet, je n'ai pas trop le temps alors pour faire court, et forte de mon expérience de 30 ans de vie musicale professionnelle active, je partagerai simplement avec toi mon point de vue actuel à savoir : Les questions que tu poses sont par essence discriminatoires et en ce sens ne m'interpellent pas ou disons plus, je me les suis posées bien sûr, et de nombreuses fois, c'est inévitable, mais j'arrive finalement à ce constat : Commençons par ne plus faire de distinction, qu'elles soient de race, de sexe, d'âge ou autre, entre les musiciens. »¹⁰⁴

Les entretiens, qui sont à la base de l'analyse qualitative, se sont déroulés soit chez les compositrices, soit dans un café/restaurant (que ce soit à Liège, à Namur ou à Bruxelles), ou encore par Skype pour certaines d'entre elles, faute d'avoir pu arranger une rencontre en face à face. Les entretiens ont été réalisés à partir d'un questionnaire comportant deux parties : la première, regroupant 10 questions, concerne leur parcours dans le domaine musical, leurs compositions, leurs choix musicaux ; la seconde, regroupant 9 questions, concerne davantage la question de la place de la femme dans le domaine musical, les avantages et inconvénients qu'elles ont pu y rencontrer du fait d'être une femme, leur sensibilité au droit des femmes en général, etc.

¹⁰⁴ Réponse envoyée par e-mail le 10 avril 2017.

Après la réalisation des entretiens, un regroupement des réponses question par question fut effectué, pour une analyse comparative plus efficace.

DIFFICULTÉS ET LIMITES DE LA RECHERCHE

Les avantages liés à l'utilisation d'un questionnaire lors de l'entretien sont nombreux : ils facilitent l'interaction avec les interviewés par l'utilisation de questions préétablies et identiques pour chaque personne. En effet, une analyse et une comparaison du contenu des réponses sont plus pertinentes une fois les mêmes sujets abordés lors de chaque entretien. De plus, l'utilisation de questions ouvertes permet de laisser libre cours à l'avis et au vécu des compositrices.

Néanmoins, l'inconvénient d'un questionnaire est de devoir déterminer un nombre de questions, et les questions elles-mêmes avant même le début des entretiens. Même si certaines questions spontanées sont inévitables lors d'un entretien, les limites des questions choisies ou les erreurs commises dans le questionnaire ne peuvent être remarquées qu'une fois le questionnaire utilisé sur le terrain, moment où les adaptations deviennent plus compliquées. En effet, le changement de questions en cours de route peut compromettre le recoupement d'informations et de témoignages si ceux-ci ne concernent plus exactement le même sujet. Ces limites ont montré que le questionnaire aurait sans doute mérité davantage de réflexion en amont, et d'autres questions auraient pu être posées, ou en tous cas de manière plus complète.

De plus, la recherche aborde les études de genre, notamment en mettant en avant les stéréotypes qui ont traversés les siècles et ont encore une influence aujourd'hui sur la place de la femme dans la vie musicale. Or, bien que ce travail s'intéresse principalement aux compositrices, les réflexions et théories sur le genre nécessaires pour mener correctement cette recherche et répondre à la question de départ doivent être abordées. Sans formation poussée en sociologie, il fut parfois difficile de traiter ces informations en intégrant correctement tous les aspects de cette recherche.

De surcroît, comme dit précédemment, il a fallu déterminer un échantillon pertinent d'artistes à interviewer pour compléter notre recherche. Par définition, se limiter à un échantillon contraint à mettre de côté toute une partie d'autres personnes dont les commentaires auraient pu également s'avérer intéressants pour apporter des éléments supplémentaires à la réflexion. Par exemple, aucune compositrice néerlandophone ne fut interviewée, afin d'éviter des problèmes de compréhension dus à la différence de langue. Ce choix empêche malheureusement d'avoir une vue globale de l'univers des compositrices belges, nous limitant à la Fédération Wallonie-Bruxelles. Un autre choix fut celui d'écartier les compositeurs masculins ; leur avis sur la question

aurait pu être plus qu'enrichissant, mais le travail aurait été bien trop conséquent et il aurait peut-être été difficile d'évaluer les réponses d'une recherche trop empirique.

Pour terminer, ces choix ne furent évidemment pas sans conséquence. Inévitablement, certains artistes n'ont pas fait suite à la demande. Par conséquent, le nombre d'entretiens ayant pu être mené est moindre que l'objectif espéré. Sur les 50 compositrices recensées sur l'Intégrale de la musique, 32 ont été contactées ; 18 ont répondu positivement mais pour diverses raisons, les rencontres ne purent se concrétiser qu'avec 11 d'entre elles.

GUIDE D'ENTRETIEN

Première partie

- > Pourriez-vous me décrire votre parcours dans le domaine de la musique ?
- > Quand avez-vous commencé à composer ? Y a-t-il eu un événement particulier ?
- > Votre milieu familial vous a-t-il encouragé dans la pratique d'un ou de plusieurs instruments ?
- > Si vous deviez vous présenter, est-ce que c'est le métier de compositrice qui vous définirait ?
- > Avez-vous fait le choix d'interpréter vos propres compositions ou cherchez-vous des personnes pour le faire ?
- > Est-ce que vous vivez de votre métier de compositrice ? Devez-vous combiner cette activité avec une autre activité professionnelle ?
- > Financièrement parlant, considérez-vous votre situation précaire, normale ou confortable ?
- > Quel est l'aspect neuf que vous semblez (ou voulez) apporter dans ce genre musical en composant ?
- > Si vous devez citer une autre femme compositrice belge dont vous aimez le travail, que vous trouvez intéressante, qui serait-elle ?
- > Pour terminer et pour bifurquer sur la deuxième partie, ressentez-vous des différences d'un point de vue esthétique entre des compositions d'hommes et des compositions de femmes ?

Deuxième partie

- > Êtes-vous sensible à la question du droit des femmes de manière plus générale ? Si oui, pourquoi ? Si non, pourquoi ?
- > Avez-vous rencontré des obstacles/des inconvénients du fait d'être une femme dans le domaine musical ? Et des avantages ?
- > Avez-vous l'impression de devoir vous battre contre certains préjugés ?

- > Avez-vous eu l'impression d'avoir eu une absence de reconnaissance et de critique objective de la part des producteurs/éditeurs ? Cela a-t-il eu des répercussions sur votre métier ?
- > Considérez-vous que le fait d'être une femme influence la manière dont on vous positionne dans le milieu ?
- > Quelles seraient, selon vous, les raisons de la rareté des femmes compositrices ?
- > Quelles seraient, selon vous, les stratégies qui devraient être mises en place par les femmes pour pallier la rareté des femmes au sein du domaine musical ?
- > Selon vous, y a-t-il un genre musical dans lequel une femme compositrice pourrait plus facilement « réussir », ou être plus visible ?
- > Quel est le message, si vous en avez un, que vous souhaiteriez délivrer aux femmes compositrices ?

CHAPITRE 2. LES COMPOSITRICES

Pour enrichir notre analyse théorique, plusieurs compositrices ont accepté de se soumettre au questionnaire présenté dans le précédent chapitre. Ces compositrices sont Viviane Mатаigne, Nathalie Lories, Margaux Vrancken, Cécile Gonay, Sophie Tassignon, Eve Beuven, Sarah Wéry, Patricia Hontoir, Alice Vande Voorde, Annette Vande Gorne et Élise Dutrieux. Sur base de ces entretiens, des biographies succinctes ont été rédigées. Afin d'avoir une étude la plus diversifiée possible, nous avons choisi des compositrices aux particularités différentes, que ce soit en âge ou en style.

VIVIANE MATAIGNE

Née en 1955 à Arlon, Viviane Mатаigne transcrit sa première composition à l'âge de quatorze ans. Elle sait d'ores et déjà qu'elle deviendra musicienne, passion qu'elle combinera plus tard avec le métier de compositrice. Petite, la pratique du piano n'a cessé d'être soutenue par sa mère, elle-même pianiste et grande admiratrice de Chopin, Ravel et Debussy. À l'âge de dix-sept ans, Viviane Mатаigne étudie le piano et la musique de chambre à l'Académie de Nivelles, sous le professorat de Jean-Louis Robert, à qui elle doit la découverte des musiques contemporaines et qui l'encourage vis-à-vis de ses compositions musicales et de son jeu au piano. Elle entreprend ensuite des études de musicologie à l'Université Libre de Bruxelles, pendant lesquelles elle apprend les techniques musicales de l'école de Vienne et du sérialisme¹⁰⁵, qui la passionnent immédiatement. En 1981, elle obtient le diplôme d'Études Approfondies à l'Université de Strasbourg II, obtenu sous la direction de Marc Honegger. Celui-ci l'assigne en tant que professeur du cours d'*Analyse du Marteau sans maître de Boulez*, qu'elle dispense aux étudiants de l'agrégation. L'année suivante, Honegger lui attribue la mise à jour des notices consacrées à la musique contemporaine pour les rééditions 1986 et 1993 du Dictionnaire de la musique *Les hommes et leurs œuvres*, qu'il dirige aux éditions Bordas. Elle est également en charge de la rédaction de cinquante notices sur des œuvres vocales contemporaines du *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, pour l'édition originale de 1991.

Attirée de plus en plus par la composition musicale, elle décide d'entreprendre à son retour en Belgique un cursus complet au Conservatoire royal de Bruxelles et par après, à celui de Liège, tout en enseignant parallèlement dans des écoles secondaires et académies. À la suite des cours suivis dans ces deux conservatoires, elle obtient le premier prix de solfège, d'analyse et

¹⁰⁵ Musique créée selon la méthode de composition atonale mise au point par Arnold Schönberg (1874-1951), dans laquelle est utilisée, sans répétitions, la série des douze sons de l'échelle chromatique.

d'harmonie à celui de Bruxelles. Malgré ce perfectionnement dans le domaine musical, elle reste insatisfaite de ses compositions et se tourne vers la littérature. Cependant, en 1998, après avoir entendu les œuvres de Claude Ledoux, elle se présente au Conservatoire royal de Mons afin de travailler à ses côtés. Elle y reçoit par après le prix de la composition et y devient conférencière et c'est à partir de ce moment-là que la compositrice reçoit des commandes musicales. Éternelle étudiante, Viviane Mataigne se perfectionne en suivant le Master en composition au Koninklijk Conservatorium Brussel. La compositrice travaille en collaboration avec plusieurs ensembles musicaux, tels que l'Ensemble 21, mais également avec le Théâtre royal de la Monnaie pour la présentation d'opéras. Elle porte un grand intérêt à la musique spectrale et à la voix. Quand elle compose pour des instrumentistes, elle désire tenir compte de ce qu'ils aiment particulièrement jouer.

NATHALIE LORIER

Nathalie Loriers, née en 1966 à Namur, est encouragée à la pratique du piano dès son plus jeune âge par son entourage familial, composé de plusieurs musiciens amateurs du côté paternel. Très rapidement, malgré sa formation musicale classique apprise à l'académie, elle s'intéresse au jazz. Cette période coïncide avec l'ouverture du département jazz au Conservatoire royal de Bruxelles, où elle reçoit, en 1990, le premier prix Piano Jazz et Harmonie Jazz. En sortant du conservatoire, elle compose pour la première fois et Charles Loos, son professeur, lui offre des séances en studio afin d'enregistrer ses compositions. Immédiatement, elle s'établit au premier rang des musiciens de jazz belges et, à seulement vingt-trois ans, elle reçoit le prix du « Meilleur jeune talent du pays » par l'Association Belge des Critiques de Jazz. En 1991, son premier album produit sous sa propre régie, *Nymphéas*¹⁰⁶, sort sous le label Igloo. Avec le groupe qui a participé à l'élaboration de l'album, ils remportent le premier prix au Concours des Radios Publiques des Pays de la Langue Française, devant la France, la Suisse et le Canada. En 1994, à l'occasion de l'anniversaire de la mort du Roi Baudouin, Nathalie Loriers se produit devant la famille royale au Palais des Beaux-Arts, en compagnie de Toots Thielemans. En 1995, on la retrouve en formule trio, lorsqu'elle sort son album *Walking through the walls...walking along the walls*¹⁰⁷, en compagnie d'Hans Van Oosterhout à la batterie et Sal La Rocca à la contrebasse, avec lesquels elle participe à de nombreux concerts et festivals internationaux. Au sein de ce trio, Nathalie Loriers poursuit son évolution et gagne en notoriété, notamment grâce à leur deuxième album sorti en 1999, *Silent*

¹⁰⁶ NATHALIE LORIER QUARTET, *Nymphéas*, 1991 [album] Igloo Jazz Classics, (IGL088).

¹⁰⁷ NATHALIE LORIER TRIO, *Walking through the walls...walking along the walls*, 1995 [album] Igloo Jazz Classics, (IGL119).

*Spring*¹⁰⁸. La même année, elle reçoit le DJANGO D'OR belge qui marque un moment important dans sa carrière. Quelques mois plus tard, elle remporte le premier EURO DJANGO, trophée qui la récompense pour son talent et pour son œuvre. Cette gratification inscrit Nathalie Lories dans l'histoire du monde très masculin du jazz, la figurant parmi les meilleurs jeunes musiciennes européennes¹⁰⁹.

Les albums suivants de la compositrice emportent l'adhésion des critiques, notamment l'album *Tomboctou*¹¹⁰ sorti en 2002. La même année, Pierre Baré et Thierry Loreau consacrent un film à la compositrice : *Nathalie Lories : A Lady in Jazz*¹¹¹. Elle devient également la pianiste officielle du BJO, le Brussels Jazz Orchestra, qui se produit avec des célébrités incontournables du jazz tels que Maria Schneider ou encore Bert Joris. Elle remporte, en 2011, le concours de composition de la SABAM dans le cadre du concours Jazz Hoeilaert. Parallèlement à sa carrière de musicienne et de compositrice, Nathalie Lories enseigne le piano jazz depuis 1994 au Conservatoire royal de Bruxelles, ainsi que dans différentes académies de musique. Elle donne également des cours à l'AKDT (Académie Internationale d'Été de Libramont) depuis plusieurs années.

MARGAUX VRANCKEN

Encouragée par ses parents dès l'âge de six ans, Margaux Vrancken, née en 1991, suit des cours de pré-solfège, de solfège et de théorie musicale. Deux années plus tard, cette compositrice et chanteuse commence l'apprentissage de l'instrument qui l'accompagnera jusqu'à aujourd'hui : le piano. Pendant plus de dix ans, Margaux suivra une formation classique de piano et de solfège, tout en participant à partir de l'âge de treize ans au Chœur des Jeunes de l'Opéra Royal de la Monnaie. À quinze ans, elle se passionne pour le jazz, le blues et les musiques improvisées, passion qui l'anime d'autant plus qu'elle participe à des stages de musique jazz quatre à cinq fois par semaine. Cette affection pour le jazz perdure et la mène vers le Koninklijk Conservatorium Brussel à dix-huit ans. En 2012, à seulement dix-neuf ans, elle fonde le quartet PINTO, qui reçoit le prix du Public au concours du Brussels Jazz Marathon en 2014.

Parmi ses projets, on trouve une participation à la bande son du long-métrage *Les Libertes*¹¹², projeté au Vendôme lors de l'été 2015. Elle reçoit une bourse de la part de la Fondazione Sierra Jazz pour participer au Jazz Summer Workshop 2016. Elle a le projet de partir en août 2017 à

¹⁰⁸ NATHALIE LORIES TRIO, *Silent Spring*, 1999 [album] Pygmalion Records, (595182).

¹⁰⁹ IGLOO RECORDS, *Nathalie Lories*, 2017, [<http://www.igloorecords.be/artists/nathalie-lories/>], (consulté le 1^{er} août 2017).

¹¹⁰ NATHALIE LORIES TRIO & EXTENSIONS, *Tomboctou*, 2002 [album] W.E.R.F. (032).

¹¹¹ BARÉ P. et LOREAU T., *Nathalie Lories : A Lady in Jazz*, 2005 [DVD] Belgique: RTBF.

¹¹² LAMY J.-C. et VRANCKEN P.-J., *Les Libertes*, 2015 [DVD] Belgique: KOAN, RTBF.

Boston, Massachussets pour poursuivre des études pendant une année. Actuellement, elle écrit de la musique pour une nouvelle formule acoustique, un trio piano-basse-batterie, auquel elle ajoute un quatuor à cordes. Tout l'intéresse tant qu'il s'agit de musique : elle aime l'écriture, l'improvisation et aime par-dessus-tout mélanger les deux.

CÉCILE GONAY

Née en 1972, Cécile Gonay est chanteuse, compositrice et multi-instrumentiste. Pianiste de formation, puis bassiste, guitariste et chanteuse, elle atterrit sur la scène indie rock belge dans les années nonante avec différents projets (Malone, Rise & Fall, Psykotrop, White Lie).

À partir des années deux-mille, Cécile élargit son horizon aux musiques folk du Nord et de l'Est de l'Europe avec l'apprentissage du violon (stage à Neufchâteau en compagnie de Luc Pilartz et Aurélie Dorzée) et continue sa contribution à différents projets qu'ils soient folk (Fifrelin, Adieu Les Guêpes, Luc Pilartz ensemble, Dietrich), celtique (Keltia), paganiste-gothique (Soysoy), rock, pop ou post-rock (Nutshell, Naifu, Brett & Friends, Lunabee, l'Orchestre du Vent). En 2006, Cécile déterre son surnom d'enfance « Seesayle » pour baptiser son projet solo. Commence alors une série de concerts à Bruxelles et en Wallonie, suivis par la sortie de deux démos et d'un album live. Seesayle a alors l'occasion de roder son spectacle en première partie des Cranes ou d'And Also The Trees, et de s'essayer aux duos en compagnie d'Alain Souchon dans l'émission « Hep Taxi »¹¹³. En 2011, Seesayle enregistre en autoproduction son premier album *Stonaway*¹¹⁴, passager clandestin qui reprend les mélodies qui lui restaient en tête lors de ses pérégrinations. Les concerts s'enchaînent avec notamment une participation aux Francofolies de Spa en 2012.

Cécile Gonay est également professeur de guitare, basse, claviers et chant à l'Atelier Rock de Huy de 2003 à 2011. Elle enseigne actuellement la guitare et les cours d'ensembles au Grign'Notes en région liégeoise.

SOPHIE TASSIGNON

Née en 1980, la chanteuse belge Sophie Tassignon vit actuellement à Berlin, en Allemagne. Diplômée de l'académie de musique de Watermael Boitsfort en batterie, trompette, chant et histoire de la musique, elle intègre l'école de musique de Berchem-Sainte-Agathe en vue d'apprendre le chant classique et le piano. Elle poursuit ensuite sa formation au Berklee College of Music à Boston pour se spécialiser dans le chant jazz. En 2006, elle sort son premier album,

¹¹³ Émission diffusée le 18 avril 2010 sur La Deux.

¹¹⁴ SEESAYLE, *Stonaway*, 2011 [album].

*Moon Talk*¹¹⁵, avec son groupe ZOSHIA, sous le label Alone Blue Record. Un deuxième album naît deux ans plus tard, concrétisation d'un projet collaboratif avec le saxophoniste canadien Peter van Huffel : *Hufflignon*¹¹⁶. Cette production est saluée par All About Jazz NY comme l'un des cinq albums les plus importants du jazz contemporain, également répertorié comme l'un de ses plus prestigieux et comme « album d'émoi » par le magazine français « Jazz Magazine ». En 2014 sort l'album *Dancing on the Rim*¹¹⁷, fruit d'une collaboration entre Sophie Tassignon et la compositrice et saxophoniste Susanne Folk. Dans le prolongement du succès de *Hufflignon*, Sophie Tassignon et Peter Van Huffel décident de former un groupe, rejoints par la pianiste et compositrice anglaise Julie Sassoon et le bassiste canadien Miles Perkin. La nouvelle formation, baptisée Maison des Miroirs, opte pour des musiques d'avant-garde moderne mettant l'accent sur le chant et la mélodie.

En plus de ces principaux projets et collaborations, Sophie Tassignon peut également être entendue avec le duo électroacoustique Charlotte and Mr. Stone dans un travail expérimental qui démontre l'approche unique de la chanteuse à l'égard de la voix. Ce duo s'est produit en France, en Espagne et au Portugal mais également au Festival d'électroacoustique d'Ekaterinbourg en Russie. Sophie Tassignon se produit aussi en solo, sous le nom de scène Zôsh, avec des concerts prévus à New-York et au Canada. Elle s'occupe également de la création musicale pour des productions théâtrales contemporaines, et se produira cette année sur la scène chinoise avec son groupe Folk Tassignon.

EVE BEUVENS

Eve Beuvs, née en 1978, est une pianiste de jazz. Elle a refusé de faire de la musique lorsqu'à six ans, son père, un amateur de jazz éclairé, le lui a proposé. Ses parents ont attendu qu'elle en ait eu l'envie, elle a donc commencé la musique plus tard, quand elle en a eu réellement le désir. Elle est d'abord attirée par la contrebasse, et finalement se décide, à l'âge de treize ans, à jouer du piano. Directement, elle est attirée par le jazz, à la suite de participation à certains stages de ce genre musical. L'idée d'entrer au Conservatoire a émergé dans sa tête à dix-sept ans, mais elle préférerait premièrement suivre des cours de Philosophie à l'Université, tout en continuant les cours à l'académie. C'est seulement à l'âge de vingt-six ans qu'elle décida d'entrer au Conservatoire royal de Bruxelles, où elle a suivi les cours de Nathalie Lories. À l'issue du conservatoire, elle a dû présenter un projet plus personnel : pour l'examen de fin d'année, elle a

¹¹⁵ ZOSHIA, *Moon Talk*, 2006 [album] Alone Blue Records.

¹¹⁶ SOPHIE TASSIGNON et PETER VAN HUFFEL, *Hufflignon*, 2008 [album] Clean Feed (CF126CD).

¹¹⁷ FOLK TASSIGNON, *Dancing on the Rim*, 2013 [album] Ajazz (A5024).

monté un trio, qui est devenu par après son groupe et qui lui a permis de commencer sa carrière de leader. Son premier disque *Noordzee*¹¹⁸ est sorti en 2008 sous le label Igloo, en quartet avec Joachim Badenhorsts, Yannick Peeters et Lionel Beuvens.

Actuellement, elle fait partie du quartet du saxophoniste Cezariusz Gadzina et collabore avec le saxophoniste Mikael Godée. Elle participe également au projet des Lundis d'Hortense, dont l'objectif principal est la promotion de l'actuelle scène jazz en Belgique et de ses musiciens. Plusieurs de ses morceaux sont écrits dans la volonté de transparaître comme des tableaux, avec un ostinato qui commence et qui revient à la fin sous une autre forme. Il est important à ses yeux que ses morceaux créent une atmosphère particulière et qu'il y ait toujours une structure sous-jacente qui puisse se manifester sous différentes formes.

SARAH WÉRY

Sarah Wéry est née en 1987. Grâce à l'enseignement de sa grand-mère, elle apprend le violoncelle et l'improvisation. Elle entre ensuite à l'académie. Influencée par Véronique Delmelle, une voisine, elle participe à des stages pour enfants, mettant en avant la musique de fanfare. C'est la première fois qu'elle joue en groupe et cela lui donne l'envie d'écrire. Petite, elle composait déjà des pièces lors de certaines occasions comme le retour de son père de vacances.

Elle entame des études de philosophie car la volonté de devenir musicienne n'est pas encore bien présente. Peu après, elle part pour l'Allemagne en suivant Hubert Bergmann, pianiste et compositeur, et se consacre entièrement à la musique. Elle revient quelque mois plus tard et commence à Liège des études de composition, dans la classe de Michel Fourgon. Après ses études, elle repart à Berlin, où son champ créatif et son intérêt pour la musique électroacoustique grandissent. Elle y explore d'autres techniques de production du son, et pousse l'éclatement sonore au-delà de l'aspect strictement structurel de la musique, jusqu'à la nature même du son : présamplage, électronique-live, objets bruts du quotidien. Elle développe son propre langage musical et sa réflexion se base sur des questions telles que « Comment faire cohabiter des éléments les plus hétérogènes possibles ? » ou « Comment éclater tout en gardant une fluidité et en s'adressant directement à l'auditeur ? ». Elle tente d'y répondre par ses compositions. Pour la structure de ses œuvres, elle aime utiliser la série dodécaphonique.

¹¹⁸ EVE BEUVENS TRIO, *Noordzee*, 2009 [album] Igloo Jazz Classics, (IGL208).

PATRICIA HONTOIR

Patricia Hontoir a commencé à composer de la musique, en tapotant sur son piano dès son plus jeune âge. Elle étudie la musique à l'académie de musique de Bruxelles et au Conservatoire royal de Bruxelles entre 1970 et 1985. Elle part à Darmstadt, en Allemagne, entre 1986 et 1992, où elle se spécialise en composition musicale et piano, ce qui la mène à l'envie de faire de la musique contemporaine. Elle développe sa connaissance de la musique sous les encouragements de Philippe Boesmans. Elle est lauréate du Jeune Théâtre pour ses compositions des pièces musicales pour le Théâtre Artériel Memento de Nicolas Froment. En 1987, elle fonde l'association *Musica Libera* à Bruxelles, promouvant la musique contemporaine en Belgique, grâce à laquelle est fondé, deux années plus tard, le Festival Ars Musica. Entre 1987 et 1997, plus de cent concerts sont initiés par l'association en Belgique et à l'international. Elle porte un grand intérêt à la promotion de jeunes artistes compositeurs, qui prend beaucoup d'importance dans sa carrière pendant près de dix ans. Elle rencontre de nombreux artistes musicaux tels que John Cage ou Pierre Boulez. Philippe Boesmans deviendra son mentor, il la guide et l'encourage dans le développement de sa composition musicale.

Elle participe à de nombreux projets tels que la musique de la pièce *Ma Solitude est là* par Félicienne Ledoyen et *Songe !* aux Brigittines à Bruxelles. Cette dernière pièce a fait partie de la performance de « ECO3 » aux Brigittines lors de l'ouverture de la Chapelle. Cette musique a été utilisée pour le documentaire *Le testament amoureux de Nel*¹¹⁹, sur la vie de l'artiste Rik Wouters. Entre 2007 et 2013, elle est assistante de la direction technique du Théâtre royal de la Monnaie, parallèlement à son travail de compositrice. Elle part à Austin, Texas en 2014 où elle participera, entre autres, à la bande son du long-métrage *The Violent States of America*¹²⁰.

ALICE VANDE VOORDE

Née en 1990, cette guitariste, claviériste, chanteuse et compositrice a commencé la musique très jeune. Aussi loin qu'elle a des souvenirs, elle se rappelle composer. Elle a d'abord commencé la trompette puis le piano, poussée par ses parents qui étaient tous les deux musiciens. Parallèlement au suivi de cours basés sur le rythme à l'Institut Jaques-Dalcroze, elle commence la guitare en autodidacte à l'adolescence. Elle est passionnée depuis ses quatorze-ans ans par l'éclectisme musical : elle pratique la musique du rock au hip-hop en passant par l'électro et la musique classique. Elle est diplômée du Conservatoire royal de Mons où elle a étudié la composition en

¹¹⁹ DARTEVELLE A., *Le testament amoureux de Nel*, 2010 [DVD] Belgique: ARTE.

¹²⁰ HINOJOSA D. et FUENTEZ D., *The Violent States of America*, 2017 [DVD] Texas, USA: 1 Media Productions.

musicalité. Pour ses projets, elle collabore avec entre autres Jean-Jacques Burnel du groupe The Stranglers ou encore Michaël Hasson de Ghinzu. Elle se produit en Belgique mais également en Europe, dans des salles de concert et des festivals tels que l’Ancienne Belgique, le Botanique (Nuit du Soir), le Théâtre National de Belgique mais également le Brussels Summer Festival. Elle s’est occupée de la composition de la bande son pour certaines réalisations belges telles que celles d’Inès Rabadan, Tom Boccara ou Jeanne Scahaise ; mais également pour des pièces de théâtre comme par exemple celles de Daphné D’Heur.

Actuellement, elle tourne avec le groupe Kate & Joe BB, Malyka, Who’s The Man et Princesse Tonnerre. Parallèlement à ces tournées, elle compose encore de la musique pour l’audiovisuel et le théâtre et travaille sur le nouvel album de Karin Clercq.

ANNETTE VANDE GORNE

Annette Vande Gorne, née en 1946 à Charleroi, est compositrice de musique électroacoustique. Elle a suivi des études classiques aux Conservatoires royaux de Mons et de Bruxelles et avec le célèbre compositeur Jean Absil. Par la suite, elle découvre l’acousmatique en France et se rend peu à peu compte du caractère révolutionnaire de cet art. Elle entreprend ensuite des études de musicologie à l’Université Libre de Bruxelles et de composition électroacoustique au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse à Paris. Annette Vande Gorne est professeur de composition électroacoustique au Conservatoire royal de Liège à partir de 1986, puis celui de Bruxelles une année plus tard et devient, en 1993, professeur au Conservatoire royal de Mons où elle devient professeur honoraire en 2011. Elle y fonde une section de musique électroacoustique autonome en 2002, section qui compte à l’heure actuelle une équipe de treize professeurs spécialisés. En 1982, elle fonde *Musiques et Recherches*¹²¹ à Ohain, qui devient le siège de la fédération belge des musiques électroacoustiques qu’elle forme en 1994, ainsi que le studio *Métamorphoses d’Orphée*. Depuis 1984 se déroule sous sa direction le festival acousmatique *l’Espace du son* grâce à la constitution d’un acousmonium de 80 haut-parleurs. La revue d’esthétique musicale *LIEN* et le *Répertoire Électro-CD* des œuvres électroacoustiques édités sont initiés par cette compositrice¹²².

¹²¹ *Musiques & Recherches* est une association dont l’ensemble des activités est dédié au développement de la musique électroacoustique et plus précisément la musique acousmatique. Celle-ci désigne une musique dont les compositions sont réalisées sur un support matériel (bande magnétique ou autre, analogique ou numérique), comme le cinéma l’est sur une pellicule, et destinées à être diffusées (projetées) par un orchestre de haut-parleurs, sans participation instrumentale ou vocale en temps réel.

¹²² ELECTRO-CD, « Annette Vande Gorne » dans *Electro-CD : la boutique électroacoustique*, 2017, [https://www.electrocd.com/fr/artiste/vandegorne_an/Annette_Vande_Gorne], (consulté le 1^{er} août 2017).

Plusieurs concours sont également fondés grâce à Annette Vande Gorne, tel le concours de composition *Métamorphoses* et le concours d'interprétation spatialisée *Espace du Son*. Sur Internet, elle constitue le seul centre belge de documentation sur l'art d'électro acousmatique. Annette Vande Gorne reçoit le prix SABAM en 1985 et en 1995, pour l'ensemble de son œuvre, essentiellement acousmatique, comme par exemple la suite *Tao*¹²³ ou *Ce qu'à vu le vent d'Est*¹²⁴.

ÉLISE DUTRIEUX

Élise Dutrieux, née en 1991 à Liège, suit déjà avant l'an 2000 des formations aux jeunes musicales d'éveil musical, de flûte et de danse. En 2000, elle suit une formation de piano et de solfège à l'Académie Grétry à Liège, puis plus tard une formation de théâtre et d'éloquence. Elle compose son premier morceau pour piano et voix une année plus tard, qu'elle montre à son professeur de chant. À la suite de cette composition, ce dernier décide de créer un cours de chant-création en collaboration avec son collègue professeur de chant, qu'Élise Dutrieux rejoindra et, dans le cadre de celui-ci, se produira à plusieurs reprises en concert. Elle participe également à des stages musicaux pour enfants. En 2004, elle gagne le concours de chant de son école. Entre 2005 et 2007, la compositrice écrit ses premières productions de musique électronique qu'elle publiera en ligne sur MySpace en 2007. Cette année-là, elle participe au concours de la Biennale de la Chanson Française ; où elle termine en huitième de finale en piano et voix. Un déclic se produit : elle veut dorénavant produire de la musique électronique.

En 2008, elle rejoint le netlabel liégeois *Knovel Record* et se produit pour la première fois en live pour son projet de musique électronique *eLx*. Entre 2008 et 2010, l'artiste se produit plus d'une vingtaine de fois, que ce soit à Liège ou ailleurs. Elle enregistre juste après ses morceaux en studio mais malgré tout, elle décide d'arrêter de produire pour se consacrer à ses études en communication. S'ensuit plusieurs années de remise en question et un grand changement au niveau de la composition. En 2012, Élise Dutrieux rejoint The Feather, groupe d'indie pop, dont la première grande date sera lors des Nuits Botaniques en 2013. S'ensuit une tournée de deux années, avec des dates en France, en Allemagne, en Suisse, au Luxembourg mais également au Canada. À son retour, elle sort un nouveau morceau de musique électronique sur internet, sous le nom *elsie dx*, qui lui permettra de jouer au Rockomotives Festival à Vendôme, au Sioux Festival de Liège, aux Beautés Soniques à Namur, durant les années 2014-2016. Actuellement, The Feather va redémarrer très prochainement et Élise Dutrieux est de son côté en studio pour enregistrer.

¹²³ ANNETTE VANDE GORNE, *Tao*, 1993 [album] Empreintes DIGITALes (IMED-9311-CD).

¹²⁴ ANNETTE VANDE GORNE, *Ce qu'à vu le vent d'Est*, 2003 [œuvre] Ymx média (CAD500810170).

CHAPITRE 3. ANALYSE DES RÉSULTATS

- > Sont-elles sensibles à la question du droit des femmes de manière plus générale ?
- > Ressentent-elles des différences d'un point de vue esthétique entre des compositions d'hommes et des compositions de femmes ?
- > Ont-elles déjà rencontré des obstacles/des inconvénients du fait d'être une femme dans le domaine musical ? Et des avantages ?
- > Sont-elles pour ou contre les festivals à programmation seulement féminines ?
- > Quelles sont, selon elles, les raisons de la rareté des femmes compositrices ?
- > Quel est le message si elles en ont un, qu'elles souhaitent délivrer aux femmes compositrices ?

SONT-ELLES SENSIBLES À LA QUESTION DU DROIT DES FEMMES DE MANIÈRE PLUS GÉNÉRALE ?

Sur onze interrogées, neuf le sont

« Oui. Très. Ma mère est une féministe convaincue. On a été élevé comme ça. Comme des êtres humains hein, ni comme des femmes ou des hommes. Mais tu t'exprimes, tu donnes tes opinions, dis ce que tu penses et ressens. Quotidiennement, comme je travaille dans un monde à 90% masculin, je suis confrontée à des remarques sexistes presque tous les jours. Le fait de décrédibiliser quelqu'un. Il faut tout le temps prouver ta place, la justifier, être meilleure que les autres. C'est réellement là, au jour le jour. Je suis sensible au droit des femmes dans le monde, ça fait partie de moi, de mes combats, j'ai envie de faire avancer les choses. » (Margaux Vrancken)

« Oui, j'y suis sensible parce que je m'étonne toujours de certaines discriminations qui n'ont plus de sens ou plus généralement des idées ancrées qui ne sont pas remises en question et qui déterminent certains comportements. Certaines injustices sont commises sur cette base, et cela met des vies en danger. » (Cécile Gonay)

« Oui, oui, je suis très sensible. À la maison, on en a beaucoup parlé dans la famille. Mon père est très anti-macho. Je suis très sensible à ça et je m'y suis beaucoup intéressée à un moment aussi. » (Sophie Tassignon)

« Oui, clairement. J'ai beaucoup hésité entre des études de musiques ou des études de politiques de droits. La question des droits, de politique, des buts sociaux m'a toujours parlé. Parce que je suis profondément touchée par les injustices. Mais j'ai arrêté car ça me touchait même trop, les injustices, le fait qu'il y ait des inégalités partout ça me rend malade. » (Alice Vande Voorde)

« Oh oui, je suis 100% féministe mais pour moi ça n'a plus vraiment de sens, ce n'est plus d'actualité, dans nos sociétés en tous cas. Dans nos sociétés, il faut rester vigilant, qu'il n'y ait pas de recul en arrière sous l'influence de diverses idées, mais je pense que pour moi ce n'est pas un problème fondamental, comme si la question était résolue. C'est plutôt d'autres points qu'il faudrait soulever, par exemple on demande aux femmes d'être autant effective que les hommes mais on oublie que ce sont les femmes qui, quand elles rentrent chez elles, commencent une nouvelle journée avec les enfants (...) Je ne serai pas d'accord qu'on dise qu'une femme a le droit de travailler à mi-temps avec le même salaire qu'un homme qui travaillerait à temps-plein, ça voudrait dire "on sait que les femmes ne peuvent pas travailler autant" » (Viviane Mataigne)

« Oui. Oh oui. Mais ça devient fort un truc de marketing, là j'ai acheté une veste où il est mis "Vive les femmes" dessus. C'était soldé, je la prends, mais je ne suis pas fan de ce genre de truc. Maintenant si c'est grâce à ça qu'on peut évoluer ce serait génial. Ça fait seulement 70 ans qu'on vote en Belgique. Ce sont des choses qu'on oublie vite, parce qu'on est persuadée qu'ici on est libérée. Une amie disait que ses sœurs devaient cirer les chaussures du père quand elles étaient jeunes... Ça prendra du temps. Et oui, je suis hyper impliquée, hyper informée. L'avantage dans la musique c'est qu'aujourd'hui on a une forme de liberté alors qu'avant pour faire de la musique t'étais obligée de t'imbriquer dans un milieu particulier. » (Élise Dutrieux)

« Oh oui, bien sûr. J'ai peur pour la condition de la femme en général. Déjà au niveau des salaires, on voit une différence, donc j'ai peur. » (Patricia Hontoir)

« Oui. Après ce n'est pas tellement la question des droits qui m'habitent. C'est plus la question de la part de la société et la part de la nature. » (Sarah Wéry)

« Complètement. J'ai eu beaucoup de chance d'habiter dans ce pays où on est libre, et être née au moment où je suis née. Je n'ai pas trop dû me battre. Même si j'aurais voulu naître plus tôt, pendant l'âge d'or du jazz, je ne suis pas sûre que j'aurais pu faire cette musique. Aujourd'hui, certaines choses m'insupportent : le fait que les femmes soient moins payées que les hommes par exemple. Dans mes vies de couple, ça devait être égal à égal. Je pouvais pas avoir un copain qui me disait que je devais rester à la maison et ne plus travailler. La situation de la femme dans un métier de musicien n'est pas évidente. » (Nathalie Lories)

Sur les onze interrogées, deux ne le sont pas

« Moi je ne me définis pas trop comme féministe et tout ça. Ce qui me détermine en tant que personne, c'est que j'ai grandi à la campagne par exemple, autant que du fait que je sois une femme. Ici en Belgique, c'est quelque chose dont je ne souffre pas, qui m'est même « indifférent » si je veux être honnête. Mais bon, on imagine mal comme c'était il y a 50 ans.

Si on peut être indifférentes aujourd'hui, c'est parce que ça a été douloureux à un moment. Le mari qui votait pour toi etc. Aujourd'hui, quand on dit que les femmes sont moins payées que les hommes, j'aimerais vérifier. Maintenant je suis dans un milieu où c'est assez ouvert et tolérant. » (Eve Beuven)

« Non. Et pourquoi ? Parce que ça clive la société. On est bien d'accord que dans la société en général... Mais en art, cette question-là n'a aucun sens. En art. Pour moi. (...) Donc proportionnellement il y a plus de femmes dans le monde de la technique électro-acoustique que dans la musique instrumentale, proportionnellement. Ça on peut constater. Mais ce n'est pas parce qu'elles sont femmes, c'est juste parce qu'elles n'ont pas besoin des autres ou bien parce qu'elles font elles-mêmes leur propre concert, leur propre interprétation. Donc ma réponse est non. Tout en respectant, et chapeau bas, tous les combats sociaux et syndicaux depuis le début du vingtième siècle. Oui, ça a apporté aux femmes le confort de ne pas s'occuper uniquement exclusivement des enfants. Mais en art c'est autre chose. » (Annette Vande Gorne)

RESSENTENT-ELLES DES DIFFÉRENCES D'UN POINT DE VUE ESTHÉTIQUE ENTRE DES COMPOSITIONS D'HOMMES ET DES COMPOSITIONS DE FEMMES ?

Sur onze, deux s'accordent sur le fait qu'il y ait des différences d'esthétique musicale entre les hommes et les femmes

« Je pense, oui. Pour moi ça a été important pendant super longtemps de ne pas sonner comme une femme,... C'était important qu'il n'y ait pas... Bref, pendant longtemps, aussi dans le cinéma ou dans la peinture, je trouvais qu'on pouvait reconnaître que c'était une femme, et malheureusement c'était pas quelque chose de positif. Ça voulait dire que c'était trop mou, que ça parlait de trop de choses sur l'intimité, et pas quelque chose d'assez ambitieux. C'est pour ça que j'ai commencé à écrire des choses plus rigides, assez carré, pour virer ce truc-là et pour ne pas être dans quelque chose d'émotionnel, sensible, délicat. Maintenant je m'en fous complètement mais oui, pour moi on voit des différences. » (Sarah Wéry)

« Oui. Pour moi, chez les femmes, il y a quelque chose de plus fin. De plus raffiné, de plus... féminin quoi. » (Patricia Hontoir)

Quatre d'entre elles sont mitigées

« Je ne pense pas que ce soit flagrant mais je pense qu'il peut y en avoir. Je ne sais pas si c'est induit par le genre ou par tout ce que la culture dans laquelle on grandit fait prendre comme direction plutôt en tant que femme ou plutôt en tant qu'homme. Je ne pense pas qu'il y ait des différences mais je me dis que les femmes vont être plus attirées par un type de courant. Peut-être que les styles vers lesquels on va se diriger vont être différents, mais sinon je ne pense pas qu'il y ait de différence flagrante, c'est plutôt induit par la culture et le milieu social dans lequel on grandit qui nous pousse vers un style ou vers un autre. » (Alice Vande Voorde)

« Non vraiment pas. Au final c'est pas un sujet qui m'intéresse réellement. Je suis une femme. Y a des idées toute faites et traditionnelles qui sont attachées aux femmes... À l'imagination des femmes... En disant qu'elles ne sont pas rationnelles par exemple. Mais moi on m'a toujours un peu reproché d'être trop rationnelle par exemple. Et j'ai vu des hommes compositeurs, des étudiants qui reprochaient à moi d'être trop rationnelle alors qu'aux garçons de ne pas l'être assez. Ceci dit, j'ai quand même remarqué en écoutant les œuvres de Kaija Saariaho, "L'amour de loin", que c'est très intuitif. Il y a des hommes aussi qui font de la musique intuitive hein, ce que j'appelle intuitif c'est que parfois la technique passe au second plan et les sentiments, le côté beau et mélodieux, sonnait très bien, passe au premier plan. Je sais pas pourquoi mais en entendant sa musique, je pense effectivement que ça a l'air plus féminin mais je ne sais pas dire pourquoi. Par contre, il y a nombres de musique de

femme qui ne font pas cet effet-là, comme par exemple Sofia Gubaidulina, plus grand compositeur actuel en tous cas. Sa musique est très concentrée, ses œuvres religieuses d'un très haut niveau, ça pourrait être écrit par un homme. » (Viviane Mataire)

« Il y a des morceaux que j'écoute dont je me dis qu'ils sont très féminins ou très masculins, mais en général ils ne sont pas forcément composés par le genre auquel je pensais. » (Cécile Gonay)

« Quand j'écoute... Je ne pense pas vraiment. En tant que compositrice en tous cas pas du tout. Peut-être qu'il y a une patte plus jazz européen. Je ne sais pas. Maintenant j'ai déjà remarqué que j'avais été écouté une contrebassiste, Sarah Murcia, je voulais vraiment aller l'écouter et je me suis rendue compte qu'une part de ma curiosité c'était parce que c'était une femme. Je ne suis pas fière de l'admettre mais donc quelque part je comprends une curiosité du public. » (Eve Beuvers)

Cinq s'accordent pour dire qu'il n'y a pas de différences d'esthétique musicale entre un compositeur et une compositrice

« Non, vraiment pas. Tu prends Puccini, Verdi, les opéras, ... C'est super dégoulinant du sentimentalisme et on aurait tendance, dans nos imaginaires collectifs, que la sensibilité est un atout féminin. Tu prends des gens comme ça, ils écrivent des trucs bourrés d'émotion, de sensibilité, et c'est de la connerie d'associer ça au féminin. Puis t'as Martha Argerich, quelle force, quelle vitalité ! On aurait tendance à dire que c'est plutôt un atout masculin, vu qu'elle compose vraiment physiquement. Je déteste ça. Je prends l'avis général d'une construction sociétale de 3000 ans. Ce n'est pas mon avis. Ça n'a rien à voir. Je ne vois aucune différence au niveau de l'interprétation ni au niveau de l'écriture. On est tous différents. » (Margaux Vrancken)

« Absolument pas. Si tu écoutes mon CD "Huffignon" que j'ai enregistré avec Peter Van Huffel, mon mari, une partie des compositions est de lui, l'autre de moi. Je ne pense pas qu'on puisse dire que j'écris de manière féminine ou masculine. Pour ce qui est des compositions de mes collègues, je peux voir l'influence juive chez mon amie Julie par exemple, ou l'influence pop de ma copine Susanne, mais pas nécessairement un côté féminin (...). Par contre, je pense sincèrement que les hommes et les femmes ont des différences. On n'est pas pareils pour moi, et tant mieux ! » (Sophie Tassignon)

« Poser la question à un homme. Histoire de voir s'il y a une différence. Et moi je prétends qu'il n'y en a pas (...). Chaque année j'organise entre autres un festival, L'Espace du Son, un festival d'électro acousmatique. En 2015, j'ai fait tout un festival avec que des compositrices femmes. On a organisé un colloque pendant le festival, et en expérience j'avais pris des

extraits d'œuvres d'homme et de femme, que les gens ne pouvaient pas reconnaître. Je n'avais pas pris des classiques. Et ils se sont tous trompés, évidemment. Donc il n'y a pas de genre masculin et féminin, en musique. » (Annette Vande Gorne)

« Non. Ce que je peux dire c'est qu'il y a une part de féminité et de masculinité chez tout le monde et parfois y en a une plus prédominante que l'autre mais je n'écoute pas la musique comme ça. Quand c'est une femme je ne suis pas plus interpellée que lorsque c'est un homme. » (Nathalie Lories)

« Non je ne ressens pas de différences car pour moi c'est un stéréotype et il est véhiculé depuis des siècles et il est entretenu par des normes désuètes. Pour preuve, certains artistes masculins ont utilisé des noms de femmes et inversement, et le trouble a toujours été présent là-dessus dans la musique électronique. Au début des années soixante – septante, elles avaient même une approche particulièrement expérimentale et originale de la musique électronique qui inspirera énormément d'artistes, tous genre confondus (genre musical et sexuel), encore de nos jours. Aujourd'hui, elles imposent de plus en plus leur place dans le milieu et prouvent qu'elles peuvent se jouer des codes très facilement et détrompe la plupart des clichés sur la question (...) On prétend que le masculin est plus “direct, dur, sec” comme dans le sexe en fait. Là où le féminin est plus “doux, profond, humide...” Je constate en tout cas que ce que l'on considère comme “féminin” peut être retrouvé autant dans des productions masculines que féminines. Pour preuve, des artistes comme Apparat ou Nils Frahm, et qu'hormis dans la pop ou ces codes sont souvent amplifiés et exagéré, les femmes parviennent de mieux en mieux à faire leur place dans la création musicale indépendamment de leur sexe : Amélie Lens, Charlotte de Witte, The Black Madonna. Malgré toutes les difficultés sociales auxquelles elles sont confrontées. » (Élise Dutrieux)

ONT-ELLES DÉJÀ RENCONTRÉ DES OBSTACLES OU DES INCONVÉNIENTS DU FAIT D'ÊTRE UNE FEMME DANS LE DOMAINE MUSICAL ? ET DES AVANTAGES ?

Concernant les inconvénients rencontrés du fait d'être une femme dans le domaine musical, toutes s'accordent pour dire qu'elles n'en ont jamais rencontrés (à quelques exceptions près, explicitées ci-dessous)

« Parfois vous pouvez avoir des hommes plus machos qui font des réflexions. Et quand on est jeunes, on peut être ébranlée par ce genre de réflexion. C'est un métier émotionnel où il faut avoir du répondant. Un jour, je devais dealer pour un concert, c'était mon groupe. On m'a dit « comme vous avez un batteur américain, on le payera plus ». Je réponds que c'est mon groupe et que c'est moi qui décide comment on rétribue l'argent. Je me mêle et lui était choqué par mon répondant. J'affirmais certaines choses et il ne m'a plus parlé pendant longtemps. Ça a pris un certain temps de se forger une carapace, une sorte d'armure. Ça s'apprend. Et je remarque, chez les jeunes filles à qui je donne cours, que parfois il y en a qui sont mal à l'aise par rapport à quelque chose, se mettent à pleurer et se victimiser en disant "Je suis une fille". Mais faut apprendre ! Mais c'est peut-être pareil dans tous les métiers. (...) Faut rester qui on est et ne pas être sur la défensive non-stop. Mais pendant des siècles, l'homme faisait des choses et la femme restait à la maison. C'est peut-être encore trop écrit dans nos gênes. De ce côté-là je suis un peu féministe. (...) Pour moi, il y a un autre problème : le phénomène du jeunisme. Il y a des fois où je suis dans une maison de disque pendant pas mal d'années et à un moment, il ne voulait plus produire mes disques. C'est parce qu'il voulait aller vers les jeunes. Mais cinquante ans, ce n'est pas vieux, si ? On ne voit pas souvent des femmes âgées sur scène alors qu'il y a pas mal de musiciens jazz plus âgés. La femme doit être belle, pimpante. Marian McPartland, cette dame de septante-cinq ans, elle était habillée avec une robe à fleurs et je trouvais ça super. Et y avait des réflexions dans l'assistance qui n'étaient pas sympas. Et ça c'est moche. Donc c'est plutôt cet inconvénient de ce côté-là que je mettrais en avant. » (Nathalie Loriers)

« J'ai l'impression qu'il y a plutôt des avantages, dans le sens où il n'y a pas beaucoup de femmes. Mais c'est un inconvénient aussi, car quand on me propose un projet, la première chose qui me vient en tête c'est de me dire qu'on me le propose parce que je suis une des seules jeunes filles compositrices de Belgique. Ça te fait un peu perdre ta confiance. Mais après je n'ai pas eu vraiment d'obstacles à être une femme. » (Sarah Wéry)

« Je ne vois pas d'avantages ni d'inconvénients. En fait si, deux, mais dans les lois. Ici en Belgique, dans les commissions diverses et variées, que ce soit en entreprise ou au ministère, il faut un minimum d'un tiers de femme. Alors me voilà bombardée dans une commission de la culture parce que je suis une femme. Mais voilà, je n'y ai aucun mérite, pas plus que d'autres. (...) Je dois dire que personnellement, je n'ai acquis aucun avantage ni aucun

obstacle dans le monde de l'électro-acoustique en tous cas. On est sur le même plan, c'est-à-dire celui de la compétence. Pas du genre. Franchement. » (Annette Vande Gorne)

« C'est un milieu où il n'y a pas beaucoup de musiciennes, un milieu encore macho et masculin, mais dans ma vie ça ne m'a jamais posé de souci personnellement. Ça m'a posé un souci qui au final est devenu un avantage, car au temps où je n'avais pas encore la technique ni l'expérience instrumentale, j'étais encore jeune, et même si encore aujourd'hui j'ai encore beaucoup de chose à apprendre et je ne suis pas au sommet de mon expérience, et bien au début c'était plutôt un avantage même si ça me dérangeait car on m'appelait tout le temps pour faire des groupes de filles. Il y avait une mode à ce moment-là, où tout le monde voulait faire des groupes de filles, et moi ça me plaisait, je trouvais que l'énergie féminine pouvait être chouette, même si au final c'était devenu lassant. J'étais dans un circuit où au final je ne faisais plus que ça, c'était cool on m'appelait mais du coup je me retrouvais bloquée dans ce truc où y avait un chanteur et ses nanas autour. Le mâle et son harem. » (Alice Vande Voorde)

« Je n'ai pas l'impression d'avoir rencontré des inconvénients. C'est plutôt lié au fait d'être une chanteuse je pense. Et je ne sais pas si les chanteurs masculins ont le même problème, mais je pense que si. Quand je faisais mes études, beaucoup de mes copains musiciens me disait que le cliché de la chanteuse était quelqu'un qui n'y connaissait rien en musique, en harmonie. J'avais l'impression de ne pas être prise au sérieux à cause de ça, mais pas vraiment à cause du fait d'être une femme. Au mois de mars l'année passée (2016), j'ai été dans un centre de compositeur en Suède, et pendant deux semaines on était trois femmes. Le gars qui est venu nous interviewer nous a dit qu'il était rare qu'il y ait trois compositrices à la fois. Une disait que ses compositions n'étaient pas jouées à cause du fait qu'elle était une femme. Moi je ne pense pas ça, parce que j'ai pas envie de la penser. Je n'ai pas envie de me positionner en tant que victime. Si dans un groupe d'homme tu penses pas ce genre de chose, personne ne le pensera. Je ne pense pas avoir eu des avantages non plus, même s'il y a des endroits qui organisent des concerts seulement pour les femmes. » (Sophie Tassignon)

« (...) Au contraire, être une femme m'apportait plutôt des avantages on va dire. Dans le sens où lorsqu'on me demandait ce que je faisais, les gens étaient étonnés... être une femme compositrice ! Alors qu'un homme, on va plutôt dire "Ah ben ok", alors qu'une femme c'est plutôt "Wow, super !" Je suis contente et fière de dire que je suis une femme compositrice. » (Patricia Hontoir)

« Non. Je pense même que les gens sont curieux. Une fille, ça change. C'est peut-être même plus un atout qu'un handicap. Le fait qu'il y en ait moins c'est peut-être un peu plus spécial. Après je ne sais pas dans quelle mesure ils aiment ce que je fais ou pas. » (Eve Beuvens)

« Non. C'est vraiment un "problème" qui ne m'a jamais atteint. Mais c'était sûrement le cas avant. D'après ce que mes parents m'en ont dit, à ce moment-là le statut de la femme n'était pas du tout aussi reconnu que maintenant. Il n'y avait pas de crèches, on ne mettait pas les enfants à l'école maternelle à deux ans. Ma mère a eu quatre enfants... C'était inimaginable qu'elle aille travailler. Mais c'était tout à fait une autre époque. » (Viviane Mataigne)

« (...) Mais les remarques sexistes, il y en a tellement que bon... C'est le lot quotidien : "Ah vous allez chanter (vu que vous êtes une femme) ?" "Non je vais vous accompagner au piano". Il y a une interview d'une batteuse américaine qui disait qu'elle prônait le *gender fluide*. La fluidité. Qu'on soit transe, homme, femme... Venez comme vous êtes, on joue ensemble et la musique avant tout ! Mais avant d'y arriver, rendez-vous en 2200 hein. Mais pour moi, il n'y a pas de différences. Compositeur, compositrice, ... Chacune est différente avec sa personnalité musicale. Mais ce n'est pas facile d'être une femme dans ce monde-là. Toujours s'imposer... Parler plus fort... Être meilleure que... Restez sympa bien sûr mais toujours plus... Mais bon, je le fais avec passion ! » (Margaux Vrancken)

Une d'entre elles est mitigée

« C'est difficile à dire : le milieu musical dans lequel j'évolue est essentiellement masculin. Une des conséquences est que par exemple, en voyage, il faut toujours renégocier le fait d'être dans une chambre seule, les organisateurs ne pensent pas au fait que dans le groupe, on n'est pas forcément une famille ou des couples. J'ai souvent été la seule femme au milieu d'une dizaine de groupes, alors en général je me sens considérée "comme un autre musicien" et c'est plutôt asexué en fait. » (Cécile Gonay)

Certaines mettent en avant le critère de séduction, « associée à la femme »

« À priori non, pour le moment en tous cas, car j'ai toujours été fort soutenue. C'est plutôt au niveau de la jalousie que ça m'a fort frappé. Mais bon, par exemple avec ce garçon, si on avait juste été pote, on aurait pu vraiment faire de la musique ensemble. Mais le fait d'être une femme, il y a le critère de séduction qui rentre en compte. Comme il y a peu de filles dans le milieu, au final tu deviens un élément d'attraction. Ça a sûrement fort influencé mes rapports. » (Élise Dutrieux)

« J'ai beaucoup vu de femmes qui quand elles sont jolies bénéficient d'attentions particulières. Les comportements comme les manières de parler ou les galanteries ont tendance à changer quand il s'agit d'une belle femme ou d'une femme charismatique. Elle est comme "prise en charge" (...) Au début des années deux-mille, j'avais pris un rendez-vous dans un centre bruxellois afin d'avoir des conseils sur la manière de budgétiser un projet pour une reconnaissance Art & Vie. L'homme qui m'a reçue adoptait un ton dragueur et me faisait

du pied sous la table. Et bien sûr cela décrédibilisait toute ma démarche, je n'ai rien appris ! »
(Cécile Gonay)

« Le seul avantage que tu as, c'est qu'il y a un paternalisme dégoulinant et récurrent, mais que toi ça te protège. Le patron d'un club de jazz va "t'adorer", tu seras sa chouchoute, sa mascotte, sa petite chérie. Ça me protège et me valorise, c'est peut-être le seul avantage. Ils se positionnent comme dominant donc ont un instinct de protection. Moi par rapport aux hommes avec qui je travaille, c'est un mécanisme conscient ou inconscient mais je me déssexualise. Je ne me mets pas dans un rapport de séduction. J'ai envie d'être prise au sérieux, continuer à travailler avec ces gens sans avoir d'embuche. Je veux conserver ma légitimité et ma crédibilité, et en tant que marie-couche-toi-là je perdrai tout. Mais c'est nul hein, on pourrait pouvoir faire ce qu'on veut. » (Margaux Vrancken)

ONT-ELLES L'IMPRESSION DE DEVOIR SE BATTRE CONTRE CERTAINS PRÉJUGÉS ?

Sur les neuf réponses obtenues, trois ont répondu positivement

« C'était surtout dans les années nonante, où quand je voulais acheter des cordes de guitare électrique, on me donnait systématiquement des cordes de guitare classique ou folk. Cela se terminait souvent par : "Quoi ? Une fille qui joue de la guitare électrique ? Incroyable !" Dans ces mêmes années dans milieux rock, alternatif, limite punk, chaque fois qu'une fille montait sur scène, des mecs criaient "à poil". Systématiquement. Il y aussi le préjugé que "la fille n'y connaît rien en technique" : certains collègues masculins adorent expliquer et montrer que c'est eux qui savent. Quitte à avoir un préjugé dans l'autre sens, je ne me souviens pas avoir connu la même attitude de la part d'une femme. » (Cécile Gonay)

« Oui, oui, oui, oui, oui. Peut-être par rapport à cette fermeture, même si bon je reste humaine et je suis déjà sortie avec des musiciens mais je sens que je prends beaucoup de recul par rapport à ça. Puis les préjugés aussi sur la remise en question de tes compétences : "Pourquoi tu es là ? Comment tu es là ? C'est sûrement quelqu'un, sûrement ton mec qui est dans la musique qui t'as placé là..." » (Margaux Vrancken)

« Ben oui. Ce qui m'a toujours frappé, c'est que quand j'étais dans le groupe The Feather, j'avais énormément de mal à m'habiller de manière féminine... Les stéréotypes, je les brisais seule, je faisais super attention. Mais les stéréotypes, c'est tellement incorporé donc on s'en rend même plus compte. Les gens me disaient "T'as de la chance toi, t'es une femme ! C'est parce que t'es jolie que tu vas réussir dans la vie ?" Ben non, il y a autre chose quand même. Et un jour on m'a dit "Tu devrais t'inscrire à la Redbull Akademie, car ils baissent les critères pour les femmes". Puis quand j'ai intégré le groupe, les blagues grossières étaient drôles, mais le « Ah tu devrais montrer tes seins pour que ça marche », bon ben... » (Élise Dutrieux)

Deux des compositrices sont mitigées

« (...) Maintenant ça m'arrive de bosser avec des mecs et je sens qu'ils sont machos. Mais c'est difficile de faire la part des choses : des mecs sont parfois dominants avec d'autres mecs. Et pareil pour les femmes. Une fois aux Fêtes de Wallonie, quelqu'un a gueulé "À poil la pianiste !" » (Eve Beuvers)

« Ça m'arrive encore mais de moins en moins. Puis ça ne m'arrive pas partout non plus, mais dans certains milieux. Parfois on a l'impression de se faire prendre pour des débiles qui n'y connaissent rien : je ne sais pas utiliser mon matériel, je n'y connais rien. Ça m'est encore arrivé de rencontrer ce genre de préjugé sur des scènes à gauche et à droite, mais ça devient de plus en plus rare. » (Alice Vande Voorde)

Quatre d'entre elles n'en ont pas l'impression

« Non pas du tout. » (Viviane Mataigne)

« Non je ne pense pas. J'ai l'impression que c'est plus contre mes préjugés à moi que je me bats. Est-ce qu'une femme peut écrire ? Plein de choses qui sont ancrées en moi... Après les autres, une fois que t'es sûre de toi, que t'es bien assise, ça pose plus de problème aux gens que tu sois une femme ou pas. » (Sarah Wéry)

« Non. Franchement je n'ai jamais subi, pourtant je pense à certaines personnes dans le milieu que je connais qui ont une touche de *misogamie*. Pas de misogynie mais de *misogamie*. Sans parler de machisme du tout. Il est certain que le comportement psychologique, que l'énergie dégagée par un homme ou par une femme, ne sont pas les mêmes. Il est certain qu'un homme n'hésitera pas à pousser une porte, à envoyer des courriers, n'hésitera pas à s'opposer, à faire des bagarres, ne serait-ce que de style et de chapelle, il va éventuellement faire des bagarres de personne. Généralement, une femme évite ce genre de chose, elle a plus un esprit consensuel, ce qui en art n'est pas toujours bon, parce qu'il faut pouvoir se confronter. Et là, ce n'est pas sur le plan social mais sur le plan du fonctionnement psychologique que là, la femme est désavantagée, dans une lutte pour la vie. Et ce n'est pas social. Et on est comme on est. Effectivement, la caractéristique féminine adoucit les mœurs. Mais c'est parfois à son propre détriment, comme par exemple à vouloir rendre service. Un homme ne rend pas service, il rend service à lui-même. Une femme non. Il faut lutter aussi contre ces types de nature, il faut se retrouver plus autocentré, comme créateur. Et puis poursuivre une carrière. » (Annette Vande Gorne)

« Non, jamais. » (Patricia Hontoir)

SONT-ELLES POUR OU CONTRE LES FESTIVALS À PROGRAMMATION SEULEMENT FÉMININES ?

Les festivals rassemblant des femmes compositrices existent, avec des slogans tels que « Girls Power » ou « Woman In Music ». Cela insupporte certaines d'entre elles. Toutes n'en ont pas parlé lors des interviews, mais six d'entre elles l'ont mentionné

« (...) L'autre effet super pervers, ce sont les *girlsnight*, avec des programmations seulement de fille. Moi je viens d'avoir un souci avec un festival, car je disais que ce serait bien d'avoir des femmes à l'affiche, et directement on me parle d'une soirée entièrement féminine. Ça devient vite le problème, on stigmatise très vite. Les quotas, je suis assez pour : c'est intéressant car ça oblige à s'ouvrir, à chercher, du coup c'est très enrichissant. » (Élise Dutrieux)

« J'ai l'impression qu'il y a plutôt des avantages, dans le sens où il n'y a pas beaucoup de femmes. Mais c'est un inconvénient aussi, car quand on me propose un projet, la première chose qui me vient en tête c'est de me dire qu'on me le propose parce que je suis une des seules jeunes filles compositrices de Belgique. » (Sarah Wéry)

« Je représente une minorité. Je représente quelque chose de peu vu, donc, dommage hein, mais ça peut intéresser. Par contre, je suis complètement contre les initiatives comme le Woman Jazz Festival. Vous jouez un samedi mais alors ne nous faites pas *chier* pendant les 364 autres jours de l'année. C'est un peu ça. Les quotas, je ne sais pas si je suis pour ou contre, mais plutôt contre. Je n'ai pas envie qu'on me sélectionne parce que je suis une femme, pour moi ça c'est pas concevable. J'ai envie qu'on me considère avant tout comme une pianiste et compositrice, et que je sois une femme ou un homme, ça je veux que ça vienne au second plan. Depuis qu'ils ont décidé de faire des auditions à l'aveugle dans les orchestres, il y a 30% en plus de femme... S'il faut mettre une *putain* de pancarte pour daigner de donner la légitimité d'y aller... » (Margaux Vrancken)

« Je ne suis pas pour les clubs un peu féministes sur les bords qui ne programment que des femmes, car je suis pour l'égalité. Je me mettrais des féministes à dos si elles m'entendaient et me répondraient "Mais enfin, on a dû tellement se battre pour en arriver jusqu'ici, et puis le combat n'est pas terminé!", mais moi je ne vois pas de combat à mener dans mon entourage, et comme je suis pour l'égalité je ne trouve pas ça cool de donner un avantage aux femmes. J'en ai profité à une occasion ou l'autre, ça c'est vrai, mais je préférerais que ces lieux ne fassent pas de discrimination ni envers les hommes ni envers les femmes (...) Mon mari m'a dit qu'en formant son nouvel octet, il s'est posé la question de moitié homme, moitié femme, ou pas ? Mais il a choisi en fonction de l'amitié qu'il avait pour chaque musicien ainsi que les qualités spécifiques que chaque musicien avait. Il y a eu deux femmes

et six hommes. Comme moi, il se dit qu'il ne faut pas se poser la question. Et que s'il y avait eu six femmes et deux hommes, on ne devrait pas réfléchir, car la raison de la décision est plus du lien amical avec ces gens-là, en plus d'aimer leur style de musique. Mon mari m'a également dit qu'il n'y avait pas de clubs où seuls les hommes peuvent jouer. C'est donc aussi injuste à ses yeux les clubs uniquement pour les femmes. Bien sûr nous savons tous les deux que dans le passé il fallait instaurer ce genre de chose vu que les femmes n'étaient pas assez égales. Mais maintenant ? N'est-ce pas une discrimination envers les hommes ? Et une façon de nous placer dans deux groupes bien distincts, au lieu de nous laisser juste être qui on est, peu importe de quel sexe ? » (Sophie Tassignon)

« J'avais eu une discussion en Suède, chez une femme programmatrice, qui voulait programmer à moitié homme à moitié femme. Je me suis rendue compte que ça me mettait mal à l'aise de savoir qu'on m'avait programmé parce que j'étais une femme. Les festivals qui t'appellent parce que c'est une édition uniquement de femme... Ça m'ennuie. Ce qui m'ennuie, c'est que mon identité ne se résume pas uniquement au fait d'être une femme. Notre identité est déterminée par beaucoup plus de choses qu'uniquement ça. » (Eve Beuvens)

« (...) Et puis l'autre avantage, il existe des festivals que je ne veux pas fréquenter régulièrement mais il y a des festivals de femmes (...) Dans le monde américain, il y a des ligues de compositeur-trices qui existent. L'art contemporain, et je parle de musique contemporaine, n'a aucune place dans la société américaine. Il y a un seul endroit où ça peut se passer, c'est dans certaines universités. Il n'y a pas de centres culturels, pas d'associations indépendantes comme ici il y en a une (même deux) qui s'occupent d'électroacoustique en communauté française. Donc peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles elles se rassemblent pour mieux résister ? Je n'en sais rien, mais c'est pour exister. » (Annette Van de Gorne)

QUELLES SONT, SELON ELLES, LES RAISONS DE LA RARETÉ DES FEMMES COMPOSITRICES ?

Les compositrices interrogées s'accordent sur les raisons socio-économiques de la rareté des femmes visibles en tant que compositrices. En effet, toutes ont affirmé que les femmes compositrices étaient plus « rares » dû à :

> *Les stéréotypes véhiculés transmises par la société, la société patriarcale actuelle et l'éducation*

« En fait je me demande si ce n'est pas une question de la société dans son ensemble, qui fait qu'on grandit dans un environnement où on dit que la femme doit être comme ci ou comme ça. Y a des métiers où y a que des nanas, y a des métiers où y a que des mecs. Le milieu de la musique, c'est un milieu combatif, où ce n'est pas facile de faire sa place, il n'y a pas beaucoup d'argent, pas beaucoup de subsides... Tout le monde a envie de manger en faisant ce qu'il a envie. C'est peut-être au niveau de l'éducation, où il y a des clichés qui fait que pas beaucoup de fille vont faire la démarche de se battre. Être compositrice, c'est porter le poids de ce qu'on fait. On est à l'essence de la création. Et c'est quelque chose à porter, il faut se défendre, il faut se battre, il y a toujours des critiques et il faut toujours aller plus loin dans le combat et dans le fait d'être fort. Et ça, à priori, dans les clichés, ce n'est pas l'atout de la femme. » (Alice Vande Voorde)

« Je retourne à mon imaginaire collectif et à une conception vieille d'il y a 3000 ans, une conception patriarcale judéo-chrétienne, ça ne fait pas longtemps que les femmes peuvent sortir de leur cuisine, je résume, ça fait 40 ans. Ce n'est pas beaucoup. On s'est diplômées, s'est émancipées sexuellement, personnellement, financièrement. Et pour moi on est au tout début. Ce n'est rien 40 ans, on est au tout début. On est encore dans un schéma ou la création, le fait de créer, de prendre des risques, de se mettre en danger, est quelque chose qui est destiné aux hommes. On apprend aux petites filles maintenant dans l'éducation... Dans l'éducation normalisée, générale, on apprend aux hommes à s'exprimer et aux filles à écouter. Bon, ça n'encourage aucune fille à se dire qu'elles ont envie de s'exprimer par le dessin, la musique, le théâtre. Il n'y a pas que les arts dans la vie hein, même si j'y crois profondément hein, mais c'est ancré dès la petite enfance. C'est généré. Les hommes font du foot, font des cabanes, explorent. Les filles sont à l'intérieur, parlent et font des dinettes. Comment veux-tu qu'il y ait un désir de création et d'aller vers l'extérieur ? Parce qu'au final la création c'est ça. J'ai eu un prof en psycho, qui m'a dit "C'est bizarre une fille dans le jazz.. J'aurai plutôt dit que la création et l'impro c'était plutôt masculin..." Il n'a pas tort, dans la construction mentale de 95% des gens, c'est ça qui se passe. Mener une carrière musicale, bonjour l'organisation si tu veux avoir une vie familiale. On apprend ça aux petites filles, qu'elles vont devoir être maman, qu'au final le couple et la cellule familiale priment sur tous les autres domaines. Et pour moi ça c'est infâme. Je ne suis pas contre et j'ai envie d'avoir

une famille, je crois à la famille, j'adore. C'est magnifique. Mais faut que les projets personnels existent aussi et pour moi, l'émancipation personnelle passe par autre chose que le mariage et la cellule familiale. Pour moi. Et ça, il y a peu de gens qui sont d'accords avec moi. Du coup la carrière musicale passe à mille lieux de ce dont veut la société patriarcale pour les femmes. Je suis super trash mais je pense que dès la petite enfance on apprend ça aux filles et on apprend aux mecs à y aller, à s'aventurer ! Donc t'arrives à 18 ans et tu ne te dis pas "Pourquoi je ne ferai pas du jazz de mon métier ?" Mais bon il y a quand même de plus en plus de femmes. Et la sororité c'est le plus important : entre les femmes il ne faut pas se tirer dessus. On est peu nombreuses donc come on, on y va. Pour moi c'est une construction sociétale patriarcale qui a lieu dès la petite enfance. L'éducation, l'enseignement musical... Moi en tant qu'enseignante j'ai un rôle à jouer » (Margaux Vrancken)

« Avant, la musique était directement liée à l'église, et les compositeurs c'était presque un rôle ecclésiastiques, l'église c'était pour les hommes, et donc la musique aussi. Ouvert à une femme c'était presque impossible à imaginer, composer de la musique c'était impossible... » (Sarah Wéry)

« On apprend aux petites filles qu'elles vont devoir être maman, qu'au final le couple et la cellule familiale priment sur tous les autres domaines. Et pour moi ça c'est infâme. Parce que du coup, la carrière musicale passe à mille lieux de ce dont veut la société patriarcale pour les femmes. » (Élise Dutrieux)

« Tout ça, c'est dans la tête des gens. Pourtant, il y a une instabilité qu'on associe aux artistes, au niveau financier : donc ce serait plus les femmes qui devraient être artistes, vu qu'elles doivent moins gagner de l'argent, dans la société patriarcale... » (Eve Beuvens)

« Je pense que les femmes sont trop modestes, trop humbles, ne veulent pas se montrer. En tous cas moins que les hommes. » (Patricia Hontoir)

« Je ne sais pas s'il s'agit d'un problème de genre. Est-ce que cette notoriété est plus accessible aux hommes qu'aux femmes ? J'ai l'impression qu'un homme va plus facilement se mettre en avant pour ses qualités professionnelles et sera plus facilement reconnu un peu comme dans tous les milieux. » (Cécile Gonay)

> *Un manque d'identification*

« T'as un milliard d'éléments qui s'imbriquent, un impact. Tout s'imbrique en fonction du reste. Puis, t'as l'idée de l'éducation, d'identification, de stéréotype, l'absence de femme qui ne permet pas de créer de projection. D'ailleurs, il y avait une super image sur ça maintenant je suis fort abonnée aux trucs féministes mais c'était l'image d'une petite fille qui regardait

une image d'une actrice avec les yeux brillants et au-dessus il était mis voilà en quoi c'est important qu'il y ait des femmes ici dans le domaine du cinéma car il faut qu'elles s'identifient. Je n'aurai pas fait de musique si j'avais pas vu des femmes faire de la musique. La question c'est de savoir s'il y a de la discrimination ou pas, ben oui il y en a d'une certaine manière. Les femmes s'autorisent pas. Maintenant, c'est de la discrimination, tu peux autant critiquer les femmes que les hommes les gens se sentent vite fragilisés... on remet tout en question au final c'est la société dans son ensemble. Et puis du coup, j'ai écrit un travail dessus, il y avait l'éducation, la projection, l'identification, aussi les médias. Puis il y a aussi un petit souci, ce sont les femmes elles-mêmes. Je n'en ai pas beaucoup parlé, mais il y en a beaucoup qui viennent se mettre des bâtons dans les roues. Dès que tu abordes ce genre de thématiques "oui, mais vous les féministes". Ça n'a rien à voir. Enfin voilà je suis convaincue que c'est tout ça, maintenant le truc c'est de trouver des solutions. » (Élise Dutrieux)

> *La maternité*

« Le problème de l'art, c'est que tu dois entièrement être dévoué à ça. Là maintenant, actuellement, ça me pose un peu problème par rapport à la maternité, à toutes ces choses-là. Je vais avoir trente ans bientôt et quelque part, si j'ai un enfant, je ne pourrais plus totalement complètement me consacrer à ça, à l'art, à la musique. » (Sarah Wéry)

« Je n'ai pas d'enfant, et c'est fait exprès. Il y a une période où, comme toutes les femmes, on a envie d'enfant. Mais moi c'est fait exprès, car quand t'as des enfants, il y a au moins 10 ans de ton existence qui sera consacré au fait d'être mère, et à temps plein, même avec un seul enfant. Et non pas à faire un métier artistique de création. Quand on fait un métier créatif, on est tout le temps préoccupé, sensible à ce qui nous entoure, on est orienté constamment et finalement on s'engouffre dans l'entonnoir de la création. Mais ça, si on s'occupe d'un enfant pendant au moins 10 ans, on ne pense plus à ce genre de choses. » (Annette Vande Gorne)

« Pour moi, il y a moins de femmes qui veulent faire ce métier parce que ce n'est pas un métier facile et surtout parce que les femmes ont envie d'avoir des enfants. Moi je n'ai pas eu ce désir-là d'avoir des enfants. » (Sophie Tassignon)

« Les femmes mariées, qui avaient des enfants, pour elles ce n'était pas possible de faire des voyages, des master class, des stages... Elles étaient donc rattachées au foyer. Ce qui explique qu'elles ne soient pas nombreuses. Mais pour moi, c'est une conception d'il y a 10 ou 20 ans. Aujourd'hui, les filles sont traitées de la même façon que les garçons. Tout ça va changer, j'ai longtemps été au conservatoire et je vous rassure, il y a plein de jeunes filles et femmes qui font des études de composition. Il y a même la majorité de filles. » (Viviane Mataigne)

> *L'idée de création est assimilée à l'homme car la femme procréé déjà*

« Pour moi, j'ai l'impression qu'il y a aussi chez les hommes ce manque de "création", dans le sens où les femmes vont déjà procréer, en faisant des enfants. Peut-être que les hommes veulent plus composer que les femmes pour pallier ce manque ? » (Patricia Hontoir)

> *Certaines connotations dangereuses*

« Pour moi, s'il y a peu de femmes compositrices et même musicienne, c'est à cause des connotations qu'il y avait, en tous cas pour le jazz : le jazz, c'est dangereux, c'est dans des mauvais quartiers, c'est la nuit... » (Eve Beuven)

> *Les individus se réfèrent davantage aux interprètes, aux musiciens, et non aux compositeurs*

« Je ne sais pas. La plupart des gens ne savent pas qu'on compose de la musique. L'enfant qui est chez lui et qui entend la radio, la plupart du temps entendra des chanteurs. La musique instrumentale parle très peu aux gens. Beaucoup moins que ce qui est chanson. Chez la majorité des gens en tous cas. Si on va dans un milieu classique, c'est un peu plus instrumental. S'il y a des jeunes qui s'inscrivent à l'académie car ils ont entendu de la musique, la route est longue jusqu'à la composition. Il y a des parties « création » parfois, mais de là de faire des métiers de compositeurs ça paraît plus loin qu'être musicien. Ceux qui se dirigent vers des milieux de compositeur, c'est après le métier de musicien. Les compositeurs sont un peu en marge. Je pense. Ou bien y en a qui ont vraiment ça depuis le début... » (Nathalie Loriers)

QUEL EST LE MESSAGE, SI ELLES EN ONT UN, QU'ELLES SOUHAITENT DÉLIVRER AUX FEMMES COMPOSITRICES ?

Sur les onze réponses, cinq sont en faveur des femmes : osez, combattez, s'autoriser, s'entraider

« Montrez-vous. Soyez plus visibles. Osez la tête haute. » (Patricia Hontoir)

« Continuer, on ne lâche rien. On continue à faire ce qu'on aime, à répondre de l'émotion, de la poésie. Continuer malgré les obstacles. C'est ce que j'aimerais dire aux jeunes femmes. Le jeu en vaut la chandelle. Si on est tous du même avis, on arrivera à accéder à une petite mixité. 20% peut-être ? Là on est à 8%. Tu regardes les prix SABAM cette année, il y a 15 mecs... C'est fatigant, on est en 2017 les gars. C'est infernal. Les mecs ont la parole, ils ont la possibilité de décider, et ils donnent les prix SABAM aux mecs. Il faut cesser ce truc ! » (Margaux Vrancken)

« J'ai envie de les encourager. Si la création est quelque chose qu'il y a dans leur vie, il ne faut pas hésiter à le faire. Faut tenter l'expérience, on peut tous se faire une place, créer son propre projet, ses propres compositions, mettre sa sensibilité. Il y aura toujours une place pour ça. Il faut les encourager car il y a de la place pour tout le monde dans le monde de la création et ça vaut la peine de le faire pour le peu de personne qui vont être touchées. Mais c'est plus facile à dire qu'à faire. » (Alice Vande Voorde)

« S'autoriser. Mais ça je ne le dirai pas seulement aux femmes compositrices, mais à toutes les femmes. Dans ma vie, c'est ça qui m'a bloqué. J'avais toujours peur, de déplaire, de faire mal, de ne pas être à la hauteur. Il faudrait dire à toutes les petites filles "soyez fidèles à vous-mêmes". Il faut se dire que ceux qui ne font pas d'erreur sont ceux qui ne font rien. Et que l'erreur fait bouger, avancer, ... Je sais bien qu'on est souvent très exigeantes avec nous-même et même professionnellement et musicalement. » (Élise Dutrieux)

« S'entraider, ne pas rester seule dans son coin. Organiser des rencontres, partager beaucoup. Cela isole moins et crée une force. » (Cécile Gonay)

Six ne font pas de distinction entre un homme et une femme

« Les êtres ont leur chemin. Et ce n'est pas une question de femme, c'est une question en général. La difficulté au début c'est de trouver quel chemin. On a son chemin, il faut le creuser, il faut rester fidèle à soi-même. Mais ça ce n'est pas pour les femmes, c'est pour tout le monde. » (Annette Vande Gorne)

« Il faut trouver son son, son identité, faire de la musique pour faire vibrer notre âme, faire grandir notre esprit. Ne jamais perdre son fil rouge, qui est intrinsèque, dans le ventre et dans l'esprit. Ce qui est important, c'est de savoir qui on est. Quand on compose quelque chose et

qu'on sent que c'est juste, il y a une dimension supérieure (...) J'aime bien défendre le côté féminin, la cause féminine, mais en tant que musicienne je ne vois pas de distinction. Même si parfois on reçoit des petites remarques, il faut juste passer outre. » (Nathalie Loriers)

« Je n'en ai pas. Enfin... Ça m'est égal, qu'on soit une femme ou un homme au final. » (Sarah Wéry)

« S'en foutre et continuer à faire son truc. Aux femmes comme aux hommes. Il faut qu'on garde le cap, ne pas se laisser intimider. S'en foutre vraiment ! Qu'on soit homme ou femme. Et même s'en foutre d'être une femme finalement. Je suis assez indifférente par rapport à cette problématique-là finalement. » (Eve Beuvens)

« La culture européenne fait que l'histoire de la musique est une histoire d'homme. Je dirai aux femmes de ne pas se laisser influencer par des préjugés, des idées reçues, que pourrait avoir le grand public. Qu'elles ne se laissent pas influencer par des préjugés qui moi m'ont influencé. Mais pour moi, c'était une autre époque. Il ne faut pas qu'elles développent des complexes parce qu'elles sont des femmes. Mais je ne pense pas que les jeunes femmes actuelles soient menacées par ça. Je pense que si on parle de ça comme un problème, c'est déjà un problème. » (Viviane Mataigne)

« Eh ben que si elles veulent composer, qu'elles le fassent. Rien ne devrait les en empêcher. Si tu es compositrice, tu l'es. Alors écris. Et n'essaye pas de voir dans le regard de l'autre une possibilité de rabaissement parce que tu es une femme. C'est sans doute la plupart du temps une simple peur et ce n'est pas vrai. Les hommes ne rabaissent pas les femmes nécessairement. Je n'ai jamais ressenti cela, au contraire. J'ai reçu des tas de compliments de la part d'hommes par rapport à mes compositions, et j'ai évité de me laisser croire que peut-être je n'étais pas prise au sérieux parce que je suis une femme. » (Sophie Tassignon)

CHAPITRE 4. DISCUSSION

La place de la femme dans la société occidentale a connu bien des changements et des évolutions depuis ces quarante dernières années, et ce, notamment grâce à l'émergence des mouvements féministes. Qu'en est-il exactement à l'heure actuelle ? Et surtout, parce que ce sont elles qui nous intéressent ici, qu'en est-il des femmes compositrices : parviennent-elles à trouver leur place et à accéder à une meilleure reconnaissance ? La femme se retrouve souvent marginalisée dans la plupart des domaines artistiques, mais c'est dans la vie musicale contemporaine que les différences de genre s'affirment le plus significativement. Bien qu'il existe des femmes musiciennes, le domaine musical se distingue comme particulièrement révélateur des inégalités entre les hommes et les femmes rencontrées dans le reste de la société contemporaine.

Le vingtième et le début du vingt-et-unième siècle ont connu l'émergence d'artistes femmes notoires mais la plupart des arts restent cependant monopolisés par les hommes, et les chiffres continuent à être plutôt préoccupants. Au fil des lectures sur le sujet, mises en lien avec les informations obtenues à la suite des entretiens, plusieurs conclusions se sont peu à peu dessinées à propos des causes du faible taux de femmes recensées en tant que compositrices.

Premièrement, entendu qu'il n'est pas de manque de créativité inhérent au genre féminin, la rareté serait due aux représentations sociales du genre véhiculées par l'ensemble de la société dans laquelle nous vivons, qui conditionnent la femme à subir une éducation qui aurait tendance à bloquer l'expression artistique¹²⁵.

Deuxièmement, et ceci rejoint intrinsèquement la première idée, la femme verrait sa carrière entravée dès l'évocation d'une éventuelle future maternité. Par les représentations dont elle a hérité, la femme voit dans la maternité non seulement un devoir, mais également une forme d'épanouissement obligé socialement. Par-là, la maternité joue un rôle majeur dans la carrière d'une femme, et mène celle-ci à devoir faire un choix entre création et procréation, insinuant que ceux-ci ne peuvent se croiser sans complications.

La rareté des compositrices dans notre société serait donc premièrement due à la multitude des stéréotypes et idées reçues ancrés dans les esprits et pérennisés par l'éducation. Les pensées, remarques et réactions stéréotypées abondent, passant comme normales et donc presque inaperçues, infligeant à la femme cette *violence symbolique* qui l'enferme entre des murs de verre dans un rôle qui la pousse à faire certains choix, et qui au fond ne lui laisse pas le choix.

¹²⁵ BENOIT T. et NADAUD D., *Idées reçues sur l'égalité entre les femmes et les hommes*, Editions Cavalier Bleu, Paris, 2016, p. 112.

La création comme monopole masculin

Plusieurs caractéristiques et éléments se sont vus assignés au masculin, tels par exemple la technique, la maîtrise de soi, ou l'outil, qu'on peut également retrouver dans le domaine musical. Ainsi l'exprime Hyacinthe Ravet, dans son ouvrage *Musiciennes : Enquête sur les femmes et la musique* :

« Des actes supposés plus 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 (...) Là comme ailleurs, la technicité est vue comme étant avant tout masculine et participe à la répartition des rôles entre hommes et femmes. »¹²⁶

Cette même constatation quant à l'outil technique est reprise par le sociologue Olivier Donnat, qui écrit à propos de la féminisation des pratiques culturelles en ce début du vingt-et-unième siècle :

« Dans le domaine de la pratique en amateur, les activités qui font appel au corps et sont peu ou pas médiatisées par la technologie (chant, danse, écriture, théâtre, ...) sont plutôt féminines alors que celles qui passent par un objet technique, fût-il aussi élémentaire qu'un instrument de musique, sont plus investies par les hommes. »¹²⁷

D'une certaine manière, le modèle masculin est devenu la définition d'un idéal du genre humain, tandis que « le rapport des femmes avec leur genre est beaucoup plus confus que ne l'est celui des hommes en raison de l'imaginaire qui reste androcentré »¹²⁸. Dans cet imaginaire, la femme est sensible, intuitive, rêveuse, douce et passive, principes auxquels on ajoutera l'affectivité, l'impuissance physique, la faiblesse morale et l'incapacité d'abstraction¹²⁹. La manière de considérer les artistes féminins dans le monde de la musique en général s'imprègne encore bel et bien d'une représentation de la femme comme étant l'inférieure de l'homme. Une fois de plus, souligne Hyacinthe Ravet, « le principe féminin, répondant aux propriétés de la douceur, de l'instinct, de l'émotion, s'oppose au masculin, qui lui se rapporte à l'universel, au neutre et à l'original, justifiant leur reconnaissance et le caractère perpétuel de leurs œuvres »¹³⁰.

Cette déconsidération de la création féminine se retrouve également sur la scène « populaire » et internationale. L'artiste islandaise Björk notamment, à l'occasion d'une interview accordée au

¹²⁶ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 36.

¹²⁷ DONNAT O., « La féminisation des pratiques culturelles », dans MARUANI M. (dir.), *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, La Découverte, Paris, 2005, p. 427.

¹²⁸ STÉVANCE S., « La composition musicale et la marque du genre : l'examen conscient de l'"écriture féminine" », *Circuit*, 191, 2009, p. 49.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁰ RAVET H., *op. cit.*, 2011, p. 36.

magazine *Pitchfork*¹³¹ à propos de son dernier opus, *Vulnicura*, appuie cette idée que seule la création au masculin va se voir valorisée. Dans cette interview, elle manifeste son ressenti par rapport aux articles de presse parus à la sortie de son album, en 2015, fruit d'un long travail personnel. Les journalistes y créditaient tout le travail de composition aux hommes qui sont intervenus sur son album, alors que pour certains d'entre eux il s'agissait à peine d'une brève apparition :

« [about Kanye West] Yet no one would question his authorship *for a second*. If whatever I'm saying to you now helps women, I'm up for saying it. For example, I did 80% of the beats on *Vespertine* and it took me *three years* to work on that album, because it was all microbeats—it was like doing a huge embroidery piece. Matmos came in the last two weeks and added percussion on top of the songs, but they didn't do any of the main parts, and they are credited *everywhere* as having done the whole album. [Matmos'] Drew [Daniel] is a close friend of mine, and in every single interview he did, he corrected it. And they don't even listen to him. It really is strange. »¹³²

Le même phénomène apparut lors de la composition de ce même album à propos d'une collaboration que Björk avait proposée à Alejandro Ghera, plus connu sous le pseudonyme d'Arca. Une nouvelle fois, les journalistes firent la faute significative de créditer le jeune musicien électronique de la production de l'album et non d'une collaboration. La chanteuse explique à ce sujet :

« So around 2006, I put something on my website where I cleared something up, because it'd been online so many times that it was becoming a fact. It wasn't just one journalist getting it wrong, everybody was getting it wrong. I've done music for, what, 30 years? I've been in the studio since I was 11; Alejandro had never done an album when I worked with him. »¹³³

¹³¹ HOPPER J., « The invisible Woman : a conversation with Bjork », *Pitchfork*, 21 janvier 2015, [<http://pitchfork.com/features/interview/9582-the-invisible-woman-a-conversation-with-bjork/>], (consulté le 4 avril 2017).

¹³² Cité dans HOPPER J., *op. cit.* : « [au sujet de Kanye West] Personne ne remettrait en question *une seule seconde* la création de son œuvre. Si quoi que je puisse vous dire maintenant peut aider les femmes, je tiens à le dire. Par exemple, j'ai créé 80% des rythmes sur *Vespertine* et ça m'a pris *trois ans* de travailler sur cet album, parce que c'était tous des microrhythmes – c'était comme s'atteler à une énorme pièce de broderie. Le duo musical Matmos sont arrivés les deux dernières semaines et ont rajouté des percussions sur les chansons, mais ils n'ont fait aucune des parties principales, et ils sont crédités *partout* comme ayant fait l'entièreté de l'album. Drew Daniel [du groupe Matmos] est un de mes amis proches, et il a corrigé l'information dans toutes les interviews qu'il a données. Et ils ne l'ont même pas écouté. C'est vraiment étrange. » (Traduction par nous)

¹³³ Cité dans HOPPER J., *op. cit.* « Donc aux alentours de 2006, j'ai posté quelque chose sur mon site internet pour clarifier les choses, parce que ça avait été mis en ligne si fréquemment que c'était devenu un fait. Ce n'était pas juste un journaliste qui se trompait, tout le monde se trompait. Je fais de la musique depuis, quoi, 30 ans ? Je suis en studio depuis que j'ai 11 ans ; Alejandro n'avait jamais fait un seul album avant que je travaille avec lui. » (Traduction par nous)

Björk l'affirme : tout au long de sa carrière, son talent a été attribué aux hommes qui l'ont entourée et elle a trop souvent dû faire face à ce genre de méprise. C'est pourquoi elle s'offusque encore aujourd'hui :

« I've been guilty of one thing: After being the only girl in bands for 10 years, I learned the hard way that if I was going to get my ideas through, I was going to have to pretend that they men had the ideas. »¹³⁴

Cette idée de création particulièrement masculine se retrouve dans les propos de plusieurs compositrices interviewées. Celles-ci soulignent que, bien qu'émancipées sexuellement, personnellement et financièrement, la femme n'en est qu'à l'aube de son épanouissement. Dans le schéma dans lequel nous vivons, les notions de *créer*, de *prendre des risques* et de *se mettre en danger* font partie de ces caractéristiques abordées plus haut attribuées aux hommes, et ancrées dans l'imaginaire collectif dès la petite enfance. Margaux Vrancken témoigne : « Les hommes font des cabanes à l'extérieur et les filles font des dinettes à l'intérieur. Comment veux-tu qu'il y ait un désir de création et d'aller vers l'extérieur... Parce qu'au final, la création c'est ça. J'ai eu un professeur en psychologie qui m'a dit "C'est bizarre une fille dans le jazz... J'aurai plutôt dit que la création et l'improvisation c'était plutôt masculin..." Et il n'a pas tort, dans la construction mentale de 95% des gens, c'est ça qui se passe (...) ».

Marcia Judith Citron, dans son ouvrage sur le genre et le canon musical, aborde également une certaine anxiété des femmes à propos de la création. Selon elle, la société patriarcale a saisi le concept de créativité et « l'a déployé comme un moyen puissant de faire taire les femmes »¹³⁵.

L'auteure développe par ailleurs l'hypothèse que si la création, impliquant l'esprit, est réservée aux hommes, c'est que la procréation, qui implique le corps – par l'accouchement –, est quant à elle réservée aux femmes. Autrement dit, le travail de production se réfère à l'activité masculine tandis que le celui de reproduction se réfère à l'activité féminine :

« Conceiving for males is mental and takes place in the head; conceiving for females is physical and occurs in the womb. »¹³⁶

Selon l'auteure, il n'en demeure pas moins que la vie provient directement du corps des femmes. Les hommes ne peuvent pas changer cette réalité naturelle, c'est pourquoi ils se tournent vers le

¹³⁴ Cité dans HOPPER J., *op. cit.* « J'ai été coupable d'une chose : après avoir été la seule femme dans des groupes pendant 10 ans, j'ai appris de la manière forte que si je voulais faire passer mes idées, j'allais devoir prétendre que les hommes eux-mêmes avaient eu ces idées. » (Traduction de nous)

¹³⁵ CITRON M. J., *op. cit.*, p. 45.

¹³⁶ Cité dans CITRON M. J., *op. cit.*, p. 45 : « Concevoir pour les mâles est mental et prend place dans la tête; concevoir pour les femmes est physique et se produit dans l'utérus. » (Traduction par nous).

contrôle de la création, notamment via l'œuvre d'art. Patricia Hontoir rejoint cette affirmation, en témoignant que, selon elle, « il y a aussi chez les hommes ce manque de création, dans le sens où les femmes vont déjà procréer, en faisant des enfants. Peut-être que les hommes veulent plus composer que les femmes pour pallier ce manque ? ».

À la lecture des différentes contributions, une vue globale du rôle social féminin se dessine, un rôle qui se doit d'être secondaire, plutôt mère et muse que créatrice¹³⁷. La musicologue Florence Launay explique que les deux premiers tiers du vingtième siècle ne semblent pas avoir laissé jaillir un nombre de compositrices bien plus élevé que le siècle précédent : « On tolère la vestale (l'interprète), mais pas la grande prêtresse (la cheffe d'orchestre), ni la déesse (la compositrice). Direction et création sont encore l'apanage du grand prêtre et du dieu créateur. »¹³⁸

Tandis que l'idée de la femme muse et inspiratrice de l'artiste masculin est bien ancrée dans les mentalités, celle de la femme compositrice et créatrice semble donc bien plus difficile à se faire accepter.

Devenir compositrice : parcours du combattant ?

En 1993, la féministe, enseignante et chercheuse en histoire de l'art américaine Linda Nochlin met en avant trois mécanismes théoriques et méthodologiques principaux dont pourrait découler le processus d'invisibilisation des femmes dans les domaines artistiques :

- 1° Les femmes talentueuses ont été ignorées ou oubliées à cause de leur statut sexué ;
- 2° La nature de l'art féminin est différente et ne permet pas une mise en concurrence avec l'art masculin (théorie naturaliste mise à mal par les études de genre) ;
- 3° Il n'existe quasiment pas de femmes dont le talent mérite qu'elles passent à la postérité (*il n'y a pas de femmes au niveau de Rembrandt ou de Picasso dans l'histoire de l'art occidental*)¹³⁹.

De ces trois hypothèses, reprises par la sociologue française Séverine Sofio, les deux auteures optent pour la première d'entre elles. Le masculin est reconnu comme universel mais cet universalisme n'est pas sans ambiguïté, puisqu'il réussit malgré tout à écarter les femmes des professions dites prestigieuses ou artistiques : l'accès des femmes au monde de l'art se fait comme bien souvent par la petite porte¹⁴⁰.

¹³⁷ VESSELY P., « Delphine Naudier et Brigitte Rollet (Eds), Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ? », *Sociologie de l'Art*, « Bibliothèque du féminisme », L'Harmattan, OPuS 11 & 12, 2007, p. 313-319.

¹³⁸ LAUNAY F., « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, n°19, 2008, p. 56.

¹³⁹ VESSELY P., *op. cit.*, p. 317.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 319.

En effet, le constat est récurrent : la présence des femmes dans le monde musical reste faible. Afin de le souligner visuellement, le webzine musical québécois *99scènes*¹⁴¹ a repris les affiches des grands festivals internationaux en n'y laissant apparaître uniquement les groupes incluant au moins une femme. Et le résultat fut on ne peut plus interpellant : les affiches étaient presque vides, même si ce bilan ne s'applique évidemment pas de façon identique à tous les styles musicaux. Aux États-Unis¹⁴², dans le top 200 des meilleures ventes d'albums de l'année 2016 n'y figurent que 38 réalisés par des femmes, soit moins d'un cinquième du nombre total.¹⁴³

Mais quelles sont les raisons de ces si faibles inventaires ? Les femmes apparaissent-elles moins que les hommes à cause d'un manque de visibilité ou y en a-t-il tout simplement moins dans le milieu de la musique ?

Selon Brigitte Kaquet, directrice du festival Voix de Femmes et dont le défi est de proposer un festival entièrement dédié à la création féminine, « les deux réalités s'autonourrissent et alimentent un cercle vicieux »¹⁴⁴. D'après son expérience, la femme artiste va rencontrer davantage d'obstacles dans son parcours artistique et moins de soutien dans la création, la production ou la diffusion.

Devenir compositrice, un parcours du combattant ? C'est ce que la compositrice Alice Vande Voorde induit dans ses propos, expliquant que nous grandissons dans un environnement qui cantonne les femmes à certains carcans : elles doivent correspondre à un modèle, et agir en fonction de ce modèle. Le milieu de la musique dans notre pays manque d'argent, de subsides, et s'avère donc être un milieu combatif où il n'est pas facile de se faire une place. De plus, être compositrice implique de porter le poids de sa réalisation, d'être responsable et de défendre l'essence de la création. « C'est quelque chose à porter », témoigne Alice Vande Voorde, « il faut se défendre, il faut se battre, il y a toujours des critiques et il faut toujours aller plus loin dans le combat et dans le fait d'être fort. Et ça, à priori, dans les clichés, ce n'est pas l'atout de la femme. »

¹⁴¹ 99SCENES, « Voici à quoi ressemblerait la programmation de 13 festivals s'ils avaient juste les artistes féminins », *99scènes*, 14 avril 2015, [<http://99scenes.com/voici-a-quoi-ressemblerait-la-programmation-de-13-festivals-sils-avaient-juste-les-artistes-feminins/>], (consulté le 18 avril 2017).

¹⁴² Cité dans LAURENT V., *op. cit.*, p. 23 : Par ailleurs, en Belgique, actuellement, il n'existe aucune étude ni aucun chiffre officiel disponibles concernant l'accès des femmes musiciennes aux moyens de production et de diffusion ainsi qu'aux postes à responsabilité, ni concernant leur présence dans la programmation artistique ou encore les écarts de rémunération.

¹⁴³ BILLBOARD, *Top Billboard 200 Albums*, 2017, [<http://www.billboard.com/charts/year-end/2016/top-billboard-200-albums>], (consulté le 23 mai 2017).

¹⁴⁴ LAURENT V., *op. cit.*, p. 23.

Pour Analía Llugdar, compositrice d'origine argentine interviewée par Sophie Stévance dans le cadre d'une de ses recherches¹⁴⁵, la société impose aux femmes un souci de perfection et, bien qu'elle ne se soit jamais sentie diminuée par qui que ce soit concernant son travail, il n'en demeure pas moins qu'elle témoigne qu'« en tant que compositrice, on ressent l'obligation d'être meilleure que les hommes : on doit prouver qu'on est capable non pas de faire comme eux, mais de faire mieux qu'eux. C'est un problème de société où les préjugés demeurent, qu'on le veuille ou non »¹⁴⁶. Elle affirme un certain « pragmatisme » chez l'homme tandis que les femmes « ont une relation organique à la création » : « nous sommes scrupuleuses, soucieuses du moindre détail. Nous retournons le problème dans tous les sens, là où les hommes iraient droit au but. »¹⁴⁷ Pour atteindre un même objectif, les femmes ont donc ce ressenti qu'elles doivent être plus combattives qu'un homme, qu'elles doivent travailler plus. Mais finalement, est-ce vraiment davantage un métier de combattant en tant que femme qu'en tant qu'homme ?

Lors des entretiens, cette question a été posée : *Quel message désirez-vous, si vous en avez un, délivrer aux femmes compositrices ?* La moitié des interviewées proposait un discours de combattantes et de slogan tels que « On ne lâche rien ! » tandis que l'autre moitié ne faisait aucune distinction entre un compositeur homme et une compositrice. Alors que Cécile Gonay conseille de « s'entraider, ne pas rester seule dans son coin. Organiser des rencontres, partager beaucoup. Cela isole moins et crée une force », Eve Beuvens conseillera finalement de « s'en foutre et continuer à faire son truc. Aux femmes comme aux hommes. Il faut qu'on garde le cap, ne pas se laisser intimider. S'en foutre vraiment ! Qu'on soit hommes ou femmes. Et même s'en foutre d'être une femme finalement ». Les réponses divergent, bien qu'il soit évident que l'idée de *combat* se ressent jusque dans les termes utilisés (*créer une force, s'en foutre, ne rien lâcher, ne pas se laisser intimider*) mais également dans l'impression subjective que les compositrices ont renvoyé lors des entretiens : l'impression qu'elles sont dans l'attaque, qu'elles osent, qu'elles *doivent* oser.

Le dénigrement et l'incrédibilité de la femme : le rempart sexiste

« Pourquoi tu es là ? Comment tu es là ? C'est sûrement quelqu'un, sûrement ton mec qui est dans la musique qui t'as placé là... » Voilà le genre de commentaires dénigrants relevant du sexisme ordinaire auquel Margaux Vrancken doit faire face dans son expérience du métier de compositrice. Elle souligne également que « quotidiennement, comme je travaille dans un monde à 90% masculin, je suis confrontée à des remarques sexistes presque tous les jours. Le fait de

¹⁴⁵ STÉVANCE S., *op. cit.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴⁷ *Ibid.*

décrédibiliser quelqu'un. Il faut tout le temps prouver ta place, la justifier, être meilleure que les autres ». Cécile Gonay nous fait également part d'une anecdote arrivée au cours de sa carrière : « (...) quand je voulais acheter des cordes de guitare électrique, on me donnait systématiquement des cordes de guitare classique ou folk. Cela se terminait souvent par : "Quoi ? Une fille qui joue de la guitare électrique ? Incroyaaaable !". Ces questions sont-elles posées à des musiciens ? Un homme a-t-il déjà entendu une phrase de la sorte "Toi, t'as été engagé parce que t'es un garçon ?" ou "Quoi ? Un garçon qui joue de la guitare électrique ? Incroyaaaable !" ? »

Dans son interview pour le magazine *Larsen*¹⁴⁸, la compositrice belge Catherine de Biasio explique : « Pendant mon apprentissage classique en Académie, quand il a été temps de choisir un instrument, j'ai voulu jouer de la batterie. Suite aux réactions de mon entourage, j'ai fini par opter pour la clarinette ! »¹⁴⁹ Les stéréotypes du genre sont assimilés dans l'esprit des individus dès la petite enfance, éloignant de ce fait les hommes de la harpe et les femmes de la batterie, par exemple. Moins facilement, les filles commenceront à jouer de la batterie ou de la guitare électrique. Toutes ces idées sont ancrées dans l'esprit des gens et véhiculées par la société. Cependant, selon Catherine de Biasio, une certaine évolution dans le rapport traditionnel aux instruments voit le jour : le nombre de batteuses et d'ingénieures du son augmentent, et ceci, d'après elle, grâce à un matériel technique tendant vers un matériel plus léger et compact, permettant aux filles de se les approprier¹⁵⁰.

Le préjugé de la femme dénuée de toute capacité technique existe bel et bien, encore aujourd'hui. Comme déjà expliqué précédemment, la maîtrise de soi, l'outil et la technique sont des caractéristiques et compétences habituellement liées à l'homme. Ces stéréotypes sexués rendent très pénible la crédibilité des femmes vis-à-vis de leur travail, comme l'explique Cécile Gonay, qui témoigne que, lors d'un rendez-vous dans un centre bruxellois afin de recevoir des conseils budgétaires pour l'un de ses projets, l'employé qui l'a reçue adoptait un ton dragueur et lui faisait du pied sous la table, décrédibilisant d'un même coup toute sa démarche.

Michèle Reverdy, compositrice française témoigne également à ce propos :

« Lorsque j'ai commencé à composer, je ne me percevais pas, dans la pratique de mon métier, comme une femme. Au fil des années, j'ai réalisé que certains hommes avec lesquels je travaillais – interprètes, organisateurs de concerts ou de festivals, responsables ministériels – s'adressaient à moi sur un mode différent de celui qu'ils adoptaient avec mes confrères masculins. J'ai été lente à comprendre que, étant une femme, mon statut de compositrice

¹⁴⁸ LAURENT V., *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

serait différent de celui des compositeurs. Certains acteurs du monde musical s'adressent à nous sur le ton de la plaisanterie galante, laissant entendre qu'une femme ne peut composer que pour passer le temps, comme autrefois elle s'occupait à broder. D'autres nous rabrouent comme des petites filles : la moindre difficulté de notre partition est montée en épingle et considérée comme un manque de connaissance du métier de notre part, alors que les mêmes, lorsqu'ils ont affaire à un compositeur, le respectent d'autant plus que sa musique est complexe, craignant trop de moquer un génie. »¹⁵¹

Selon elle, il est cependant rare que les femmes compositrices subissent des attaques frontales : elles sont le plus souvent ignorées¹⁵².

Ce manque de crédibilité dans certains domaines ou pratiques d'instrument est également une des observations de Lucy Green dans son ouvrage *Music, Genre, Education*. Son étude de terrain dans les écoles de musiques confirma la perpétuation des caractéristiques socio-culturelles du genre par les professeurs mais aussi par les femmes elles-mêmes. Elles vont se diriger vers le chant ou vers des instruments à connotation féminine, et faire de même pour les styles musicaux, s'en expliquant par une volonté de cohérence avec leur « féminité ». L'étude de Lucy Green a permis par ailleurs de révéler que « les filles sont considérées (et se considèrent) comme plus conformistes et conservatrices, elles dénigrent leur propre travail et leur attitude plus laborieuse induit le cliché de l'absence d'une "facilité", de "dons naturels" réservés au "génie" musical masculin »¹⁵³, avec pour résultat que « les filles percussionnistes, joueuses de basse électrique, de musiques électroniques et rythmées, compositrices ou osant s'essayer à l'improvisation, voient encore leurs aptitudes mises en doute, tout autant que leur identité féminine, menacée par cette transgression »¹⁵⁴.

Le paravent ou les bienfaits du non-genre

Dans les domaines artistiques, celui de la musique est l'un des plus touchés par les préjugés. Cette réalité est soulignée avec des faits historiques par la sociologue Hyacinthe Ravet. Le cas abordé ici ne concerne pas le métier de compositeur, mais bien de celui de solistes dans les orchestres professionnels. En effet, pendant longtemps, l'accès en leur sein était restreint aux hommes. Pour causes ? Des considérations d'ordre esthétiques, pratiques et morales tels qu'une « moindre créativité, la faiblesse du son, les horaires nocturnes et tournées nationales ou internationales, la

¹⁵¹ REVERDY M., « Qu'est-ce que vous faites dans la vie ? – Je suis compositrice... », *Circuit*, 191, 2009, p. 15.

¹⁵² *Ibid.*, p. 16.

¹⁵³ MONNOT C., « Lucy Green, *Music, Gender, Education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 25, 2007, p. 249.

¹⁵⁴ *Ibid.*

maternité, la perturbation de l'entre-soi masculin... »¹⁵⁵. Mais progressivement, elles accèdent aux orchestres en tant qu'interprètes et les postes de « premier soliste » se féminisent. À l'heure actuelle, le chiffre d'un tiers de femmes est atteint dans les rangs des orchestres. Une des raisons de cette évolution au cours du dernier quart du vingtième siècle est la présence d'un paravent ou d'un rideau masquant le ou la candidat(e) lors des auditions de recrutement¹⁵⁶. Au départ, l'objet s'inscrivait dans un souci d'ouverture de recrutement, qui devait se faire au-delà du cercle des anciens élèves et des connaissances du chef de pupitre. Pour les femmes mais également pour les personnes non blanches ou en situation d'handicap, la mise en place d'un paravent constitue un véritable enjeu¹⁵⁷. En effet, seule l'oreille du jury et la qualité du candidat demeurent dorénavant importantes, et non plus les yeux d'un jury principalement masculin empli d'idées préconçues.

Selon une étude pionnière sur les orchestres américains réalisée par Cécilia Goldin et Claudia Rouse publiée en 2000 dans *The American Economic Review*¹⁵⁸, qui aborde ce même sujet, les musiciennes ont une probabilité plus importante d'avancer dans le processus de recrutement et/ou d'être embauchées quand l'audition se fait à l'aveugle. En effet, la probabilité d'être retenue au tour suivant est accrue de 50% et celle d'être recrutée de 30%. Fait étonnamment significatif : tant que les candidates n'enlevaient pas leurs chaussures à talons, les statistiques ne bougeaient pas¹⁵⁹. D'un côté, cette recherche a permis de mettre au jour les processus discriminatoires qui s'exercent à l'encontre des femmes, mais également de montrer le rôle central de ce dispositif pour corriger le déficit de représentation des femmes dans le secteur artistique de la musique « classique »¹⁶⁰.

Cette étude met en avant « l'application de différents critères de jugement à un homme ou à une femme, issus de standards sexistes logés et bien ancrés, dans notre inconscient collectif, rendant la tâche de les éradiquer d'autant plus ardue, la prise de conscience d'autant plus nécessaire »¹⁶¹. La mise en place, progressive, d'auditions « à l'aveugle » a permis de contrecarrer en partie ces discriminations, et l'évolution pourrait même laisser penser que les prochaines décennies verront

¹⁵⁵ RAVET H., *op. cit.*, 2014, p. 47.

¹⁵⁶ RAVET H., *op. cit.*, 2014, p. 47.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ GOLDIN C. et ROUSE C., « Orchestrating Impartiality: The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians », *American Economic Review*, 90(4), 2000, p. 715-741.

¹⁵⁹ LAURENT V., *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁰ RAVET H. et PÉRIVIER H., « Écouter sans voir : l'impact du paravent sur le recrutement des musiciennes des orchestres de Paris et d'Île de France », *Rapport Ardis*, 2015, [<http://www.ofce.sciences-po.fr/pdf-articles/actu/Rapport-ARDIS.pdf>], (consulté le 15 juillet 2017).

¹⁶¹ LAURENT V., *op. cit.*, p. 23.

un retournement de situation, à savoir une prédominance des musiciennes dans tous les pupitres de l'orchestre¹⁶².

Les effets du paravent, ou l'effacement du genre parmi les critères tacites de sélection, sont des bienfaits que beaucoup de femmes musiciennes considèrent comme un idéal, telle Margaux Vrancken, même si celle-ci rejette la nécessité de l'objet en lui-même :

« Je n'ai pas envie qu'on me sélectionne parce que je suis une femme, pour moi ça ce n'est pas concevable. J'ai envie qu'on me considère avant tout comme une pianiste et compositrice, et que je sois une femme ou un homme, ça je veux que ça vienne au second plan. Depuis qu'ils ont décidé de faire des auditions à l'aveugle dans les orchestres, il y a 30% en plus de femmes... S'il faut mettre une *putain* de pancarte pour daigner de donner la légitimité d'y aller... »

L'esthétique : une affaire de genre ?

La musicologie elle-même a connu l'utilisation de termes genrés, voire misogynes et sexistes appliqués au domaine précis de la musique¹⁶³. Le dix-huitième siècle attribuait le mode mineur au « féminin », puisqu'il induisait « la mélancolie, l'émotion, la douceur », tandis que le mode majeur dégageait davantage de « force, de puissance, de raison », caractéristiques liées au « masculin »¹⁶⁴. C'est aussi ce qu'explique la musicologue Susan McClary en se basant sur le *Dictionary of Music* d'Harvard. Paru en 1970, cet ouvrage de référence lie la « féminité » aux cadences « faibles, anormales et subjectives », alors que les cadences « fortes, normales et objectives » sont qualifiées de « masculines »¹⁶⁵.

Existe-t-il réellement une esthétique genrée ? Les femmes composent-elles autrement ? Peut-on parler de création « féminine » ? Le sexe du créateur permet-il d'en expliquer l'œuvre ?

Une minorité des compositrices interviewées affirment ressentir des différences esthétiques à l'écoute d'œuvres musicales d'un homme ou d'une femme. Patricia Hontoir, par exemple, stipule que dans la musique composée par une femme se retrouve quelque chose de plus fin, de plus raffiné, quelque chose qu'elle qualifierait finalement et tout simplement de plus « féminin ». La compositrice, par ce qu'elle exprime, révèle une acceptation et une intériorisation des caractéristiques stéréotypées du genre, qui classent « fin » et « raffiné » dans les adjectifs liés à la femme. Sarah Wéry a longtemps considéré comme important de « ne pas sonner comme une

¹⁶² LAUNAY F., *op. cit.*, p. 54.

¹⁶³ DUTRIEUX É., *op. cit.*, p. 19.

¹⁶⁴ MCCLARY S., *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 41.

femme ». Que ce soit dans les arts cinématographiques ou plastiques, elle disait pouvoir repérer s'il s'agissait d'une femme peintre ou réalisatrice, ne voyant pas cela d'un œil positif : « Ça voulait dire que c'était trop mou, que ça parlait de trop de choses sur l'intimité, et pas quelque chose d'assez ambitieux ». C'est en ce sens-là qu'elle a voulu commencer à écrire des choses plus rigides, plus carrées, pour ne pas être « dans quelque chose d'émotionnel, sensible, délicat ». Il est intéressant de constater que ces stéréotypes de genre sont véhiculés aussi bien par les hommes que par les femmes elles-mêmes, mais qu'ils prennent « racine » dans le cadre d'une domination masculine. Comme nous le prouvent ces deux compositrices, l'imaginaire collectif de l'« art féminin » existe bel et bien, rempli des stéréotypes assignés à l'art : « élégant, fragile, suave, ... »¹⁶⁶. L'art sensible et élégant n'est cependant pas réservé aux femmes mais peut tout aussi bien qualifier des œuvres d'hommes, qui « mises en parallèle avec d'autres émanant de femmes et qualifiées de fortes, prouve à suffisance qu'il n'y a pas un art masculin et un art féminin. L'Histoire nous enseigne qu'il y a plus d'affinités entre des œuvres d'hommes et de femmes d'une même génération qu'entre des œuvres de femmes d'époques différentes »¹⁶⁷.

D'autres compositrices parmi celles interrogées semblent plus mitigées sur la question, affirmant que les différences esthétiques ne sont pas flagrantes mais qu'il peut y en avoir. Même si elles assurent au départ ne pas penser qu'il existe une réelle différence, elles trouvent, sans pouvoir en expliquer la raison, un côté plus « féminin » ou un côté plus « masculin » à certaines compositions. Par exemple Viviane Mataigne, révèle tout de même dans son discours l'incorporation de stéréotypes esthétiques du genre :

« Il y a des hommes aussi qui font de la musique intuitive hein, ce que j'appelle intuitif c'est que parfois la technique passe au second plan et les sentiments, le côté beau et mélodieux, sonnait très bien, passe au premier plan. Je sais pas pourquoi mais en entendant sa musique, je pense effectivement que ça a l'air plus féminin mais je ne sais pas dire pourquoi. Par contre, il y a nombres de musique de femme qui ne font pas cet effet-là, comme par exemple Sofia Gubaidulina, plus grande compositrice actuelle en tous cas. Sa musique est très concentrée, ses œuvres religieuses d'un très haut niveau, ça pourrait être écrit par un homme. »

Cependant, la majorité des compositrices interviewées ne trouve aucune différence à l'écoute de certaines œuvres. En 2015, Annette Vande Gorne, lors d'un colloque organisé dans le cadre du festival L'Espace du Son, a proposé des extraits d'œuvres d'hommes et de femmes en posant la question au public concernant le sexe du compositeur. Selon la compositrice de musique

¹⁶⁶ CRABBÉ B., *op. cit.*, p. 72.

¹⁶⁷ *Ibid.*

électroacoustique, il n'existe pas de genre « masculin » et « féminin » en musique, et elle a tenu à le prouver de cette manière-là : tout le public s'est effectivement mépris.

Sophie Stévançe, professeure de musicologie à l'Université Laval à Québec, montre dans ses recherches que certaines musiciennes expliquent composer différemment des hommes en raison d'une sensibilité musicale qui serait spécifique aux femmes. Elle se pose alors cette question : « Peut-on dégager des perceptions, conceptions ou ressentis, ou des modes de compréhension apparents entre compositeurs et compositrices ? » Sophie Stévançe défend que les causes des différences dans certaines œuvres d'un genre par rapport à l'autre n'auraient rien de biologique mais seraient surtout esthétiques :

« La biologie a longtemps été utilisée pour justifier l'infériorité intellectuelle des femmes et ainsi restreindre leur présence à certaines zones d'activités. Ces convictions idéologiques sont désormais invalidées grâce aux données récentes prouvant, par les techniques de pointe, qu'il n'y a aucune différence de fonctionnement entre le cerveau de l'homme et celui de la femme (Bishop et Wahlsten, 1997). L'ensemble des clichés aussi rudimentaires que commodes concernant les différences de réactions du cortex selon les sexes (...) est ainsi renversé. »¹⁶⁸

Marcia Judith Citron défend elle aussi qu'il n'y a aucun style qui découle des traits inhérents à la biologie féminine. Elle part du propos émis par Christine Battersby, auteure de *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* et va à l'opposé :

« A person brought up as a woman can never occupy the same social or artistic space as one reared as a man. However superficially similar, her words, works and perceptions will never be the same as those of a man, and are likely (whether she knows it or not) to have features in common with those of other women. »¹⁶⁹

Les compositions écrites par des femmes se distinguent-elles des compositions écrites par des hommes ? La musicologue américaine y répond clairement par la négative : il n'est aucun style partagé par l'ensemble des femmes compositrices, puisque le style est éminemment personnel, différant d'artiste en artiste, sans rapport au genre ; propos également appuyé par Sophie Stévançe :

« On ne naît pas musicien, on le devient. La création comporte autant de visions de créateurs que de perceptions existentielles non exprimées du point de vue d'un homme ou

¹⁶⁸ STÉVANÇE S., *op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁹ BATTERSBY C. cité dans CITRON M. J., *op. cit.*, p. 159 : « Une personne élevée en tant que femme ne peut jamais faire partie du même espace social ou artistique qu'une personne élevée en tant qu'homme. Bien que superficiellement semblables, ses mots, œuvres et perceptions ne seront jamais les mêmes que ceux d'un homme, et sont susceptibles (consciemment ou non) d'avoir des caractéristiques communes avec d'autres femmes. » (Traduction par nous).

d'une femme soumis au jeu des lois naturelles, mais du point de vue de personnalités uniques qui se façonnent et se transforment sans cesse. »¹⁷⁰

Marcia Judith Citron soutient qu'il est donc impossible de discerner le sexe du compositeur à travers une simple écoute¹⁷¹.

Michèle Reverdy, compositrice française, soutient que, s'il est démontré qu'il y a une part féminine chez l'homme et une part masculine chez la femme, inégalement distribuées en chaque individu, il en va de même pour les œuvres artistiques. Selon elle, « il est impossible de savoir si une œuvre musicale a été composée par une femme ou par un homme, car il y a des musiques “féminines” écrites par les hommes (dans l'entendement général et machiste, des musiques “mièvres”), et des musiques “masculines” (musclées, embrassant les “grandes formes” — symphonies, opéras) écrites par des femmes »¹⁷². La volonté de *sexuer* des œuvres musicales serait donc absurde, le « féminin » et « masculin » pouvant s'y retrouver dans tous leurs degrés possibles. La philosophe, auteure et grande figure du féminisme Hélène Cixous le souligne très bien : « Ce n'est pas parce que c'est signé avec un nom de femme que cette écriture est féminine. Ça peut très bien être une écriture masculine et inversement, ce n'est pas parce que c'est signé par un nom d'homme que de la féminité serait exclue. »¹⁷³

Susan McClary, Marcia Judith Citron et Michèle Reverdy s'accordent : s'il existe des différences, elles sont dues aux stéréotypes sexués véhiculés par la société. Selon Reverdy, les femmes sont plus attachées à la tradition et donc moins audacieuses que les hommes, et c'est en cela qu'elles vont moins se passionner pour la mécanique ou la technologie. Parlant de sa propre expérience, elle n'a jamais eu le désir de composer de la musique électroacoustique par exemple, et l'ordinateur « l'agace plus qu'il ne l'intéresse »¹⁷⁴. D'après Marcia Judith Citron, les facteurs socio-culturels tels que les aspects de socialisation, de groupe et d'idéologie, jouent un rôle majeur dans l'identification au genre, et tout ceci affecte indirectement le style¹⁷⁵. La composition en elle-même est une technique, son langage est disponible de la même manière pour les femmes et pour les hommes. Mais, dans toute tentative de trouver des liens entre les œuvres des femmes, « la complexité des groupes sociaux et la socialisation des individus sont à prendre en compte »¹⁷⁶. Susan McClary note ici les bienfaits du non-genre musical, niant de ce fait une esthétique genrée :

¹⁷⁰ STÉVANCE S., *op. cit.*, p. 45.

¹⁷¹ CITRON M. J., *op. cit.*, p. 159.

¹⁷² REVERDY M., *op. cit.*, p. 17.

¹⁷³ CLÉMENT C. et CIXOUS H., *La jeune née*, Union générale d'éditions, Paris, 1976, p. 12.

¹⁷⁴ REVERDY M., *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁵ CITRON M. J., *op. cit.*, p. 159.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 165

«La musique est généralement considérée comme une entreprise neutre dont on ne désire pas reconnaître la médiation à travers des personnes réelles et des corps genrés. Certaines compositrices acceptent cette position et écrivent de la musique qui ne se distinguent pas de leurs collègues masculins. Nombre d'entre elles s'irritent lorsqu'on leur suggère que leur identité sexuée pourrait avoir un rapport avec leur musique. Cette réaction est bien compréhensible : durant des siècles, on a pensé que si les femmes composaient de la musique, celle-ci serait fragile et passive – c'est-à-dire qu'elle sonnerait de la façon dont la culture dominante considérait que les femmes étaient et devaient être. Au cours des dernières décennies, de nombreuses femmes se sont fait reconnaître dans le champ de la composition, gagnant ainsi le respect de leurs pairs, qu'ils soient des hommes ou des femmes. Respectées non pas en tant que femmes compositrices, mais comme compositrices – tout court. »¹⁷⁷

La compositrice Alice Vande Voorde confirme ces propos :

«Je ne sais pas si c'est induit par le genre ou par tout ce que la culture dans laquelle on grandit fait prendre comme direction plutôt en tant que femme ou plutôt en tant qu'homme. (...) je ne pense pas qu'il y ait de différence flagrante, c'est plutôt induit par la culture et le milieu social dans lequel on grandit qui nous pousse vers un style ou vers un autre. »

L'art « féminin », « sensible », semble donc être un qualificatif né de critères socio-culturels androcentrés, qui pourraient expliquer la rareté des femmes compositrices, enfermées dans une vision dont les jugements de valeurs empiètent même sur le terrain esthétique.

Festivals 100% féminin, ou les méfaits de la discrimination positive ?

Lorsqu'une certaine composante de l'identité se retrouve bafouée, les individus ont tendance à la faire ressurgir avec plus de force et à en faire la composante dominante de leur identité, ce qui peut mener à des mouvements radicaux voire extrémistes. Le féminisme n'échappe pas à la règle, et certains mouvements féministes, au lieu de demander une égalité de droits, recherchent au contraire une supériorité en droits et placent la femme en priorité.

Un des moyens fréquemment utilisés pour soutenir l'évolution de la situation des minorités est celui de la discrimination positive. Nous avons d'une part l'apparition d'un nombre grandissant de quotas, censés forcer un certain rééquilibrage dans l'espoir qu'il devienne naturel, et d'autre part la multiplication d'endroits ou d'événements réservés ou consacrés spécialement aux minorités afin de contrebalancer l'inégalité. Parmi les mouvements féministes, qui défendent la femme en

¹⁷⁷ MCCLARY S., *op. cit.*, p. 266.

tant que minorité symbolique, certains décident ainsi d'organiser des festivals de musique mettant en avant la création féminine. Au passage, il est d'ailleurs assez significatif de voir les événements féminins assez rapidement labellisés « féministes », tandis que les nombreux événements à composition masculine ne sont associés à aucun mouvement particulier.

Brigitte Kaquet fait partie intégrante de ces processus de discrimination positive, puisqu'elle est directrice du festival Voix de Femmes, un festival consacré à la femme artiste, qu'elle définit dans un article publié par la RTBF comme :

« un festival de créations féminines sans frontière. On peut aussi ajouter que c'est un festival qui parle de la création féminine sous toutes ses formes, dans le but de valoriser le rôle et la place des femmes dans le monde. C'est vraiment la partie artistique qui donne l'image positive des femmes et qui montre aussi des femmes capables de créer et d'entreprendre. On veut montrer des femmes "puissantes", des femmes qui créent dans plusieurs disciplines comme le théâtre, la danse et les arts plastiques. Le tout forme la personnalité du festival. »¹⁷⁸

Toutefois, bien qu'aucune question du guide d'entretien n'y fasse référence, presque toutes les compositrices interviewées ont mentionné les festivals 100% féminin, avec pour la plupart un œil réprobateur, comme celui d'Élise Dutrieux :

« (...) L'autre effet super pervers, ce sont les *girlsnight*, avec des programmations seulement de filles. Moi je viens d'avoir un souci avec un festival, car je disais que ce serait bien d'avoir des femmes à l'affiche, et directement on me parle d'une soirée entièrement féminine. Ça devient vite le problème, on stigmatise très vite ».

Sarah Wéry mentionne quant à elle que lorsqu'on lui soumet un projet, la première chose qui lui vient à l'esprit est qu'on le lui propose car c'est une des jeunes femmes compositrices de Belgique. Margaux Vrancken émet la même idée, d'un ton plus agacé :

« Je représente quelque chose de peu vu, donc, dommage hein, mais ça peut intéresser. Par contre, je suis complètement contre les initiatives comme le Woman Jazz Festival. Vous jouez un samedi mais alors ne nous faites pas *chier* pendant les 364 autres jours de l'année (...) Je n'ai pas envie qu'on me sélectionne parce que je suis une femme, pour moi ça c'est pas concevable. J'ai envie qu'on me considère avant tout comme une pianiste et compositrice, et que je sois une femme ou un homme, ça je veux que ça vienne au second plan. »

¹⁷⁸ CHASTAGNER A., « Onzième édition du festival Voix de Femmes », RTBF, 26 septembre 2013, [https://www.rtb.be/info/regions/detail_liege-onzieme-edition-du-festival-voix-de-femmes?id=8098751], (consulté le 10 juin 2017).

Elle témoigne donc de l'envie d'être uniquement considérée pour son travail, idéal que défendent également Thierry Benoit et Dominique Nadaud : « Ce n'est pas le sexe qui compte, ce sont les compétences. Ce serait dévalorisant pour les femmes que de les promouvoir parce qu'elles sont femmes ! »¹⁷⁹

Sophie Tassignon y voit également des effets pervers, en se posant la question d'une possible discrimination inversée envers les hommes et critiquant cette façon de séparer les sexes en deux groupes bien distincts au lieu de les considérer d'égal à égal en tant qu'artistes. Elle renvoie le besoin de ces pratiques à un passé révolu. Eve Beuvenis rejette également l'idée, en se plaignant d'être cantonnée uniquement à son identité de femme : « Les festivals qui t'appellent parce que c'est une édition uniquement de femme... Ça m'ennuie. Ce qui m'ennuie, c'est que mon identité ne se résume pas uniquement au fait d'être une femme. Notre identité est déterminée par beaucoup plus de choses qu'uniquement ça. »

Brigitte Kaquet doit souvent expliquer que son festival Voix de Femmes est « l'égal d'un autre, aussi fort que tout autre, face à la pensée insidieuse que ce type de manifestation suscite encore trop souvent : labelliser les artistes féminines comme s'il s'agissait d'une catégorie spécifique, voire d'une "sous-catégorie" impliquant un intérêt artistique de moindre qualité »¹⁸⁰. À travers la scène artistique, l'objectif est dès lors de valoriser le rôle de la femme, et Brigitte Kaquet reste persuadée de la nécessité d'événements comme le sien :

« Si elle est l'égale de l'homme, la femme a droit exactement aux mêmes chances au niveau artistique, au niveau du discours, de la pensée, à tous niveaux. Les événements dédiés à la valorisation du rôle des femmes restent indispensables si l'on veut donner une visibilité au travail d'artistes femmes, parce que leur place, dans le monde musical comme ailleurs, n'est pas acquise, et que la présence des femmes en musique créent des modèles, que suivront de nouvelles générations »¹⁸¹.

Pour terminer, même si cette discrimination positive peut avoir des effets pervers, elle permet néanmoins une plus grande visibilité des minorités, et il est vrai que l'absence de femme dans le monde artistique pourrait en empêcher d'autres de se projeter dans un futur possible de création, comme en témoigne Élise Dutrieux lors de son entretien :

« Il y avait une super image (...) c'était l'image d'une petite fille qui regardait une image d'une actrice avec les yeux brillants et au-dessus il était mis voilà en quoi c'est important

¹⁷⁹ BENOIT T. et NADAUD D., *op. cit.*, p. 66.

¹⁸⁰ LAURENT V., *op. cit.*, p. 24.

¹⁸¹ *Ibid.*

qu'il y ait des femmes ici dans le domaine du cinéma car il faut qu'elles s'identifient. Je n'aurai pas fait de musique si j'avais pas vu des femmes faire de la musique. »

Il est évident que dans certains domaines comme la politique ou au niveau professionnel dans certaines grandes entreprises, le fait de mettre en œuvre des quotas a permis aux femmes d'accéder à des postes plus rapidement que si on avait laissé le temps et les mœurs faire leurs œuvres.

L'autocensure comme premier obstacle

Et si la première barrière vers la composition était une barrière personnelle, infligée à soi-même ? Nathalie Lories le remarque dans les cours qu'elle donne aux différentes académies : « Je remarque chez les jeunes filles à qui je donne cours, il y a une fille qui était un peu mal à l'aise par rapport à un truc, elle s'est mise à pleurer et s'est victimisée. "Je suis une fille". Mais il faut apprendre ! »

La musicologue Sophie Stévançe, au cours de sa recherche, a interviewé Véronique Lacroix, directrice de l'Ensemble contemporain de Montréal. En 2008, la programmation musicale de l'Ensemble était construite autour de quatre œuvres de compositrices : Melissa Hui, Danielle Palardy-Roger, Luna Woolf, Analía Llugdar. Véronique Lacroix témoigne, de par son expérience, que les compositrices, tout en ayant l'impression d'agir librement et consciemment, s'orientent généralement vers ce pour quoi elles pensent être faites. Toutefois, il est évident pour la directrice de l'ECM qu'il s'agit de mécanismes d'orientation opérés par la société : de ceux-ci ressortent « l'inégalité des chances et l'importance du capital culturel, différent pour chacun des deux sexes »¹⁸². Les musiciennes expriment leur « peur d'échouer », peur née de leur éducation. Les femmes se retrouvent donc face à des problèmes plus complexes que ceux des hommes : Véronique Lacroix, elle-même musicologue-pédagogue, s'avoue « trop perfectionniste, trop préparée » face à des hommes extrêmement confiants¹⁸³. Les différents témoignages montrent que les préjugés persistent et conditionnent les créatrices.

Dans son ouvrage, la musicologue Marcia Judith Citron souligne que la plupart des femmes compositrices expriment une certaine anxiété à propos de la création. En effet, celles-ci expriment une angoisse et un manque de confiance à la créativité. Dans les années quatre-vingt, Elaine Barkin, compositrice et écrivaine américaine, lance un questionnaire anonyme¹⁸⁴ envoyé aux femmes compositrices du début de l'époque. Emma Lou Diemer, l'une d'entre elles,

¹⁸² STÉVANÇE S., *op. cit.*, p. 48.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Publié dans BARKIN E., « In Response », *Perspectives of New Music*, vol. 20-21, 1981, p. 288-329.

répondra entre autres qu'en tant que compositrice, il a été nécessaire pour elle de travailler sa confiance en soi. En conclusion au questionnaire, Elaine Barkin souligne :

« Biggest problem for women composers : not enough emphasis in woman's upbringing on ego, courage, and independence. Affects self-image as composers. This is a bigger problem than outside prejudice and/or male chauvinism. »¹⁸⁵

Il en va de même pour Lucy Green, qui, dans son ouvrage *Music, Gender, Education* et comme déjà expliqué précédemment, a investi les salles de classes dans le but de savoir si les mécanismes culturels et sociaux affectent l'expérience et la pratique musique des filles et des garçons. Comme conclusion à sa recherche, elle met en avant que les filles dénigrent la plupart du temps leur travail et « leur attitude plus laborieuse induit le cliché de l'absence d'une "facilité", de "dons naturels", réservés au "génie" musical masculin. »¹⁸⁶

Quand la femme n'est plus qu'un corps ou une voix

« Une fois aux Fêtes de Wallonie, quelqu'un a gueulé "À poil la pianiste !" », témoigne Eve Beuvers. Cécile Gonay confirme également avoir eu affaire à ce genre de propos : « (...) chaque fois qu'une fille montait sur scène, des mecs criaient "à poil". Systématiquement. ». Dans ces exemples, la femme est vue comme un objet de désir et non plus comme une musicienne à part entière.

Les stéréotypes sont incorporés dans les mentalités, à tel point que les individus émettent des propos sexistes, et ceci sans même parfois s'en rendre compte. Élise Dutrieux témoigne que plusieurs fois, au fil de rencontres, elle a eu affaire à plusieurs remarques telles que : « T'as de la chance toi, t'es une femme ! C'est parce que t'es jolie que tu vas réussir dans la vie ». Lorsqu'elle a intégré son groupe, les blagues grossières et inappropriées n'en finissaient pas : « Tu devrais montrer tes seins pour que ça marche ». Les femmes jolies bénéficient-elles d'attentions particulières ? C'est ce que Cécile Gonay affirme lors de son entretien, en mettant en avant que, selon elle, les comportements et les discours ont tendance à changer lorsqu'il s'agit d'une « femme plus charismatique ».

¹⁸⁵ Cité dans CITRON M. J., *op. cit.*, p. 54 : « Le plus grand problème pour les femmes compositrices : ne pas avoir assez mis l'accent pendant l'éducation des femmes sur leurs égos, leur courage, leur indépendance. Cela affecte leur image d'elle-même en tant que compositrice. C'est un problème plus grand que les préjugés extérieurs et/ou le chauvinisme masculin. » (Traduction par nous).

¹⁸⁶ MONNOT C., *op. cit.*, p. 249.

D'après la sociologue et chanteuse de jazz Marie Buscatto, ayant tenu un carnet ethnographique sur la situation des femmes chanteuses dans le monde du jazz français, le fait d'être une femme suscite un certain désir parmi les musiciens :

« Ma position de femme chanteuse avait suscité le désir chez ces musiciens de m'inviter sur un mode amical, voire amoureux. L'absence de femmes dans des mondes d'hommes rend leur présence *agréable*, selon les dires mêmes des différents musiciens rencontrés (...) Mais il semble que la séduction féminine inspirée par la chanteuse ait joué un rôle important dans la motivation de ces instrumentistes à m'inviter. Un imaginaire semble bien associer la chanteuse à une séduction érotique des plus évocatrices »¹⁸⁷.

Les femmes, en tant que chanteuses, sont généralement associées à la séduction et à l'érotisme et subissent une certaine dévalorisation musicale. Ici se pose la question du sexisme ordinaire retrouvé dans toutes les sphères de la société, mais également comment la notion de la sexualité est abordée dans cette même société.

En plus d'être un objet de désir, la femme se retrouve constamment cantonnée au rôle de chanteuse. Marie Buscatto explique également que dans le style musical qu'est le jazz, une première forme de différenciation sexuelle s'opère : les femmes sont associées au métier de chanteuse tandis que les hommes sont instrumentistes¹⁸⁸. La pianiste et compositrice Margaux Vrancken doit régulièrement faire face à des remarques qui rejoignent cette idée que *la femme est incontestablement chanteuse et non pas musicienne* : « “Ah vous allez chanter ?” Non je vais vous accompagner au piano... » En effet, dans les représentations mentales de la majorité des individus, les femmes sont davantage investies dans la pratique vocale et être chanteuse apparaît comme un talent naturel pour celles-ci, reléguant la technique d'un instrument dès lors au second plan. Le chant entre en adéquation avec le féminin, au même titre que la grâce et l'élégance, qui se retrouvent assignés au *féminin*¹⁸⁹.

À propos des chanteuses de jazz, Marie Buscatto souligne combien « la voix est au cœur de la capacité de séduction des chanteuses de jazz »¹⁹⁰ à travers « deux stéréotypes féminins » qui « organisent les manières dont est chanté, jugé, apprécié le jazz vocal » : « Femme suave aux sonorités graves et profondes ou femme énergique à l'expression virtuose, la chanteuse de jazz séduit, attire, irrésistible élément féminin dans un monde éminemment masculin »¹⁹¹. Cependant,

¹⁸⁷ BUSCATTO M., *op. cit.*, 2005, p. 87.

¹⁸⁸ De plus, une certaine hiérarchie musicale accompagne cette différenciation, « situant les chanteuses aux échelons les plus bas de la renommée musicale et des conditions d'emploi » - BUSCATTO M., *op. cit.*, 2005, p. 37.

¹⁸⁹ DUTRIEUX E., *op. cit.*, p. 157.

¹⁹⁰ BUSCATTO M., *op. cit.*, 2005, p. 95.

¹⁹¹ *Ibid.*, 96

cette assimilation systématique de la femme au métier de chanteuse peut s'avérer être un inconvénient : en effet, la compositrice Sophie Tassignon, lors de diverses discussions avec ses collègues masculins, souligne que ressort fréquemment le cliché de la chanteuse qui ne s'y connaît ni en musique, ni en harmonie. Selon les témoignages que Marie Buscatto a relevé lors de sa recherche, « pour les instrumentistes, [la voix] c'est naturel, ça ne demande pas de travail, ils ne réalisent pas le travail. D'où le vieux cliché sur le chanteur, la chanteuse qui n'est pas musicien. »¹⁹²

« *Faire la chanteuse* est une expression utilisée pour critiquer un instrumentiste qui ne mène pas son groupe, ne tient pas le rythme, n'inspire pas un esprit à la musique jouée. On parle de la *chanteuse armoire* qui ne sait pas donner le tempo, se perd dans la grille ou ne connaît pas sa tonalité. »¹⁹³

La difficulté à être reconnue en tant qu'auteure-compositrice-interprète et non pas seulement en tant qu'interprète est soulignée par la sociologue et musicologue Cécile Prévost-Thomas. Pour elle, les femmes réussissent lorsqu'elles mettent en avant une image de la féminité (vêtements, mise en scène) au cours de leurs performances scéniques¹⁹⁴. Cette idée est reprise également par Andrea Oberhuber, professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal :

« De nombreux chemins de carrière illustrent la différence, voire le clivage qui existe entre les femmes interprètes et les hommes auteurs-compositeurs-interprètes : les chanteuses réussissent plus facilement lorsqu'elles rencontrent les attentes du public, qu'elles recourent aux images et aux modèles traditionnels. »¹⁹⁵

Créer versus procréer

Selon la majorité des compositrices interviewées dans le cadre de cette recherche, la maternité est considérée comme un obstacle à leur carrière. En effet, presque toutes ont mentionné le fait d'être mère, lorsque la question des raisons de la rareté des femmes compositrices a été posée. Annette Vande Gorne, Sophie Tassignon et Nathalie Loriers ont pris la décision de ne pas avoir

¹⁹² BUSCATTO M., *op. cit.*, chanteuse, p. 55.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹⁴ PRÉVOST-THOMAS C., « Les femmes dans la chanson aujourd'hui : quelle visibilité sociale ? », dans PRÉVOST-THOMAS C., RAVET H. et RUDENT C. (réunis et édités par), *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Actes de la journée du 4 mars 2003, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles, n°1, p. 27.

¹⁹⁵ OBERHUBER A., « L'art de chanter... au féminin : de la prise de paroles au jeu de références postmodernes », dans GREEN A.-M. et RAVET H., *L'accès des femmes à l'expression musicale, Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la cité*, L'Harmattan, IRCAM-Centre Pompidou, Paris, p. 139.

d'enfant, dans le but de pouvoir se consacrer pleinement à leur métier de compositrice et de musicienne.

D'après Thierry Benoit et Dominique Nadaud, le rôle des mères est prédominant dans la vie quotidienne. Depuis des générations, elles ont intériorisé la « mission » de l'éducation des enfants, bien plus que les pères ont pu le faire, car ils en ont été exclus depuis des siècles. Bien que désormais, la loi reconnaisse l'éducation des enfants comme étant de la responsabilité des deux parents, l'évolution des mentalités a encore un long chemin à parcourir¹⁹⁶.

Dans l'interview accordée au magazine *Larsen*, la musicienne Catherine de Biasio explique avoir voulu tout arrêter le jour où elle a eu son enfant : ses absences répétées la culpabilisaient. De fait, être une femme musicienne et avoir des enfants semblent être deux rôles qui ne collent pas ensemble. Heureusement, son mari a décidé d'interrompre sa carrière afin de s'occuper de leur fils à temps plein. La société dans laquelle nous évoluons ne nous laisse pas croire que les deux peuvent coexister, car « le soin des enfants reste majoritairement dévolu à la mère »¹⁹⁷. Ces arguments rejoignent ceux de la compositrice Viviane Mataigne, pour laquelle « on oublie que ce sont les femmes qui, quand elles rentrent chez elles, commencent une nouvelle journée, avec les enfants. »

La philosophe et docteure en sciences de l'information et de la communication Marie-Joseph Bertini a réalisé une recherche concernant la façon dont les médias abordent la femme. Ceux-ci renvoient majoritairement les femmes à leur fonction de reproductrice et de mère. Les hommes, renvoyés également à leur rôle de parent, se voient offrir aussi d'autres fonctions. Par le biais des médias, une femme sur trois est citée sans profession contre un homme sur vingt. Depuis tous temps, le rôle confié à la femme est celui d'éduquer les enfants. Les femmes sont dès lors beaucoup plus présentées par les médias, comme étant rattachées à autre chose qu'à elles-mêmes : *filles de*, *mères de*, *sœurs de* ou *femmes de*. Elles sont désignées en tant que mères et cette caractéristique est vue comme une caractéristique essentielle, contrairement à l'homme, pour lequel la fonction de père relève de l'accessoire. Les médias, par ce qu'ils véhiculent, offre une vision stéréotypée des rôles¹⁹⁸. L'écrivain Elizabeth Badinter, dans son ouvrage *Le Conflit : la femme et la mère*¹⁹⁹, analyse la pression sociale qui repose sur les épaules de la femme et le conflit cognitif qui peut avoir lieu. En tournant sa réflexion autour de la question « Suis-je une femme si je ne

¹⁹⁶ BENOIT T. et NADAUD D., *op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁷ LAURENT V., *op. cit.*, p. 24.

¹⁹⁸ BERTINI M.-J., « Langage et pouvoir : la femme dans les médias (1995-2002) », *Communication et langages*, n°152, Usages médiatiques du portrait, 2007, p. 15.

¹⁹⁹ BADINTER E., *Le Conflit : la femme et la mère*, Flammarion, Paris, 2010.

suis pas mère ? », elle dénonce la façon dont la société remet la maternité au cœur du destin féminin. Selon l'auteure, les femmes sont soumises à certaines pressions naturalistes qui font du maternage un instinct, mettant les femmes dans une sorte de culpabilité qui les freinent dans leur émancipation.

De plus, les chiffres montrent que 82% des femmes se disent décisionnaires dans l'éducation de leurs enfants contre 35% d'hommes²⁰⁰. Dans le cadre de ses recherches, Françoise Héritier²⁰¹ souligne qu'il a fallu, avant de s'attaquer à la division sexuelle du travail, permettre aux femmes de s'émanciper de leur rôle de mère, ainsi que leur permettre de désirer ou non leur grossesse. Il est évident que les femmes faisant un choix de carrière professionnelle ambitieuse font d'énormes sacrifices : la prise en compte de la vie privée d'une femme est indissociable de son épanouissement professionnel²⁰².

« Dans la longue marche vers l'égalité des sexes, on a toujours pensé que l'éducation est première. C'est vrai, et je crois aussi en la nécessité de l'éducation à l'égalité dès la naissance. Mais il y faut un préalable, me semble-t-il, et c'est au XX^e siècle qu'il a trouvé sa solution. Si les femmes ont été assujetties et dominées par le seul fait de leur fécondité et de leur aptitude à faire des fils aux hommes, c'est en leur donnant le droit institutionnellement reconnu de la contraception qu'on leur accorde le statut de personne libre. C'est le premier pas vers l'égalité des sexes. »²⁰³

Pour bien des femmes travaillant dans le secteur de la culture, la garde des enfants reste une problématique majeure : les concerts et spectacles ont généralement lieu le soir, jusque relativement tard, ou pendant le weekend... Les horaires dépassent le cadre des horaires d'école. Il est nécessaire que le secteur de la culture étudie le phénomène plus en profondeur afin d'y trouver des solutions. Dès qu'elles deviennent mères, il est fort probable que certaines d'entre elles n'arrivent plus à évoluer professionnellement ou doivent interrompre leur carrière²⁰⁴. Philippe Coulangeon et Hyacinthe Ravet, dans leur recherche sur la division sexuelle du travail chez les musiciens français parue en 2003, démontrent qu'en moyenne, entre 1987 et 1999, l'« espérance de vie » professionnelle des musiciens apparaît de deux ans supérieure à celle des

²⁰⁰ CHEMIN A., « L'image figée de la femme multitâches », *Le Monde*, 8 mars 2011, [http://abonnes.lemonde.fr/societe/article/2011/03/07/1-image-figee-de-la-femme-multitaches_1489520_3224.html?xtmc=hommes_surs_d_eux&xtcr=1], (consulté le 21 juillet 2017).

²⁰¹ HÉRITIER F., *Hommes, femmes : la construction de la différence*, Edition le Pommier, Paris, 2010.

²⁰² BRIANT-FROIDURE B., *op. cit.*, p. 45

²⁰³ LANEZ E., « La domination masculine est encore partout », *Le Point*, 1^{er} novembre 2002, [<http://www.lepoint.fr/actualites-chroniques/2007-01-19/la-dominance-masculine-est-encore-partout/989/0/49912>], (consulté le 18 avril 2017).

²⁰⁴ BRIANT-FROIDURE B., *op. cit.*, p. 47.

musiciennes : 9 ans et 9 mois contre 7 ans et 5 mois²⁰⁵. Les chemins professionnels des femmes sont donc touchés par la question de la maternité et dans la plupart des cas, le fait de devenir mère implique une interruption temporaire ou définitive de leur carrière²⁰⁶. De plus, étant donné la précarité du statut de musicienne, s'absenter pendant de longs mois est extrêmement difficile²⁰⁷.

En Allemagne et en Suède notamment, le père et la mère ont tous les deux droit à 480 jours de congés parentaux indemnisés à la suite d'une naissance ou d'une adoption. Ceux-ci peuvent être pris par mois, par semaine, par jour ou encore par heure. Les femmes occupent encore la majeure partie de cette période mais pourtant, en 2012, les hommes prenaient environ 24%. « La Suède tient à assurer aux femmes et aux hommes les mêmes droits à l'école, sur le lieu de travail et au foyer. »²⁰⁸

Vers des solutions ?

L'hypothèse de la rareté des femmes compositrices étant les représentations sociales de genre véhiculées par l'ensemble de la société, il est nécessaire que les valeurs et croyances transmises dès la petite enfance changent. L'éducation serait-elle la clé d'un changement, étant un des vecteurs majeurs de ces valeurs et croyances ? Car en effet, c'est par l'observation de leur entourage que les enfants apprennent à s'adapter en société. En Suède, le souci de l'égalité entre les sexes est constamment pris en compte dès l'école maternelle. Une étude suédoise a permis, grâce à des enregistrements vidéos dans les classes, de se rendre compte comment les professeurs interagissaient avec les élèves. Fait étonnant, il est prouvé que les enseignants interagissent davantage avec les garçons qu'avec les filles. Lorsque les enseignants équilibraient les interactions, les garçons se plaignaient d'un manque d'attention. Les mécanismes sociaux discriminants à l'encontre des élèves selon le genre sont reproduits inconsciemment par les professeurs. Ces stéréotypes s'ancrent en chaque individu en les influençant au quotidien, et ce principalement de façon inconsciente. Est observé également un « double standard » dans le jugement des enseignants, rendant nécessaire une bonne formation des enseignants afin d'aboutir à un traitement égal de tous les élèves :

« Inconsciemment l'indiscipline des garçons est tolérée, vue comme un comportement fâcheux mais inévitable, alors qu'elle est stigmatisée et rejetée chez les filles dont on attend plus de docilité. Le double standard joue aussi sur l'appréciation des capacités des élèves. Ces

²⁰⁵ RAVET H. et COULANGEON P., 2003, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, 45, p. 361-384, cité dans BRIANT-FROIDURE B., *op. cit.*, p. 47.

²⁰⁶ BRIANT-FROIDURE B., *op. cit.*, p. 47.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁰⁸ INSTITUT SUÉDOIS, *Données sur la Suède - l'égalité entre femmes et hommes : l'approche suédoise de l'équité*, 2017, [www.sweden.se], (consulté le 23 juillet 2017).

observations permettent sans doute d'expliquer qu'à résultats scolaires identiques, on observe chez les filles des sentiments de moindre compétence et une estime de soi plus faible par rapport aux garçons du même âge. Ces différences de traitement entre les sexes – à l'école ou ailleurs – se traduisent par des différences dans les comportements des élèves. À l'école, les garçons apprennent inconsciemment à s'exprimer, à s'affirmer, à contester l'autorité de l'adulte, quand les filles apprennent à "prendre moins de place", à moins exprimer publiquement leur pensée, à se limiter dans leurs échanges avec les adultes. »²⁰⁹

En effet, ces propos sont confirmés dans un article publié dans *Le Monde* lors du centenaire de la Journée Internationale de la Femme, relevant que 68% des hommes contre 53% des femmes se disent « sûrs d'eux »²¹⁰. Et le métier de compositeur, comme Margaux Vrancken l'a mentionné, nécessite cette confiance en soi : « être compositrice c'est porter le poids de ce qu'on fait, on est à l'essence de la création. C'est quelque chose à porter, se défendre, se battre, il y a toujours des critiques, faut aller plus loin dans le combat et dans le fait d'être fort. Qui a priori dans les clichés, ce n'est pas l'atout de la femme. »

Selon une étude lancée par l'OCDE (Organisation de Coopération et de Développement Économique), *The ABC of Gender Equality in Education : Aptitude, Behaviour and Confidence*²¹¹, les filles manquent de confiance en elles et se perçoivent comme moins brillantes que les garçons toutes choses égales par ailleurs. Une autre étude publiée en janvier 2017 dans le magazine *Science*, « Gender Stereotypes about Intellectual Ability Emerge Early and Influence Children's Interests »²¹², s'est penchée sur les perceptions que les jeunes enfants ont de leur genre. Comment ont-ils procédé ? Ils ont raconté à des enfants de cinq, six et sept ans une histoire où était impliquée une personne *vraiment très intelligente*, sans préciser son genre. À partir d'une série de photographies, l'enfant devait deviner qui était cette personne *très intelligente*. Fait étonnant : à l'âge de 5 ans, les enfants attribuent le genre de cette personne *vraiment très intelligente* au sien. Toutefois, à partir de 6 ans, les filles vont moins y associer leur propre genre. En effet, c'est à partir de cet âge que s'ancrent les stéréotypes dans l'esprit des enfants et c'est ce que cette étude tend à prouver : à partir du moment où les enfants intègrent les stéréotypes sociaux véhiculés par la société dans son ensemble, le genre masculin sera dès lors plus susceptible d'être associé à l'intelligence. Selon Élise Dutrieux, il faudrait dire à toutes les petites filles « soyez fidèles à vous-mêmes ».

²⁰⁹ BRIANT-FROIDURE B., *op. cit.*, p. 49.

²¹⁰ CHEMIN A., *op. cit.*

²¹¹ OECD, « The ABC of Gender Equality in Education: Aptitude, Behaviour, Confidence », *PISA*, OECD Publishing, 2015.

²¹² BIAN L., LESLIE S.-J. et CIMPIAN A., « Gender Stereotypes about Intellectual Ability Emerge Early and Influence Children's Interests », *American Association for the Advancement of Science*, New-York University, 26 janvier 2017.

En 1973, l'auteure Elena Gianini Belotti est la première à poser la question des comportements différenciés des deux sexes, avec la parution de son ouvrage *Du côté des petites filles*²¹³. Selon elle, ils ne sont pas innés mais bel et bien construits par la société et les conditionnements sociaux et culturels auxquels sont soumis les enfants. Et en effet, la compositrice Margaux Vrancken confirme ces propos :

« Dans l'éducation normalisée, générale, on apprend aux hommes à s'exprimer et aux filles à écouter. Bon, ça n'encourage aucune fille à se dire qu'elles ont envie de s'exprimer par le dessin, la musique, le théâtre. (...) Comment veux-tu qu'il y ait un désir de création et d'aller vers l'extérieur ? Parce qu'au final la création c'est ça. « (...) On apprend aux mecs à y aller, à s'aventurer. Moi en tant qu'enseignante, j'ai un rôle à jouer. »

Elle est catégorique : le changement ne doit pas s'effectuer par le biais des quotas mais au contraire, par un changement profond éducationnel et sociétal.

L'égalité entre les filles et les garçons, les femmes et les hommes se décrète dans les lois, s'organise et surtout s'enseigne. Il est dès lors évident qu'il faut mettre en œuvre une véritable pédagogie de l'égalité entre les femmes et les hommes dès l'école. De plus, selon Margaux Vrancken, il faudrait faire découvrir à tous les enfants la musique, en touchant tous les publics. Aux filles comme aux garçons, leur faire découvrir la musique en leur mettant un instrument dans les mains dès le plus jeune âge.

L'absence de femmes en tant que musiciennes, compositrices, chanteuses, programmatrices ou tout simplement dans les postes à responsabilités ne permet pas de créer une projection pour les plus jeunes femmes, alors qu'il est nécessaire qu'elles puissent s'y identifier. Selon une étude rapportée par *The Guardian*, *Books for girls, about girls: the publishers trying to balance the bookshelves*²¹⁴, sur 5000 livres étudiés, un quart d'entre eux n'ont pas de personnages féminins et moins de 20% des femmes représentées exercent un métier. Mais tout cela est en train de changer : les auteures italiennes Francesca Cavallo et Elena Favilli ont décidé de tracer dans des livres pour enfants le portrait de 100 femmes qui ont changé l'histoire. Leur travail a débuté lorsque toutes deux se sont rendues compte à quel point les livres et les médias pour enfants étaient genrés. Elles désiraient montrer « la vraie diversité des domaines, des disciplines et des métiers, juste pour montrer toutes

²¹³ BELOTTI E. G., *Du côté des petites filles*, Éditions des Femmes, Milan, 1973.

²¹⁴ SANER E., « Books for girls, about girls: the publishers trying to balance the bookshelves », *The Guardian*, 17 mars 2017, [<https://www.theguardian.com/books/2017/mar/17/childrens-books-for-girls-publishers-writers-gender-imbalance>], (consulté le 1^{er} juillet 2017).

les capacités d'une femme et pour inciter les jeunes filles à croire qu'elles peuvent tenter de tout faire »²¹⁵.

Dans une volonté de changement, les mouvements féministes jouent un rôle majeur, en dénonçant les stéréotypes véhiculés à l'encontre de la femme et le sexisme à travers tous les domaines : bande dessinée, séries, films, etc. De même, la nécessité de responsabiliser les médias et les journalistes est indispensable, afin qu'ils portent des messages d'intégration des femmes dans certaines professions dont elles sont absentes. En effet, les technologies de l'information et de la communication ont la capacité de toucher tous les publics, voire même les plus isolés. Soutenir des initiatives dont la volonté est de diffuser une image renouvelée de la femme s'avère être primordial²¹⁶.

Pour la compositrice Viviane Mataigne, les choses sont bel et bien en train de changer. De plus en plus de jeunes filles suivent des études de composition et d'après elle, dans une vingtaine d'années, le nombre de femmes compositrices et d'hommes compositeurs sera égal. Cependant, il faut se méfier des affirmations : les faits ont évolué et vont encore évoluer, mais la réalité des chiffres montrent hélas que les avancées sont minimes et qu'un long chemin reste à faire. Souvent, une objectivité imaginaire sublime une objectivité réelle.

Quand bien même, au niveau du domaine musical, le temps où l'on accordera une place plus équitable à l'ensemble des musiciennes est-il enfin arrivé ? Les choses sont-elles en train de changer réellement ? Aujourd'hui, les supports musicaux comme Internet se développent et permettent une meilleure audience à chacune. Selon la compositrice Élise Dutrieux, l'avantage à l'heure actuelle, c'est que les acteurs du secteur musical ont une certaine liberté alors qu'auparavant, pour pouvoir faire de la musique, il était nécessaire de s'imbriquer dans un milieu particulier. Vont-elles être enfin reconnues au même titre que les hommes aux postes de création et d'interprétation ?

Selon Hyacinthe Ravet et Cécile Prévost-Thomas, est arrivé le temps où foisonne une nouvelle génération d'auteurs-compositrices-interprètes gagnant en notoriété, mises en lumière notamment grâce à la diversité des travaux et la multiplication des modes d'approches méthodologiques qui traitent les questions et le rapport entre genre et musique. Ces recherches sont, depuis plusieurs années, de plus en plus abondantes et les musiciennes deviennent progressivement des sujets de recherche à part entière. Sur le terrain, « et en fonction du tournant scientifique adopté par les recherches en sciences humaines qui s'intéressent au musical, voire à

²¹⁵ SANER E., *op. cit.*

²¹⁶ DUTRIEUX E., *op. cit.*, p. 79.

toute autre forme de création et d'appropriation artistique, les enjeux symboliques du masculin et du féminin tendront peut-être à être repensés et recomposés »²¹⁷.

Selon Florence Launay, il serait également intéressant qu'en Belgique et en France, des initiatives comme par exemple *Frau und Musik* en Allemagne ou *Donne in Musica* en Italie apparaissent, celles-ci mettant en avant les actrices du secteur musical ainsi que le rapport entre femmes et musique. En effet, ces nombreux regroupements ont permis la mise en place de différentes enquêtes concernant les discriminations que connaissent les musiciennes ainsi qu'une mise en lumière de la professionnalisation des femmes en tant qu'instrumentistes d'orchestre, cheffes ou compositrices²¹⁸.

²¹⁷ PRÉVOST-THOMAS C. et RAVET H., *op. cit.*, p. 9.

²¹⁸ LAUNAY F., *op. cit.*, p. 61.

CONCLUSION

Les chiffres sont préoccupants : la présence des femmes en tant que compositrices en Fédération Wallonie-Bruxelles dépasse de très peu les 10%. L'objet de ce travail a été d'en comprendre les principales raisons. L'hypothèse de départ s'est vue confirmée : il ne s'agit pas d'une différence esthétique entre compositeur et compositrice, de même qu'il ne s'agit en aucun cas d'un manque d'intérêt à la création de la part des femmes. Au fil de lectures poussées sur le rapport entre la musique et les femmes, sur la condition sociale des musiciennes, les études de genre et le féminisme ainsi que sur l'histoire de la femme en tant que musicienne, le tout mis en corrélation avec les propos des 11 compositrices interviewées dans le cadre de cette recherche, plusieurs conclusions ont pu se dessiner.

Les stéréotypes sexués véhiculés par notre environnement socio-culturel et transmis par l'éducation placent la femme dans une position de minorité, d'infériorité, dans ce métier. Elle se retrouve trop souvent marginalisée et, bien qu'il existe des femmes compositrices, le domaine musical est particulièrement révélateur des inégalités entre les femmes et les hommes rencontrées dans le reste de la société contemporaine. La problématique fondamentale est la persistance d'une domination masculine véhiculée par des stéréotypes de genre, et toutes ses implications sous-jacentes : cette recherche a permis de mettre en lumière un grand nombre d'aspects de discrimination, telle une certaine incroyable ainsi qu'un dénigrement envers (et par) les femmes, une création artistique qui se veut être monopolisée par le masculin, ou encore un regard sur la femme en tant qu'objet de désir, assignée au rôle de chanteuse et surtout à celui de mère. En effet, par les représentations sociales dont elle a héritées, la femme verrait sa carrière entravée à l'évocation d'une éventuelle future maternité.

Puisqu'il n'est évidemment pas de manque de créativité inhérent au genre féminin, la rareté des femmes dans le milieu de la composition est donc partiellement due à toutes les représentations sociales du genre véhiculées par l'ensemble de la société dans laquelle nous vivons, qui conditionnent la femme à subir une éducation qui aurait tendance à bloquer leur émancipation et leur expression, qu'elle soit artistique ou non.

Malgré l'émancipation sexuelle, personnelle et financière que la femme a pu connaître depuis quelques décennies, celle-ci a encore un long chemin à parcourir avant de se retrouver sur un pied d'égalité par rapport à l'homme. Les faits de *créer*, d'*oser* et de *prendre des risques* restent, dans l'imaginaire collectif, des atouts attribués à l'homme, et le métier de compositeur impliquant de porter tout le poids de sa création, il est plus difficile pour la femme de s'y affirmer. En effet,

tandis que le rôle social masculin est plutôt assigné à des caractéristiques d'*indépendance*, de *force* et de *confiance*, le rôle social féminin se voit plutôt assigné à celles d'*émotion*, de *service* et de *gentillesse* – différentes études prouvent ainsi que les femmes se dénigrent plus facilement et ont un manque de confiance en elles. Le monde musical n'exclut pas les stéréotypes de genre : *grâce*, *légèreté*, *délicatesse* et *élégance* pour la femme ; *puissance*, *force*, *souffle*, *registre grave* et *visibilité sonore* pour l'homme.

Certaines solutions (approuvées ou non par les musiciennes) ont été mises en place afin de contrecarrer ces discriminations. La fin du vingtième siècle connaît l'installation d'un paravent lors des auditions de recrutement des orchestres, qui a pour résultat que les femmes arrivent enfin à prendre place au sein des institutions musicales publiques. Mais n'est-ce pas consternant qu'une fois un rideau placé devant le ou la candidat(e), les idées préconçues étant dès lors abolies, le nombre de femmes atteignant les rangs des orchestres augmente considérablement ?

Dans une même volonté de solution ressortent également certains principes de discriminations positives mis en place, tels les festivals à programmation uniquement féminine, dont l'objectif est de valoriser la femme en tant que créatrice et musicienne. Certains mouvements féministes, au lieu de demander une égalité de droits, recherchent au contraire une supériorité en droits et placent la femme en priorité. Les organisateurs de ce genre d'évènement sont convaincus de leur nécessité, mais est-ce vraiment une solution ? Permettant d'une part une meilleure visibilité de la femme en tant qu'artiste, ils mettent néanmoins en lumière un autre aspect allant à l'opposé des conclusions émises à propos d'une certaine volonté partagée d'un non-genre idéal. En rassemblant les femmes aux mêmes événements, ne sommes-nous pas en train de les enfermer dans une catégorie à part ? Cette catégorisation nie l'envie et le droit de tout individu d'être considéré pour sa personne et pour son travail, et non pas pour son genre.

Il est largement prouvé que les médias ont une grande responsabilité dans la transmission d'une image dépréciative de la femme, et ils ont donc un rôle majeur à jouer dans le changement de l'image de la femme qu'ils véhiculent. De plus, celle-ci est souvent rattachée à autre chose qu'à elle-même (*mère de*, *épouse de*, *fille de*). Elles sont par ailleurs essentiellement désignées en tant que mères et cette caractéristique est vue comme la caractéristique principale, contrairement à l'homme pour lequel la fonction de père relève plutôt du secondaire. De plus, les stéréotypes genrés étant ancrés dès la petite enfance, il est dès lors indispensable de la part des enseignants et des différentes institutions éducatives de mettre en place une véritable pédagogie de l'égalité entre les femmes et les hommes dès le plus jeune âge, de même pour l'éducation parentale.

Cette recherche a permis de pointer un problème persistant de notre société, mais comme l'a souligné la compositrice Viviane Mataigne : « si on parle de ça comme un problème, c'est déjà un problème », car s'il est nécessaire de garder en tête que les compositrices ayant répondu à la demande de rendez-vous sont sans doute les plus concernées par le sujet, la majorité d'entre elles ne fait toutefois aucune distinction entre un homme compositeur et une femme compositrice : l'objectif est de trouver son chemin artistique personnel et de rester fidèle à soi-même, que ce soit en tant que femme ou en tant qu'homme. Ces compositrices ont voulu éviter de se laisser croire qu'elles ne pouvaient pas être prises au sérieux parce qu'elles étaient des femmes, et passent sans doute inconsciemment au-dessus des stéréotypes et remarques sexistes afin d'être considérées en tant que personnes humaines et non pas uniquement en tant que femmes, partie seulement de leur identité dont les stéréotypes sociaux-culturels ne devraient avoir aucune implication sur le résultat artistique de leurs créations.

PERSPECTIVES FUTURES DE RECHERCHE

La recherche concernant ce mémoire débouche sur un angle limité d'analyse. À partir des données recueillies et des lectures, il serait possible maintenant de, par exemple, examiner si la trajectoire et/ou l'influence familiale (une des questions posées lors des interviews) a une incidence sur le choix de la profession. Ce n'est qu'une piste. Il en existe d'autres.

Statistiquement, un nombre croissant de jeunes femmes s'inscrivent dans les conservatoires. Une lecture de l'évolution des chiffres depuis 1950 jusqu'à actuellement apporterait un bon complément. Il avait été envisagé d'exploiter cette voie dans ce mémoire en cours d'année mais les chiffres n'ont pas été obtenus avec facilité et le choix a été fait de ne pas relancer les institutions pour se consacrer aux autres champs d'analyse choisis. Des questions se posent : qu'induit dans la vie professionnelle musicale le fait que sortent des écoles davantage de compositrices ? Exercent-elles finalement ce métier ? Si non, vers quel autre métier se tournent-elles ? Y a-t-il une différence d'insertion professionnelle entre les compositrices et les interprètes ? Et par rapport aux compositeurs ?

Une autre proposition de recherche serait de parcourir plusieurs genres musicaux et d'y comparer la place de la femme compositrice. Son rôle est-il différent si elle compose du rock ? du jazz ? du groove ? du slam ? de la variété ?

Le dernier angle de vue suggéré est une comparaison entre différentes disciplines artistiques. Comme lu récemment, le milieu artistique le plus masculinisé est le domaine musical. À quoi correspond la profession de compositrice dans le domaine musical chez les autres créateurs

comme les artistes plasticiens (peintres, sculpteurs, graveurs, ...), les littéraires (écrivains, ...) ?
Quelle en est la représentation statistique et comment se passe et se vit la reconnaissance sociale en comparaison avec ces autres domaines ?

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ET DOSSIERS DE REVUE

- ADORNO THEODOR W., *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, Éditions Contrechamps, Genève, 1994.
- BADINTER ELISABETH, *Le Conflit : la femme et la mère*, Flammarion, Paris, 2010.
- BEAUVOIR SIMONE DE, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris, 1949.
- BELOTTI E. G., *Du côté des petites filles*, Éditions des Femmes, Milan, 1973.
- BENOIT T. et NADAUD D., *Idées reçues sur l'égalité entre les femmes et les hommes*, Éditions Cavalier Bleu, Paris, 2016.
- BOUCHARDEAU HUGUETTE, *Pas d'histoire, les femmes... 50 ans d'histoire des femmes 1918-1968*, Syros, Paris, 1977.
- BOURDIEU PIERRE, *La domination masculine*, Seuil, Paris, 1998.
- BOWERS JANE et TICK JUDITH (dir.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 1987.
- BRANDL EMMANUEL, PRÉVOST-THOMAS CÉCILE et RAVET HYACINTHE, *25 ans de sociologie de la musique en France. Ancrages théoriques et rayonnement international*, L'Harmattan, Paris, 2012.
- BRIANT-FROIDURE BÉNÉDICTE, *Musiques actuelles : les femmes sont-elles des hommes comme les autres ?*, Mémoire Direction de projets culturels, jurys : Majastre Jean-Olivier, Dupas Françoise et Quiles Jean-Pascal, Université Pierre Mendès, année académique 2010-2011.
- BUSCATTO MARIE, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, CNRS, Paris, 2007.
- BUTLER JUDITH, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990.
- CESSAC CATHERINE, *Élisabeth Jacquet de La Guerre. Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Actes Sud, Arles, 1995.
- CITRON MARCIA J., *Gender and the musical canon*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- CLÉMENT C., *L'opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, Paris, 1979.
- CLÉMENT C. et CIXOUS H., *La jeune née*, Union générale des éditions, Paris, 1976.
- « Composer au féminin » (dossier), *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 19, n°1, 2009.
- CRABBÉ BRIGITTE (et al.), *Les femmes dans les livres scolaires*, Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège, 1985.
- DUBY GEORGES et PERROT MICHELLE, *L'histoire des femmes en Occident*, Plon, Paris, 1991.
- DUTRIEUX ÉLISE, *L'électronique s'accorde-t-elle au féminin ?*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Master en Information et Communication, promoteur : Paulis Chris, Université de Liège, année académique 2015-2016.
- EBEL OTTO, *Les femmes compositeurs de musique : Dictionnaire, biographies*, Rosier, Paris, 1910.
- ESCAL FRANÇOISE et ROUSSEAU-DUJARDIN JACQUELINE, *Musique et différence des sexes*, L'Harmattan, Paris, 1999.

- FIDECARO AGNESE et LACHAT STÉPHANIE (dir.), *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Antipodes, Lausanne, 2007.
- FINE AGNÈS et DUBESSET MATHILDE (dir.), « Musiciennes » (dossier), *Clio*, n°25, 2007, p. 9-225.
- FRAISSE GENEVIÈVE (et al.), *L'exercice du savoir et la différence des sexes*, L'Harmattan, Paris, 1991.
- FRANÇOIS-SAPPEY B., *Clara Schumann, ou l'œuvre et l'amour d'une femme*, Éditions Papillon, Drize-Troinex, 2001.
- GREEN ANNE-MARIE et RAVET HYACINTHE (dir.), *L'Accès des femmes à la l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société*, L'Harmattan/Ircam, Centre Pompidou, Paris, 2005.
- GREEN LUCY, *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- GUBIN ELIANE, *Choisir l'histoire des femmes*, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 2007.
- HÉRITIER FRANÇOISE, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Odile Jacob, Paris, 1996.
- HÉRITIER FRANÇOISE, *Masculin, Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Odile Jacob, Paris, 2002.
- HÉRITIER FRANÇOISE, *Hommes, femmes : la construction de la différence*, Edition le Pommier, Paris, 2010.
- HORER SUZANNE et SOCQUET JEANNE, *La création étouffée*, Horay, Paris, 1973.
- LAQUEUR THOMAS A., *Making sex : body and gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge, 1990.
- LAUNAY FLORENCE, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Fayard, Paris, 2006.
- LIPPA RICHARD A., *Gender, Nature, and Nurture*, Second Edition, Taylor & Francis, Hamilton, 2005.
- LYON MARIANNE et HUOT GUY (dir.), *Les Femmes et la création musicale/Women and Musical Creation*, Conseil international de la musique, Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris, 2002.
- MAHLER ALMA, *Mahler. Mémoires et correspondance*, Paris, 1980.
- MARUANI MARGARET (dir.), *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, La Découverte, Paris, 2005.
- MAUGER GÉRARD (dir.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 2007.
- MCCLARY SUSAN, *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, 1991, trad. de l'anglais par Catherine Deutsch Catherine et Stéphane Roth, Paris, Philharmonie de Paris/La rue musicale, 2015.
- MENGER PIERRE-MICHEL, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Seuil/Gallimard, Paris, 2009.
- NAUDIER DELPHINE et ROLLET BRIGITTE (éd.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- PENDLE K., *Women and Music: A History*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.
- RAVET HYACINTHE, *Musiciennes : Enquête sur les femmes et la musique*, Autrement, Paris, 2011.
- RAVET HYACINTHE, *L'orchestre au travail : interactions, négociations, coopérations*, Vrin, Paris, 2015.

ROSTER DANIELLE, *Les femmes et la création musicale. Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 1998.

SCHWEITZER SYLVIE, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIX^e et XX^e siècles*, Odile Jacob, Paris, 2002.

SOLIE RUTH A., *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*, University of California Press, Londres, 1993.

TILLARD FRANÇOISE, *Fanny Mendelssohn*, Belfond, Paris, 1992.

TISSIER ÉRIC, *Être compositeur, être compositrice en France au 21^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2009.

VAN ENIS NICOLE, *Féminismes Pluriels*, Aden Diffusion, Bruxelles, 2002.

WHITELEY SHEILA (dir.), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge, Londres/New-York, 1997.

WHITLEY BERNARD E. et KITE MARY E. (dir.), *The Psychology of Prejudice and Discrimination*, Cengage Learning, Boston, 2009.

ARTICLES DE REVUE ET CHAPITRES D'OUVRAGE

BARKIN ELAINE, « In Response », *Perspectives of New Music*, vol. 20-21, 1981, p. 288-329.

BERTINI MARIE-JOSEPH, « Langage et pouvoir : la femme dans les médias (1995-2002) », *Communication et langages*, n°152, Usages médiatiques du portrait, 2007.

BIAN LIN, LESLIE SARAH-JANE et CIMPIAN ANDREI, « Gender Stereotypes about Intellectual Ability Emerge Early and Influence Children's Interests », *American Association for the Advancement of Science*, New-York University, 26 janvier 2017.

BOXER MARILYN, « "Women's Studies" aux Etats-Unis : trente ans de succès et de contestation », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°13, 2001.

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

BUSCATTO MARIE, « Femme dans un monde d'hommes musiciens », *Volume !*, n°1, 2005, p. 77-93.

BUSCATTO MARIE, « La culture, c'est (aussi) une question de genre », dans OCTOBRE SYLVIE, « Questions de genre, questions de culture », *Ministère de la Culture - DEPS « Questions de culture »*, 2014, p. 125-143.

BUSCATTO MARIE et MARRY CATHERINE, « "Le plafond de verre dans tous ses états". La féminisation des professions supérieures au XX^e siècle » (dossier), *Sociologie du travail*, n°51, 2009, p. 179-274.

CACOUAULT-BITAUD MARLAINE, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, n°5, 2001, p. 93-115.

CACOUAULT-BITAUD MARLAINE et RAVET HYACINTHE, « Les femmes, les arts et la culture. Frontières artistiques, frontières de genre », *Travail, genre et sociétés*, n°19, 2008, p. 19-22.

COLDWELL MARIA V., *Jouglerses and Trobairitz: Secular Musicians in Medieval France*, dans BOWERS JANE et TICK JUDITH (dir.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1987, p. 39-61

- DEAUX KAY et LAFRANCE MARIANNE, *Gender*, dans FISKE SUSAN T. et GILBERT DANIEL T., *The Handbook of Social Psychology*, Boston, McGraw-Hill, 1998, p. 788-827.
- DONNAT OLIVIER, « La féminisation des pratiques culturelles », dans MARUANI MARGARET (dir.), *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2005, p. 423-431.
- DUCHESNE ANDRÉ « Boom dans la création musicale au féminin », *Forum*, Université de Montréal, vol. 31, n° 4, 1996.
- GOLDIN CÉCILIA et ROUSE CLAUDIA, « Orchestrating Impartiality: The Impact of “Blind” Auditions on Female Musicians », *American Economic Review*, n°90(4), 2000, p. 715-741.
- GOUYON MARIE, « Les femmes dans la création audiovisuelle et de spectacle vivant. Les auteurs de la SACD percevant des droits en 2011 », *Culture chiffres*, n°4, 2014, p. 1-16.
- GUBIN ELIANE, « Histoire des femmes, histoire de genre », *Sextant*, n°2, 1994, p. 89-103.
- GUBIN ELIANE, « Du politique au politique. Parcours du féminisme belge (1830-1914) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 77, fasc. 2, 1999, p. 370-382.
- GUBIN ELIANE, « De l'histoire des femmes aux études de genre », *Bilans critiques et historiographiques en histoire contemporaine, Cahiers du CRHIDI*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p. 199-215.
- HATZIPETROU-ANDRONIKOU REGUINA, « Déjouer les stéréotypes de genre pour jouer d'un instrument. Le cas des paradosiaka en Grèce », *Sociologie de l'Art*, n°17, 2011, p. 59-73.
- JACQUES CATHERINE, « Le féminisme en Belgique de la fin du 19e siècle aux années 1970 », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n°2012-2013, 2009, p. 5-54.
- LAUNAY FLORENCE, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, n°19, 2008, p. 41-63.
- LAURENT VÉRONIQUE, « Femmes sur scènes musicales », *Larsen*, Conseil de la Musique, n°15, novembre-décembre 2015, p. 22-24.
- MONNOT CATHERINE, « Lucy Green, *Music, Gender, Education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°25, 2007.
- NOCHLIN LINDA, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988, p. 147-158.
- OBERHUBER ANDRÉA, « L'art de chanter... au féminin : de la prise de paroles au jeu de références postmodernes », dans GREEN ANNE-MARIE et RAVET HYACINTHE, *L'accès des femmes à l'expression musicale, Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la cité*, L'Harmattan, IRCAM-Centre Pompidou, Paris, 2005.
- OCTOBRE SYLVIE, « Réflexions liminaires sur le genre et les pratiques culturelles : féminisation, socialisation et domination », dans OCTOBRE SYLVIE, « Questions de genre, questions de culture », Ministère de la Culture – DEPS, *Questions de culture*, 2014, p. 7-25
- OCTOBRE SYLVIE, « Du féminin et du masculin. Genre et trajectoires culturelles », *Réseaux*, n°168-169, 2011, p. 23-57.
- OECD, « The ABC of Gender Equality in Education: Aptitude, Behaviour, Confidence », *PISA*, OECD Publishing, 2015.
- OLIVEROS PAULINE et MAUS FRED, « Conversation about Feminism and Music », *Perspectives of New Music*, vol. 32, n°2, 1994, p. 174-193.

- ORTNER SHERRY B., « Is female to male as nature is to culture? », dans ROSALDO MICHELLE ZIMBALIST and LAMPHERE LOUISE (eds), *Woman, culture, and society*, Stanford University Press, California, 1994, p. 68-87.
- PRAT REINE, « De l'interdit à l'empêchement », *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, 2009, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, Mission pour l'égalité et contre les exclusions.
- PRÉVOST-THOMAS CÉCILE et RAVET HYACINTHE, « Musique et genre en sociologie », dans FINE AGNÈS et DUBESSET MATHILDE (dir.), « Musiciennes » (dossier), *Clio*, n°25, 2007, p. 175-198.
- PRÉVOST-THOMAS CÉCILE, « Les femmes dans la chanson aujourd'hui : quelle visibilité sociale ? », dans PRÉVOST-THOMAS CÉCILE, RAVET HYACINTHE et RUDENT CATHERINE (réunis et édités par), *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Actes de la journée du 4 mars 2003, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles, n°1, 2003.
- PUISSANT JEAN, « La revue *Sextant* : l'occasion de faire le point », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°16, 2002.
- RAVET HYACINTHE, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, n°9, 2003, p. 173-195.
- RAVET HYACINTHE, « Sociologies de la musique », *L'Année sociologique*, vol. 60, 2010, p. 271-303.
- RAVET HYACINTHE et COULANGEON PHILIPPE, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, vol. 45, n°3, 2003, p. 361-384.
- REVERDY M., « Qu'est-ce que vous faites dans la vie ? – Je suis compositrice... », *Circuit*, n°191, 2009.
- ROKSETH YVONNE, « Les musiciennes du XII^e au XIX^e siècle », *Revue Romania*, LXI, 1935.
- ROUSSEAU-DUJARDIN JACQUELINE, « Compositeur au féminin », *L'exercice du savoir et la différence des sexes*, ouvrage collectif, L'Harmattan, Paris, 1991, p. 77-97.
- SELLIER GENEVIÈVE et ROLLET BRIGITTE, « Cinéma et genre en France : état des lieux », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°10, 1999.
- SOFIO SÉVERINE, « La vocation comme subversion. Artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°168, 2007, p. 34-49.
- STÉVANCE SOPHIE, « La composition musicale et la marque du genre : l'examen conscient de l'«écriture féminine» », *Circuit*, n°191, 2009.
- TRASFORINI MARIA ANTONIETTA, « Du génie au talent : quel genre pour l'artiste ? », *Cahiers du Genre*, n°43, 2007, p. 113-131.
- TURBÉ SOPHIE, « Puissance, force et musique métal. Quand les filles s'approprient les codes de la masculinité », *Ethnologie française*, n°161, 2016, p. 93-102.
- VAN HOVE HILDEGARD (et al.), « Femmes et hommes en Belgique », *Institut pour l'égalité des femmes et des hommes*, deuxième édition, Bruxelles, 2011.
- VENDRIES CHRISTOPHE, « Masculin et féminin dans la musique de la Rome antique. De la théorie musicale à la pratique instrumentale », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°25, 2007, p. 45-63.
- VESELY PAULINE, « Delphine Naudier et Brigitte Rollet (Eds), Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ? », *Sociologie de l'Art*, « Bibliothèque du

féminisme », L'Harmattan, n°11-12, 2007, p. 313-319.

WOOD ELIZABETH, « Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950. Jane Bowers, Judith Tick », *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 13, n°2, 1988, p. 354-357.

RESSOURCES ÉLECTRONIQUES

99SCENES, « Voici à quoi ressemblerait la programmation de 13 festivals s'ils avaient juste les artistes féminins », *99scènes*, 14 avril 2015, [<http://99scenes.com/voici-a-quoi-ressemblerait-la-programmation-de-13-festivals-sils-avaient-juste-les-artistes-feminins/>].

BENETIER ONDINE, « L'industrie musicale ou le sexisme branché » *Slate*, 29 janvier 2016, [<http://www.slate.fr/story/113345/industrie-musicale-sexisme>].

BILLBOARD, *Top Billboard 200 Albums*, 2017, [<http://www.billboard.com/charts/year-end/2016/top-billboard-200-albums>].

CARÒLA L., *Forum des Compositeurs*, 2017, [www.compositeurs.be].

CCORONVAUX NATHALIE et FRANÇOYS PASCALE, « Femmes compositrices », *PointCulture*, 13 février 2014, [<https://www.pointculture.be/article/focus/femmes-compositrices/>].

CHASTAGNER ARNAUD, « Onzième édition du festival Voix de Femmes », *RTBF*, 26 septembre 2013, [https://www.rtb.be/info/regions/detail_liege-onzieme-edition-du-festival-voix-de-femmes?id=8098751].

CHEMIN ANNE, « L'image figée de la femme multitâches », *Le Monde*, 8 mars 2011, [http://abonnes.lemonde.fr/societe/article/2011/03/07/l-image-figee-de-la-femme-multitaches_1489520_3224.html?xtmc=hommes_surs_d_eux&xtcr=1]

ELECTROCD, « Annette Vande Gorne », *Electrocd: la boutique électroacoustique*, 2017, [https://www.electrocd.com/fr/artiste/vandegorne_an/Annette_Vande_Gorne].

HOPPER JESSICA, « The invisible Woman : a conversation with Bjork », *Pitchfork*, 21 janvier 2015, [<http://pitchfork.com/features/interview/9582-the-invisible-woman-a-conversation-with-bjork/>].

IDLM, *Intégrale de la musique*, 2017, [<http://www.idlm.be/>].

IGLOO RECORDS, *Nathalie Lories*, 2017, [<http://www.igloorecords.be/artists/nathalie-lories/>].

INSTITUT SUÉDOIS, *Données sur la Suède - l'égalité entre femmes et hommes : l'approche suédoise de l'équité*, 2017, [www.sweden.se].

IOANNIDIS HÉLÈNE et MARI CHARLÈNE, « Dossier : femmes et musiques actuelles, vers une égalité réelle ? » dans *Pince Oreilles*, 5 avril 2016, [<http://www.pinceoreilles.fr/news/femmes-et-musiques-actuelles-vers-une-egalite-reelle-95>].

LANEZ EMILIE, « La domination masculine est encore partout », *Le Point*, 1^{er} novembre 2002, [<http://www.lepoint.fr/actualites-chroniques/2007-01-19/la-dominance-masculine-est-encore-partout/989/0/49912>].

RAVET HYACINTHE et PÉRIVIER HÉLÈNE, « Écouter sans voir : l'impact du paravent sur le recrutement des musiciennes des orchestres de Paris et d'Île de France », *Rapport ARDIS*, 2015, [<http://www.ofce.sciences-po.fr/pdf-articles/actu/Rapport-ARDIS.pdf>].

SANER EMINE, « Books for girls, about girls: the publishers trying to balance the bookshelves », *The Guardian*, 17 mars 2017, [<https://www.theguardian.com/books/2017/mar/17/childrens-books-for-girls-publishers-writers-gender-imbalance>].

TEIXIDO S., LHÉRÉTÉ H. et FOURNIER M., « Le gender studies pour les nul(-les) », *Sciences Humaines*, 2011, [https://www.scienceshumaines.com/les-gender-studies-pour-les-nul-le-s_fr_27748.html].

RESSOURCES AUDIOVISUELLES

ANNETTE VANDE GORNE, *Tao*, 1993 [album] Empreintes DIGITALes (IMED-9311-CD).

ANNETTE VANDE GORNE, *Ce qu'à vu le vent d'Est*, 2003 [œuvre] Ymx média (CAD500810170).

BARÉ PIERRE et LOREAU THIERRY, *Nathalie Lories : A Lady in Jazz*, 2005 [DVD] Belgique: RTBF.

DARTEVELLE ANDRÉ, *Le testament amoureux de Nel*, 2010 [DVD] Belgique: ARTE.

EVE BEUVENS TRIO, *Noordzee*, 2009 [album] Igloo Jazz Classics, (IGL208).

FOLK TASSIGNON, *Dancing on the Rim*, 2013 [album] Ajazz (A5024).

LAMY JEAN-CHRISTOPHE et VRANCKEN PAUL-JEAN, *Les Libertes*, 2015 [DVD] Belgique: KOAN, RTBF.

NATHALIE LORIER QUARTET, *Nymphéas*, 1991 [album] Igloo Jazz Classics, (IGL088).

NATHALIE LORIER TRIO, *Walking through the walls...walking along the walls*, 1995 [album] Igloo Jazz Classics, (IGL119).

NATHALIE LORIER TRIO, *Silent Spring*, 1999 [album] Pygmalion Records, (595182).

NATHALIE LORIER TRIO & EXTENSIONS, *Tomboctou*, 2002 [album] W.E.R.F. (032).

SEESAYLE, *Stonaway*, 2011 [album].

SOPHIE TASSIGNON et PETER VAN HUFFEL, *Hufflignon*, 2008 [album] Clean Feed (CF126CD).

ZOSHIA, *Moon Talk*, 2006 [album] Alone Blue Records.

