



HAL
open science

Quand le genre entre en scène. Configurations professionnelles de la programmation musicale et inégalités des artistes dans deux capitales européennes

Myrtille Picaud

► **To cite this version:**

Myrtille Picaud. Quand le genre entre en scène. Configurations professionnelles de la programmation musicale et inégalités des artistes dans deux capitales européennes. *Sociétés contemporaines*, 2020, 119 (3), pp.143-168. 10.3917/soco.119.0143 . halshs-03138332

HAL Id: halshs-03138332

<https://shs.hal.science/halshs-03138332>

Submitted on 11 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Citation :

Myrtille Picaud, « Quand le genre entre en scène. Configurations professionnelles de la programmation musicale et inégalités des artistes dans deux capitales européennes », *Sociétés contemporaines*, 2020/3 n°119, p. 143-168.

Résumé :

Cet article étudie les inégalités de genre dans la programmation musicale à Berlin et Paris, dans les salles de musique dites « actuelles » ou populaires. Les artistes femmes sont moins nombreuses que les hommes sur scène, mais pourquoi ce phénomène est-il plus marqué dans la capitale française ? L'article propose de saisir les inégalités entre artistes à l'aune des configurations professionnelles chez les intermédiaires qui construisent l'offre musicale. Noyés par une offre pléthorique, les programmeurs et programmatrices s'appuient sur les recommandations d'intermédiaires de confiance pour trier les propositions reçues et pour stabiliser la définition de la valeur musicale. À Paris, la forte professionnalisation de la programmation et le faible renouvellement des positions renforce l'homogénéité des réseaux professionnels des programmeurs et programmatrices. Or, leurs réseaux de programmation demeurent relativement fermés aux femmes artistes. En outre, les programmeurs et programmatrices opposent les critères artistiques à la prise en compte du genre des artistes dans la sélection musicale, renvoyant ce dernier à un critère illégitime. À Berlin, l'existence de nombreuses salles programmées par des collectifs diversifie les réseaux de sélection des artistes, abaissant les barrières à l'entrée pour les femmes artistes. La proximité entre espaces musical et militant, favorisée par la moindre professionnalisation de l'activité musicale, légitime également le critère du genre des artistes dans la sélection artistique, y compris dans des salles renommées.

Mots-clés : programmation ; musique ; intermédiaires ; réseaux ; configurations professionnelles ; salles de concert ; comparaison

Abstract:

This article examines gender inequalities in popular music booking in the venues of Berlin and Paris. There are less women artists on stage than men, but why is this phenomenon more pronounced in the French capital? The article suggests that the inequalities between artists can be grasped by looking at the professional arrangements among intermediaries on the music production side. Overwhelmed by too many gig requests, bookers rely on the recommendations of trusted intermediaries to sort out the proposals they receive and stabilize the definition of musical value. In Paris, the strong professionalization of music and the low turnover amongst bookers reinforces the homogeneity of their professional networks. However, these booking networks remain relatively closed to female artists. In addition, the bookers oppose artistic criteria to taking the artists' gender into account, considering the latter an illegitimate criterion for music selection. In Berlin, collective booking (several people in a single venue) diversifies the networks used to select artists, lowering the barriers to entry for women artists. The proximity between musical and activist scenes, favoured by the lesser professionalization of music work, also legitimizes gender as a criterion for music selection, including in renowned venues.

Keywords: booking; music; intermediaries; network; professional arrangements; music venue; comparison

QUAND LE GENRE ENTRE EN SCENE

Configurations professionnelles de la programmation musicale et inégalités des artistes dans deux capitales européennes

Et est-ce que dans ta programmation tu essaies de prendre en compte des trucs genre... Qu'il y ait autant de femmes que d'hommes ou...

Pas trop non.

Mais tu penses qu'il y ait autant de femmes que d'hommes ?

Dans ma programmation ? Non je pense qu'il y a plus d'hommes. [silence] Mais c'est pas volontaire. [rires]

(Lilian V., programmateur d'une salle de musiques actuelles, entretien réalisé à Paris le 08.04.2014)

Si la parité entre femmes et hommes est un enjeu fort du champ politique, elle est moins prégnante dans le domaine artistique, malgré l'attention croissante et les mobilisations récentes à ce sujet. L'existence d'associations, telles que le Mouvement HF en France, et les campagnes d'information, telle « Weil es 2017 ist! » [*parce qu'on est en 2017*] en Allemagne, qui promeuvent l'égalité femmes-hommes dans la culture, ainsi que la démultiplication de rapports sur ces thématiques (Hamon, 2016 ; Schulz, Ries et Zimmerman, 2016), témoignent de ce phénomène. À propos des concerts musicaux, les statistiques sont rares, car ils ne sont pas recensés à l'échelle locale ou nationale, ce qui rend difficile l'appréhension précise des inégalités d'accès à la scène. Plusieurs enquêtes montrent néanmoins que les inégalités entre femmes et hommes parmi les professionnels de la scène sont transversales à l'ensemble des genres musicaux.

La faible part d'artistes femmes programmées par rapport aux hommes (Gouyon, Patureau et Volat, 2016) renvoie à différents phénomènes. La prégnance du genre (Scott, 1988 ; West et Zimmerman, 1987) dans les hiérarchies artistiques (Naudier et Rollet, 2007 ; Sofio, Yavuz et Molinier, 2007) peut être expliquée par la persistance de représentations stéréotypées qui affectent l'évaluation du « talent » (Buscatto et Leontsini, 2011 ; Trasforini, 2007). Les enquêtes sur la féminisation de professions « masculines » ont également souligné l'importance de la formalisation de l'accès à ces métiers, à travers la création de formations ou de diplômes spécialisés (Lapeyre, 2006), la cooptation et le capital social favorisant au contraire l'accès des hommes (Buscatto, 2014 ; Guillaume et Pochic, 2007). L'étude de genres aussi divers que le

jazz (Buscatto, 2007) ou encore le rap (Aterianus-Owanga, 2016) montre aussi que les réseaux favorisent les hommes.

À cet égard, certains phénomènes ne manquent pas de surprendre lorsqu'on compare les métropoles européennes. Quoique les artistes femmes soient moins nombreuses que les hommes dans les salles de musiques dites populaires, on verra que ce phénomène semble moins marqué sur les scènes berlinoises que parisiennes. Or, la professionnalisation et la formalisation de l'activité musicale sont moindres dans la capitale allemande que française (Picaud, 2019). Comment rendre compte de ce phénomène, qui semble contredire parmi les constats principaux sur la féminisation des professions (Buscatto et Marry, 2009) ? Les rares travaux comparatifs à ce sujet pointent les variations locales de la division du travail (Le Feuvre et Walters, 1993). Cette question, sur les pratiques et la division du travail, sera au cœur de l'analyse, centrée sur Berlin et Paris. Ces deux villes ont une renommée internationale et un volume d'événements musicaux comparable, de nombreux artistes circulant entre les deux. Elles offrent en outre des atziles médias, s'oppose à celle de Paris, « ville-musée ». Ces stéréotypes ne sauraient toutefois expliquer les variations dans la programmation d'artistes selon le sexe, les enquêtes sur les scènes alternatives des musiques électroniques montrant qu'elles ne sont pas plus « ouvertes » aux femmes que d'autres (Thornton, 1995), au contraire.

Cet article propose d'éclairer le rôle des intermédiaires dans les inégalités genrées d'accès à la scène, dans les salles de musiques populaires à Paris et Berlin¹. Ce maillon essentiel de l'accès des artistes à la scène est occulté par des enquêtes qui prennent le plus souvent pour objet les artistes et leurs carrières (Perrenoud, Bataille et Chapuis, 2020). Pourtant, les intermédiaires ne sont pas des opérateurs neutres de la rencontre entre offre et demande et participent à la construction collective de la valeur dans les marchés artistiques (François, 2005 ; Lizé, Naudier et Roueff, 2011). La sociologie économique a montré l'intérêt à se pencher sur ces intermédiaires, sur leur statut (Podolny, 2004) et sur leurs réseaux pour comprendre le fonctionnement du marché. Dans la musique vivante, où l'incertitude sur la valeur des biens est forte, le rôle de ces intermédiaires est structurant (Jeanpierre et Roueff, 2014 ; Lizé, Naudier et Sofio, 2014).

Lorsque les intermédiaires sont étudiés, c'est le plus souvent à l'aune des stéréotypes et normes de genre (Hammou, 2017 ; Octobre et Patureau, 2018 ; Provansal, 2018) et de « race » (Guillard et Sonnette, 2020) qui cadrent l'appréciation, et donc l'inégale valorisation, des artistes. Tout

¹ La sélection des musicien.nes classiques opérant selon des logiques très différentes de celles d'autres genres musicaux, elles sont exclues de l'analyse.

en s'inspirant de ces approches, cet article se focalise sur un aspect généralement laissé dans l'ombre dans l'étude des inégalités genrées d'accès à la scène : l'influence des configurations professionnelles des intermédiaires et de leur réseau sur la sélection des artistes, femmes et hommes. La comparaison de deux scènes musicales différenciées montre comment la division du travail de programmation et sa dimension relationnelle influent sur la sélection musicale et l'inégalité de programmation. Dans le même temps, cette enquête éclaire plus largement ce que la définition de la valeur musicale doit aux pratiques professionnelles et à l'écoute relationnelle des intermédiaires.

Encadré 1. Une enquête empirique entre deux capitales européennes

Cet article présente un aspect d'une recherche qui portait sur les scènes musicales à Paris et Berlin entre 2011 et 2017, et l'ensemble des salles, quels que soient les genres musicaux présentés, la jauge ou leur statut (auditorium, discothèque, etc.). Ces deux capitales sont différentes : la première domine un pays fortement centralisé et concentre l'économie et l'emploi culturels (Gouyon et Patureau, 2014), quand la seconde est une capitale récemment réunifiée d'un État fédéral. Berlin est une ville plus pauvre et moins hégémonique nationalement que ne l'est Paris, mais elle concentre la plus grande part de l'emploi musical national, soit 10,2%, contre 6,9% à Hambourg, 5,8% à Munich et 3,6% seulement à Cologne (Investitionsbank Berlin, 2013). Par ailleurs, dans les musiques électroniques, la domination nationale de Berlin est incontestable, de même que sa centralité dans les musiques classiques. La comparaison des scènes musicales de Paris et Berlin, dont l'écho est international, est motivée par les nombreuses références communes des intermédiaires, mais aussi journalistes ou représentant.es des pouvoirs publics. En outre, dans ces deux capitales, et à la différence de villes comme Londres, la programmation demeure le plus souvent une activité assurée par des individus qui travaillent (de façon rémunérée ou non) directement pour la salle, et pas pour une agence extérieure qui loue ponctuellement le lieu.

Cet article se focalise sur les salles de musique programmant plusieurs genres et principalement des genres dits non « savants » (rock, pop, rap, musiques électroniques, expérimentales, jazz, etc.). À l'exception de l'opposition entre musiques dites savantes et populaires, le style musical n'est pas le critère le plus déterminant dans les carrières musicales (Perrenoud et Bataille, 2018). Ces salles sont relativement comparables, sur le plan de la jauge (généralement inférieure à 600 places) et du statut (ma quasi-totalité sont privées, même si quelques-unes perçoivent ponctuellement des subventions publiques). Certaines accueillent les mêmes artistes en tournée et les programmatrices et programmeurs parisiens et berlinois d'une minorité d'entre elles se connaissent et coopèrent.

Le matériau empirique utilisé ici est constitué de 47 entretiens avec des programmeurs et programmatrices de salles non-classiques (21 à Paris et 26 à Berlin). Les enquêtés et leurs lieux ont été pseudonymisés. La sélection des enquêtés est représentative des salles de chaque ville, selon des critères de jauge, de localisation géographique, de statut, date d'ouverture et de type de programmation (voir Picaud, 2017, p. 41-62). Cette représentativité est contrôlée grâce à deux bases de données recensant l'ensemble des salles de chaque ville de la façon la plus exhaustive possible (217 salles à Paris, 194 à Berlin), qui ont toutes deux fait l'objet d'analyses statistiques. Cette articulation entre matériaux quantitatifs et réalisation des entretiens permet d'examiner des discours et des pratiques qui rendent compte de l'ensemble de chaque scène musicale, dans sa diversité et sa spécificité. Les entretiens portent sur les pratiques professionnelles des programmeurs et programmatrices, leurs sociabilités, ainsi que sur leurs trajectoires et carrières. 10 entretiens avec des programmeurs et programmatrices d'autres types de salles (arénas ou salles de musiques savantes) et la consultation régulière de la presse et de sites spécialisés dans la musique permettent de contextualiser ces discours.

Du reste, une trentaine d'entretiens a été réalisée avec d'autres catégories d'intermédiaires : représentant.es d'associations professionnelles et des pouvoirs publics. Finalement, l'observation prolongée du travail de deux

programmeurs complète ces entretiens. À Paris, une petite salle de concert non-subsventionnée de l'Est de la ville, renommée ici l'Arbalète, a été observée pendant cinq semaines en 2014. À Berlin, la participation à de nombreux événements en compagnie du programmeur d'un grand club de l'Est de la ville a permis d'observer en acte le travail relationnel des intermédiaires, dans et hors de leur salle. En outre, plus de 200 événements dans différentes salles ont été observés. Ces deux formes d'observation (rester dans la même salle / suivre un programmeur) approfondissent l'analyse des pratiques de travail *in situ*. L'articulation avec les entretiens permet de retracer la diversité des réseaux auxquels recourent programmeurs et programmeuses dans la sélection des artistes. Ceux-ci sont restitués à partir de la connaissance qu'ont les enquêtés d'autres intermédiaires, leur description des relations et coopérations et l'observation des interactions dans le travail de programmation et lors des événements. Finalement, la reconstitution détaillée de leur carrière et des différents lieux où ils ont travaillé rend aussi visible la construction des réseaux des programmeurs et programmeuses sur le temps long.

L'article revient tout d'abord sur les inégalités genrées dans la musique afin de contextualiser la différence de programmation d'hommes et de femmes dans les salles à Paris et Berlin, à partir de l'exemple des musiques électroniques (1). Afin de comprendre ce phénomène, on examine ensuite les pratiques de programmation, en se concentrant sur l'importance des réseaux d'intermédiaires dans la sélection musicale (2). Cela permet d'expliquer les différences entre les deux scènes musicales. Ainsi, à Paris, la plus forte professionnalisation et l'interconnaissance des programmeurs et programmeuses participent à l'homogénéisation des réseaux d'intermédiaires, qui constituent des barrières à l'entrée pour les artistes femmes. En outre, le genre y apparaît comme un critère illégitime de sélection des artistes (3). Au contraire, à Berlin, la plus faible professionnalisation et la forte division du travail de programmation diversifient les réseaux des intermédiaires. La proximité entre scène musicale et militante soutient l'activité musicale, tout en participant à l'importation de pratiques entre ces deux espaces, renforçant la légitimité du genre des artistes comme critère de sélection (4).

1. Observer les inégalités genrées d'accès à la scène musicale

Contrairement aux meilleures ventes ou des albums les plus écoutés (Lafrance et al., 2018 ; Lafrance, Worcester et Burns, 2011), il est difficile de quantifier les inégalités genrées d'accès à la scène musicale. Il n'existe aucune recension exhaustive des concerts dans une même ville et les enquêtes étudient plus souvent la population d'ensemble des artistes dans un seul genre musical, sans différencier celles et ceux qui se produisent en public et la régularité de leurs apparitions sur scène. À la différence d'enquêtes sur la critique musicale à propos de disques d'un genre musical national (à l'instar des musiques traditionnelles grecques, Hatzipetrou-Andronikou, 2017), il n'est pas possible de comparer les artistes programmés à une population « initiale », afin de jauger la sur- ou sous-représentation des femmes, pour deux raisons : les artistes sur scène ne sont pas nécessairement les mêmes que celles et ceux ayant sorti un disque ;

les salles parisiennes et berlinoises sont très internationalisées, elles accueillent donc une part importante d'artistes en tournée. Il faudrait donc comparer les programmations à la part des femmes dans l'intégralité de l'offre musicale internationale, ce qui est impossible.

Comparée à d'autres formes de spectacle vivant, comme la danse ou le théâtre, la musique est un domaine au sein duquel l'effet du genre sur les trajectoires des artistes est particulièrement fort et discrimine les femmes (Coulangeon, Ravet et Roharik, 2005). Une enquête originale sur les musiques actuelles témoigne d'un phénomène de double exclusion des femmes, qui peinent à se maintenir dans le marché du travail musical (Perrenoud et Bataille, 2018). Dans les musiques classiques, comme le jazz (Buscatto, 2007), les femmes sont souvent cantonnées au chant, ou à certaines familles d'instruments (Ravet, 2011), selon un phénomène de ségrégation horizontale. Cette division sociale du travail instrumental se traduit en outre dans l'organisation de l'emploi musical (Pégourdie, 2015) et par une ségrégation verticale, les femmes accédant moins souvent aux postes les plus prestigieux, tels que ceux de solistes ou de chef.fes d'orchestre (Ravet, 2015 ; Scharff, 2017). En France, les femmes représentent 1% des compositeurs et compositrices, 4% des chef.fes d'orchestre et 23% des instrumentistes entre 2013 et 2017 en France (SACD, 2016). En Allemagne, elles constituent 8% des chef.fes d'orchestre, 48% des instrumentistes solistes, 54% des instrumentistes d'orchestre et 10% des artistes de jazz (Schulz, Ries et Zimmerman, 2016).

La part des femmes est plus élevée parmi les musiques dites savantes que dans les musiques dites actuelles ou populaires. L'existence de formations dédiées dans les musiques classiques, qui formalisent l'apprentissage, semble y soutenir la présence des femmes, même si elles demeurent assignées à certaines positions moins prestigieuses. Dans les musiques populaires, la part d'artistes femmes varie en fonction des représentations masculines ou féminines associées aux genres musicaux (Djavadzadeh, 2015 ; Hawkins, 2016 ; Negus, 1999) et augmente dans les styles chantés. Les inégalités genrées sont plus marquées chez les instrumentistes dans les musiques populaires, avec 8% de femmes dans les musiques actuelles contre 39% dans les musiques classiques en 2001, alors que la part des chanteuses est similaire, avec respectivement 55% et 58% de femmes² (Ravet, 2011, p. 283). En Allemagne, l'équilibre est semblable, même si les catégorisations musicales divergentes ne permettent pas une comparaison terme à terme. Ainsi, les femmes représentent 10% des artistes de rock, 14% de la pop [*Tanz-pop*], 47% des chanteuses pop et 6% des DJs (Schulz, Ries et Zimmerman, 2016).

² Ces enquêtes reviennent sur les musicien.nes en exercice mais ne disent rien de leur fréquence de programmation sur scène et donc de la féminisation des programmations.

Afin de comparer statistiquement les inégalités genrées d'accès à la scène à Paris et Berlin, on a sélectionné les musiques électroniques, comme proxy des musiques populaires. Malgré la différence des deux espaces musicaux (Picaud, 2019), le choix des musiques électroniques est lié à la sa forte présence dans les deux villes³ et à la comparabilité des salles considérées : elles sont pluri-genres, ne perçoivent globalement pas de subventions, accueillent des artistes homologues, voire même collaborent entre elles. Six clubs de musiques électroniques ont ainsi été sélectionnés dans chaque ville. Ce choix restrictif résulte également de la difficulté de produire des données quantitatives sur la part des femmes dans les programmations, qui nécessite de lister l'ensemble des événements et les noms de scène des artistes. Ceux-ci ne permettent pas, le plus souvent, de juger du genre des artistes, car il s'agit rarement de prénoms : il faut vérifier individuellement chaque artiste, en étudier les descriptions genrées et les images éventuellement disponibles en ligne (page personnelle, réseaux sociaux, médias, etc.), un travail très fastidieux, en particulier pour les moins connus.

Les salles choisies sont celles recommandées par le site *Resident Advisor*⁴, spécialisé dans l'annonce d'événements de musiques électroniques. Si les recommandations varient dans le temps, elles permettent de confronter des lieux sélectionnés par un intermédiaire reconnu avec des critères homogènes et faisant consensus parmi les professionnels du secteur.

Les douze salles recommandées par le site en juillet 2018 sont, pour Paris : Badaboum, Batofar, Concrete, Djoon, Machine du Moulin Rouge et Rex Club ; pour Berlin : //about blank, Berghain, Club der Visionaere, Salon Zur Wilden Renate, Tresor et Watergate. Les intermédiaires de plusieurs de ces salles ont été rencontrés en entretien, ce qui permet aussi d'interpréter les résultats quantitatifs. Ces salles mêlent à parts égales des grandes jauges (supérieures à 1000 personnes) à des jauges intermédiaires (entre 300 et 600) et petites (moins de 300). Plusieurs de ces lieux privés sont rentables économiquement et les programmations de l'ensemble sont renommées. Pour chaque salle, ont été recensés les événements publicisés par Resident Advisor au mois de janvier 2018, à l'exception de la Machine du Moulin Rouge, fermée temporairement ce mois-là, pour laquelle les événements ont eu lieu au mois de février, et le Club der Visionaere, pour lequel les événements recensés ne remontaient qu'au mois d'avril. Des vérifications manuelles ont été répétées dans les six mois suivants afin de vérifier la fiabilité des données. Ne sont comptabilisés que les événements club des salles concernées et non les concerts proposant d'autres styles musicaux. L'aspiration des informations sur le site a été réalisée grâce au package *scrapR* sur le logiciel R et le codage du genre des artistes a été réalisé manuellement en vérifiant individuellement les 873 artistes ou groupes. Ont été dénombrés le nombre d'artistes hommes, femmes, groupes mixtes et de personnes ou groupes dont il n'a pas été possible de déterminer le genre (NC). Le genre a été codé selon celui que se donnaient les artistes dans leur communication (il n'y a pas eu de cas d'artistes présentés explicitement comme trans ou intersexe). Un.e artiste annoncé.e individuellement compte pour un.e, de même qu'un groupe, ceux-ci étant rares dans les musiques électroniques. Par exemple, s'il s'agit d'un groupe d'hommes uniquement (le cas le plus fréquent), au nombre de deux, le groupe compte pour « un artiste homme ».

³ La recension des salles à Paris et Berlin montre que les musiques électroniques y sont programmées respectivement dans la moitié et les deux tiers des salles.

⁴ Voir « Top Berlin Clubs », <https://www.residentadvisor.net/clubs.aspx?ai=34> et « Top Paris Clubs », <https://www.residentadvisor.net/clubs.aspx?ai=44>, pages consultées le 23.07.2018.

La comparaison entre les douze salles pointe le plus grand nombre de femmes dans les programmations berlinoises, avec 18% de femmes contre 10% à Paris (voir tableau 1). Les salles berlinoises proposent plus d'artistes par soirée et plus d'événements (98 contre 62 à Paris). Si l'on compare les événements ne comprenant aucune femme, la différence entre Paris et Berlin est plus flagrante encore : 30% à Berlin contre 52% à Paris. La Concrete (Paris), //about blank (Berlin) et le Salon Zur Wilden Renate (Berlin) sont les seules salles où tous les événements programment au moins une femme. Le club berlinois //about blank, dont la jauge est intermédiaire, affirme d'ailleurs s'engager en faveur de la programmation de femmes et de personnes homosexuelles, trans', intersexe et queer. Si le Rex Club, dont la jauge est semblable, est historiquement lié à la scène homosexuelle parisienne, il ne déroge pas aux normes parisiennes en vigueur, puisque 10 événements sur 15 ne programment que des hommes.

Tableau 1. Nombre d'artistes programmés dans douze clubs à Paris et Berlin en fonction de leur genre

	Nb artistes femmes	Nb artistes hommes	Nb groupes mixtes	Non codable	Nb total artistes	% Femmes (hors groupes mixtes) / Total
Clubs berlinois	117	479	5	39	640	18%
Clubs parisiens	24	191	2	16	233	10%
Total	141	670	7	55	873	16%

Source : Données Resident Advisor, retraitement auteure

Exemple de lecture : Sur 640 artistes dans les clubs berlinois, 117 étaient des femmes, ce qui représente 18% des artistes programmés dans ces clubs.

Ces données sont concordantes avec les observations ethnographiques réalisées dans les salles de ces deux villes qui programment principalement des musiques électroniques, rock, rap, pop, chanson, noise, etc. Les femmes apparaissent moins minoritaires sur scène dans les salles berlinoises. Les rares enquêtes comparatives quantifiant les inégalités genrées dans les musiques électroniques vont également dans ce sens. Ainsi, entre 2012 et 2017, le groupe militant *female:pressure* dénombrait 14% de femmes⁵ en moyenne dans les festivals de musiques électroniques : elles étaient 10,4% en France et 16,3% en Allemagne. Selon leurs recensements pour les six premiers mois de 2019, la Concrete avait programmé 16,5% de femmes, le Djoon 11,6% et le Rex Club 9,9% (Paris), quand le Berghain (Berlin) avait programmé 25,6% de femmes⁶.

⁵ L'étude porte sur 182 festivals (dont près des trois quarts en Europe), avec 322 éditions, entre 2012 et le 30.06.2017, voir Female:pressure, « Facts 2017 – Results », <https://femalepressure.wordpress.com/facts/facts-2017-results/>, consulté le 08.07.2018.

⁶ Female:pressure, « Female artists representation within the electronic music industry – a preliminary study by L'Appel du 8 Mars », <https://femalepressure.wordpress.com/2019/10/04/female-artists-representation-within-the-electronic-music-industry-a-preliminary-study-by-lappel-du-8-mars/>, consulté le 08.03.2020.

Ces douze salles, dont la position, les programmations et les caractéristiques sont homologues, offrent ainsi un exemple des variations des inégalités d'accès à la scène dans un même genre, selon la ville étudiée. La suite de cet article explore les facteurs susceptibles d'expliquer les différences de féminisation des programmations dans les salles de musique. On revient d'abord sur le travail relationnel et le capital social qui sous-tendent la sélection musicale, afin de mieux comprendre ensuite en quoi les différences entre configurations professionnelles parmi les intermédiaires à Paris et Berlin influent sur le poids du genre dans l'accès à la scène.

2. Programmer : une écoute musicale relationnelle

L'image d'Épinal des programmeurs et programmatrices, et leurs propres discours, présentent leurs programmations comme l'expression de leur subjectivité et d'une évaluation personnelle de la « qualité » musicale, et renvoient à des « découvertes » faites lors de concerts ou en ligne. Les questions lors des entretiens sur leurs pratiques concrètes, de même que l'observation du travail de deux d'entre eux, montrent qu'en réalité, ils et elles sont noyé.es par l'offre dans laquelle sont choisi.es les artistes. Ainsi, programmeurs et programmatrices citent régulièrement le nombre imposant de courriels reçus chaque jour, un constat récurrent dans d'autres villes en France (Dutheil-Pessin et Ribac, 2017). Dans ce contexte, la sélection musicale tend à s'appuyer sur les recommandations d'autres intermédiaires de confiance.

Encadré 2. L'offre musicale : une boîte aux lettres pleine à craquer

L'observation ethnographique en 2014 de l'Arbalète, une salle de concert dans l'Est parisien, rend compte de ces phénomènes. Cette salle programme principalement des groupes de rock, musiques électroniques, garage, punk ou pop, français, anglo-américains, ou d'Europe du Nord, parmi lesquels les artistes hommes représentent l'écrasante majorité. Les jours de concert, le programmeur arrive le plus souvent vers 15 ou 16 heures et consulte ses mails et les pages des réseaux sociaux, une action qu'il effectue également chez lui selon ses affirmations. Ces courriels sont d'abord envoyés par différents intermédiaires culturels (agences événementielles, tourneurs, promoteurs, festivals, managers, etc.). Ils ciblent le plus souvent plusieurs programmeurs et programmatrices, grâce à des *listings* qui catégorisent les contacts selon les collaborations passées, les esthétiques musicales, la jauge des salles et éventuellement leurs tarifications si elles sont louées. Ces courriels sont plus ou moins personnalisés, selon les collaborations passées et le degré de professionnalisation du tourneur ou du promoteur qui les envoie : s'il est nouveau et que son réseau est peu développé, il « spammera », sachant que ses courriels seront peu consultés. Les mails décrivent les artistes, dont les dernières productions sont audibles en suivant un lien sur un site externe. Sont précisés les festivals ou salles où ils et elles se sont récemment produit.es, ainsi que les dates de la tournée envisagée.

Ensuite, les programmeurs et programmatrices sont aussi contactés directement par des artistes peu connu.es qui ne sont pas représenté.es par des intermédiaires (environ un tiers des mails). Les noms des artistes suscitent parfois des échanges entre programmeur et ingénieur du son à l'Arbalète, afin de savoir si l'un ou l'autre les connaît, ou des moqueries, qui signalent généralement la non-conformité de la communication des artistes aux normes professionnelles parisiennes : « Tu as vu l'écriture en gras et en bleu et jaune là ! Et la signature, "Musicalement

votre" ! [rires sarcastiques] »⁷. Ces courriels ne sont pas tous consultés (environ la moitié) et en grande partie laissés sans réponse.

Comment les programmeurs et programmatrices trient l'offre proposée ? La composition de leur capital social et la nature des relations entretenues avec leurs contacts jouent un rôle central. Noyés par les demandes d'artistes qu'ils et elles ne connaissent pas toujours, leurs choix d'écoute puis de programmation sont cadrés par les personnes qui transmettent ces offres, à Paris et Berlin :

On reçoit beaucoup beaucoup de propositions, donc c'est souvent suite à des propositions de tourneurs, ou directement de maisons de disque, ou trucs comme ça. J'écoute un peu tout, j'essaie d'évaluer si ça peut marcher ou pas, si ça me plaît ou pas. Si ça me plaît pas, je zappe, et j'essaie de défendre une certaine qualité, une certaine idée de la musique mais c'est super subjectif, c'est pas facile à expliquer [rires] ! [...] Je peux pas tout écouter, je reçois trop de trucs, donc effectivement la personne qui m'envoie, ça m'oriente déjà mon écoute. [Il cite ensuite quatre tourneurs avec lesquels il travaille régulièrement] (*Lilian V., programmeur d'une salle de taille moyenne subventionnée, diffusant des esthétiques diverses, âgé d'une quarantaine d'années, diplômé d'une école de commerce, entretien réalisé à Paris le 08.04.2014*)

Y'a des trucs que je booke, je sais même pas ce que c'est. Réellement. Je sais pas d'où ça vient, je connais pas leurs origines. C'est aussi un problème de temps. Ce métier-là, c'est un métier un peu bizarre, tu peux avoir... C'est comme quelqu'un qui travaillerait dans une bibliothèque, qui manipulerait tout le temps des livres et qui n'aurait jamais le temps de les lire. Donc en fait tu deviens une sorte de technicien un peu inculte dans un monde où la culture est partout. [...] Je choisis pas beaucoup, je choisis des promoteurs. Et je choisis pour plein de raisons, déjà leurs références, le fait qu'on ait déjà travaillé ensemble ou pas. (*Louis C., programmeur dans une salle de concert de taille moyenne, 45 ans, diplômé d'une école d'art, entretien réalisé à Berlin le 31.10.2013*)

Lorsque leur est posée la question de la sélection artistique, les programmatrices et programmeurs, comme Lilian, évoquent d'abord la qualité musicale. Toutefois, la relation entretenue avec les personnes envoyant les propositions joue à deux niveaux : sur la probabilité de prendre connaissance de l'offre, mais aussi sur l'évaluation de la musique. L'écoute musicale des programmeurs et programmatrices est relationnelle (voir Encadré 3). C'est particulièrement le cas dans les musiques non-patrimonialisées, pour lesquelles la définition de la valeur musicale est marquée par une forte incertitude. Cette dernière est renforcée par l'accroissement des circulations internationales de musique via les tournées, qui complexifient l'appréciation de la rencontre entre artistes et publics, à même de remplir les jauges.

Encadré 3. Le travail relationnel d'évaluation musicale

À l'Arbalète, le programmeur et l'ingénieur du son, également musicien, échangent régulièrement sur la venue d'artistes à Paris, les tournées en France de groupes étrangers, etc. Lors des concerts, d'autres intermédiaires fréquentent la salle : tourneurs, promoteurs, chargés de communication, programmeurs. Ils passent souvent une partie du concert à au bar ou dans le bureau du programmeur, à discuter d'actualités musicales, parfois avec les

⁷ Notes du carnet de terrain, dans le bureau du programmeur de l'Arbalète, 07.06.2014.

artistes du soir. De façon récurrente sont posées des questions telles que « Tu connais... ? », « Tu savais qu'ils étaient à Paris ? Ils jouent à... », « Ils sont bien sur scène ? », « Tu as écouté leur dernier album ? », etc. Les anecdotes sur les performances et l'évaluation des dernières sorties musicales donnent lieu à des comparaisons entre groupes qui permettent de mieux situer l'offre musicale et de jauger les publics potentiels, à travers le type d'intermédiaires qu'ils intéressent, qui en parle ou n'en parle pas. L'interconnaissance facilite aussi la circulation de l'information afin d'évaluer le potentiel économique du groupe que l'on envisage de programmer dans sa propre salle.

Les conversations entre intermédiaires permettent d'évaluer la côte des artistes, de négocier leur valeur et de recueillir des informations économiques : lieux où ils ont joué, afin d'évaluer leur notoriété et leurs publics ; remplissage de la salle lors du concert et prix des billets, etc. Ces conversations permettent en outre de classer l'interlocuteur et d'anticiper des coopérations futures. Les tourneurs et promoteurs, qui proposent des événements aux salles, en sont conscients et savent qu'à artiste égal.e, les programmeurs et programmatrices seront plus enclins à accepter leurs propositions selon leurs coopérations antérieures :

Les salles sont débordées de demandes, donc elles travaillent après au bout d'un moment toujours avec les mêmes personnes, parce qu'elles savent que ça va bien se passer, en gros c'est une relation de confiance qui se crée [...]. Un groupe comme [cite un chanteur pop-rock renommé britannique], je vais pas trop avoir à batailler pour proposer de le vendre, donc le boulot, enfin, consiste principalement, enfin faire le *routing* et après en fonction du *routing* – donc les villes où il va passer –, choisir les bonnes salles et les bons promoteurs et c'est tout. Y'a pas à convaincre quelqu'un de le programmer. Quand tu dois un peu batailler pour convaincre quelqu'un, il faut que ce quelqu'un te fasse confiance et dans ce cas-là j'ai moins de réseau que [cite un autre promoteur] en Allemagne pour convaincre les gens que ce groupe vaut vraiment le coup. Donc du coup je vais déléguer ça à un sous-agent parce que j'estime que lui arrivera mieux à convaincre que moi les clubs et les promoteurs pour promouvoir ce groupe. (Pierre A., *tourneur dans une agence indépendante promouvant des concerts en Europe, principalement en France, Allemagne et Royaume Uni, français résidant à Berlin, 38 ans, entretien réalisé à Berlin le 31.07.2014*)

La composition du réseau des programmeurs et programmatrices est donc centrale dans la sélection des artistes, car elle conditionne le type et l'appréciation de l'offre musicale qui leur est proposée et donc la probabilité de programmation des artistes. Or, la division du travail et la professionnalisation de l'activité de programmation, qui divergent fortement entre Paris et Berlin, influent sur l'homogénéité ou l'hétérogénéité des réseaux de programmation. Quel rôle jouent ces configurations professionnelles et réseaux sur les inégalités genrées d'accès à la scène, à Paris et Berlin ?

3. À Paris, des réseaux de programmation homogènes et fermés aux femmes

À Paris, la professionnalisation de l'activité musicale est plus forte qu'à Berlin (Picaud, 2019). Dans les musiques actuelles, un petit nombre de salles, privées et publiques, emploie des programmeurs et programmatrices qui travaillent tour à tour dans les unes et les autres et qui collaborent régulièrement, formant des cliques. Comme on l'a vu, les sociabilités

professionnelles jouent un rôle central dans la définition collective de la valeur musicale et l'imposition de critères dominants pour l'évaluer : la « bonne » musique est avant tout celle qui est validée au sein de réseaux professionnels spécifiques. Or, les femmes artistes peinent à entrer dans les réseaux de programmeurs et programmeuses, pour qui le genre des artistes constitue en outre un critère illégitime de sélection musicale.

Les réseaux professionnels les plus forts lient les intermédiaires des salles parmi les plus reconnues dans les musiques actuelles. Un programmeur qui a travaillé dans quatre salles, ainsi que plusieurs festivals, évoque ce phénomène :

Il y a une espèce d'homogamie en fait de la profession de programmeur. Par exemple, y'a aujourd'hui on va dire une dizaine de programmeurs parisiens qui sont là depuis quinze ans, ce sont les mêmes, alors ils changent de temps en temps de lieu. J'en fais partie hein. (*Edouard T., programmeur dans une salle subventionnée de taille moyenne présentant des esthétiques diverses, âgé d'une quarantaine d'années, diplômé en sciences sociales et d'une école privée en gestion culturelle, entretien réalisé à Paris le 29.10.2015*)

À la différence de Berlin, l'accès à la programmation est très lié à la cooptation par les intermédiaires déjà en emploi, l'intégration à ces réseaux se faisant par des collaborations antérieures, en tant qu'intermédiaire (promoteur, assistant de production, etc.) ou lors de stages. Les places sont peu nombreuses, car peu de nouvelles salles sont créées et elles disposent le plus souvent d'un seul programmeur. Les réseaux musicaux constituent une barrière à l'entrée du métier de programmeur, qui conduit à une forte homogénéité des réseaux professionnels une fois en poste.

Cette forte interconnaissance et les liens de coopération qui unissent les intermédiaires renforcent les conventions communes définissant la valeur des artistes. Au-delà des habitudes de coopération, la réputation des intermédiaires est également centrale dans l'évaluation et la sélection des artistes, en les légitimant mais aussi en facilitant économiquement leur programmation :

On programme pas si le DJ a pas assez de réseau.

Et comment on voit le réseau ?

On se connaît pas mal tous, les *like* sur une page d'artiste, qui sont les personnes [autres intermédiaires] qui *likent* ça, est-ce que l'artiste a joué à Paris, est-ce qu'il est en tournée, est-ce qu'on peut le programmer à Lyon, à Rennes et à Paris pour avoir un cachet plus cool et partager les frais. (*Aymeric R., programmeur dans un club de taille moyenne de musiques électroniques et concerts rock et pop, âgé de moins de 30 ans, diplômé en management culturel, entretien réalisé à Paris le 30.03.2015*)

Ainsi, la programmation s'adosse fortement à l'insertion des artistes dans les réseaux des programmeurs et programmeuses. La moindre présence des femmes sur scène témoigne cependant des barrières à l'entrée de ces réseaux. Différentes enquêtes témoignent de la nécessité d'être introduite par des « mentors » masculins (Aterianus-Owanga, 2016) ou de recourir à la musique en couple (Perrenoud, Bataille et Chapuis, 2020) pour accéder à ces

réseaux. L'invisibilité relative des artistes femmes semble aussi accentuée par les logiques économiques de rentabilité, qui favorisent la programmation d'artistes déjà renommé.es auprès du public, des intermédiaires et des critiques médiatiques, principalement des hommes. Même lorsque les programmeurs cherchent des artistes peu connu.es, le recours à leurs réseaux favorise les artistes hommes, ce qui ressort implicitement des propos d'Aymeric R. Son utilisation de termes masculins pour désigner les artistes n'est pas fortuite, les stéréotypes de genre empêchant souvent de penser la présence des femmes dans le monde musical hors de rôles stéréotypés tels que celui de la chanteuse ou de la « groupie » (le Bart, 2000) : « C'est bien de développer un axe entre [cette ville] et Paris, ça me permet de faire jouer des mecs de [là-bas], bons, [ici]. L'idée c'est aussi de faire jouer des potes quoi, ça marche aussi pas mal à l'affectif en fait cette scène-là. » (Aymeric R.)

Les programmeurs et programmatrices jouent ainsi un rôle important de *gatekeeping* dans l'accès des artistes peu connus à la scène. En l'absence de travail collectif de construction de la valeur musicale d'artistes femmes, en dehors de quelques « pionnières » très visibles mais peu représentatives, celles-ci demeurent marginalisées. C'est ce qu'illustre le discours d'un programmeur, qui travaille dans une salle parisienne renommée et co-organise un festival centré sur les femmes. Il affirme avoir « découvert » des artistes de qualité « en soulevant le tapis » - c'est-à-dire en regardant ailleurs que dans ses propres contacts, dans une musique que les stéréotypes de genre renvoient souvent à la masculinité. Son travail relationnel et sa position centrale dans les réseaux ont permis de légitimer ces femmes artistes, tandis que sa réputation professionnelle et son genre masculin protégeaient ses programmations du stigmate de l'engagement politique, auquel de nombreux intermédiaires parisiens associent la sélection explicite d'artistes femmes. Validées par Edouard T., aucune de ces artistes ne se verrait désormais contester leur valeur artistique :

Quand on a commencé à travailler sur le festival [...], le propos c'était de dire « mais y'a aucune femme sur les scènes de musiques rock en fait ». C'est une musique qui est très machiste, très codée, et à ce moment-là, y'avait encore assez peu de femmes qui se mettaient en avant, au niveau scénique en tout cas. Les PJ Harvey, les Cat Power, c'était très naissant. Et en fait, c'est en soulevant un peu le tapis, qu'on s'est rendu compte qu'il fallait juste faire sortir du lot plein de jeunes filles, ou de moins jeunes d'ailleurs, qui ont des vraies carrières musicales, qui étaient juste pas mises en avant. (Edouard T., programmeur dans une salle présentant des esthétiques diverses, *op. cit.*)

La terminologie « jeunes filles » éclaire les stéréotypes de genre auxquelles les femmes artistes sont renvoyées dans le rock. De même, la pérennité d'un festival dédié aux artistes femmes depuis la fin des années 1990 témoigne de la difficulté à diversifier les sélections musicales ailleurs. Ce festival continue de « faire connaître » des artistes femmes qui ne parviennent pas

à intégrer les réseaux de programmation par d'autres biais, contrairement à leurs homologues masculins.

En outre, le genre des artistes apparaît aux intermédiaires parisiens comme un critère de sélection illégitime, auquel il serait malvenu de faire attention dans les choix de programmation. À l'instar des professionnels de l'art contemporain, les programmeurs et programmatrices affirment que cette caractéristique n'a rien à voir avec la qualité du travail artistique et ne participe pas à l'évaluation de la musique, « considérant le talent, l'heureux hasard des rencontres et parfois l'intelligence communicationnelle des artistes comme les seuls facteurs de réussite. » (Haller, 2018, p. 52). Le critère artistique, perçu comme allant de soi malgré la difficulté à le définir, doit primer sur des considérations extra-musicales :

Je m'oppose totalement à ça, pour moi c'est l'artiste qui prime et pas son sexe en fait, voilà. Après, bien sûr, quand je monte un festival, je vais faire en sorte, je vais quand même essayer de chercher, ça m'embêterait je veux dire qu'il y ait que des mecs sur scène, qu'il n'y ait pas une seule femme, bien sûr. [...] Mais je vais pas prendre une fille qui fait un truc de merde juste parce que c'est une fille, ça non, voilà c'est quand même le critère artistique qui va primer. Mais par contre je fais attention, oui quand même, qu'il y ait une représentativité. Mais pour moi, c'est représentativité des styles avant tout, après aussi la parité bien sûr. (*Michèle G., programmatrice dans une salle de musiques actuelles du nord-est parisien, 45 ans, études artistiques, entretien réalisé à Paris le 15.04.2014*)

Pour Michèle G., la « représentativité » est avant tout entendue en termes stylistiques. Cette façon d'appréhender la programmation met en avant la diversité musicale, qui masque la diversité genrée parmi les artistes. Ce faisant, elle marginalise la question des hiérarchies genrées entre esthétiques musicales (pop vs. rock, R'n'B vs. rap, etc.). Elle renvoie aussi la moindre présence des femmes à l'absence de talent, assimilant le genre des artistes à un critère illégitime de sélection musicale, à la différence d'autres contraintes externes qui pèsent sur ses programmations. En effet, cette salle bénéficie de subventions publiques et doit programmer certains genres musicaux, des groupes de musique amateur, ou encore attirer des catégories de publics particuliers, sans que cela ne soit relevé comme une contrainte extra-artistique et imposée de l'extérieur.

Si Michèle G. exprime plus explicitement que d'autres le refus du genre comme critère, cette vision est très partagée par les intermédiaires à Paris, où, contrairement à d'autres contraintes de programmation, la sélection d'artistes femmes est interprétée comme une politisation⁸ de l'activité artistique. Le questionnement sur le nombre de femmes sur scène est souvent rejeté, au motif qu'il renvoie à des normes imposées de l'extérieur, alors même que la valeur artistique se définit au sein des sociabilités du groupe professionnel. Se soucier du genre des artistes est

⁸ Au sens de la requalification de cette activité par la transgression d'une différenciation entre l'espace artistique et militant (Lagroye, 2003).

perçu comme une position féministe disqualifiante, la survisibilisation des hommes étant vécue comme un état de fait neutre (Cromer, 2010). De façon similaire au cinéma états-unien (Roussel, 2009), la forte professionnalisation de la programmation musicale tend à décourager l'engagement, qui peut être dommageable dans un espace où les réputations sont centrales. Ces configurations professionnelles, le « gatekeeping » de l'accès aux réseaux de programmation et la stabilisation d'évaluations musicales au sein des réseaux professionnels, rendent plus complexe la programmation d'artistes dérogeant à ces critères endogènes, donc souvent de femmes.

4. À Berlin, des réseaux plus hétérogènes et une moindre professionnalisation favorisant la politisation de l'activité

À Berlin, la programmation musicale est une activité moins professionnalisée qu'à Paris. Plus d'un tiers des individus interrogés y exerce une activité rémunérée (en dehors du fait de jouer de la musique) en parallèle, afin de subvenir à ses besoins. Ce phénomène concerne autant des petites salles que des salles de taille moyenne et des lieux renommés. Si les situations sont hétérogènes, ces individus se concentrent souvent dans des emplois précaires et/ou faiblement rémunérés, tels *mini-jobs* ou l'auto-entreprise et bénéficient parfois d'allocations sociales. Alors que l'activité en parallèle concerne seulement trois enquêtés à Paris, où les salles sont contraintes à une rentabilité minimale sous peine de fermer, à Berlin, il est possible d'ouvrir des lieux musicaux dans des locaux atypiques (appartements individuels, bâtiments vides ou industriels), peu onéreux, non prévus pour l'accueil du public. De nombreux intermédiaires ont débuté la programmation dans ce type de lieux. Ainsi, ce programmeur italien installé à Berlin depuis 2006 explique comment il a ouvert la petite salle qu'il programme avec trois autres personnes, dans un local en rez-de-chaussée à Neukölln :

Il y avait un gars qui avait un atelier dans une fabrique de bières au dernier étage, et il utilisait seulement une partie pour son atelier de peinture, et il avait cette idée, il voulait dédier le lieu à l'organisation d'événements avec des artistes, etc. Alors il a posté un message sur Craigslist [petites annonces] et moi je cherchais un endroit. J'ai commencé à faire quelques soirées là-bas, et cinq autres personnes ont répondu, alors on s'est rencontré, on a décidé de s'occuper ensemble de cet espace. [...] Ensuite ce bâtiment a été racheté par une multinationale, ils l'ont fermé et jeté tout le monde dehors et donc on a cherché un autre lieu ; celui-ci était à des amis. (*Gianni N., programmeur italien d'une petite salle berlinoise présentant des esthétiques diverses, 37 ans, diplômé en philosophie, entretien réalisé à Berlin le 11.11.2013, traduction de l'auteur*)

Les trajectoires d'entrée dans la programmation sont très diverses à Berlin (Picaud, 2017), et ce, quelle que soit la renommée des lieux, alors qu'à Paris elles sont relativement homogènes. De plus, afin de concilier travail à côté et programmation bénévole ou peu rémunérée, de

nombreuses salles berlinoises fonctionnent grâce à une programmation collective, un mode d'organisation extrêmement rare dans les salles parisiennes professionnalisées. Ces collectifs incluent généralement entre trois ou quatre individus, et plus d'une dizaine. De telles structures relèvent aussi de choix politiques et héritent de modes organisationnels utilisés en RDA par des groupes militants ou encore par les *freie Gruppe*, ensembles théâtraux en marge du modèle théâtral est-allemand (de Verdalle, 2006). Le travail de sélection musicale est réparti entre plusieurs individus, qui peuvent aussi prendre en charge l'intégralité de la soirée (programmation, communication, billetterie, bar, etc.) mais ne gèrent que quelques dates par mois. Ces collectifs associent parfois des individus rémunérés par la salle à des bénévoles, liés à des esthétiques ou des publics particuliers.

Cette division du travail, et la moindre professionnalisation de l'activité musicale, amènent une part non négligeable de programmeurs et programmeuses à interagir directement avec les artistes, sans recourir à d'autres intermédiaires, à la différence du cas parisien. Les demandes directes, le plus souvent par courriel, sont consultées plus régulièrement, réduisant les barrières à l'entrée des programmations et le *gatekeeping* des réseaux professionnels. Les programmations collectives pallient aussi la faiblesse des réseaux des différents intermédiaires dans le secteur musical. Elles assurent ainsi une continuité d'événements musicaux à des intermédiaires disposant de peu de moyens temporels et financiers. En outre, le fonctionnement en collectif diversifie les réseaux de sélection des artistes, chaque membre travaillant le plus souvent indépendamment :

Chacun a ses intérêts particuliers. Et peut développer des idées et faire quelque chose, tu n'as pas besoin de consulter tout le monde, seulement pour les décisions importantes. [...] Je pense que si quelqu'un aime une musique et est intéressé [par un artiste], alors il ou elle peut le ou la programmer. C'est l'accord principal. On ne le discute pas en groupe, on essaie simplement d'être ouverts. (*Tutu L., programmeur dans un club de musiques électroniques de taille moyenne, situé à l'Est, âgé d'une quarantaine d'années, diplômé de science politique, entretien réalisé à Berlin le 01.11.2013, traduction de l'auteure*)

Les membres du collectif de cette salle ont des trajectoires très différentes, certains appartenant à des groupes militants antifascistes ou féministes, et ils et elles sont arrivés à Berlin à des dates différentes, plusieurs n'étant pas allemands. Les réseaux d'intermédiaires comme d'artistes sur lesquels ils et elles s'appuient, fortement liés à leurs trajectoires passées, sont très différenciés, y compris dans une même esthétique musicale. En outre, ce collectif ne répond pas aux sollicitations des agences de tourneurs, mais les contacte seulement lorsque des artistes spécifiques ont été repérés, un cas de figure rare à Paris.

La forte division et la moindre professionnalisation du travail de programmation à Berlin influent sur la définition de la valeur musicale. L'hétérogénéité des réseaux des programmeurs

et programmatrices, la faiblesse de l'interconnaissance entre eux, comme la sélection directe d'artistes, rendent plus difficile l'unification des critères d'évaluation de la musique. Le moindre entre-soi social, tout comme la faiblesse des mécanismes contrôlant l'accès à cette activité et les différentes trajectoires professionnelles, diversifient la composition du capital social de ces intermédiaires (voir Encadré 4). Cela rend les réseaux moins imperméables à l'entrée d'artistes évoluant en marge des circuits dominants, et donc aussi des femmes artistes.

Encadré 4. Entretenir un capital social diversifié

Florian V., qui programme Anterp, l'un des plus grands clubs berlinois, a des sociabilités qui agrègent diverses franges de la scène musicale, des lieux alternatifs aux représentant.es institutionnels, agences internationales qui organisent des événements en vue ou encore lieux prestigieux, comme la Haus der Kulturen der Welt dans les musiques du monde. Âgé de 51 ans, enfant d'ouvriers de Berlin Est, il est d'abord entré à Anterp comme barman, puis a été promu à la gestion des soirées et finalement à la programmation et direction du lieu. La soirée suivante, décrite succinctement, est représentative de l'entretien d'un capital social diversifié.

Nous nous rendons à la Soho House Berlin, club privé au public international dont les membres sont cooptés et paient une adhésion annuelle. Il y est invité par une promotrice française qui travaille à Berlin et organise une exposition d'art contemporain à Anterp. Florian discute avec plusieurs intermédiaires dans la musique et l'art contemporain à Berlin, évoquant des artistes connu.es, programmé.es dans les galeries berlinoises comme les grands clubs (Tresor, Berghain, etc.). Ensuite, nous rejoignons l'Eschloraque, un bar usé au fond d'une rue de Mitte, dont la porte est recouverte de tags. Il s'agit d'un lieu mythique du « renouveau » musical après la chute du Mur, ouvert au milieu des années 1990. Florian rend visite à l'un de ses vieux amis, ancien musicien du groupe Einstürzende Neubauten, qui mixe ce soir-là devant cinq ou six personnes. S'y retrouvent plusieurs intermédiaires quinquagénaires ; certains sont des journalistes connus quand d'autres programment des salles peu connues. Ils échangent à propos d'événements, se font des recommandations, chacun à propos d'artistes très différent.es, certain.es sur le déclin, d'autres confidentiel.les. Nous terminons la soirée au Monarch, où un DJ inconnu mixe dans ce bar qui reste ouvert tard la nuit et agrège quelques locaux du quartier de Kreuzberg et de nombreux non-Allemand.es installés à Berlin depuis plusieurs années. Les intermédiaires de ces trois lieux ne se connaissent pas les uns les autres.

Mais c'est aussi la plus forte proximité entre espaces militants et artistiques, liée à l'histoire de l'espace musical berlinois (pour une analyse plus extensive de ces questions, voir Picaud, 2017), qui favorise la programmation d'artistes femmes, en légitimant le critère du genre dans la sélection musicale. Comme dans le théâtre états-unien (Lechaux, 2012), la politisation des programmeurs et programmatrices est favorisée par leurs trajectoires. Ils et elles ont suivi des formations mêlant le plus souvent arts et sciences sociales, à l'inverse des intermédiaires parisiens, parmi lesquels les formations gestionnaires prédominent. En outre, une part importante des enquêté.es, et notamment parmi les plus renommé.es d'entre eux, a été socialisée à l'organisation d'événements aux lendemains de la chute du Mur de Berlin. Cela s'est fait dans les contextes collectifs de lieux occupant des bâtiments abandonnés, ou lors d'actions

militantes, à l’instar de Tutu L., cité précédemment, socialisé à la musique lors des raves organisées aux frontières pour dénoncer les expulsions d’étranger.es.

Si, à Paris, « [l]es logiques artistiques se f[on]t d’autant plus sentir que les protagonistes appartiennent à un sous-espace plus institutionnalisé, spécialisé et professionnalisé » (Roussel, 2009, p. 38), à Berlin, la moindre professionnalisation favorise au contraire la prégnance des logiques politiques. En effet, en l’absence de subventions publiques, l’existence de certaines salles dépend du soutien économique informel et de l’investissement organisationnel de groupes militants. Ceux-ci ont par exemple acheté les murs de la boîte de nuit nommée *://about blank*, afin de permettre son existence et sa pérennité. Cela participe à l’importation de principes d’organisation et d’objectifs politiques dans leur fonctionnement, notamment féministes et d’extrême gauche. Ce club a également fait le choix de recruter une très grande majorité de femmes dans l’ensemble du personnel et tou.tes les membres perçoivent le même salaire (programmation, technique, bar, nettoyage). On l’a vu précédemment, les artistes femmes sont nombreuses dans la programmation de ce club, alors même qu’il s’agit d’esthétiques (techno, house, bass) où elles sont habituellement minoritaires. *://about blank* organise aussi régulièrement des événements dont les ventes sont reversées à des causes militantes. Ceux-ci, comme les rassemblements musicaux dans l’espace public pour des manifestations politiques⁹, sont bien plus courants qu’à Paris, où ils sont en outre rarement organisés par des salles renommées.

La promotion de pratiques et de discours féministes par des salles accueillant des artistes renommé.es contribue à la lutte contre les stéréotypes de genre dans la scène musicale. Cela légitime aussi l’attention au genre des artistes dans les sélections, sans que cela ne soit interprété par les programmeurs et programmatrices comme un signe de moindre qualité musicale :

Il y a un effort conscient en ce moment sur le genre. On a essayé d’en parler entre nous. On a aussi arrêté de travailler avec certains organisateurs extérieurs parce qu’ils ne programmaient que des hommes. (*Konstantin K., programmeur dans une salle de musiques jazz, expérimentales, contemporaines, électroniques et rock, petite jauge, âgé de 50 ans, entretien réalisé à Berlin le 18.11.2013, traduction de l’auteure*)

Les programmeurs et programmatrices de grandes salles très professionnalisées sont plus nombreux à accepter ce critère de sélection, que l’action des politiques culturelles locales renforce également. Ainsi, la directrice du MusicBoard, agence berlinoise dotée de fonds publics dédiés aux musiques actuelles, a « dit au jury [qui sélectionne les artistes bénéficiant de

⁹ Ainsi, celui de 170 clubs, organisateurs d’événements et institutions culturelles, contre le parti d’extrême droite Alternativ für Deutschland, voir Alexander Durie, « Berlin’s clubbers get political for anti-Nazi protest », *Huck Magazine*, 29.05.2018.

résidences], "la qualité de la musique et l'artiste, c'est le premier point le plus important, deuxièmement, choisissez 50% d'hommes et de femmes" et ils l'ont fait et c'est vraiment super. »¹⁰ Ces jurys accueillent des intermédiaires aussi bien de clubs renommés (Berghain), que d'un opéra (Deutsche Oper) ou de salles de musiques du monde. À l'inverse, le responsable musique d'un ministère français semble lui méconnaître les inégalités genrées d'accès à la scène, en particulier dans les musiques actuelles : « Je sais pas du tout si y'a un observatoire ou... Ça m'a l'air potentiellement mieux, ou équilibré, [que dans les musiques classiques]. [...] Je suis pas du tout un spécialiste du domaine, mais des artistes françaises, je vois tout de suite Jeanne Added, Indie Zahra, Jeanne Cherhal... Peut-être que je ne retiens pas les hommes en fait. »¹¹ Cet administrateur des politiques culturelles nationales cite ainsi uniquement des chanteuses très connues et ne semble pas réaliser qu'elles masquent le peu de femmes réellement sur scène. Si à Berlin, le genre des artistes comme critère de sélection est légitimé par l'intervention publique, à Paris, il demeure dénié ou peu pris en compte, jusqu'à récemment.

Conclusion

L'écoute des programmeurs et programmatrices est relationnelle. Ainsi, l'étude des pratiques de programmation et du rôle central des réseaux d'intermédiaires dans la sélection des artistes éclaire les inégalités genrées d'accès à la scène. Celles-ci doivent être comprises à l'aune de trois éléments connectés : la professionnalisation de l'activité, le type de réseaux sur lesquels repose la programmation, liés aux trajectoires des intermédiaires et à la division du travail, et finalement la politisation de la scène musicale.

Les intermédiaires parisiens sont-ils plus sexistes que leurs collègues berlinois ? Pas nécessairement. Par contre, l'interconnaissance, la fermeture et l'homogénéité des réseaux parisiens, les hiérarchies professionnelles, jouent un rôle central dans l'unification des échelles de valeur musicale, dans lesquelles des normes de genre sont inscrites. À l'inverse, la moindre structuration de la scène musicale berlinoise permet l'émergence de contre-définitions de la valeur musicale, qui ne sont pas toutes défavorables aux artistes femmes. La proximité avec l'espace militant, qui soutient le développement de l'espace musical en l'absence de forte professionnalisation, légitime également le critère du genre dans la sélection musicale. Bien

¹⁰ Responsable dans une organisation publique berlinoise, ancienne comédienne, productrice de musique, entretien réalisé à Berlin le 15.11.2013, traduction par l'auteur.

¹¹ Responsable dans une administration française, ancien cadre dans une maison de disque (*major*), entretien réalisé à Paris le 17.04.2015.

plus qu'une supposée culture « alternative » qui réduirait les inégalités professionnelles entre hommes et femmes, c'est la possibilité de définir de différentes manières les critères légitimes d'exercice du métier, ainsi que l'appui sur des réseaux de programmation variés, qui réduisent les inégalités genrées d'accès à la scène.

Cette enquête témoigne donc de l'intérêt de se saisir des configurations professionnelles chez les intermédiaires. D'abord, afin de comprendre comment celles-ci influent sur leur travail relationnel, central dans la définition de la valeur artistique. Ensuite, afin de saisir les inégalités entre femmes et hommes (et d'autres catégories minorisées) dans la construction de l'offre musicale. Si les stéréotypes de genre des intermédiaires influent sur ces inégalités, elles doivent être examinées à l'aune des pratiques professionnelles qui leur donnent corps. La comparaison permet de révéler ces pratiques, parfois difficiles à décrire ou à faire dire (Sofio, 2007). En effet, les inégalités genrées dans l'art restent le plus souvent masquées, déniées parce que le talent primerait, ou renvoyées à des préférences individuelles. C'est ainsi qu'à Paris, on dansera moins souvent qu'à Berlin sur les rythmes furieux de femmes aux platines.

Références

- ATERIANUS-OWANGA A., 2016, « “Tu t’en es pris à la mauvaise go !” Transgresser les normes de genre sur les scènes rap du Gabon », *Ethnologie française*, 161, 1, p. 45-58.
- BART C. LE, 2000, *Les fans des Beatles : Sociologie d’une passion*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- BUSCATTO M., 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions.
- BUSCATTO M., 2014, « La féminisation du travail artistique à l’aune des réseaux sociaux », *Sociologie de l’Art*, 23-24, 2, p. 129-152.
- BUSCATTO M., LEONTSINI M., 2011, « Éditorial », *Sociologie de l’Art, OPuS* 17, 2, p. 7-13.
- BUSCATTO M., MARRY C., 2009, « « Le plafond de verre dans tous ses éclats ». La féminisation des professions supérieures au xx^e siècle », *Sociologie du Travail*, 51, 2, p. 170-182.
- COULANGEON P., RAVET H., ROHARIK I., 2005, « Gender differentiated effect of time in performing arts professions: Musicians, actors and dancers in contemporary France », *Poetics*, 33, 5, p. 369-387.
- CROMER S., 2010, « Le masculin n’est pas un sexe : prémices du sujet neutre dans la presse et le théâtre pour enfants », *Cahiers du Genre*, 2, 49, p. 97-115.
- DJAVADZADEH K., 2015, « Trouble dans le gangsta-rap : quand des rappeuses s’approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité & société*, 13.
- DUTHEIL-PESSIN C., RIBAC F., 2017, *La Fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La Dispute.
- FRANÇOIS P., 2005, *Le Monde de la musique ancienne. Sociologie économique d’une innovation esthétique*, Paris, Économica.
- GOUYON M., PATUREAU F., 2014, « Tendances de l’emploi dans le spectacle », *Culture chiffres*, 2, 2, p. 1-8.
- GOUYON M., PATUREAU F., VOLAT G., 2016, « La lente féminisation des professions culturelles », *Culture études*, 2, p. 1-20.
- GUILLARD S., SONNETTE M., 2020, « De la position à la posture : assignations et revendications genrées du monde du rap en France », dans OCTOBRE S., PATUREAU F. (dirs.), *Sexe et genre des mondes culturels*, Lyon, ENS Éditions (Sociétés, Espaces, Temps), p. 43-54.
- GUILLAUME C., POCHIC S., 2007, « La fabrication organisationnelle des dirigeants. Un regard sur le plafond de verre », *Travail, genre et sociétés*, 17, 1, p. 79-103.
- HAMON C., 2016, « Mission sur l’égalité femmes-hommes dans le spectacle vivant. Constats et propositions d’action », Rapport présenté à Mme Audrey Azoulay, Ministre de la culture et de la communication, Paris.
- HAMMOU K., 2017, « Prises et “décrochages” de genre : la réception critique de Diam’s et Booba dans les années 2000. », dans BUSCATTO M., LEONTSINI M., NAUDIER D. (dirs.), *Du genre dans la critique d’art*, Éditions des archives contemporaines, p. 95-108.
- HATZIPETROU-ANDRONIKOU R., 2017, « La production du genre de la musique populaire grecque par la critique. Permanences et évolutions dans les magazines Ntefi et Difono (1982-2000) », dans BUSCATTO M., LEONTSINI M., NAUDIER D. (dirs.), *Du genre dans la critique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, p. 123-134.
- HALLER Z., 2018, « Processus d’acquisition des fonds régionaux d’art contemporain : quelle part du genre ? », dans OCTOBRE S., PATUREAU F. (dirs.), *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 45-60.
- HAWKINS S., 2016, *Queerness in Pop Music: Aesthetics, Gender Norms, and Temporality*, Abingdon, Routledge.

- INVESTITIONSBANK BERLIN, 2013, *Berlin aktuell. Musikstandort Berlin. Die klingenden Wirtschaftszweige*, Berlin, Investitionsbank Berlin.
- JEANPIERRE L., ROUEFF O., 2014, *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des Archives contemporaines.
- LAFRANCE M., SCHEIBLING C., BURNS L., DURR J., 2018, « Race, gender, and the Billboard Top 40 charts between 1997 and 2007 », *Popular Music and Society*, 41, 5, p. 522-538.
- LAFRANCE M., WORCESTER L., BURNS L., 2011, « Gender and the Billboard Top 40 Charts between 1997 and 2007 », *Popular Music and Society*, 34, 5, p. 557-570.
- LAGROYE, J. (dir.), 2003, *La politisation*, Paris, Belin.
- LAPEYRE N., 2006, *Les professions face aux enjeux de la féminisation*, Paris, Octarès.
- LE FEUVRE N., WALTERS P., 1993, « Égales en droit ? La féminisation des professions juridiques en France et en Grande-Bretagne », *Sociétés contemporaines*, 16, 1, p. 41-62.
- LECHAUX B., 2012, « Comparer l'engagement d'artistes à Paris et à New York », *Terrains & travaux*, 2, p. 75-92.
- LIZE W., NAUDIER D., ROUEFF O., 2011, *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce*, Paris, La Documentation Française.
- LIZE, W., NAUDIER, D., SOFIO, S. (dirs.), 2014, *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines.
- MENGER P.-M., 2009, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Le Seuil / Gallimard.
- NAUDIER, D., ROLLET, B. (dirs.), 2007, *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan.
- NEGUS K., 1999, *Music genres and corporate cultures*, London; New York, Routledge.
- OCTOBRE S., PATUREAU F., 2018, *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Paris, Presses de Sciences Po.
- PEGOURDIE A., 2015, « L'"instrumentalisation" des carrières musicales. Division sociale du travail, inégalités d'accès à l'emploi et renversement de la hiérarchie musicale dans les conservatoires de musique », *Sociologie*, 6, 4, p. 321-338.
- PERRENOUD M., BATAILLE P., 2018, « Vies musiciennes. Portrait des musiciens ordinaires en Suisse Romande », dans *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, Genève, Université de Genève (Sociograph), p. 101-126.
- PERRENOUD M., BATAILLE P., CHAPUIS J., 2020, « Les musiciennes de "musiques actuelles" en Suisse romande : Entre confinement et stratégies de maintien dans l'espace professionnel », dans OCTOBRE S., PATUREAU F. (dirs.), *Sexe et genre des mondes culturels*, Lyon, ENS Éditions (Sociétés, Espaces, Temps), p. 115-129.
- PICAUD M., 2017, *Mettre la ville en musique (Paris-Berlin). Quand territoires musicaux, urbains et professionnels évoluent de concert*, Thèse de Sociologie, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- PICAUD M., 2019, « Analyser ensemble autonomie professionnelle et autonomie d'un sous-champ. Les transformations de la programmation musicale », *Biens symboliques/Symbolic goods*, 4.
- PODOLNY J.M., 2004, *Status signals. A sociological study of market competition*, Princeton, NJ, Princeton University Press.

- PROVANSAL M., 2018, « Carrières des plasticiennes sous contrainte des normes de genre des intermédiaires », dans OCTOBRE S., PATUREAU F. (dirs.), *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 61-74.
- RAVET H., 2011, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Éditions Autrement.
- RAVET H., 2015, *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, Paris, Vrin.
- ROUSSEL V., 2009, « Pour une sociologie des professionnels engagés : “mondes de l’art” et militantisme contre la guerre en Irak aux États-Unis », *Sociologie du travail*, 51, 1, p. 25-45.
- SACD, 2016, « Où sont les femmes ? Toujours pas là ! », Bilan 2012-2017, Paris.
- SCHARFF C., 2017, *Gender, Subjectivity, and Cultural Work: The Classical Music Profession*, Londres, Routledge.
- SCHULZ G., RIES C., ZIMMERMAN O., 2016, « Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge », Deutscher Kulturrat, Berlin, Deutscher Kulturrat.
- SCOTT J., 1988, « Genre : Une catégorie utile d’analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, 37, 1, traduit par VARIKAS É., p. 125-153.
- SOFIO S., 2007, « Des discours aux pratiques, comment approcher la réalité des rapports de sexe ? : Genre et professions artistiques au XIXe siècle », *Sociétés & Représentations*, 24, 2, p. 177.
- SOFIO S., YAVUZ P.E., MOLINIER P., 2007, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question », *Cahiers du Genre*, 43, 2, p. 5-16.
- THORNTON S., 1995, *Club Cultures Music, Media and Subcultural Capital*, Hoboken, Wiley.
- TRASFORINI M.A., 2007, « Du génie au talent : quel genre pour l’artiste ? », *Cahiers du Genre*, 43, 2, p. 113.
- VERDALLE L. DE, 2006, *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme.
- WEST C., ZIMMERMAN D.H., 1987, « Doing gender », *Gender & society*, 1, 2, p. 125–151.