

## Des arrangements féminins ambivalents. Musiques actuelles en Suisse romande



Marc Perrenoud  
*Institut des Sciences sociales*  
 Jérôme Chapuis  
*Pôle de recherche national LIVES*

### RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse aux musiciennes sur la scène suisse des musiques actuelles. Nous montrons que les rares femmes qui parviennent à exister dans le milieu professionnel sont réduites à un ensemble très limité d'arrangements stratégiques avec la domination masculine, entre dépendance (jouer en couple), figure maternante (être « leader ») et isolement (jouer en solo). Lorsqu'elles s'affirment comme femmes instrumentistes dans un milieu largement masculin, voire qu'elles cherchent à subvertir le genre en jouant avec les codes et les apparences, les musiciennes se trouvent marginalisées dans l'espace professionnel, sauf dans les rares cas d'un usage stratégique de la féminité sexualisée qui produit une « émancipation » pour le moins ambivalente.  
*Mots-clés* : Genre. Transgression. Musiques actuelles. Musiciennes. Suisse romande.

Marc Perrenoud  
 Institut des sciences sociales et Pôle de recherche national LIVES  
 Université de Lausanne  
 Bâtiment Géopolis  
 1015 Lausanne  
 Suisse  
 marc.perrenoud@unil.ch

Jérôme Chapuis  
 Pôle de recherche national LIVES  
 Université de Lausanne  
 Bâtiment Géopolis  
 1015 Lausanne  
 Suisse  
 jerome.chapuis@unil.ch

En Suisse romande comme en France, la pratique des « musiques actuelles »<sup>1</sup> s'est développée à partir d'un petit noyau de pionniers dans les années 1960 pour en venir à constituer à partir de la fin des années 1970 et au cours des deux décennies suivantes une véritable pratique de masse [Perrenoud, 2007], mais toujours majoritairement masculine. Pourtant, quoique souvent considéré comme un lieu d'expression superlatif de la domination masculine, l'espace socio-esthétique des musiques actuelles [parmi d'autres on peut citer Bayton, 1998 ; Buscatto, 2007 ; Perrenoud, 2011 ; Tripiet, 1998 ; Whiteley, 1997] peut, à l'instar des grands orchestres classiques [Lehmann, 2002 ; Ravet, 2011], constituer aussi un domaine d'expérimentation dans la division sexuelle du travail, où l'on (principalement des femmes) essaie de dépasser voire de renverser les rôles assignés en fonction du genre.

Les femmes sont encore généralement cantonnées à la pratique de certains instruments (le piano, instrument traditionnellement domestique, et éventuellement les cordes, hors contrebasse, dans les orchestres classiques) et surtout à un rôle de chanteuse, dans

les musiques actuelles et le jazz notamment, où une conception naturalisée de la voix les exclut symboliquement de la compétence musicale [Buscatto, 2003]. Cette situation renvoie plus largement à la question de l'accès des femmes aux outils, à la technique et au pouvoir [Tabet, 1998], à la mainmise des hommes sur les instruments du pouvoir, ici du pouvoir musical, du pouvoir de « musiquer » [Rouget, 1980]. On retrouve alors une division sexuelle classique du travail, reflétant les rapports de domination et d'exclusion qui se jouent dans un champ musical où la socialisation à la culture de métier est souvent aussi une socialisation masculine [Perrenoud, 2011]. Les femmes sont donc peu nombreuses ; de plus, comme on va le voir, celles que nous avons pu rencontrer sur la scène suisse romande semblent à bien des égards assignées à une alternative entre la reproduction du modèle de la dépendance à l'égard des hommes d'une part, et d'autre part la marginalité professionnelle comme prix de la subversion explicite des rapports genre.

Pour analyser ce phénomène, nous envisagerons les différents cas d'arrangements stratégiques favorisant

l'insertion professionnelle des musiciennes. Nous verrons ensuite comment le fait d'aborder explicitement la question du genre sur scène sur un mode transgressif et plus encore subversif condamne à une position marginale dans le champ et le métier. Enfin, nous exposerons une étude de cas permettant de saisir toute l'ambivalence qui peut sous-tendre le « jeu avec le genre » dans les musiques actuelles [voir aussi sur ces questions Buscatto, 2010 ; Hatizpetrou-Andronikou, 2011 ou Monnot, 2012]. De la discrétion des musiciennes femmes de musiciens à la fausse transgression du « girl power » en passant par la subversion underground des groupes militants, nous montrerons les différents types d'obstacles auxquels se heurtent les femmes dans les musiques populaires contemporaines, un espace encore très fortement genré où leur présence en dehors des cadres les plus traditionnels est loin d'aller de soi.

### L'enquête

Le présent article s'appuie sur une enquête de terrain, menée de 2012 à 2014, qui concerne la place des femmes sur la scène musicale suisse, notamment dans la partie francophone du pays. Nous avons conduit une vingtaine d'entretiens semi-directifs auprès de musiciennes et réalisé de nombreuses séances d'observation participante (l'un de nous est musicien, l'autre programme des concerts) dans des lieux de diffusion et de pratique des musiques actuelles, principalement orientés vers le rock et la pop, mais aussi le jazz ou la chanson francophone. En outre, l'un de nous a accompagné un groupe exclusivement composé de femmes à l'occasion d'une tournée de quelques jours, partageant le quotidien de ce collectif. Ce travail ethnographique s'inscrit dans une enquête de plus grande envergure combinant approches qualitative et quantitative en cours de réalisation sur les carrières et les parcours de vie des musiciennes en Suisse dans le cadre du Pôle de recherche national LIVES<sup>2</sup>.

## ■ Des arrangements stratégiques pour exister dans le métier

Confrontées à une précarité commune à la plupart des « musiciennes ordinaires » [Perrenoud, 2007], nos enquêtées adoptent des conduites de diversification et démultiplient leurs activités en se tournant massivement vers l'enseignement. En Suisse, les musiciens comme les musiciennes semblent fréquemment tirer la majorité de leurs revenus de l'enseignement musical<sup>3</sup> et

cette activité pédagogique est bien plus légitimement intégrée qu'en France au faisceau de tâches [Hughes, 1996] composant le métier de musicienne ordinaire. Dans la gestion de l'équilibre entre les activités d'enseignement et l'interprétation musicale s'observe cependant l'usuelle division sexuelle du travail. Les femmes instrumentistes qui enseignent semblent se déclarer moins volontiers « musiciennes » que les hommes qui le font très spontanément. Par ailleurs, dans les couples de musiciens rencontrés, c'est la conjointe qui sacrifie le plus souvent sa carrière musicale publique pour se tourner vers l'enseignement. De même la carrière musicale publique des femmes enseignantes est ralentie. Les rapports sociaux de sexe sont ici encore marqués par la domination masculine : aux femmes l'enseignement, aux hommes la performance prestigieuse, à l'instar de ce que Hyacinthe Ravet a montré chez les diplômés du Conservatoire en France [Ravet, 2011] ou, dans un autre secteur, de ce que Catherine Marry a porté au jour pour les ingénieurs [Marry, 2004].

Mais pour les musiciennes qui cherchent à se maintenir dans une carrière d'interprète sans que l'enseignement ne prenne le dessus, il est nécessaire d'élaborer des arrangements stratégiques pour contourner les effets de la domination masculine.

### Projet musical en couple

Comme Marie Buscatto l'a montré à propos des « femmes du jazz » [Buscatto, 2007], le fait pour une musicienne de jouer avec son conjoint constitue un moyen d'entrer ou de se maintenir dans le métier ; toutefois, cette situation peut aussi mettre en péril son autonomie. La création d'un projet musical en couple permet la mise à distance de rapports de domination, notamment de séduction (les anecdotes sur la « drague lourde » des musiciens sont nombreuses), et elle s'inscrit dans un mode de collaboration moins tributaire du réseau individuel de la musicienne. Bien sûr, ce type de projet est subordonné à la pérennité du couple, un espace qui n'échappe pas aux rapports sociaux de sexe et dans lequel la division sexuelle du travail est extrêmement prégnante et naturalisée [Delphy, 1998 ; Tabet, 2004]. Toutefois, en tant que possibilité pour les musiciennes de pratiquer la musique, d'accéder à la scène et à une forme d'intégration professionnelle [Becker, 1988], cette stratégie constitue une forme de contournement. En effet, souvent éphémère, le projet musical en couple sert de porte d'entrée dans des réseaux et d'outil de visibilité pour les musiciennes.

Simple à mettre en œuvre au début, souvent perçu comme un appariement « naturel », ce type de projet dépend grandement du succès des autres projets des conjoints. Danielle (chanteuse, 35 ans) et son conjoint Romain (guitariste, 37 ans) formaient un duo qui « tournait bien » (Danielle). Pourtant le succès du groupe de Romain scelle la fin de la collaboration (mais pas du couple). Danielle se cherche alors d'autres partenaires et parvient à construire un appariement avec un autre guitariste polyactif.

Il m'a dit : « vous tournez plus trop avec Romain ? Je vous avais vu et j'avais trouvé ça bien... On pourrait essayer non ? » J'ai tout de suite accepté et maintenant on fait deux trois dates par mois en moyenne. Mais, même si ça m'embête, parce que Romain m'a un peu laissée tomber quand ils ont commencé à vraiment tourner, c'est grâce à ce qu'on a fait ensemble que j'ai pu continuer... » (Danielle)

La carrière de Danielle dans son nouveau projet a de fait bénéficié des débuts effectués en couple, comme une sorte d'espace protégé.

Dans d'autres cas, l'arrêt du duo aboutit à la mise entre parenthèses ou à la fin de la pratique de la conjointe, celle-ci se tournant alors exclusivement vers l'enseignement ou vers un emploi hors musique (les cas sont nombreux en France aussi). Ainsi, le projet de couple n'est pas le meilleur moyen pour neutraliser des rapports de domination et il doit être vu pour ce qu'il est : les musiciennes y trouvent un moyen accessible et éphémère afin de se procurer de la visibilité. Il en va différemment pour celles qui pratiquent en solo.

#### *Carrière en solo*

L'idée de monter un projet en solo pour éviter la confrontation avec l'hégémonie du masculin pourrait sembler aller de soi. Cependant, elle implique un renoncement à des formes musicales nécessitant plusieurs instrumentistes et contraint à mener sa carrière dans une certaine solitude, ce qui exige beaucoup de volonté et d'auto-discipline. Nous avons rencontré deux musiciennes qui ont fait ce choix de carrière dans deux styles musicaux passablement différents : l'une, Mélanie (29 ans), guitariste et chanteuse « new folk » francophone ; l'autre, Fanny (32 ans), poly-instrumentiste dans son « one woman band »<sup>4</sup>.

Les deux instrumentistes pensent avant tout leur musique comme une manière de se réaliser

individuellement et musicalement. Toutes deux sont conscientes des rapports de domination et de compétition propres à la collaboration mixte :

Les mecs, franchement ? Ils sont chiants. Ils peuvent être tellement lourds ! Toujours en train de se battre, de s'embrouiller. Dès qu'ils jouent, c'est la compèt'... « Mon solo, il est mieux, plus long, plus fort !!! » [Rires] Non mais franchement on peut pas juste jouer et répéter là ?! (Fanny).

Ayant perçu ces formes d'exclusion et se déclarant « féministe », Fanny s'est détournée de la pratique mixte pour son projet en solo.

Je [ne] joue plus qu'avec des potes de temps en temps pour me marrer ou si on est dans le même festival ou dans la même ville. Les anciens, ça reste des potes, mais pas pour bosser !

Avec des paroles féministes et une hexis corporelle entre « féminité » traditionnelle et réappropriation du corps (t-shirt large mais décolleté, collant à paillettes et talons, short dans un vieux jean déchiré, cheveux courts et bijoux discrets), c'est la seule musicienne de notre enquête mettant en place des arrangements stratégiques qui évoquent une confrontation directe entre pratique musicale et rapports sociaux de sexe. Toutefois, son engagement féministe ne préexiste pas à sa décision de jouer en solo, au contraire, il est plutôt une conséquence de ce choix stratégique opéré au départ plus par « confort personnel » et par « esprit d'indépendance ».

Quand j'ai commencé mon truc solo, vers mes vingt piges, j'étais pas conscientisée comme je le suis maintenant. Je voulais juste faire un truc sympa, sans devoir me coltiner d'autres personnes. Pouvoir dire : « j'me barre en tournée demain, ciao ! » C'est mes rencontres qui ont changé mes textes. Les meufs qui venaient me dire « c'est génial ce que tu fais, il en faudrait plus ! » Après j'ai commencé à lire des fanzines féministes pis à me rendre compte que les zicos [les musiciens] [ne] m'intéressaient plus. Alors, j'ai gardé mon style, mais changé mes textes, je suis devenue plus incisive...

À l'inverse, Mélanie joue un folk francophone dont les textes ont parfois une connotation « engagée » (dénonciation des « banques », description ironique du métier de policier) mais n'abordent jamais frontalement la question du genre. Elle adopte l'apparence de la féminité imposée (robes à fleurs, maquillage, cheveux

longs) qu'elle dit bien correspondre à son style musical qu'elle qualifie d'« un peu hippie sur le retour ». Elle est lasse des collaborations avec des musiciens :

J'ai monté pas mal de projets en collaboration, mixte ou non, avec notre label où il y a surtout des mecs. Mais, j'en ai plus envie. J'utilise le label pour le réseau et pour financer les disques, mais plus de musique ensemble ! Franchement, je me suis tellement fait draguer... Pis j'ai eu une ou deux histoires qui m'ont pas mal marquée, psychologiquement... Après on m'a un peu vue comme la « fille qui... » Maintenant ça va, je vais aux soirées, on rigole bien. Mais de là à remonter des projets et à travailler ensemble...

Pour Mélanie, la conformité aux normes sociales de la « féminité » qu'elle donne à voir sur scène est totalement assumée. Mais les rapports asymétriques de séduction ont eu raison de sa volonté de travailler avec des hommes. Elle marque clairement la distinction entre ce qui est acceptable « en soirée » et ne l'est pas dans le cadre d'une collaboration professionnelle. Ainsi, elle peut apparaître, en tant que musicienne, très « féminine » dans sa pratique musicale mais ses attitudes professionnelles et son discours révèlent une conscience aiguë des enjeux autour des rapports de pouvoir et une volonté claire et affichée de prendre de la distance et de gagner en autonomie vis-à-vis d'un milieu « hostile » (selon ses propres termes).

La mise à l'écart des hommes musiciens s'observe aussi parmi les musiciennes qui tiennent le rôle de leader d'un projet, mais elle est le produit d'un rapport hiérarchique souvent ambivalent.

#### *Être « la » leader*

Marie Buscatto a montré comment les femmes du jazz, chanteuses ou instrumentistes, doivent affirmer leur leadership, posture difficile à assumer [Buscatto, 2010]. Dans le cadre de la pratique musicale, le leadership peut revêtir des formes différenciées, faisant appel à diverses compétences et renvoyant à des rôles différents : d'une part le leadership musical, la direction artistique et l'autorité esthétique, mettant en jeu les compétences musicales et la capacité à développer une coordination musicale stable et fructueuse, d'autre part le leadership social, le fait de « gérer le groupe », qui nécessite un savoir-faire en matière d'organisation et d'administration.

L'enquête a montré que c'est principalement ce second aspect, cette manière d'être leader mais pas

« leader musical » qui prime pour les musiciennes, dont la légitimité d'instrumentiste reste toujours problématique. C'est donc la mise en place d'un rapport hiérarchique extra-musical qui assure à la musicienne son leadership et l'euphémisation, et neutralise momentanément des rapports de domination masculine. Le rapport hiérarchique peut se construire lorsque la musicienne est l'instigatrice du projet, qu'elle en réunit les collaborateurs et qu'elle impose un cadre strict et minutieusement organisé. Devenir « la » leader revient généralement à prendre en charge les tâches ingrates, le « sale boulot » [Hughes, 1996], le travail administratif, les contrats, la prospection, les relances téléphoniques et par courrier, bref tout ce que les musiciens détestent et souhaitent éviter [Perrenoud, 2007]. Mais elle fait aussi fonctionner de manière autonome son propre réseau et sa propre clientèle pour trouver des engagements au groupe, les musiciens dépendant alors objectivement d'une patronne, également mère symbolique, comme le suggère le discours de Jocelyne.

Jocelyne (contrebassiste, 43 ans) est la leader et la seule femme d'un groupe d'animation jazz de cinq membres. Musicalement, comme la plupart des contrebassistes, ce n'est pas elle qui assure les solos et qui est mise en avant. Toutefois, elle est la chef incontestée. Responsable de l'organisation des répétitions, du remplacement des musiciens indisponibles, de la tenue de l'agenda, de la répartition de la rémunération, administratrice, c'est en prenant en charge les tâches ingrates mais primordiales qu'elle s'est rendue indispensable et a pu établir avec les autres musiciens un rapport hiérarchique et de quasi dépendance, à l'image d'une patronne de PME. Elle le dit elle-même : « Je dirige mon petit monde ! Ils ont besoin de moi ! » C'est donc au prix de la charge du « sale boulot » que Jocelyne parvient à gagner sa légitimité de leader, mais cette légitimité est beaucoup plus « rationnelle-légale » que « charismatique » [Weber, 1971], contrairement à ce que l'on trouve en général chez les leaders masculins [Perrenoud, 2007].

Dans les trois grands types d'arrangements stratégiques dégagés sur le terrain romand, les stratégies excluent la subversion explicite du genre et se réalisent au contraire dans l'incorporation des principes dominants. Mais les musiciennes ne sont généralement pas dupes et, à l'instar des sportives, elles « reconnaissent le rapport inégalitaire dans lequel elles se trouvent et le condamnent. Il leur semble cependant que la meilleure chose à faire consiste à se soumettre à l'ordre établi » [Penin, 2007 : 101]. Ce qui est peut-être vrai

pour les sportives ne l'est que partiellement pour les musiciennes. En effet, en acceptant les codes de la féminité et en les assumant lors de leurs apparitions sur scène, les musiciennes contribuent à la reproduction des normes sexuées ; mais, tout en « assumant » ces rapports de domination, les musiciennes montent sur scène, « musiquent » un public, s'insèrent, se maintiennent dans la professionnalité et rendent ainsi visibles leurs compétences et savoir-faire. Elles peuvent devenir des modèles pour d'autres et ouvrent la voie à une démarche d'émancipation, à la manière des « pionnières » identifiées dans les orchestres classiques [Ravet, 2011 ; Launay, 2008] dans la musique grecque [Hatzipetrou-Andronikou, 2011] ou encore dans les « bandas » du sud de la France [Monnot, 2012]. Les démarches qui viennent d'être évoquées sont des arrangements stratégiques, à la fois de résistance directe en « forçant la porte » et de conformation à l'ordre établi par des compromis.

Ces différentes formes d'arrangements stratégiques relèvent d'un contournement de la domination et sont mises en œuvre de manière relativement peu subversive. Mais d'autres musiciennes adoptent des conduites assez différentes pour résister.

### ■ Résistances, transgressions et marginalité professionnelle

Des groupes de musiciennes et des groupes mixtes produisent des discours militants sur scène et/ou à la ville, détournant ou se réappropriant des stéréotypes sexués, en particulier via des hexis corporelles subversives et des pratiques scéniques militantes. De telles symboliques subversives sont constitutives d'une forme de marginalité professionnelle, parfois revendiquée tant par les hommes que par les femmes.

#### *Détournements des codes normés de la « féminité »*

Les groupes formés exclusivement de musiciennes ne sont pas courants dans le milieu professionnel observé et restent une exception. Une partie des musiciennes qui les constituent développe un discours féministe, pointant les phénomènes de domination et d'exclusion dans le monde social au sens large et dans l'espace professionnel en particulier. Toutefois, nous avons observé deux types de pratiques subversives

mis en place par ces groupes dont les revendications sont affichées sur scène et nous avons pu constater un certain décalage entre discours militants et pratiques scéniques, accentué par les réceptions différenciées qu'en font des publics variés.

Un premier cas de pratique musicale et scénique ouvertement subversive et militante nous est donné par un groupe non mixte se revendiquant comme féministe, les LK<sup>5</sup>. Ces musiciennes utilisent « [leur] musique comme porte-voix » (Sabine, 24 ans, guitariste des LK) tandis que le « poing féministe » est imprimé sur la grosse caisse de la batterie. Ce groupe de pop-rock porte sur scène des tenues qui renvoient « à ce qu'on n'est pas ! Ce que nous ne voulons pas devenir » : des tailleurs style « secrétaire de direction » tout en arborant piercings, tatouages et baskets de marque Converse, détournant ainsi les codes de la féminité respectable. Elles les détournent d'autant plus qu'elles jouent « comme des mecs » (toutes ces expressions sont de Sabine) c'est-à-dire en s'appropriant la gestuelle expressive, outrancière (sauts, grimaces, cris, moulinets de bras, etc.) constitutive de l'image du « rocker », associant puissance et désinvolture [Barthes, 1957] comme archétype de « l'esprit cool » [Robins et Pountain, 2001]. Il s'agit ici d'une mise en scène distanciant les musiciennes sur scène des femmes à la ville : la performance est non seulement musicale mais également théâtrale, virant parfois au burlesque, à travers les manières de se tenir et de se mouvoir proche de la mise en scène clownesque, à la fois loufoque et pince-sans-rire. La scène devient alors clairement et peut-être avant tout un espace de transgressions des normes de genre.

Toutefois, à la différence des femmes humoristes étudiées par Nelly Quemener [2011], chez les musiciennes cette subversion du genre s'inscrit dans une démarche militante affichée et entraîne une forme de marginalisation professionnelle voire de ghettoïsation – comme c'est souvent le cas [Roussel, 2007]. La pratique des LK est cantonnée à des espaces « alternatifs », militants (squats, bars « underground », associations etc.), qui par ailleurs n'échappent pas toujours aux rapports sociaux de sexe [Filleule et Roux, 2009]. Ces mises à la marge sont consubstantielles de leur discours militant ainsi que des preuves en acte de la nécessité et de la légitimité de ce discours. Ici, les musiciennes « performent » sciemment leur choix militant, acceptant ouvertement, voire revendiquant leur ancrage à la marge de la professionnalité : il s'agit moins d'exercer un métier que de pratiquer l'activisme (souvent en

tirant ses revenus de l'occupation à temps partiel d'un emploi de service peu qualifié).

Un autre groupe se situe, lui, au cœur de l'idéal-type de l'autonomie artistique [Bourdieu, 1971] puisqu'il s'agit d'un appariement militant d'improvisation radicale, le collectif C. L'improvisation radicale peut être considérée comme un genre musical en soi, rassemblant des musiciens d'horizons divers (musique électronique, contemporaine, jazz, rock, etc.). Cette musique clairement anti-commerciale engage la plupart du temps des musiciennes dotées d'un capital culturel (voire social) relativement important [Perrenoud, 2007, 2011], elle se joue entre lieux culturels « alternatifs » (squats artistiques par exemple) et espaces plus légitimes (centres d'art contemporain par exemple), où elle rencontre généralement un « public averti ». Toutefois les engagements sont plutôt rares, et notoirement insuffisants pour générer un revenu de subsistance.

Le collectif C. est un appariement modulable initialement non mixte réunissant deux à sept musiciennes de 38 à 48 ans (trompette, violon, contrebasse, percussions, violoncelle, saxophone et clarinette), plus ou moins poly-instrumentistes et utilisatrices de machines électroniques. Elles occupent toutes un emploi dans le secteur non marchand (enseignement musical, travail social) et ont toutes une expérience du militantisme dans les milieux féministes, dans des associations pour les droits humains ou l'action humanitaire, ce qui leur a probablement permis de développer et d'affermir une conscience des inégalités et des rapports de pouvoir. Le groupe a également intégré au fil du temps Hervé (30 ans, trompettiste) et Nicolas (40 ans, saxophoniste et percussionniste) parce que « eux ça va, ils sont féministes » (Yseult, 45 ans, trompettiste et poly-instrumentiste). En effet, ce collectif non mixte avait été créé dans le but affiché de « rendre visible la qualité d'une musique produite par des femmes, pour s'affranchir des rapports ambivalents entretenus par les musiciens et de leur mainmise sur l'improvisation » (Yseult)<sup>6</sup>. Il était donc nécessaire d'écarter les hommes pour travailler entre femmes. Si mettre en avant la pratique musicale des femmes continue de s'imposer au fil du temps, Yseult remarque toutefois que :

La revendication de la non-mixité est apparue comme obsolète quand on a rencontré ces deux musiciens qui soutenaient notre démarche ! Qui n'en pouvaient plus de la compétition permanente et qui voulaient créer avec nous. Au début, on a franchement hésité. On a débattu largement de leur possible entrée dans le collectif. On a décidé d'essayer et ça a super bien fonctionné,

musicalement et humainement ! On voyait plus de raisons valables de ne pas le renouveler, même si on joue pas toujours avec eux.

La réflexion développée au sein de ce groupe rejoint le travail de « conscientisation » opéré dans des collectifs de militantes féministes, d'ailleurs certaines des musiciennes du collectif font partie d'associations. En réfléchissant aux rapports sociaux de sexe, ces musiciennes peuvent mettre à l'épreuve des moyens d'émancipation et identifier, nommer/qualifier les manifestations de la domination masculine propres au milieu musical (compétition, harcèlement, drague, exclusion, rabaissement, non-reconnaissance des compétences). Plus encore que pour les LK, la posture militante prend ici quasiment le pas sur la professionnalité musicale. Ainsi, ces musiciennes, plutôt fortement dotées en capital culturel et titulaires d'un emploi hors musique, tentent de lutter contre les rapports de pouvoir et de domination dans la pratique musicale, en échappant à la nécessité de tirer de cette pratique un revenu. À nouveau dans une certaine marginalité professionnelle, qui est ici elle-même quasiment constitutive de la légitimité de la pratique (là aussi, la musique ne saurait être un « métier »), elles tentent d'aller vers d'autres modes de fonctionnement. Il en va ainsi non seulement des pratiques sur scène, où l'on ne cherche pas à dominer ou à surclasser autrui en jouant « plus vite, plus haut, plus fort » (même si on ne s'interdit évidemment pas de jouer parfois très vite, haut et fort), mais aussi des rapports hors scène, du mode de fonctionnement du collectif à géométrie variable qui permet une grande souplesse organisationnelle (pas de leader notamment).

#### *Réappropriation des codes normés de la « masculinité »*

Pour poursuivre l'exploration et l'analyse des pratiques divergentes et subversives observées sur notre terrain, nous évoquerons un groupe mixte, STS, dont le discours féministe est subsumé par un message anti-capitaliste. STS est composé de deux musiciens (guitariste-chanteur et batteur) et de deux musiciennes (chanteuse-percussionniste et bassiste) qui jouent une musique à la croisée du hip-hop et du punk-rock<sup>7</sup>. Les deux musiciennes du groupe adoptent une hexis corporelle ou une tenue [Goffman, 1974] « masculine », particulièrement dans la manière d'être sur scène : tandis que les musiciens restent en retrait, les musiciennes s'agitent et « font le show » en investissant l'espace scénique. En matière vestimentaire, les musiciennes

associent « rangers » (grosses chaussures de style militaire) et bas résilles déchirés, jupe en cuir et veste de treillis, mettant en scène une virilité omniprésente dans une partie des milieux punks [Brun, 2006]. Loin de vouloir ressembler à ces punks-hardcore virils, les musiciennes développent une ironie caricaturale qui contraste avec la discrétion, le quasi-effacement des deux musiciens. Le groupe en répartissant les rôles scéniques inversement à l'habituelle division sexuelle du travail musical pointe les attributs et artifices virilistes mis en jeu par les musiciens et qui ont pour effet (même s'il n'est pas sciemment recherché) d'exclure les musiciennes de la pratique. Il en résulte un spectacle littéralement incongru au regard des usages en vigueur, une subversion inacceptable pour certains, comme en témoigne cette intervention d'un spectateur aviné pendant un concert des STS : « Mais ils se foutent de nos gueules, là !!! ».

À l'instar des LK, l'affichage frontal de la volonté militante du groupe le maintient dans des espaces dont les publics sont souvent disposés à accueillir (voire demandeurs de) ce type de discours (lieux alternatifs, squats etc.). Sans transformer les mécanismes de la domination et les inégalités matérielles propres au champ professionnel, cette pratique marginale a pour propos de dénoncer frontalement, entre autres revendications anticapitalistes, le sexisme et le virilisme omniprésents. Malgré une subversion des normes genrées vigoureusement mises en spectacle, il n'est pas certain que ces pratiques socialement cantonnées à un « milieu » restreint contribuent à une réduction des manifestations de la domination masculine dans d'autres espaces de la pratique musicale. Toutefois, même dans des bars militants ou des squats, la mise au jour provocatrice (à travers l'inversion et la caricature) des scripts sexués de la scène ébranle l'édifice naturalisé de la division sexuelle du travail et peut choquer la frange du public la moins consciente des enjeux de domination liés aux rapports sociaux de sexe. La réaction du spectateur citée ci-dessus montre qu'une partie du public, ici comme souvent largement masculin, peut être réfractaire à des mises en scène transgressives en matière de genre. Confrontés à cette subversion des comportements sexistes, certains spectateurs peuvent éprouver un sentiment de malaise et être dans l'incapacité de l'accepter, comme dans ce cas observé dans un petit festival underground, où certains quittent l'espace devant la scène pour s'en retourner au bar tandis qu'ils étaient quelques instants auparavant visiblement (et auditivement) dans l'attente d'un concert.

La performance subversive est évidemment tributaire de la réception pour être perçue (et donc exister) comme telle.

## ■ Un jeu avec le genre très ambivalent

À l'automne 2013, une annonce en ligne pour une soirée « Tribute Band to AC/DC »<sup>8</sup> déclarait :

L'équipage BNB est l'un des meilleurs tributes d'AC/DC du monde. En plus, elles se trouvent être des bombes. Ces musiciennes jeunes et talentueuses donnent le coup de foudre aux fans d'AC/DC. Vous voulez du dur ? BNB frappe le répertoire classique avec de la conviction, une énergie virile et des surprises théâtrales. C'est pour cela qu'elles sont en train de devenir le tribute féminin d'AC/DC le plus influent.

Après recherche sur Internet et contact via leur agent (qui s'est avéré être le compagnon de notre principale enquêtée dans ce groupe), nous avons pu les rencontrer avant leur concert dans les coulisses d'une grande scène rock de Suisse romande et mener un entretien avec Brigitte (28 ans). Brigitte revendique un engagement féministe durant l'entretien :

As girls who look attractive, we have to prove that... [longue hésitation] We have to... make sure that we overcome the stereotype that the pretty girls cannot play. We have to prove twice as much as one of these male bands.<sup>9</sup>

À propos des inégalités sociales liées au genre elle évoque à titre de modèle, pour elle et le groupe des femmes, la PDG de Yahoo !, Marissa Meyer. Toutefois, elle n'inclut pas ses partenaires musiciennes dans son discours féministe et précise s'exprimer à titre individuel. « Son » credo féministe :

For me, feminism is that the genders have to be equal. It's not that the women are in charge and put down the men. There are a lot of feminist groups who want to castrate all the men and go naked and the streets. I don't like that! Just shut the fuck up! We are all the same!<sup>10</sup>

À notre grande surprise, le manager du groupe intervient durant l'entretien, donne son avis et monopolise la parole durant une dizaine de minutes pour évoquer le féminisme de Brigitte et justifier ses choix, à elle. En outre, ce discours féministe et cette volonté

égalitaire et militante ne sont pas affichés sur scène ou dans le marketing du groupe. Au contraire, les musiciennes adoptent des tenues et des poses qui participent de leur érotisation : mini-short en cuir, talons hauts, bas, décolleté, cheveux longs, maquillage. Elles renvoient ainsi une image de « féminité outrancière », proche des hexis rock'n'roll et des milieux « bikers » (motards) qui correspond à ce que le public attend d'elles dans la mise en scène d'un Tribute Band de hard rock. D'ailleurs, le lendemain de notre rendez-vous, le groupe est engagé pour une performance dans le cadre d'une rencontre de bikers dans une riche station alpine. Outre des expositions et des démonstrations de motos, sont programmés au cours de la journée, des concerts, des spectacles de nettoyage de motos par des jeunes femmes en bikini, un concours de pole dance<sup>11</sup>, etc. Il nous apparaît ici que le discours féministe et la subversion des rôles de genre « en jouant comme des mecs » sont subordonnés à l'obtention d'engagements et à la nécessité de faire vivre le groupe. Surtout la « féminité » outrancière mise en scène par les membres du groupe n'a rien de subversif dans la mesure où elle reste définie par le regard d'hommes farouchement hétérosexuels, amateurs de grosses motos et de pin-up, probablement peu au fait des questions de genre et n'ayant à peu près aucune chance de prendre ce spectacle comme une caricature portant un message critique. Dès lors, le discours féministe de Brigitte apparaît très ambivalent, pour ne pas dire contradictoire. Selon ses propres termes, les BNB profitent sciemment de ce regard sexiste pour obtenir des engagements.

With the tribute band, we are using this at our own advantage! We know this! We are trying to communicate that, first we play music, then we are girls. For the marketing, it's great to say that we are five girls who play AC/DC. But we have to be careful not just to be reduced to being girls.<sup>12</sup>

Toutefois, le discours tenu en coulisses ne s'entend absolument pas sur scène ou dans le marketing du groupe. Leur démarche apparaît alors comme une forme d'émancipation, de prise de pouvoir et de contrôle<sup>13</sup> pour ces musiciennes, à titre individuel, dans la mesure où elles investissent de manière professionnelle la scène des musiques actuelles, mais ne transforme pas le regard des hommes (spectateurs ou musiciens), et n'incarne pas une démarche de subversion profitant aux musiciennes ou au groupe des femmes. Leur posture scénique hypersexualisée et

érotisée renvoie les musiciennes à leur position de « femmes », participant à nouveau, contre leur discours, d'une forme d'enfermement dans les frontières symboliques de genre. Ainsi, l'usage stratégique des normes dominantes de la féminité ne subvertit pas le système de domination et traduit surtout la persistance des rapports sociaux de sexe malgré de marginales réorganisations et reformulations [Faupel et Schmutz, 2011]. Les BNB jouent donc l'intégration professionnelle tout en prenant explicitement pour thème le genre, mais d'une manière tellement ambivalente qu'il est à peu près impossible de parler de subversion dans leur cas, quelle que soit par ailleurs la sincérité dont les musiciennes peuvent faire preuve et qui n'est ici pas en cause.

L'analyse du jeu avec le genre des musiciennes en Suisse romande conduit à distinguer deux modalités principales de leur inscription dans ce monde d'hommes. La première repose sur des arrangements stratégiques pour entrer et se maintenir dans le métier en évitant au mieux les multiples formes de la domination masculine, mais en excluant également toute forme de subversion : on joue en couple, on joue seule, ou bien on prend en charge la direction administrative et commerciale (mais rarement artistique) du groupe. Ces arrangements autorisent à jouer en public régulièrement dans la mesure où ils constituent des compromis acceptables pour toutes les parties engagées et, à ce titre, ils autorisent une forme mineure et discrète de transgression. Sans remettre fondamentalement en cause la domination masculine du milieu musical, sans développer une posture subversive, sans mettre en spectacle et expliciter la transgression des normes de genre, ces musiciennes sont présentes et actives. Dans le cas des « leader » ou des « solo » en particulier, elles prennent une part du pouvoir, au moins sur leur carrière, même si leur engagement professionnel reste dépendant d'un monde dominé par les hommes.

La deuxième modalité de participation à la scène des musiques actuelles pour les musiciennes romandes repose à l'inverse sur une mise en avant explicite de la question des rapports sociaux de sexe. Dans une démarche transgressive qui dénonce et vise à dépasser les rapports genrés de domination, les musiciennes jouent avec les codes du « masculin » et du « féminin » pour souvent les retourner de manière subversive. Les formes de résistance transgressive et/ou de subversion pouvaient être diverses (groupe non-mixte, groupe mixte inversant les scripts genrés, parodie de la « féminité respectable » en tailleur ou appropriation

des codes de la masculinité en rangers et veste de treillis, etc.) mais, globalement, elles étaient incompatibles avec une forte intégration professionnelle sur la scène locale : ces musiciennes qui transgressent explicitement les normes et subvertissent le genre sont de fait reléguées aux marges de l'espace professionnel, dans les lieux underground et militants où l'on joue « pour la cause ». Enfin, le cas d'un groupe de musiciennes est paradoxal : une des chanteuses se revendique « féministe » mais les pratiques du groupe sont pour le moins ambivalentes : apparence érotisée directement issue des normes dominantes de la féminité (bikinis, décolletés, bas résilles, mini-shorts, etc.) sans aucun indice qui permettrait de voir cette image comme parodique (comme l'association bas résilles déchirés et rangers pour les STS par exemple). Ce dernier cas reflète tout le problème de la capacité à agir des musiciennes dans la réfraction des stéréotypes sexués et la façon dont celle-ci peut être perçue par le public ; il illustre aussi l'ambivalence fondamentale de l'idéologie du « girl

power » [Lebreton, 2009]. On peut considérer qu'on a affaire ici à un mode classique d'accès à un monde d'hommes par l'usage affirmé d'une féminité sexualisée, l'« émancipation » de façade étant de fait bien loin de la subversion ou même de la transgression des scripts genrés dans la mesure où il les reproduit sur un mode naturalisé.

Notre enquête met ainsi en lumière le coût et le risque liés à la subversion, y compris dans l'espace socio-esthétique des musiques actuelles pourtant supposé être le creuset de la contre-culture et de toutes ses transgressions : la subversion des stéréotypes de genre semble condamner ses auteures à la marginalité professionnelle. À l'instar des mondes professionnels de l'ingénierie [Marry, 2004], de la police [Pruvost, 2008] ou de la chirurgie [Zolesio, 2012], l'espace des musiques actuelles reste ainsi un bastion de la domination masculine même si, par des chemins multiples et souvent tortueux, les femmes parviennent modestement à l'investir. ■

## Notes

1. Le terme « musiques actuelles » a été forgé en France au cours des années 1980 dans le champ de la politique culturelle pour désigner un ensemble de musiques à la fois « populaires », par opposition à « savantes » (baroque, classique, contemporain) et « contemporaines », par opposition à « traditionnelle ». Il englobe donc la grande variété des musiques issues principalement de la culture afro-américaine (blues, jazz, rythm and blues etc.) et de la culture des fermiers blancs (country and western), allant du metal extrême au rap, en passant par la folk acoustique ou les diverses formes de « jazz ». Cet ensemble est plus prosaïquement désigné comme « popular music » en anglais.

2. Le PNR LIVES est un instrument du Fonds national suisse pour la recherche scientifique.

3. Le marché national (voire local, puisque la Suisse est divisée en trois aires linguistiques qui sont comme autant de sous-marchés) de la scène est trop restreint pour permettre de vivre de ses prestations en public. En revanche, le pays compte un taux de pratique musicale exceptionnellement élevé (plus de 20 % des suisses de plus de 15 ans déclarent pratiquer régulièrement un instrument de musique [ORS, 2011], alors que la moyenne européenne comme le taux français sont de 8 %) et un très fort pouvoir d'achat. Cet important bassin d'élèves potentiels, de tous âges et de tous niveaux, disposés à payer 100 francs suisses l'heure de cours particulier (soit 80 euros, tarif généralement constaté sur les annonces et sites en ligne, les écoles de musique et conservatoires

sont à peine moins chers), constitue une source d'emploi indispensable pour nombre de musiciens et de musiciennes en Suisse.

4. Le « one man band » ou « one woman band » fait référence à une performance solo, souvent proche du blues ou de la country, où le (la) musicien(ne) pratique en même temps le chant et plusieurs instruments, par exemple guitare, grosse caisse, charleston, harmonica. Une de ses représentantes les plus célèbres est Molly Gene et son « One Whoaman Band ».

5. Nous avons choisi d'attribuer des prénoms fictifs aux enquêtées et de donner les initiales des groupes.

6. Cet extrait d'entretien reprend peu ou prou les termes du discours officiel du collectif (interventions sur scène, affiches, tracts). Yseult a une longue carrière militante féministe, notamment en ce qui concerne l'avortement et les violences envers les femmes. Elle est éducatrice en foyer pour handicapés et l'a été en foyer pour femmes victimes de violences conjugales. Elle a suivi une formation supérieure (Haute École de travail social) et se rend souvent dans des conférences universitaires publiques en Études Genre.

7. Le groupe revendiquant un héritage du célèbre groupe américain Rage Against The Machine.

8. Les *tribute bands*, littéralement « groupes en hommage », sont des formations qui reprennent exclusivement le répertoire d'un groupe parmi les plus populaires de l'histoire du rock (The Beatles, The Rolling Stones, Led Zeppelin, AC/DC, Iron Maiden notamment), en

adoptant aussi la même apparence (costumes, coiffures et accessoires) que l'original.

9. « En tant que filles attirantes, nous devons prouver que... [longue hésitation] Nous devons... nous assurer que nous dépassons le stéréotype selon lequel les jolies filles ne savent pas jouer. Nous devons prouver [que nous savons jouer] deux fois plus qu'un groupe de mecs. »

10. « Pour moi le féminisme c'est que les genres doivent être égaux. Ce n'est pas que les femmes prennent le pouvoir et dominent les hommes. Il y a beaucoup de groupes féministes qui sont pour castrer tous les hommes et se promener nues dans les rues. Je n'aime pas ça ! Fermez vos gueules ! On est tous pareils ! »

11. La pole dance est une danse érotique pratiquée sur un mât, depuis les années 1920, par des strip-teaseuses et depuis une dizaine d'années sous une forme plus acrobatique dans le cadre d'une activité sportive qui s'inspire aussi des techniques traditionnelles de cirque (« mât chinois »).

12. « Avec le *tribute band*, nous utilisons cela à notre avantage ! Nous le savons ! Nous essayons de communiquer sur le fait que, d'abord nous jouons de la musique, et après nous sommes des filles. Pour le marketing, c'est formidable de dire que nous sommes cinq filles qui jouent AC/DC. Mais nous devons être vigilantes à ne pas être réduites au fait que nous sommes des filles. »

13. Cette idée correspond à l'expression anglophone d'*empowerment*, dont l'utilisation dans des contextes très variés est elle-même porteuse d'ambivalences.

## I Références bibliographiques

- BARTHES Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Seuil.
- BAYTON Mavis, 1998, *Frock Rock. Women Performing Popular Music*, Oxford, Oxford university Press.
- BECKER Howard S., 1988 [1982], *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BOURDIEU Pierre, 1971, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 22 : 49-126.
- BRUN Éric, 2006, « Filles, garçons et musique punk », *Agora Débats/Jeunesse*, 41 : 50-64.
- BUSCATTO Marie, 2003, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, 4, 1 : 35-62.
- BUSCATTO Marie, 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions.
- BUSCATTO Martie, 2010, « Leader au féminin ? Variations autour du jazz », *Cahiers du genre*, 48 : 149-172.
- DELPHY Christine, 1998, *L'Ennemi principal*, Paris, Syllepse.
- FAUPEL Alison et Vaughn SCHMUTZ, 2011, « From Fallen Women to Madonnas: Changing Gender Stereotypes in Popular Music Critical Discourse », *Sociologie de l'art*, 18 : 15-34.
- FILLEULE Olivier et Patricia ROUX (dir.), 2009, *Le Sexe du militantisme*, Paris, Presses de Sciences Po.
- HATZIPETROU-ANDRONIKOU Reguina, 2011, « Déjouer les stéréotypes de genre pour jouer d'un instrument. Le cas des paradisiaka en Grèce », *Sociologie de l'art*, 17 : 59-73.
- HUGHES Everett C., 1996, *Le Regard sociologique*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- GOFFMAN Erving, 1974, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit.
- LAUNAY Florence, 2008, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée », *Travail, genre et sociétés*, 19-1 : 41-63.
- LEBRETON Christelle, 2009, « Les revues québécoises pour adolescentes et l'idéologie du girl power », *Recherches féministes*, 22-1 : 85-103.
- LEHMANN Bernard, 2002, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte.
- MARRY Catherine, 2004, *Les Femmes ingénieurs : une révolution respectueuse*, Paris, Belin
- Office fédéral de la statistique, 2011, *Les Pratiques culturelles en Suisse*, Neuchâtel, OFS.
- MONNOT Catherine, 2012, *De la harpe au trombone. Apprentissage instrumental et construction du genre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- PENIN Nicolas, 2007, « Sports à risque : production, permanences et résistances à la domination masculine », *Nouvelles Questions féministes*, 26-1 : 90-105.
- PERRENOUD Marc, 2007, *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.
- PERRENOUD Marc, 2011, « Les musicos et la masculinité », in Daniel Welzer-Lang et Chantal Zaouche Gaudron (dir.), *Masculinités état des lieux*, Ramonville, Ères : 137-148.
- PRUVOST Geneviève, 2008, « Le cas de la féminisation de la police nationale », *Idées économiques et sociales*, 152 : 9-19.
- QUEMENER Nelly, 2011, « Ces femmes qui font rire : Du stéréotype féminin aux "nouvelles féminités" dans les talk shows en France », *Sociologie de l'Art*, 17 : 17-30.
- RAVET Hyacinthe, 2011, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- ROBINS David et Dick POUNTAIN, 2001, *L'Esprit « cool »*, Paris, Autrement.
- ROUGET Gilbert, 1980, *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard.
- ROUSSEL Violaine, 2007, « Les femmes, l'art et la guerre en Irak. Consolidation et subversion des stéréotypes de genre », *Terrains et travaux*, 13-2 : 73-98.
- TABET Paola, 1998, *La Construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*, Paris, L'Harmattan.
- TABET Paola, 2004, *La Grande Arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan.
- TRIEPIER Odile, 1998, *Mixité et discrimination dans le champ musical : l'exemple des femmes dans les groupes rock*, Paris, Observatoire musical français.
- WEBER Max, 1971 (1922), *Économie et société*, Paris, Plon.
- WHITELEY Sheila, 1997, *Sexing the groove*, London, Routledge.
- ZOLESIO Emmanuelle, 2012, *Chirurgiens au féminin ? Des femmes dans un métier d'hommes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

## I ABSTRACT

### Ambivalent Female Arrangements: Popular Music in French Speaking Switzerland

This paper examines the professional practices of women musicians in popular music in Switzerland. It shows that the few women who manage to survive in this line of work are bound to finding various forms of strategic arrangements with male dominance, ranging from a relationship of dependence (playing as a couple), embodying a motherly figure (being the « leader » of a band), or isolation (playing solo). When they try to address gender explicitly and assert themselves as women instrumentalists in an altogether male environment, or when they engage in strategies of subversion by playing with gender codes and appearances, women musicians are marginalised in their professional space, except in some rare cases where the strategic use of a sexualised femininity results in a very ambivalent form of « empowerment ».

*Keywords:* Gender. Transgression. Popular music. Women musicians. French speaking Switzerland.

## ■ ZUSAMMENFASSUNG

Ambivalente, weibliche Abmachungen. Moderne Musik in der französischen Schweiz

Dieser Artikel befasst sich mit Musikerinnen auf der aktuellen Schweizer Musikbühne. Wir zeigen auf, dass die wenigen Frauen, die sich im beruflichen Milieu halten können, auf eine kleine Anzahl von strategischen Abmachungen mit der männlichen Dominanz reduziert sind: zwischen Abhängigkeit (Auftritt als Paar), bemutternde Persönlichkeit (Leader) und Isolierung (Einzelauftritt). Wenn die Frauen sich als Instrumentistinnen in einem vorwiegend männlichen Milieu beweisen oder sogar versuchen die Geschlechterrolle umzustürzen, indem sie mit Codes und Erscheinungen spielen, finden sie sich im beruflichen Umfeld marginalisiert. Rar sind die Fälle, bei denen sexualisierte Weiblichkeit strategisch genutzt werden, was eine ambivalente „Emanzipation“ schafft.

*Stichwörter:* Gender. Transgression. Moderne Musik. Musikerinnen. Französische Schweiz.

## ■ RESUMEN

Arreglos femeninos ambivalentes. Músicas actuales en la Suiza romana

Este artículo se centra en las instrumentistas en el escenario suizo de la música actual. Demostramos que las escasas mujeres que consiguen existir en este medio profesional se reducen a un conjunto muy limitado de arreglos estratégicos con la dominación masculina, entre dependencia (actuar en pareja), figura materna (ser “líder”) y aislamiento (actuar sola). Cuando se afirman como mujeres instrumentistas en un medio ampliamente masculino, o que ellas tratan de subvertir el género actuando con los códigos y las apariencias, estas artistas se encuentran marginadas en el espacio profesional, salvo en algún caso raro de uso estratégico de la feminidad sexualizada que produce una “emancipación” más o menos ambivalente.

*Palabras-clave:* Género. Transgresión. Músicas actuales. Instrumentistas. Suiza romana.

