

Catherine Rudent
IReMus
Iaspm-bfE

Les stéréotypes de genre dans la presse rock.
Musiciennes et musiciens dans *Les Inrockuptibles* en 2010¹.

Quels procédés d'écriture usuels en critique musicale des musiques populaires phonographiques² sont susceptibles de produire des constructions biaisées de la production musicale des artistes quand ce sont des femmes ?

La critique musicale va être dans mon travail définie comme activité langagière à but normatif et évaluatif, prenant pour objet une production musicale singulière explicitement désignée, dont les énoncés sont communiqués à d'autres que l'énonciateur. Je ne la réduis donc pas, à la base, à la pratique du journalisme ou d'autres médias musicaux, même si de fait c'est sur un corpus de journalisme musical que portent mes analyses dans le cas présent.

Une telle définition implique quelques corrélats intéressants : par exemple, ainsi conçue de manière générale, la critique musicale est une activité centrale dans les usages sociaux de la *popular music* (Frith, 1998, 4-5), les acteurs (musiciens, auditeurs experts ou non) consacrant temps et énergie à débattre ensemble de ce qui est ou n'est pas de la bonne musique, arguments à l'appui. Par ailleurs, défini comme ayant un objet musical spécifié, l'énoncé critique « embraye » sur lui de diverses manières et les modalités de cet embrayage permettent un certain nombre de constats (Rudent, 2000). Mais ce texte-ci porte seulement sur un point : les biais de la représentation critique des objets musicaux dans leur lien avec la présence de femmes musiciennes dans la musique objet de la critique, et les représentations du 'féminin' ainsi verbalisées.

En plus de la sociologie du genre, avec ses ouvrages généraux de référence (Bourdieu, 1998, Goffman, 2002 / 1977), et de l'anthropologie (Héritier, 1996), les représentations sociales du masculin et du féminin sont aussi étudiées dans les travaux sur les pratiques sociales (sociologie des professions, des pratiques culturelles, de l'éducation...), ou en sociologie du corps et de la sexualité. Pour les pratiques artistiques, de très nombreuses équipes et projets étudient leur lien au genre. En France et sur la musique, on doit citer en tout premier lieu le CREIM³ et les travaux de Marie Buscatto. Pour ce qui est des « musiques populaires phonographiques », mentionnons Sheila Whiteley, Lisa L. Rhodes, Lori Burns, Faupel et Schmutz⁴.

Ma contribution ici n'est toutefois pas sociologique : mon but est d'entrer dans le détail des formulations et des mots de l'écriture critique, ce qui me conduira à mettre en évidence les nuances et la cohérence des personnages ainsi implicitement construits de musiciennes. J'entends les personnages de musiciennes par opposition à ceux de musiciens, mais aussi par opposition à ce qui relève des traits objectivables de leur identité, c'est-à-dire en distinguant le personnage de la personne. Il s'agit, au total, d'une analyse textuelle effectuée, il faut le préciser, avec l'arrière-plan musicologique qui est le mien.

¹ Le travail présenté ici est mené dans le cadre du PICS (Projet International de Coopération Scientifique) « Du genre de la critique d'art / Art Criticism from a Gender Perspective », porté par Marie Buscatto (Paris 1) et Mary Leontsini (Université d'Athènes).

² Cette dénomination est plus juste que celle de « musiques populaires » et de « musiques actuelles ». Elle est expliquée dans mon mémoire d'habilitation (Rudent, 2010) et repose sur les travaux de Simon Frith (2004) et d'Olivier Julien (1999).

³ Cercle de Recherche Interdisciplinaire sur les Musiciennes, créé par C. Deutsch, F. Launay, R. Legrand, B. Porot, H. Ravet (<http://www.creim.fr/>).

⁴ Des textes de ces divers auteurs sont cités en bibliographie.

Dans le cadre ainsi posé, je procède à une analyse de contenu sur un numéro spécial des *Inrockuptibles*, c'est-à-dire un corpus usuel dans ce type de recherche. Notons toutefois que, dans le contexte contemporain de la communication et des médias, ce type de support (la presse imprimée), est en voie de marginalisation, par rapport aux communications passant par l'Internet. Or ce changement de support a des conséquences sur les énoncés critiques, entre autres une raréfaction et un rétrécissement de ces énoncés dans les médias Internet. Si ces derniers manient l'écrit et la critique, ils le font sur un mode profondément transformé, puisqu'ils permettent l'écoute simultanée des musiques présentées. On comprend comment la nécessité de l'embrayage, évoquée plus haut, se trouve considérablement assouplie.

Présentation du corpus

Le numéro étudié est un hors série des *Inrocks*², paru en 2010, intitulé « Les 100 meilleurs albums des années 2000 ». Rappelons que *Les Inrockuptibles* est un périodique initialement musical, créé en 1986, et qui fut un prescripteur majeur pendant plusieurs années en ce qui concerne les musiques populaires phonographiques en France. Les renouvellements du paysage médiatique musical par la suite ont relativisé son rôle, mais *Les Inrockuptibles* restent un magazine - culturel généraliste maintenant - important dans le champ. On peut de ce fait considérer que la pratique critique que je vais y observer est significative des habitudes françaises en 2010, même si elle n'est ni exclusive ni exhaustive. A l'appui de cette assertion, je soulignerai que mes résultats convergent avec ceux d'autres chercheurs mentionnés plus haut, dans des médias plus anciens mais aussi plus récents et dans d'autres contextes culturels ou nationaux.

Huit femmes (repérées par le prénom) ont contribué à la rédaction de ce numéro spécial, pour dix-sept hommes, soit une minorité plutôt large d'un tiers du total. Toutefois la quantité d'articles signés est bien plus inéquitable : environ un article sur dix seulement est signé d'un nom féminin.

En ce qui concerne le genre des artistes critiqués, la sous-représentation des femmes est aussi frappante. 17 albums sur 100 sont des albums dont l'artiste principale est une femme, donc moins d'un sur cinq. De plus, parmi ces 17, le plus haut classé est 24^e sur cent, et 12 (les deux tiers, donc) sont en deuxième moitié de classement. Or, à partir de la 50^e place, les albums sont non seulement dévalorisés par leur classement, mais ils sont aussi moins visibles et occupent moins de place matériellement : ils font l'objet d'un article d'une demi-page (au lieu d'une page entière pour les 50 premiers albums du classement), et l'illustration est réduite à une petite reproduction de la pochette de l'album, sans autre photo montrant l'artiste ou le groupe.

Les dix-sept femmes artistes dont l'album figure dans le palmarès sont Alela Diane (24)⁵, Ellen Allien (33), Lily Allen (38), CocoRosie (41), M.I.A. (43), Beth Ditto de Gossip (51), PJ Harvey (55), Björk (57), Cat Power (59), Kelis (68), Missy Elliott (71), Juana Molina (72), Camille (73), Santogold (76), Diam's (82), Amy Winehouse (83) et Lhasa (88)⁶.

1. Caractéristiques de cette écriture critique

Comment les journalistes écrivent-ils sur la musique, indépendamment du genre des artistes ? On constate dans leurs formulations un effacement des acteurs, la présence de clichés plaqués, l'imprécision et le flou sur les caractéristiques musicales, l'abondance des hyperboles et des interprétations non argumentées.

⁵ Le nombre entre parenthèses est la place dans le classement.

⁶ Stéphane Deschamps a signé 7 de ces 17 articles, un fait remarquable pour lequel je n'ai pas d'explication. J'ai veillé à ce que les caractéristiques d'écriture relevées plus bas soient bien réparties entre des signataires divers.

1.1 Effacement des acteurs

Dans l'écriture critique étudiée, les formulations tendent à effacer les acteurs et leur position par rapport à l'album évoqué, qu'il s'agisse de ceux qui font la musique (musiciens et personnes participant à la création), de ceux qui la reçoivent (destinataires, auditeurs), ou du critique (en position d'énonciateur). Cela s'effectue par des tournures verbales impersonnelles et des omissions de compléments. Par exemple, « Hotel 2 Tango, ce studio [...] où **se réalisent**⁷ tous les disques d'A Silver Mount Zion et de Godspeed You ! Black Emperor »⁸ ne dit pas qui réalise ces disques, les musiciens n'étant désignés par aucun mot ; et cette phrase du même article efface l'auditeur : « La découverte du disque **provoque** [pour qui ?] **les sensations** brutes et inédites qu'**offrent** d'habitude [à qui ?] les groupes de Montréal » : tout le monde est supposé (ou incité à) écouter de la même manière le même album, c'est-à-dire implicitement de la même manière que le journaliste, énonciateur de l'assertion. Les personnes ainsi laissées dans le non-dit ne font alors l'objet d'aucune différenciation.

1.2 Ecriture de clichés

Les journalistes tendent à recourir à un répertoire de clichés plaqués sur l'album qu'ils critiquent, en ce sens que le rapport entre le cliché et l'album dont il est question paraît inexistant. C'est l'une des ficelles de l'écriture journalistique sur les musiques populaires phonographiques. Par exemple, dans deux articles de signataires distincts (Dordor et Siankowski), traitant de deux albums profondément différents entre eux musicalement (*Funeral* d'Arcade Fire et *Lhasa*), et n'ayant en commun qu'une attache avec le Canada, on trouve la même astuce d'allusion à une chanson française, « Ma cabane au Canada » : cette chanson est un succès particulièrement sentimental de Line Renaud en 1947. Il appartient donc à un monde musical entièrement étranger à ceux des deux albums musicaux critiqués.

1.3 Imprécision

L'imprécision et le flou musicaux s'opèrent par des formulations généralisantes (les White Stripes « sont sur le fond capables de **tout** jouer ou presque »⁹) ainsi que par des allusions à des éléments musicaux indéfinis : que désigne l'absence de « concessions » et de « complexes » dans la description suivante du même album : « Un embrouillamini inextricable de musique américaine, jouée sans concessions ni complexes » ? Quels aspects musicaux sont visés par le mot « essentiel » dans « une forme musicale ramenée à **l'essentiel** » (même article) ?

La métaphore est très utile pour cette estompe des signifiés et des référents. Les exemples sont légion et le procédé est un des plus présents dans l'écriture journalistique sur la musique (Rudent, 2000) : n'en citons que deux, tirés d'un article où un album des Red Hot Chili Peppers est décrit comme « une cure de **désintoxication** musicale osée », qui propose « une pop-song **sucrée** [...] relevée d'une pointe de trompette et d'un **vieil** orgue »¹⁰.

Dans d'autres cas, l'imprécision prend le masque de l'information : le même journaliste ajoute que l'album « emprunt[e] des sentiers déjà balisés **par les Beatles et les Beach Boys** », ce qui paraît apporter des informations musicales précises : il n'en est rien, étant donnée la diversité musicale des deux groupes pris comme comparants.

1.4 Hyperboles

On rencontre de nombreuses hyperboles, ce qui rappelle que la communication médiatique est confrontée à la même nécessité d'accroche et de choc émotionnel que l'affiche, une nécessité pointée il y a longtemps par Moles (1969). L'hyperbole souligne aussi que le

⁷ Les caractères gras dans les citations sont de moi : je les utiliserai pour attirer l'attention sur la caractéristique d'écriture ou les stéréotypes que la citation présente.

⁸ Pierre Siankowski, *Funeral*, Arcade Fire, 1 - J'indique en fin de référence la place dans le classement, plus pertinente que le numéro de page.

⁹ Stéphane Deschamps, *Elephant*, The White Stripes, 6.

¹⁰ David Glaser, *By the Way*, Red Hot Chili Peppers, 92.

journalisme musical, s'il a un idéal critique, se conforme tout autant, ou davantage, à une logique publicitaire¹¹. Le texte sur *Silent Alarm*, signé de Christophe Conte¹², en offre de nombreux exemples : « le nouveau quatuor britannique dont **tout le monde** cause désormais » ; « l'**incontournable** phénomène rock de l'année » ; « un concentré inflammable de **tout ce que la musique a produit de plus incandescent** au cours des trois dernières décennies » ; « une voix aux modulations **infinies** ».

1.5 Interprétations non contrôlées

J'appelle ici « interprétations non contrôlées » des équivalences posées sur le mode de l'assertion non argumentée, entre deux ordres de faits hétérogènes : l'un musical et objectif, l'autre, subjectif. On constate que cette équivalence entre un album (ou une chanson) et une intention (ou un sentiment, une pensée, une émotion) est omniprésente dans cette critique musicale. La description de la musique, dont on a vu qu'elle est imprécise et hyperbolique, compense ainsi ses manques : car cela permet des énoncés nuancés, développés et, parfois, étrangement précis - dans un domaine où la précision ne peut faire l'objet d'aucune vérification, contrairement à ce qui se passerait avec des descripteurs musicaux. Ainsi Francis Dordor écrit à propos de Lhasa et de l'album du même nom : « Ce disque, c'est son voyage au bout de la nuit, sa plongée au fond d'elle-même ». « C'est un disque d'après le déluge, où la chanteuse retrouve une forme de sagesse primitive »¹³.

Le procédé va assez loin puisque c'est parfois l'album ou le titre eux-mêmes (au lieu de l'artiste) qui sont présentés comme le sujet de ces affects ou idées, comme ici¹⁴ : « ample et ambitieux, *Ordinary Man* [...] impose d'emblée sa sacrée personnalité » ; on y trouve un « rap décontracté ('Tryin' too Hard') » et on n'y entend « nul calcul derrière la chaleur et la générosité qui se dégagent de l'entreprise ».

C'est dans le cadre général de ces procédés d'écriture que se fait le traitement différencié des musiciennes et des musiciens dans le corpus. On constate par exemple que, dans les deux derniers articles cités, un des stéréotypes de la musicienne repérés par Faupel et Schmutz (2011) dans *Rolling Stone* est présent : celui de l'authenticité émotionnelle. Ajoutons que les qualificatifs « ample et ambitieux », employés par Béatrice Facon pour l'album de Day One (un duo d'hommes), relèvent, à l'inverse, de stéréotypes du masculin, conformément aux acquis de la sociologie dans le domaine. C'est sur cette mise en cohérence des personnages de la « musicienne » et du « musicien » avec des représentations sociales très répandues que porte la suite de ce chapitre.

2. La musicienne et le musicien comme personnages opposés et cohérents

Les personnages de la musicienne et du musicien sont construits dans le corpus par l'évocation extrêmement récurrente d'un certain nombre d'attributs différenciés, et même opposables terme à terme, ce qui fait écho aux thèses d'Héritier sur le masculin et le féminin comme modèles pour une pensée de la différence et qui peut rappeler aussi la structuration binaire évoquée par Bourdieu dans *La Domination masculine*.

Il est très important de noter dès maintenant que ces stéréotypes ne sont pas particulièrement le fait des journalistes hommes : ils sont partagés par les femmes, comme on vient de le voir avec Béatrice Facon. Les développements qui suivent ne portent donc pas sur des hommes ni sur leur manière d'écrire sur les musiciennes. Ils se veulent un constat, sur des stéréotypes qui parcourent tout le corpus, indépendamment du genre du journaliste ; ces stéréotypes sont répandus non seulement dans la critique de musiques populaires

¹¹ Pour l'opposition entre critique et promotion voir Béra (2003).

¹² Christophe Conte, *Silent Alarm*, Bloc Party, 90.

¹³ Francis Dordor, *Lhasa*, Lhasa, 88.

¹⁴ Béatrice Facon, *Ordinary Man*, Day One, 87.

phonographiques mais dans l'ensemble de la société à laquelle elle appartient - c'est-à-dire aussi parmi les femmes (cf. Goffman, 2002 / 1977).

Avant tout et principalement, la musicienne est construite comme « petite » : on peut subsumer la plus grande partie des attributs du personnage sous cette idée générale, même si elle se décline en différentes nuances. On le voit dans l'article sur *La maison de mon rêve*, de CocoRosie¹⁵ : l'album est fait « de petites comptines » « fragiles et chuchotées » par d'« innocentes » « femmes-enfants » qui nous font accéder à du « trop intime ». Ces variantes de la petitesse contribuent toutes à minorer les musiciennes et leur musique. Voici les principales.

La petitesse est, d'abord, associée à l'enfance dans plusieurs albums de femmes (plus souvent appelées « filles ») ; une enfance qui est souvent évoquée à travers cette petite musique de l'enfance que sont les comptines¹⁶ ou les berceuses :

« Le style de Chan Marshall, c'est la **berceuse** qu'on fredonne à un **petit enfant** pour chasser les cauchemars, c'est le précieux **bout** de chanson qu'on lance entre soi et le monde pour éloigner la solitude. **Fille** du sud [...] [elle propose] six chansons **intimes** qu'on écoute en retenant son souffle comme si on entendait de la musique pour la première fois de sa vie. [...] [Son] chant [est] **humblement génial** »¹⁷.

On voit ici que la musique enfantine amène les thématiques voisines de l'intimité, puis de l'humilité. Mais les 'petites filles'¹⁸ que sont les musiciennes débordent parfois de la vitalité de l'enfance :

« Du haut de ses 21 ans, cette **gamine** brune, joviale et un peu rondouillarde présente de loin toutes les tares congénitales de la **fille** à papa [...]. **Petite** cigale frivole [...] elle s'avère, une fois son **petit** manège arrêté, bien plus lucide [...] ».¹⁹

La petitesse de la musicienne se transcrit également dans l'idée de fragilité. Dans l'exemple qui suit, cette fragilité est additionnée d'images violemment dépréciatives au tournant d'une comparaison d'Amy Winehouse avec Britney Spears :

« Rapidement, la personnalité top destroy d'Amy Winehouse a éclipsé *Back to Black*. Drogée, alcoolique, incontrôlable, grande gueule, amateur de McDo, la nouvelle diva soul aurait pu finir par rejoindre la **serpillière** Britney Spears dans le **cloaque des icônes du rien**. [...] Comme Kylie Minogue, Jennifer Lopez, Olivia Ruiz ou Kirikou, Amy Winehouse est **petite**, mais elle est vaillante. Elle écrit ses chansons elle-même, les vit et les chante avec ses tripes, son **petit** cœur de **jouvencelle** et sa vieille gouaille [...] cette **fille** est une très grande romantique. Peut-être même **incurable**. »²⁰

La fragilité caractériserait aussi la voix d'Ellen Allien :

« Ellen Allien pousse même le bouchon de sa voix jusqu'à en exploiter les quelques cavités d'humanité, et même **les faiblesses** »²¹.

Les musiciennes peuvent d'ailleurs revêtir d'elles-mêmes le costume de la petite femme fragile, comme Camille tenant ces propos :

« Je voulais trouver l'infini dans quelque chose de très **fragile**. Je suis allée chercher dans le **petit** truc qui est à moi, un **petit** truc **tout fin**, et j'y ai trouvé plein de choses »²².

Au voisinage de la 'petite musique' qu'évoquent comptines et berceuses, nous rencontrons les traits du minimalisme, de l'économie de moyens et du refus de l'exhibition technique, traits souvent attribués aux musiques de femmes, qu'il s'agisse, de nouveau, d'Ellen Allien :

¹⁵ Stéphane Deschamps, *La maison de mon rêve*, CocoRosie, 41.

¹⁶ Cf. Martin Cazenave, *Misery Is a Butterfly*, Blonde Redhead, Martin Cazenave, 37.

¹⁷ Stéphane Deschamps, *You Are Free*, Cat Power, 59.

¹⁸ Ici et dans la suite, je réserve les guillemets français aux citations et aux titres de chansons ; j'utiliserai les guillemets simples pour les termes qui me permettent de résumer le contenu des stéréotypes.

¹⁹ Christophe Conte, *Alright, Still*, Lily Allen, 38.

²⁰ Stéphane Deschamps, *Back to Black*, Amy Winehouse, 83.

²¹ Eléonore Colin et Pascal Bertin, *Berlinette*, Ellen Allien, 33.

²² Stéphane Deschamps, *Le Fil*, Camille, 73.

« Ellen Allien est jeune [...] et n'éprouve pas le besoin d'ingurgiter et de digérer **dix ans de musique électronique** en cours particulier avec **un** producteur à la mode [...]. Ici pas [...] de **wagons d'effets** de synthé »²³.

ou de PJ Harvey, ramenée à la familiarité enfantine du prénom :

« Polly Jean retrouve sa guitare et son feu intérieur, une façon de faire irradier la colère, de faire cingler la **simplicité** [...] qu'elle n'aurait jamais dû abandonner. Aujourd'hui **moins femme** au bord de la crise de nerf que **filles** du bord de mer [...] »²⁴.

Le texte le plus explicite sur ce point est sans aucun doute celui de Jean-Daniel Beauvallet sur Björk : « une **filles** à moelle » qui fait entendre de « **simples** (et complexes) entrelacs de voix » et sait « se passer **d'astuces de production** et de '**gros son**' », laissant à d'autres la « joie strictement mâle de démonstrateur en autoradio »²⁵.

Ces dernières lignes, assez étonnantes, font irrésistiblement écho aux caractérisations inverses, par Pierre Siankowski, de *Blueprint* de Jay-Z (13), entièrement parcouru par les traits de la masculinité, à commencer par les mâles astuces de production, précisément : son « intro » est « calé[e] sur une **production aussi massive qu'élégante** », et l'artiste « aura son succès populaire **sans tirer sa production vers le bas** », car « *The Blueprint* est ainsi **une merveille de superproduction** ». On a bien affaire en cela à une forme de grandeur, par contraste avec la petitesse des musiques de femmes : grâce à ses qualités de production, *The Blueprint* est « un péplum d'une rare **ampleur** ».

L'enfance, la fragilité, la simplicité technique sont trois aspects de la petitesse des musiciennes. Elle en revêt d'autres encore : l'innocence et la candeur, par exemple, qui caractérisent aussi le *Medúlla* de Björk, dont « le paganisme outrancier, joyeux et **naïf** » retranscrit « une idée **primitive**, désorganisée et **basique** de la foi », dans un « esprit terrien, **candide** et gaiement mystique »²⁶.

Les musiciennes sont aussi ramenées à leur intériorité (PJ Harvey retrouvait, on l'a vu, « son feu intérieur ») et à leur intimité, comme si leur (petite) musique n'avait pas à se déployer dans un espace extérieur ; en corrélation, alors que l'emblématique « père Jay-Z s'offre [dans *The Blueprint*] l'occasion d'aller encore un peu plus haut », les musiciennes sont dotées fréquemment d'un mouvement 'vers le bas', sous les espèces de l'introspection et de la plongée au fond de soi ; vers le bas ou vers l'intérieur, donc, là où au contraire les musiciens déploient leur musique 'en haut' et 'vers l'extérieur' : dans Blonde Redhead²⁷, la chanteuse Kazu et ses « insondables gouffres » s'oppose au chanteur Amedeo et ses « sommets de bravoure ». Lhasa pour Francis Dordor pratique la « plongée au fond d'elle-même »²⁸, Beth Gibbons²⁹ « continue de creuser dans ses textes des obsessions très personnelles » et Camille fait une « expérience intime de recherche et de dépassement de soi »³⁰.

A ces visages de la petitesse on peut adjoindre la passivité, voire la captivité. Faupel et Schmutz (2011, 34) rappellent que l'initiative et l'activité (*agency*, parfois traduit par « agentivité ») sont du côté du masculin, et l'on avait bien mention de l'« efficacité » des productions de Jay-Z. Par contraste, Francis Dordor évoque ainsi Lhasa :

« Des **murs de prison** se dressent dont elle **espère s'évader**. Mais avant de recouvrer sa liberté, il lui faut passer '1001 Nights' à **attendre, dans l'obscurité**. »

²³ Eléonore Colin et Pascal Bertin, *Berlinette*, Ellen Allien, 33.

²⁴ Stéphane Deschamps, *Stories from the City* [...], PJ Harvey, 55. Stéphane Deschamps emploie le même registre descriptif pour *The Pirate's Gospel*, Alela Diane, 24.

²⁵ JD Beauvallet, *Medúlla*, Björk, 57.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Martin Cazenave, *Misery Is a Butterfly*, Blonde Redhead, 37.

²⁸ Francis Dordor, *Lhasa*, Lhasa, 88.

²⁹ Richard Robert, *Third*, Portishead, 39.

³⁰ Stéphane Deschamps, *Le Fil*, Camille, 73.

Or l'image de la captive était déjà employée par Richard Robert pour Beth Gibbons : dans *Third*, la chanteuse prend un rôle nouveau, actif, inconfortables pour elle (suppose-t-il), d'implication dans la « réalisation », et c'est une « promotion » :

« Même si elle continue de creuser dans ses textes des obsessions très personnelles, Beth Gibbons ne chante plus comme **une princesse emmurée dans son donjon**, perchée dans quelque haute et inaccessible solitude. **Impliquée** comme jamais, **promue** au rang de réalisatrice sonore au même titre que l'apprenti sorcier Geoff Barrow et le guitariste Adrian Utley, elle participe **activement** à un chaos dont on devine qu'il lui aura été aussi **inconfortable** que libérateur. »

Là aussi, une comparaison est éclairante avec les musiciens, plus confortablement installés dans le rôle de ceux qui 'ouvrent la voie'. Car, à l'inverse de la captivité et de l'attente féminine, le musicien prend des initiatives :

« Si l'usure aura finalement raison de l'union des deux affreux jojos [des Libertines] [...], Bloc Party, Franz Ferdinand, Kaiser Chiefs, les Kooks, Arctic Monkeys, Razorlight et autres formations britanniques à guitares - elles furent des centaines à **suivre** - peuvent encore remercier **messieurs** Barât et Doherty de leur avoir **ouvert les portes** du succès avec ce **premier album fondateur**. »³¹

A la lecture de cette presse, on constate donc que les musiciennes voient leur valeur reconnue sous les traits de la 'petitesse' - avec toutes les variantes que je viens d'énumérer : juvénilité, fragilité, simplicité, innocence, intériorité, passivité. On comprend comment la petitesse des femmes musiciennes, alors même qu'elle est explicitement le critère de leur valeur artistique, est en réalité, implicitement, facilement dépréciative. Aussi touchante que soit leur 'petite musique', elle apparaît inférieure (en taille, pourrait-on dire) à l'art des hommes, tout en ampleur, en « bravoure », en « astuces », en « démonstration », en élégance, en brio, en efficacité. On comprend bien aussi comment il est 'naturel' (c'est-à-dire conforme aux représentations communes) de ne faire dans les classements comme celui-ci qu'une 'petite' place aux femmes (journalistes ou artistes). Est-ce forcer le trait de penser que si leur mouvement 'naturel' est de descendre au fond d'elles-mêmes, elle descendent tout aussi 'naturellement' vers 'le bas' du classement ?

Cette description du personnage principal de musicienne doit être complétée par une figure secondaire mais remarquablement cohérente et très différente de la 'petite', qui vient d'être décrite : la musicienne hystérique, caractérisée par ses excès émotionnels qui la rendent à la fois fascinante et effrayante. Elle semble associée préférentiellement aux chanteuses noires et liée à la *soul*. On la rencontre sous une forme développée dans les articles sur Missy Elliott (71, Christophe Conte) et Kelis (68, Anne-Claire Norot) et elle émerge plus ponctuellement dans d'autres textes (PJ Harvey, Amy Winehouse).

Comme on l'a vu pour le cliché de « Ma cabane au Canada », les mêmes stéréotypes voyagent donc généreusement d'un(e) signataire à l'autre sans guère varier : l'homogénéité du personnage de musicienne à travers la diversité des musiques décrites et des journalistes qui en parlent est très remarquable. On peut à cet égard considérer ces articles comme résultant d'une espèce d'écriture collective, qui manifeste l'unité et la cohésion des représentations des journalistes. Et comme pour la « cabane au Canada », on a affaire à des stéréotypes largement déconnectés des réalités musicales auxquelles ils sont appliqués. C'est le dernier point que je développerai ici.

3. Des caractères obligés et renforcés

Toutes ces caractérisations des musiques de femmes sont peu en prise sur la singularité et les caractères objectivement constatables des albums et des musiciennes. Quand Camille crée et chante « Ta douleur », en pleine possession de ses moyens vocaux et de son inventivité musicale, où est la fragilité ? Quand Björk raffine à l'infini la diversité de ses productions sonores, où est le bricolage de gamine ? Quand Amy Winehouse impose ses hymnes soul réinventés, où est l'infinie discrétion de la femme penchée au bord de ses gouffres intérieurs ?

³¹ Johanna Seban, *Up the Bracket*, The Libertines, 4.

Les mêmes musiciennes auraient donc pu être décrites dans les termes opposés à ceux qui ont été choisis, des termes de maîtrise, de brio, d'invention, de maturité et de force. A l'opposé, certains albums d'hommes pourraient faire l'objet d'une description empruntant au registre de la fragilité, de l'introspection, de la solitude : celui de Johnny Cash par exemple³². Or dans cet article, les thèmes de la solitude, de la maladie, du déclin objectif de la carrière, sont au contraire accolés à l'au-dessus', avec une métaphore filée de sommets montagneux et une présence insistante de la notion de force.

3.1. Le jeu de dupes des stéréotypes de genre

Les traits féminins de la petitesse, inlassablement attribués par l'écriture journalistique aux musiciennes et à leurs musiques, font donc en réalité l'objet d'un jeu de dupes : car dans tous les cas, le critique trouve le moyen de plaquer une forme de petitesse sur la musicienne et de grandeur sur le musicien. La critique souligne ainsi, dans tous les cas et quel que soit le son de l'album, les aspects qui sont nécessaires à la construction du sempiternel même personnage de la musicienne et, symétriquement, du musicien. Pour cela, elle trie parmi les caractéristiques, musicales ou non, celles qui permettent d'y accrocher les clichés appropriés au genre de l'artiste. Elle procède à la mise en cohérence des musiques critiquées avec des stéréotypes de genre plus généraux. Il semble difficile de résister à ce mouvement de l'écriture, qui a alors pour effet non pas de décrire et d'évaluer les sons de l'album mais d'assurer le lien entre eux et des stéréotypes de genre préexistants et incontournables.

Cela se perçoit dans certaines stratégies descriptives organisées en deux temps : celui de la concession, suivi de la réaffirmation du stéréotype : si *Un día* de Juana Molina³³ est dans un premier temps décrit comme novateur, le stéréotype (masculin) de l'invention et de l'initiative artistique n'est pas pleinement ni explicitement intégré à l'écriture critique. En revanche, Richard Robert retourne, dès le milieu de son texte, à un stéréotype féminin :

« En une poignée d'albums, l'Argentine a transformé la pop song [...]. *Un día* [...]rompt une bonne fois pour toutes avec les structures traditionnelles du songwriting [...]. Boucles rythmiques, mélodies en rotation, mélodées circulaires : Juana Molina tourne sans discontinuer sur elle-même, **comme une enfant qui s'amuse à s'étourdir** [...] ».

On retrouve ces deux temps successifs de la concession puis de l'assertion stéréotypique, dans la description déjà citée de *Medúlla* (JD Beauvallet) :

« la diabolique précision mélodique et le chant effronté [stéréotypes masculins] de Björk peuvent se passer d'astuces de production et de 'gros son' [réaffirmation du féminin], cette joie strictement mâle de démonstrateur en autoradio ».

Par ailleurs, d'un article à l'autre, les critères fluctuent de façon à assurer en souplesse l'ajustement du style sonore, quel qu'il soit, à la catégorie de genre, homme ou femme. Tant qu'on parle de Björk, par exemple, on insiste sur le critère de refus du gros son. On pourrait alors s'attendre à ce que le « gros son » de *Back to Black* (83) soit mentionné. Ce n'est pas le cas, et le journaliste (Deschamps) préfère commenter abondamment les fragilités de Winehouse (les solidités de Björk n'avaient en revanche pas été mentionnées). Là aussi, le balancement concessif émerge :

« Son disque est très bien produit [trait masculin], **mais** à l'ancienne, avec des cordes, des cuivres, des chœurs, du piano, **sans gadgets** [trait féminin de la simplicité] de tuning formatés pour MTV. [...] Amy Winehouse est petite, mais elle est vaillante. Elle écrit ses chansons **elle-même**, les vit et les chante **avec ses tripes** [authenticité émotionnelle], **son petit coeur de jouvencelle** [enfance] et sa vieille gouaille ».

Ainsi la petitesse revient toujours par un chemin ou un autre dans la description d'un album de femme : quelle que soit la musique, la musicienne est ramenée à l'ensemble stéréotypique féminin. On peut donc opposer terme à terme des personnages cohérents et récurrents de musicien et de musicienne : elle est petite, fragile, se protège (dans l'intimisme

³² Stéphane Deschamps, *American III : Solitary Man*, Johnny Cash, 15.

³³ Richard Robert, *Un día*, Juana Molina, 72.

ou la religion), est désirable, contrôle peu sa vie et sa musique. Au contraire, le musicien est doté d'un gros son, capable de se projeter dans le danger et le scepticisme (mais aussi dans l'invention et l'initiative expérimentale), désirant et au contrôle de ses actes.

Les procédés d'écriture notés en première partie facilitent ces opérations de plaquage systématique des stéréotypes : l'effacement des acteurs, le cliché, l'imprécision et l'interprétation non contrôlée permettent de ne rien dire de précis sur les particularités musicales d'un album. Dès lors tout stéréotype peut être appliqué à tout album. La mise en cohérence des uns et des autres est toujours possible, et elle est presque toujours effectuée.³⁴

3.2. Renforcements

Les stéréotypes repérés ici ont des résonances symboliques sexuelles trop évidentes - et trop étudiées ailleurs - pour qu'il soit nécessaire de les analyser (les gouffres féminins, les sommets masculins). Mais notons les renforcements dont ils bénéficient, dans la mise en forme du message journalistique-critique. Bien que le lien entre sexualité et musiques populaires soit fort³⁵, il n'est pas indispensable dans l'évaluation musicale d'un album de le mentionner de manière aussi redondante et de l'utiliser autant à l'appui des descriptions évaluatives. Et l'on peut aussi imaginer une critique musicale qui n'évacue pas autant les aspects sonores et fasse moins de place à cette thématique. Ce déséquilibre du contenu est une « loi du genre » de la critique musicale des musiques populaires. Nous sommes même ici dans une spécificité, mais aussi une ficelle et une facilité, de cette critique musicale (cf. Rhodes, 2005, 41-88). Je terminerai cette étude en sortant de la description des musiques : la différenciation stéréotypée des albums en fonction du genre de l'artiste, *via* le raccord au domaine de la sexualité, est renforcée au moins à deux niveaux, celui des illustrations (renforcement visuel) et celui des évocations explicites (renforcement verbal).

3.2.1 Renforcement visuel

La présentation visuelle des hommes et des femmes recoupe les deux ensembles stéréotypiques des descriptions de la musique et des musiciens. La page consacrée au 2e du classement, *Is This It* des Strokes (Bruno Juffin) en offre un excellent exemple. The Strokes est un groupe de cinq hommes et la page montre leur photo en couleur, sur un quart de page, en pied. Elle offre aussi une reproduction plus petite de la pochette - pochette suffisamment problématique pour qu'une version assagie, non sexuelle, ait été faite lors de la sortie de l'album aux USA : il s'agit d'une photo en noir et blanc, présentant le bassin, mince et blanc, d'une jeune femme (apparemment), nu, de profil, sur lequel est posée une main gantée de noir, soulignant la cambrure. En ce qui concerne les images, donc, cette page des *Inrockuptibles* traite de manière profondément différente image de femme (objet esthétisé à contenu érotique, cadrage focalisé sur une partie du corps proche du sexe, dans la recherche d'un effet érogène) et image d'homme (trace documentaire, cadrage large montrant l'ensemble de la personne, effet de neutralité objective).

La tendance à un traitement informatif pour les images de musiciens et esthétique pour les images de musiciennes se rencontre dans de nombreuses autres pages du numéro. Elle fait

³⁴

Les articles sur M.I.A. (M.I.A., *Kala*, 43) et sur Gossip (51), groupe de Beth Ditto, constituent de notables exceptions, et renversent les stéréotypes : ils parlent, pourrait-on dire, de ces musiciennes et de leur groupe « au masculin », tout du moins comme si elles étaient des hommes. Ils contiennent par exemple ce qui est probablement la seule mention, dans tout le numéro, d'une instrumentiste : « boosté par l'arrivée à la batterie de l'excellente Hannah Blilie, une jeune femme au look androgyne qui a écumé depuis dix ans tout ce que Seattle et Olympia comptent de formations alternatives ». Or ces deux articles sont de Géraldine Sarratia, engagée de diverses manières au sujet des sexualités alternatives.

³⁵

C'est un sujet voisin mais trop large pour être traité ici. Rappelons que la thématique sexuelle est un des traits centraux des répertoires musicaux populaires : proximité séculaire entre chanson et grivoiserie, paroles explicites ou codées du blues, du rock, de la soul, du rap, de la house music dès son émergence. Culture populaire et thématiques sexuelles sont historiquement liées, comme le montre Robert Muchembled dans ses travaux sur le passage du Moyen-Age à l'ère moderne.

écho à une conception sexualisée de la critique des musiques populaires et confirme le clivage entre activité masculine et passivité féminine.

3.2.2 Renforcement verbal

Les évocations explicites et directes de la sexualité, dans les textes, contribuent elles aussi à sexuer de manière excessivement insistante ces critiques musicales. Elle peut passer par l'élaboration fantasmagorique d'une situation sexuelle impliquant l'artiste : Johanna Seban évoque le

« passé glorieux [...]des groupes à frasques en belles frusques, auxquels aucun père ne confierait la chair de sa chair, et avec qui, pourtant, toutes les demoiselles du monde aimeraient voir le loup »³⁶.

Parfois la musique elle-même est dotée d'un sexe : ainsi Camille « caresse à rebrousse-poil ce gros chat castré qu'est trop souvent la nouvelle chanson française »³⁷.

La métaphore descriptive est d'ailleurs un lieu récurrent d'émergence des thématiques sexuelles. Pour David Glaser,

« la base rythmique de [*By the Way*] cherche simplement et constamment le point G (comme groove ?), la mélodie parfaite, l'exaltation des sens. Concluant l'album, l'orgasmique *Venice Queen* frappe la mémoire [...] »³⁸.

A l'inverse, les limites de Diam's sont ainsi résumées : « Elle a des couilles, mais sa musique manque de beats »³⁹. La sexualité masculine intervient aussi à propos de Bloc Party :

« le nouveau quatuor britannique dont tout le monde cause désormais aura organisé une savante et fertile montée en puissance - à raison d'un nouveau teasing chaque trimestre et d'appétissantes sorties live - jusqu'au jaillissement, attendu tel un orgasme trop longtemps contenu, de leur premier album »⁴⁰ (l'orgasme, associé au jaillissement, évoque un orgasme masculin).

Une bonne musique est donc répétitivement métaphorisée comme porteuse d'un sexe masculin en bon état de marche. Or une des particularités de la thématique sexuelle est qu'elle se focalise sur la différence entre hommes et femmes (cf. Bozon, 2009), elle-même fondatrice d'une pensée de la différence (Héritier, 1996) : en enfermant la critique musicale populaire dans cette imagerie, on met donc un obstacle de plus à la perception, à égalité et avec les mêmes critères, des musiques de femmes et des musiques d'hommes, c'est-à-dire à une critique musicale non biaisée par le genre de l'artiste.

Conclusion

L'analyse qui vient d'être présentée ne fait que confirmer les acquis des sciences humaines et sociales sur les inégalités sociales liées au genre. Mais, à la différence de ces disciplines, elle porte sur les procédés (verbaux, critiques) par lesquels ces représentations sociales du féminin et du masculin sont mises en œuvre. Elle traite non seulement des biais de genre, mais de l'écriture de ces biais dans un cadre - la critique - que l'on souhaiterait, précisément, peu biaisé.

De plus mon analyse met au jour certains résultats qui ne relèvent pas de la sociologie du genre. Tout d'abord l'aspect collectif de l'écriture journalistique critique sur les musiques populaires phonographiques : en opposition avec une critique qui initierait, créerait, renouvellerait, approfondirait un regard et une écoute sur l'œuvre critiquée, on a ici une écriture d'assemblage, puisant dans un réservoir de stéréotypes - et cela indépendamment du genre de l'auteur. C'est une écriture collective et prévisible.

Autre constat : les articles étudiés ne rendent pas compte de l'objet qu'ils décrivent, ce qui est également en décalage par rapport au but d'un texte critique. En effet, à objet sonore comparable les descriptions diffèrent et à objet sonore différent, elles sont interchangeable.

³⁶ Johanna Seban, *Up the Bracket*, *The Libertines*, 4.

³⁷ Stéphane Deschamps, *Le Fil*, Camille, 73. Les amateurs de Gainsbourg percevront aussi un implicite sexuel dans une autre phrase de cet article : dans *Le Fil*, « on croit entendre passer la Rolls de Gainsbourg dans 'Melody Nelson'. »

³⁸ David Glaser, *By the Way*, Red Hot Chili Peppers, 92.

³⁹ Stéphane Deschamps, *Dans ma bulle*, Diam's, 82.

⁴⁰ Christophe Conte, *Silent Alarm*, Bloc Party, 90.

Nous sommes donc en présence d'une critique qui fonctionne indépendamment de son objet et d'une écriture qui nous informe plus sur les stéréotypes applicables aux albums et aux artistes que sur la musique décrite et évaluée.

L'effet de biais est d'autant plus fort que, s'ils ne sont pas très proches de la musique, les articles sont en revanche abondamment tissés de thématiques sexuelles : le clivage entre les artistes selon leur sexe est de ce fait encore plus prégnant dans les textes.

Finalement, la différence des genres, omniprésente et stéréotypée, ne construit pas ici des stéréotypes *musicaux* du féminin et du masculin, dont l'existence est douteuse mais pourrait toutefois faire l'objet de discussions. Car les journalistes ne décrivent pas les musiques, ni celles des femmes, ni celles des hommes. Ils ramènent les albums écoutés à l'intérieur de représentations stéréotypées communes de 'la femme' et de 'l'homme', en fonction du genre de l'artiste et non en fonction des sons entendus. Pour prendre à mon tour une métaphore, tout se passe comme si les articles avaient badigeonné en rose les albums de femmes et en bleu les albums d'hommes, sans faire dépendre la couleur du badigeon des caractéristiques musicales.

Bibliographie

- Béra, Matthieu, 2003, « Critique d'art et/ou promotion culturelle ? », *Réseaux*, n° 117, p. 153-187
- Bourdieu, Pierre, 1998, *La domination masculine*, Paris, Le Seuil
- Bozon, Michel, 2009, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Armand Colin
- Burns, Lori, 2001, *Disruptive Divas: Feminism, Identity and Popular Music*, London, Routledge
- Buscatto, Marie, 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Editions
- Faupel, Alison et Schmutz, Vaughn, 2011, « From fallen women to Madonnas : changing gender stereotypes in popular music critical discourse », *Sociologie de l'art*, n° 18, Marie Buscatto et Mary Leontsini dir., « La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre », p. 17-34.
- Frith, Simon, 1998 (1996), *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Cambridge (Ms), Harvard University Press
- Frith, Simon, dir. 2004, *Popular Music : Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London, Routledge
- Goffman, Erving, 2002, *L'arrangement des sexes*, trad. angl. Hervé Maury, Paris, La Dispute et Cahiers du Cedref (Kluwer academic publishers, 1977)
- Héritier, Françoise, 1996, *Masculin, féminin : la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob
- Julien, Olivier, 1999, *Le Son Beatles*, thèse en musicologie, dir. Danièle Pistone, Université Paris-Sorbonne
- Moles, Abraham, 1969, *L'Affiche dans la société urbaine*, Paris, Dunod
- Ravet, Hyacinthe, 2011, *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Editions Autrement
- Rhodes, Lisa L., 2005, *Electric Ladyland : Women and Rock Culture*, Philadelphia, University of Philadelphia Press
- Rudent, Catherine, 2000, *Le discours sur la musique dans la presse française*, thèse en musicologie, dir. Danièle Pistone, Université Paris-Sorbonne,
<http://www.theses.paris-sorbonne.fr/these-%20Rudent.pdf>
- Rudent, Catherine, 2010, *L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches,
http://omf.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/crudent_memoire_de_synthese_HDR.pdf