

GDRE



Groupement de recherche
Marché du travail et genre en Europe
CNRS - France

MAGE-CNRS
59-61 rue Pouchet
75849 Paris Cedex 17

Centre
Maurice
Halbwachs

Centre Maurice Halbwachs - CMH
UMR 8097 CNRS - EHESS - ENS
École normale supérieure - 48 bd Jourdan
75014 Paris



Laboratoire Georges Friedmann
Université Paris I - Panthéon-Sorbonne - CNRS
16 bd Carnot
92340 Bourg-La-Reine



Cultures et sociétés urbaines
Équipe du CRESPPA - UMR 7217 CNRS
59 rue Pouchet
75849 Paris Cedex 17

Document de travail n° 13

- ACTES -

**de la journée d'études
qui s'est tenue le 21 novembre 2008
à l'ENS Jourdan - Paris**

organisée par
le GDRE Mage "Marché du travail et genre en Europe" - CNRS,
le Centre Maurice Halbwachs - CNRS - EHESS - ENS,
l'équipe "Cultures et sociétés urbaines" (CSU) du CRESPPA - CNRS
et le Laboratoire Georges Friedmann

sous la direction de
Catherine Marry, Delphine Naudier et Marie Buscatto

Travail, genre et art

Directrices de la publication
Catherine Marry, Delphine Naudier et Marie Buscatto

- Actes -

**de la journée d'études qui s'est tenue
à Paris**

le 21 novembre 2008

Travail, genre et art

Comité d'organisation

CMH/Centre Maurice Halbwachs - CNRS :

Catherine Marry

CSU/Cultures et Sociétés Urbaines - CNRS :

Delphine Naudier

Laboratoire Georges Friedmann - CNRS :

Marie Buscatto

MAGE/Marché du travail et genre en Europe - CNRS :

Margaret Maruani

et La revue du Mage, *Travail, genre et sociétés*

avec le soutien du SDFE (Service des Droits des Femmes et de l'Égalité) - France

sites internet :

www.cmh.ens.fr

www.csu.cnrs.fr

www.univ-paris1.fr/centres-de-recherche/laboratoire-georges-friedmann

www.mage.cnrs.fr

www.mage.cnrs.fr

Mise en page : Katerina Polychroniadi

Tous les *Documents de travail du Mage* sont téléchargeables sur le site du Mage
(<http://www.mage.cnrs.fr/documentdetravailduMage.html>)

Sommaire

Présentation du MAGE-CNRS et de la revue <i>Travail, genre et sociétés</i>	5
Présentation du Centre Maurice Halbwachs	9
Présentation de Cultures et Sociétés Urbaines	11
Présentation du Laboratoire Georges Friedmann	13

Introduction de Delphine Naudier, Catherine Marry et Marie Buscatto <i>Le travail artistique à la lumière du genre</i>	15
--	-----------

La division sexuelle du travail artistique

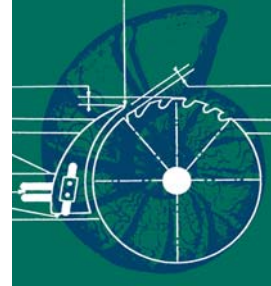
<i>Gender and Creative Work in Culture Industries</i> Denise Bielby	23
<i>Les attachées de presse : les maillons invisibles de l'édition</i> Delphine Naudier	35
<i>Fantasmés masculins, emplois féminins: Réalisatrices et réalisateurs de films pornographiques hétérosexuels</i> Mathieu Trachman	47
<i>Articuler travail, genre et art : Discussion autour de trois enquêtes sur la division sexuelle du travail artistique</i> Audrey Mariette	59

Les carrières comparées des femmes et des hommes artistes

<i>De la formation et de la conjoncture L'entrée dans le marché du travail de jeunes femmes instrumentistes de musique traditionnelle en Grèce</i> Reguina Hatzipetrou-Andronikou	73
<i>Dominations et résistances à l'épreuve du terrain : le cas des romancières algériennes</i> Christine Detrez	81
<i>La segmentation sexuée des marchés de la création chorégraphique</i> Janine Rannou et Ionela Roharik	91
<i>Les carrières comparées des hommes et des femmes artistes Discussion</i> Hyacinthe Ravet	107

Présentation des auteur-e-s	112
--	------------

Présentation du Mage-CNRS et de la revue *Travail, genre et sociétés*



TRAVAIL, GENRE ET SOCIÉTÉS

LE MAGE

Groupement de recherche Marché du travail et genre en Europe

Créé en 1995, le GDR Mage (Marché du travail et genre) est le premier et, à ce jour, le seul groupement de recherche du CNRS centré sur la question du genre. Comme tous les groupements de recherche, il s'agit d'une fédération de laboratoires et de chercheurs constituée en réseau autour d'un champ de recherche.

Depuis le début, le Mage a travaillé dans une optique européenne, associant de nombreux chercheur-e-s et universitaires de différents pays à toutes ses activités. Les séminaires, journées d'études, colloques et publications du Mage ont toujours laissé une place importante aux apports étrangers. Fort de cette expérience, le Mage a entrepris une inscription institutionnelle de ce fonctionnement : en 2003, il devient officiellement un GDR Européen qui rassemble des chercheurs, des laboratoires et des universités de différents pays d'Europe.

Au Mage est adossée une revue pluridisciplinaire et internationale *Travail, genre et sociétés*.

Après 8 années d'existence, le GDR Mage est devenu GDR européen en janvier 2003. Il est dirigé par Margaret Maruani, directrice de recherche au CNRS. Jacqueline Laufer, professeure à HEC et Danièle Meulders, professeure à l'Université libre de Bruxelles, sont coordinatrices adjointes.

Le GDRE Mage est constitué de 23 équipes, dont 6 appartenant à des universités européennes.

Le site du Mage : www.mage.cnrs.fr

Adresse postale : Mage-CNRS – 59 rue Pouchet – 75017 Paris

Tél. 01 40 25 10 37 – Fax : 01 40 25 11 70

Adresse mèl : mage@mage.cnrs.fr

Le conseil du GDRE est composé des représentant-e-s des équipes membres :

- Tania Angeloff, Centre d'Etude et de Recherche en Gestion et Sociologie des Organisations (CERSO), Université Paris Dauphine
- Boël Berner, Université de Linköping, Tema-institutionen, Tema Teknik och social förändring, Suède
- Marc Bessin, Centre d'étude des mouvements sociaux - Institut Marcel Mauss (CEMS), CNRS/EHESS
- Cécile Dauphin, Centre de recherches historiques (CRH), CNRS/EHESS, Paris
- Michèle Ferrand* et Margaret Maruani, Laboratoire Cultures et sociétés urbaines (CSU), CNRS/Paris 8 - Université Vincennes Saint-Denis
- Yves Flückiger, Observatoire Universitaire de l'Emploi (OUE), Université de Genève, Suisse
- Charles Gadéa* et Catherine Marry, Centre Maurice Halbwachs, CNRS/ENS/EHESS/Université de Caen
- Helena Hirata, laboratoire Genre et rapports sociaux (GERS), CNRS/Paris 8 - Université Vincennes Saint-Denis
- Beate Kraus, Institut für Soziologie, Technische Universität Darmstadt, Allemagne
- Michel Lallement, Laboratoire interdisciplinaire pour la sociologie économique (LISE), CNAM, Paris
- Marie-Thérèse Lanquetin*, université Nanterre Paris 10
- Jacqueline Laufer, Groupe HEC, Groupement de recherche et d'études en gestion à HEC (GREGHEC/CNRS)
- Nicky Le Feuvre, Centre d'études et de recherches Techniques, Organisations, Pouvoirs, Université Toulouse 2 - Equipe Simone - Sagesse
- Danièle Meulders, DULBEA, Université Libre de Bruxelles, Belgique
- Pascale Molinier, Laboratoire de psychologie du travail et de l'action, CNAM, Paris
- Ariane Pailhé, Unité démographique, genre et sociétés
- Anne-Françoise Praz, Unité Études Genre, Université de Genève, Suisse
- Carlos Prieto, Université complutense de Madrid, Espagne
- Sylvie Schweitzer, Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes (CNRS/Université Lumière Lyon 2)
- Rachel Silvera, Laboratoire Panthéon Sorbonne-Économie (MATISSE), Université Paris 1
- Catherine Sofer, Laboratoire Panthéon Sorbonne-Économie (TEAM), CNRS/Université Paris 1
- Maria Stratigaki, Université des sciences sociales et politiques d'Athènes, Grèce
- Françoise Thébaud, Laboratoire d'histoire (LHISA), Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse

La coordination entre les différentes équipes du Mage, le suivi et la valorisation des colloques, séminaires et publications, ainsi que le secrétariat de rédaction de *Travail, genre et sociétés* (la revue du Mage) et l'animation des activités liées à la revue, sont assurés par Anne Forssell, ingénieure CNRS.

Le Mage bénéficie du soutien du Service des Droits des Femmes et de l'Égalité.

* Membres associées.

LA REVUE

Travail, genre et sociétés

La revue du Mage

La revue *Travail, genre et sociétés*, éditée par l'Harmattan de 1999 à 2004, et depuis le 1^{er} janvier 2005 par Armand Colin, est semestrielle.

Poser la question de la différence des sexes dans les sciences sociales du travail et inviter à la réflexion sur le travail dans le champ des recherches sur le genre, décrypter, à partir des hiérarchies, des divisions et des segmentations qui parcourent le monde du travail, le statut des hommes et des femmes dans la société et poser par là même la question de la différence des sexes : telle est l'hypothèse fondatrice de *Travail, genre et sociétés*. Cette revue se veut pluridisciplinaire, européenne et ouverte aux différents courants qui traversent ces domaines de recherche. En ce sens, ce n'est pas la revue d'une école, mais celle d'un champ de recherches. Au cœur de la réflexion, c'est bien la question des inégalités qui est posée, et ce à partir de la place des femmes dans le monde du travail et de leur statut dans la société. Mais au centre de ces mutations contradictoires, l'emploi féminin évolue de manière paradoxale : plus de femmes actives, salariées, instruites, mais aussi plus de femmes au chômage, en situation précaire et en sous-emploi. Les comportements d'activité des hommes et des femmes s'homogénéisent, mais les inégalités professionnelles et familiales s'incrémentent. Cette revue intervient ainsi à un moment clé de l'évolution de la société salariale, dans une phase critique de l'histoire du travail féminin.

Directrice de la revue : Margaret Maruani

Secrétaire de rédaction et responsable d'édition : Anne Forssell

Comité de rédaction : Philippe Alonzo (sociologue, Université de Nantes), Tania Angeloff (sociologue, Université Paris IX - Dauphine), Marlaine Cacouault-Bitaud (sociologue, Université Paris V), Delphine Gardey (historienne, CRHST / CNRS, Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette), Annie Labourie-Racapé (sociologue), Jacqueline Laufer (sociologue, groupe HEC), Thérèse Locoh (démographe, INED), Laura Lee Downs (historienne, EHESS), Margaret Maruani (sociologue, CSU - CNRS), Monique Meron (statisticienne, DARES), Isabelle Puech (sociologue, DULBEA-ULB-CSU-CNRS), Hyacinthe Ravet (sociologue, Université Paris 4 Sorbonne), Sophie Ponthieux (économiste, INSEE), Rachel Silvera (économiste, Set/Matisse - Université Paris 1), Françoise Vouillot (psychologue, CNAM-INETOP).

Comité scientifique : Christian Baudelot, Michel Bozon, Judith Butler (USA), Alain Chenu, Jacques Commaille, Anne Cova (Portugal), Cécile Dauphin, Christophe Dejours, Christine Delphy, Alain Desrosières, Marie Duru-Bellat, Eric Fassin, Jean-Paul Fitoussi, Annie Fouquet, Geneviève Fraisse, Jacques Freyssinet, Maurice Godelier, Nacira Guénif, François Héran, Françoise Héritier, Helena Hirata, Viviane Isambert-Jamati, Maryse Jaspard, Jane Jenson (Canada), Annie Junter-Loiseau, Danièle Kergoat, Yvonne Knibiehler, Beate Kraus (Allemagne), Michel Lallement, Marie-Thérèse Lanquetin, Armelle Le Bras-Chopard, Catherine Marry, Françoise Messant, Danièle Meulders (Belgique), François Michon, Nicole Mosconi, Janine Mossuz-Lavau, Francine Muel-Dreyfus, Catherine Omnès, Michelle Perrot, Bruno Péquignot, Inga Persson (Suède), Françoise Picq, Carlos Prieto (Espagne), Chantal Rogerat, Patricia Roux (Suisse), Jill Rubery (Royaume-Uni), Carola Sachse (Allemagne), Sylvie Schweitzer, Olivier Schwartz, Mariette Sineau, François de Singly, Yves Sintomer, Fatou Sow (Sénégal), Catherine Sofer, Françoise Thébaud, Irène Théry, Teresa Torns (Espagne), Michel Verret, Eliane Vogel-Polsky (Belgique).

Adresse postale : *Travail, genre et sociétés*, CNRS – 59 rue Pouchet – 75017 Paris

Tél. 01 40 25 10 37 – Fax : 01 40 25 11 70

Adresse mèl : tgs@tgs.cnrs.fr

Le site de *Travail, genre et sociétés* : www.tgs.cnrs.fr

Présentation du Centre Maurice Halbwachs



Le Centre Maurice Halbwachs (CMH) est une unité mixte CNRS- EHESS et ENS. Il est membre fondateur du GDR-CNRS : « Marché du travail et genre » (MAGE) ainsi que du GDR « CADRES ». Il a été renouvelé pour 4 ans à compter de janvier 2010.

Depuis janvier 2004 il est dirigé par André Grelon (Directeur) et Michel Forsé. (Directeur adjoint). Il compte 43 membres permanents (chercheurs et ITA du CNRS, Enseignants-chercheurs de l'EHESS et de l'ENS, 45 membres associés (enseignants d'universités, chercheurs d'autres institutions, post-doctorants) et accueille plus de 120 doctorants.

Il développe des analyses dans les domaines de l'éducation, de l'emploi, des inégalités et ruptures sociales, des modes de vie, des réseaux sociaux et professionnels ainsi que des opinions et des valeurs, en s'appuyant notamment sur l'utilisation secondaire des grandes enquêtes.

Il est structuré en 4 équipes de recherche :

- * Professions, réseaux, organisations (PRO) sous la responsabilité de Catherine Marry,
- * Analyse de la cohésion sociale - données, méthodes, modèles (ACS-DM2) sous la responsabilité de Michel Forsé,
- * Equipe de recherche sur les inégalités sociales (ERIS) sous la responsabilité de Serge Paugam
- * Enquêtes, Terrains, Théorie (ETT) issue du Laboratoire de Sciences Sociales de l'ENS, sous la responsabilité de Stéphane Beaud.

adresse :

Centre Maurice Halbwachs – CMH - UMR 8097 du CNRS - EHESS - ENS
École normale supérieure - 48 bd Jourdan - 75014 Paris

site : <http://www.cmh.ens.fr/index.php>

Cultures et sociétés urbaines



Le CSU « Cultures et Sociétés Urbaines » est dirigé depuis le 1er janvier 2007 par Anne-Marie Devreux, Hervé Serry étant directeur-adjoint ; Il est l'une des deux composantes du CRESPPA (Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris), Unité mixte de recherche CNRS-Paris8 7217 créée le 1er janvier 2009, l'autre composante étant le GTM (« Genre, travail, mobilités ») .

« Cultures et Sociétés Urbaines » est une unité plurithématique et pluridisciplinaire - la sociologie, majoritairement représentée, y côtoie la science politique et l'anthropologie - et un laboratoire d'accueil de plusieurs formations doctorales. Il regroupe vingt trois chercheurs et enseignants-chercheurs, quatre ITA, quinze membres associés et trente cinq doctorants. Les recherches s'organisent autour de cinq grands axes :

1. Rapports salariés et rapports marchands : travail, emploi, éducation
2. Le genre en sociologie : des différences entre sexes au traitement du genre dans les sciences sociales
3. Les classes sociales : mutations et reproduction
4. Savoirs et politiques : sociologie des productions intellectuelles et du politique
5. La ville comme problème

La diversité des domaines d'investigation va de pair avec la communauté des intérêts et des pratiques méthodologiques au sein du laboratoire. Celles-ci peuvent être variées - de l'étude quantitative à l'observation ethnographique, ou la reconstitution fine des trajectoires individuelles - mais toutes reposent sur l'importance accordée à l'enquête empirique, tenue pour condition nécessaire de l'interprétation des faits étudiés et des avancées théoriques dans les sciences sociales. Les chercheurs du CSU partagent en outre une triple conviction. D'une part, les faits du présent peuvent d'autant mieux être expliqués qu'ils sont replacés dans des processus de longue durée : l'approche socio-historique est ainsi mise en oeuvre dans maintes recherches. D'autre part, la démarche comparative est considérée comme une voie efficace à la fois pour poser les termes d'un problème de recherche, et pour prendre l'exacte mesure des faits étudiés. Cela contribue à développer la comparaison internationale au sein de l'équipe. Enfin, les travaux prennent en compte les trajectoires (individuelles ou de groupe) qu'il s'agisse de saisir les positionnements sociaux des acteurs, notamment à certaines périodes du cycle de vie, comme le passage à l'âge adulte, éclairer les phénomènes de mobilité sociale ou les engagements et les prises de positions.

adresse :

Cultures et sociétés urbaines
Équipe du Cresppa - umr 7217 du cnrs
59 rue Pouchet
75849 Paris Cedex 17

site : <http://www.csu.cnrs.fr/>

Laboratoire Georges Friedmann



Université Paris I Panthéon Sorbonne – CNRS (UMR 8593)

Le laboratoire Georges Friedmann a été créé par Françoise Piotet en 1993 au Conservatoire National des Arts et Métiers. Devenu une UMR du CNRS en 1996, il a été transféré à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne en 1998 et a alors été intégré à L'Institut des Sciences Sociales du Travail (ISST).

Les recherches du laboratoire s'articulent autour de trois grands axes principaux :

- Travail, emploi, groupes professionnels

A travers un ensemble de recherches empiriques sur des groupes professionnels variés sont abordées les questions plus classiques traversant la sociologie du travail : la division technique et sociale du travail ; le genre au travail ; les principes de définition de la qualification des travailleurs ; les modalités d'articulation travail/hors travail ; le déterminisme sociotechnique ; les modes d'entrée, de promotion et de rémunération dans l'emploi ou encore la place des activités culturelles, artistiques sportives ou sociales dans le rapport au travail et à l'emploi.

- Rapports individuels et collectifs de travail et nouvelles conflictualités

Est ici élaborée une réflexion plus large sur les acteurs, les thèmes et les revendications sociales, les modalités d'action et d'organisation des acteurs collectifs, à l'intérieur et à l'extérieur des grandes organisations modernes. Sont également étudiées les formes actuelles de la syndicalisation et de l'action collective.

- Politiques sociales publiques et d'entreprises

Est ici traitée une sociologie des politiques publiques et d'entreprise visant à analyser la construction collective des catégories d'action sociale et les politiques de prise en charge de populations spécifiques, ainsi que l'étude des régimes d'État Providence.

adresse :

Laboratoire Georges Friedmann - UMR 8593
Université Paris 1 Panthéon Sorbonne - CNRS
16, bd Carnot
92340 Bourg-La-Reine - France

site : <http://www.univ-paris1.fr/centres-de-recherche/laboratoire-georges-friedmann/>

Introduction de Delphine Naudier, Catherine Marry et Marie Buscatto

« Le travail artistique à la lumière du genre »

Qu'elles soient plasticiennes (Trasforini 2007), scénaristes de cinéma à Hollywood (Bielby 2009) ou écrivaines (Naudier 2007), les femmes artistes représentent encore une minorité de la population concernée et elles sont d'autant moins nombreuses qu'on s'élève dans la hiérarchie professionnelle. Dans les activités où elles sont à parité (théâtre) ou dominantes sur le plan numérique, telles la danse (Rannou, Roharik 2006), elles sont là encore moins souvent présentes aux fonctions de direction (Prat 2006) et leurs conditions de travail et d'emploi sont, en moyenne, moins bonnes (Coulangeon, Roharik, Ravet 2005).

Les processus sociaux produisant de telles difficultés au fil des carrières féminines sont multiples et relèvent aussi bien des rapports sociaux de sexe extérieurs aux mondes de l'art – stéréotypes sociaux « féminins », socialisations adolescentes ou rôles maternels – qu'aux dynamiques propres aux mondes de l'art – réseaux sociaux, conventions ou normes « masculins » (Buscatto 2007a). Mais les femmes artistes transgressent aussi les frontières, elles s'approprient des espaces artistiques nouveaux dans ces « *mondes de l'art* » (Becker 1988 [1982]). Qu'elles fassent appel à une « *écriture femme* » (Naudier 2002), profitent d'un accès égalitaire aux institutions scolaires (Ravet 2003) ou encore investissent des espaces « féminins » plus ouverts à leur présence (Faure 2004), ces femmes artistes mobilisent des ressources propres pour investir un espace social qui leur est encore plutôt contraire.

C'est dans ce contexte empirique et théorique que s'est réalisée cette Journée d'études consacrée aux manières dont se croisent les questions du genre, du travail et de l'art dans l'analyse de la place des femmes et des hommes artistes dans nos sociétés. En guise d'introduction, nous reprendrons rapidement les deux principaux axes d'analyse développés par les récentes publications sur le sujet qui rendent compte aussi bien des obstacles spécifiques rencontrés par les femmes artistes (comparativement aux hommes) dans l'accès, le maintien et la reconnaissance artistiques que les transgressions dont elles font preuve dans ces espaces qui s'ouvrent à elles. Ces axes d'analyse ont en effet inspiré les manières dont a été pensée, mise en œuvre et organisée cette Journée. Ce retour analytique sera conclu par une rapide présentation des six contributions choisies aussi bien pour l'originalité des terrains étudiés dans les mondes du cinéma, de la danse, de la littérature ou de la musique que pour la qualité des analyses développées et des pistes originales qu'elles explorent pour enrichir l'analyse de la division sexuée et sexuelle du travail artistique.

Genre et légitimité culturelle

Le numéro 43 des *Cahiers du genre* « Genre, féminisme et valeur de l'art » aborde l'art comme une « *pratique sociale et comme objet théorique* » dans une perspective genrée. Participant au travail de déconstruction/reconstruction de l'histoire de l'art, il met en évidence le « *canon* », présumé historique et culturel qui fonde l'histoire de l'art moderne occidental (p. 10). Le texte historique de Griselda Pollock montre combien ce « *canon* », porté par la croyance en l'universalité de l'art, est en fait andro et ethnocentré et comment celui-ci, transmis par l'histoire de l'art, « *ne peut survivre à l'impact du féminisme, puisque celui-ci a*

pour objectif même la déconstruction de cette essence pour pouvoir parler des pratiques artistiques féminines ».

En prenant pour objet les artistes féminins, est ainsi privilégiée ce que Eleni Varikas qualifie de « *perspective de l'échec* ». Rentrer sur un terrain par l'étude des minorités, des minorisés, des marges permet d'identifier la construction sociale de l'antagonisme entre les sexes, son efficacité dans les classements qui établissent la légitimité culturelle, son efficience dans les configurations genrées des espaces et la division sexuelle du travail. La thématique de la valeur et de la fabrication de la valeur, en interrogeant la place des « vaincus » dans une perspective de genre, déconstruit les notions foncièrement genrées de génie, de talent ou de renommée dont les effets institutionnels, symboliques et professionnels s'avèrent essentiels pour les artistes et jette ainsi le trouble sur la croyance en une hiérarchie naturelle des valeurs artistiques.

C'est à cet égard, précisément la question de la légitimité culturelle qui était aussi posée dans le livre codirigé par Delphine Naudier et Brigitte Rollet *Genre et légitimité culturelle* afin de défaire les grilles de perception des schèmes imprégnés de valeurs masculines qui se reproduisent invisiblement. En soumettant la légitimité culturelle et artistique à l'épreuve du genre s'opère un double effet de désenchantement. Le monde de l'art n'est pas composé d'individualités qui prônent « *l'intérêt au désintéressement* » uniquement guidées par l'amour de l'Art, et seulement taraudées par le souci d'inspiration. Il est aussi le produit de rapports sociaux de classe, de sexe, de race qui organisent des systèmes de reconnaissance et de consécration entre courants adverses qui ont souvent pour « repoussoir » ce qui est référé au « féminin ». Ainsi, l'articulation entre les hiérarchies de sexe et de classe opère puissamment dans le champ culturel (Sellier, Viennot 2003). La défense des privilèges masculins et la hantise de la transformation des rapports de sexe sont au cœur des argumentaires de résistances à la participation des femmes (Naudier, 2004).

Marlaine Cacouault-Bitaud et Hyacinthe Ravet, dans le numéro de *Travail, genre et sociétés* qu'elles ont codirigé « Les femmes, les arts et la culture », opèrent un même déplacement dans le débat sur le thème « femmes et création » en interrogeant les « *frontières entre ce qui est, ou non, de la création* » (p. 20). En adoptant une perspective historique, à l'appui de travaux récents notamment sur les musiciennes et les peintres, il apparaît en effet que l'exclusion des femmes de la création, ou considérées comme créatrices de moindre valeur, puisse être invalidée, au moins pour le XIX^e siècle comme le montre par exemple l'article de Séverine Sofio sur les femmes copistes (2008). Des frontières de genre aux frontières de la création, entre délimitation et franchissement des lignes de partage, le travail d'historicisation saisit les conditions de possibilités historiques et sociales de la visibilité et de l'invisibilité des femmes et de leurs œuvres. Sont ainsi interrogés les systèmes de reconnaissance qui consacrent, hiérarchisent et excluent les hommes et les femmes artistes.

Le travail du genre, l'art au travail

L'interrogation sur la construction sociale et genrée de la légitimité culturelle opère une démythification du champ artistique. Une deuxième approche complémentaire consiste à approcher l'activité artistique comme un travail car, comme le notent Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat (2007) dans l'introduction du livre *Profession créatrices*, « *parler de métier, de carrière, de formations à propos de l'art, c'est l'envisager comme un marché, non pas seulement des œuvres, mais aussi du travail, auquel hommes et femmes accèdent selon des critères différenciés* » (p. 12). Peut alors être mise au jour une division sexuelle et sexuée du travail dans les mondes des arts plastiques, de la littérature, du cirque, de la musique, du cinéma ou de la danse.

Cela nous ramène à une perspective épistémologique plus large qui consiste à situer le « *travail du genre* » (Laufer, Marry, Maruani, 2003) dans son contexte premier de mise en œuvre, ici le travail artistique. Ce nouveau déplacement est effectué par exemple dans le numéro « L'art au travail » paru dans *Ethnologie française* et dirigé par Marie Buscatto (2008). Portant sur le travail artistique étudié à partir d'approches ethnographiques, l'objectif du numéro, s'il ne s'inscrit pas dans une perspective de genre, rend compte tant de la dimension collective du travail artistique, que de l'expérience anthropologique de l'activité artistique. Sont saisis de façon compréhensive les sentiments, les sensations, les pratiques indicibles, les stratégies individuelles et collectives, objectives et subjectives à l'œuvre dans le travail artistique. De ces regards portés sur les aspects les plus visibles de la création au saisissement du processus de création au cours de situations de travail, en découvrant l'activité artistique par ses pratiques, un autre pas s'accomplit en glissant de « *l'idéal artistique au travail 'ordinaire'* ».

Cette approche compréhensive est d'ailleurs mise en œuvre par Marie Buscatto dans son travail sur les musiciennes et les musiciens de jazz. Sont ainsi appréhendés les processus sociaux invisibles aux acteurs eux-mêmes produisant et légitimant les ségrégations sexuées observées, tels la constitution de réseaux sociaux « masculins » (et les phénomènes de cooptation « entre soi »), les conventions musicales « masculines » ou les ambiguïtés de la séduction féminine qui mettent les femmes dans des situations contradictoires pour être reconnues, acceptées et recrutées comme musiciennes professionnelles de qualité. Autant de grilles d'analyse que l'on retrouvera à travers les différents cas traités.

Interroger l'art comme « vocation » à la lumière du genre

Cette journée d'études a visé à articuler et à enrichir cette double analyse, critique et compréhensive, des univers artistiques. Elle a privilégié deux approches, celles de la sociologie du genre et celle de la sociologie du travail. Ces approches désenchantent la vision commune de l'art, qui tend à associer l'engagement dans ces activités à une vocation dont l'immanence s'enracine dans des qualités naturelles portées par des artistes qui auraient des personnalités extraordinaires, hors du commun.

Cette vision mythique des artistes construite par les artistes eux-mêmes mais aussi par l'histoire de l'art et de la littérature a été remise en question par des sociologues, tels Raymonde Moulin (1992), Pierre Bourdieu (1992), Pierre-Michel Menger (2002) ou encore Nathalie Heinich (2005) qui mènent l'enquête sur les déterminants économiques et sociaux de la création et sur l'histoire des professions artistiques. Elle n'a cependant que très peu accordé d'attention à la question de la division sexuelle et sexuée du travail artistique et aux modalités différentielles d'accès à ces professions selon les sexes dans les différents secteurs culturels. Les femmes sont les grandes absentes de la sociologie de l'art et de la culture. On peut fonder l'hypothèse qu'une des raisons de cette cécité provient du fait que le génie artistique a été longtemps accordé au masculin.

Ainsi à l'instar de la critique que fait notamment Danièle Kergoat (2002) à la sociologie du travail qui traitait toujours des ouvriers, de la classe ouvrière sans faire aucune référence au sexe des acteurs sociaux, ces recherches traitent de l'accès aux professions artistiques comme si partager le statut d'artiste était un élément unificateur. Faire partie de ces professions renverrait à une série de comportements et d'attitudes relativement univoques. Si la variable de la classe sociale est prise en compte, le sexe ne l'est pas. Et quand la question des femmes est abordée, elle l'est relativement aux hommes et pour spécifier qu'elles sont peu nombreuses dans les mondes de l'art. La sociologie de l'art a commencé depuis une trentaine d'années à réparer cet oubli et a rendu une visibilité aux femmes en interrogeant les causes de leur absence dans l'historiographie officielle. Les théories féministes prolongées par la

sociologie du genre se sont interrogées sur les ressorts de la « création étouffée » et de la valorisation de femmes « alibis » (Socquet, Horer, 1973) ou ont posé perfidement la question, « *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?* » (Nochlin, 1993), jetant ainsi le trouble sur la croyance en une hiérarchie naturelle des valeurs artistiques laissant l'avantage aux hommes. La bipartition sexuée des pratiques artistiques s'établissait autour de l'opposition entre la pratique amateur et la pratique professionnelle. Mais l'accès des femmes à une pratique professionnelle artistique n'était pas interrogé.

Nous avons donc tenté, à travers cette Journée, de poursuivre l'exploration des différents secteurs artistiques en faisant connaître six recherches récentes et originales croisant les trois dimensions du genre, de l'art et du travail à partir de deux entrées principales. Nous ne ferons que présenter de manière rapide et synthétique ces six contributions. Audrey Mariette et Hyacinthe Ravet, discutantes de la première et deuxième entrée, les mettent en perspective de manière originale dans ce document.

La première entrée est celle de la division sexuelle et sexuée du travail artistique, des manières dont sont produites, légitimées et transgressées des ségrégations sexuées *a priori* plus favorables aux hommes qu'aux femmes. Trois textes analysent les interactions entre les différents groupes professionnels qui participent à la production artistique et culturelle. Ils éclairent aussi bien les manières dont sont mises en œuvre des différences sexuées en mobilisant nombre de stéréotypes, de réseaux sociaux ou de socialisations sexués que les manières dont elles sont transgressées par ces femmes qui aspirent à entrer dans ces espaces de légitimité encore très masculins. L'accent est mis sur la place qu'occupent les femmes dans le processus de production de la valeur artistique et sur les acteurs « périphériques » à ces mondes de la création telles les attachées de presse dans l'édition. Les mondes de l'art étudiés – cinéma et littérature – sont ici regardés dans leurs dimensions collectives, hiérarchisées et dynamiques à travers les « *chaînes de coopération* » qui participent à les constituer (Becker, 1982).

La contribution de Denise Bielby apporte ainsi un éclairage historique et sociologique sur les scénaristes de télévision et de cinéma en lien avec les transformations des industries culturelles d'Hollywood. Son enquête interroge la construction de la division sexuée du travail de scénariste et les inégalités de carrières entre hommes et femmes. Elle donne à voir, chiffres à l'appui, comment s'opère la double ségrégation verticale et horizontale en même temps qu'une redéfinition genrée de la commande de scénario dans l'industrie culturelle hollywoodienne, du fait notamment du rôle central joué par les « *talent agencies* » dans ce processus.

Mathieu Trachman étudie les réalisatrices de films pornographiques. En prenant pour objet ces films, il questionne la disqualification marchande qui sépare la production pornographique du cinéma qui donne jour à un groupe professionnel très masculin. Mais en portant la focale sur l'insertion récente des réalisatrices de films pornographiques, il appréhende aussi les manières dont se définissent les droits d'entrée sexués et sexuels dans cette organisation du travail. Ainsi au fond quels sont les enjeux de l'invention d'une position « féminine » dans un groupe masculin ? Quelles sont les stratégies déployées par les réalisatrices pour marquer leur distinction dans la production pornographique ? Il s'interroge sur les conditions de possibilité et les stratégies qui permettent aux femmes d'investir le monde de la pornographie en tant que réalisatrices et de revendiquer une pornographie féminine dans un espace où les conventions pornographiques sont définies par les hommes.

Delphine Naudier a étudié une profession périphérique aux professions liées à la création, les attachées de presse de l'édition littéraire, population quasi exclusivement féminine. Elle montre comment la division sexuelle du travail dans le secteur éditorial construit l'invisibilité

de ce groupe professionnel et les pratiques professionnelles qu'elles mettent en œuvre dans le dispositif de fabrication de la valeur des œuvres.

La deuxième entrée choisie s'intéresse aux modalités comparées d'investissement des femmes et des hommes dans les carrières de la création en tant qu'actrices et acteurs. L'accent est ici mis sur les types de carrières masculines et féminines en questionnant les droits d'entrée, les conditions d'émergence de la « vocation » artistique, les stratégies des actrices et acteurs pour intégrer ces carrières, atteindre la consécration ou se reconverter, le « prix » à acquitter.

Reguina Hatzipetrou-Andronikou analyse ce qui a rendu possible l'accès de femmes à un milieu presque exclusivement masculin, celui des instrumentistes de musique traditionnelle en Grèce aujourd'hui. En s'interrogeant sur le lien entre l'ouverture du premier collège-lycée de musique en Grèce au début des années 1990 à Athènes, la réactualisation de la musique traditionnelle et l'intérêt de former des instrumentistes dans un genre musical dévalorisé, elle saisit les enjeux esthétiques, politiques et institutionnels qui participent à l'insertion de femmes dans cet espace. Comment, à la faveur de circonstances historiquement situées, certains espaces d'encadrement du savoir s'ouvrent-ils aux femmes ?

Christine Detrez relate l'expérience de romancières algériennes en analysant finement les manières dont les pratiques d'écriture dans le cadre de la vie quotidienne font jouer les assignations genrées. Entre crises et résistances, l'accès à l'écriture en tant que professionnelles publiées en Algérie et en France reconfigure l'estime de soi, modifie les relations conjugales et contribue au processus d'émancipation des écrivaines.

Enfin, la contribution de Janine Ranou et Ionela Roharik interroge l'apparente équité observée entre les sexes dans l'accès à la profession de chorégraphes. Leur étude révèle en effet, derrière l'apparence de la domination numérique des femmes, un ensemble de discriminations cachées qui réservent aux hommes les segments les plus légitimés artistiquement.

Une Journée d'études des plus riches dont nous avons le plaisir, aujourd'hui, de vous présenter les traces écrites dans ce *Document de travail du Mage* n°13.

Références bibliographiques

- BECKER Howard S., 1998 [1982], *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BIELBY Denise D., 2009, « Gender Inequality in Culture Industries: Women and Men Writers in Film and Television » in Buscatto Marie et Catherine Marry (dir.) « Le 'plafond de verre' dans tous ses éclats. La féminisation des professions supérieures au XX^e siècle », *Sociologie du travail*, 51 (2), 237-252.
- BOURDIEU Pierre 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil.
- BUSCATTO Marie (dir.), 2008, numéro spécial « L'art au travail », *Ethnologie française*, 38 (1).
- BUSCATTO Marie, 2007a, « Women in Artistic Professions. An Emblematic Paradigm for Gender Studies », *Social cohesion and Development Journal*, 2 (1), pp. 69-77.
- BUSCATTO Marie, 2007b, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, CNRS Editions.
- CACOUAULT-BITAUD Marlaine et RAVET Hyacinthe (coord.), 2008, numéro spécial « Les femmes, les arts et la culture », *Travail, Genre et Sociétés*, n° 19.
- COULANGEON Philippe, RAVET Hyacinthe et ROHARIK Ionela, 2005, « Gender differentiated effect of time in performing arts professions: Musicians, actors and dancers in contemporary France », *Poetics*, pp. 369-387.
- FAURE Sylvia, 2004, « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *Sociétés contemporaines*, 55, pp. 5-20.
- FIDECARO Agnese et LACHAT Stéphanie (dir.), 2007, *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Lausanne, Éditions Antipodes.
- HEINICH Nathalie, 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- HORER Suzanne et SOCQUET Jeanne, 1973, *La création étouffée*, Paris, P. Horay.
- KERGOAT Danièle, 1982, *Les ouvrières*, Paris, éd. Le Sycomore.
- LAUFER Jacqueline, MARRY Catherine, MARUANI Margaret, (dir.), 2003, *Le travail du genre. Les sciences sociales du travail à l'épreuve des différences de sexe*, Paris, La Découverte.

- MENGER Pierre-Michel, 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil.
- MOLINIER Pascale, SOFIO Séverine et PERIN EMEL Yavuz (coord.), 2007, numéro spécial « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du Genre*, n° 43.
- MOULIN Raymonde, 1992, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion.
- NAUDIER Delphine et ROLLET Brigitte (dir.), 2007 *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?* Paris, L'Harmattan.
- NAUDIER Delphine, 2002, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, 44, pp. 57-73.
- NAUDIER Delphine, 2007, « Les modes d'accès des femmes écrivains au champ littéraire contemporain ». In Mauger Gérard (dir.) *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 191-213.
- NAUDIER Delphine, 2004, « L'irrésistible élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française. *Cahiers du genre*, n°36 « Les résistances des hommes au changement », Anne-Marie Devreux (dir.), pp. 45-67.
- NOCHLIN Linda, 1993, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- PRAT Reine, 2006, *Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle - Rapport d'étape n°1*, Paris, Mission pour l'égalité et contre l'exclusion.
- RANNOU Janine et ROHARIK Ionela, 2006, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française.
- RAVET Hyacinthe, 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession. Les artistes interprètes de musique », *Travail, Genre et sociétés*, n° 9, pp. 173-195.
- SELLIER Geneviève et VIENNOT Éliane, 2004, *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan.
- SOFIO Séverine, 2008, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail, Genre et Sociétés*, n°19, pp. 23-40.
- TRASFORINI Maria Antonietta, 2007, « 'Elles deviendront des peintres'. Femmes artistes et champ social de l'art » in Lachat Stéphanie, Fidecaro Agnese (dir.) *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Lausanne, éditions Antipodes, pp. 25-47.

La division sexuelle du travail artistique

Gender and Creative Work in Culture Industries*

Denise Bielby

Introduction

Gender inequality in employment and earnings in the U.S. is the outcome of a sexual division of labor in which men and women perform different tasks. A fundamental aspect of that inequality is occupational sex segregation, which is understood to be the result of practices at the level of the firm that channel workers of one sex over another through internal labor markets into particular occupations, and within those occupations into jobs with hierarchies (so-called “job ladders”) that either open up or close off opportunities for advancement (Padavic and Reskin, 2002). Even when firms vary on dimensions that contribute to occupational sex segregation, with some firms contributing less, they still share an organizational ecology that shapes their product market and employment practices. More specifically, a firm’s market embeds it in shared production technologies, a common position within the economy, political interests, collective bargaining activities, regulations, patterns of exchange and dependence on suppliers and buyers, and legal limits on their behavior (Charles and Grusky, 2004).

A related aspect of gender inequality in employment and earnings is the enduring presence of the glass ceiling. Defined as “the lack of women in top positions as a result of an intangible barrier within the hierarchy of a company that prevents women or minorities from obtaining upper-level positions” (Milgrom and Petersen, 2006, p. 157), the glass ceiling is not only an invisible barrier that prevents some workers from advancing to top levels in the organizations that employ them, it is a pattern that is also found across the occupational structure more generally, including within occupations and professions that are female dominated (Williams, 1995). The glass ceiling is consequential to gender inequality because not only does it limit women’s access to higher pay, it also curtails their access to jobs that command the greatest levels of power. As a result of the glass ceiling, women who do succeed in advancing to managerial level jobs typically supervise fewer subordinates than men, are less likely to control financial resources, and as supervisors are less likely than men to exercise authority even when holding jobs that confer it (Padavic and Reskin, 2002). Cross-national evidence from industrialized countries with market-based economies similar to that found in the U.S. upholds this pattern of sex segregation (Charles and Grusky, 2004). Referring to the contribution of the glass ceiling to the persistence of gender inequality in the occupational structure, Milgrom and Peterson (2006) regard it as “the characteristic segregation problem of the contemporary period.”

How does this knowledge about gender inequality pertain to the vibrant economic sector that consists of the culture industries that create, execute, reproduce, circulate, and exhibit products such as film, radio, television, books, music, and new media content? Because firms that constitute the sector where creative work occurs are often less hierarchically structured than those in other sectors of the economy, the personal qualities of a job’s occupant are sometimes the very commodities produced and sold, employment is project-based and creates a contingent labor force, the creative labor is performance-based and can entail unique or one-

* I thank Jorge Cuellar for his research assistance. This article draws, in part, upon my published article, “Gender Inequality in Culture Industries: Women and Men Writers in Film and Television” in Buscatto Marie and Marry Catherine (eds.), “Le ‘plafond de verre’ dans tous ses éclats. La féminisation des professions supérieures au XXe siècle,” *Sociologie du travail*, 51 (2), 2009, pp.237-252.

of-a-kind products, and social networks play a crucial role in finding jobs, how gender inequality is manifested may be less obvious and what sustains it may be less clear-cut.

In order to better understand gender inequality in culture industries, this article focuses on the nature of creative work in Hollywood. Beginning with a brief overview of the dynamics associated with employment in cultural industries, it presents evidence of gender inequality within the feature film industry, discusses its particular form within the television industry, and considers factors that contribute to its persistence within each. How inequality is manifested elsewhere in the industry is also considered, through a brief discussion of the experiences of older and minority writers. The conclusion offers considerations for advancing understanding of inequality in culture industries and suggests considerations for future research.

The Dynamics of Culture Industries

The outputs of culture industries are goods that comprise “high levels of aesthetic and semiotic content in relation to their purely practical uses, i.e., where symbolic content is of more significance to the consumer than utilitarian purpose” (Scott, 1996; 1997). As objects that are creations marked by their “shared significance embodied in form” (Griswold, 2000, p. 11), cultural products are expressive in nature and may be socially transcendent in effect. Such products originate from art worlds (Becker, 1982), which are themselves organized by way of shared understandings among artists and their associates about materials, performance, expertise, criteria for evaluation, quality of production, and related matters, and they entail work that embodies live, one-of-a-kind performances and/or contains a unique set of ideas (Hirsch, 1972, p. 315). Thus, cultural products, unlike strictly utilitarian ones, encompass decidedly aesthetic or expressive functions that differentiate them from other commodities.

Demand for cultural products is driven by consumer tastes and patronage, and because this creates unpredictable cycles of popularity, cultural products flow in and out of fashion, which in turn causes tremendous business uncertainty. To reduce that uncertainty, producers of cultural products rely upon marketing and distribution strategies that affect the range of products available to consumers, potentially shaping consumer preferences in the process. To surmount demand uncertainty, manufacturers, according to Hirsch (1972), overproduce cultural products and then from that abundance selectively sponsor large-scale promotion of new items. Within this context, distributors rely upon labor-intensive approaches to product dissemination based upon embedded social relationships built upon trust developed through repeated transactions (Granovetter, 1985), and they utilize marketing strategies that incorporate charisma (Biggart, 1989) to reveal the potential personal utility (*i.e.*, pleasure, transcendence) of cultural products (Hirschman, 1983). Vast interorganizational complexities are introduced into the mix because of these factors that go beyond routine interconnections and interdependencies among firms and individuals comprising industry systems and extend to include the contribution of individuals in key roles and the actions they take at the “input” and “output” boundaries of organizations (Hirsch, 2000).

These dynamics of production, distribution, and consumption have implications for understanding the complexity of cultural production at the level of the firm. Because the production and distribution of creative works relies upon multiple contributors and intangible expertise, oversight of artistic origination, creation, and production is difficult to regulate bureaucratically, and the quality (*i.e.*, the success) of a work cannot be unambiguously evaluated *a priori* based on its technical and measurable features. Instead, the quality of a work and the competence of its creator(s) are assessed *post hoc* based on its acceptance and success within the marketplace, a practice that leads to forms of labor oversight and criteria for employee selection that are highly consequential to gender (and also to race and age)

inequality. Operating under the constraints of short-term contracting that underlies contemporary media production, those who finance, produce, market, and distribute creative works for film and television rely upon closed social networks of interpersonal ties for identifying talent and informal subjective criteria for evaluating creative workers' contributions. Research indicates that these are precisely the conditions under which stereotypes about workers' talent, expertise, and potential success shape decision-making about whom to hire and promote, conditions that are exacerbated when there is no system for holding decision-makers responsible for making unbiased decisions.

Hollywood

The Film Sector

An overview of trends in employment and earnings of film writers suggests that women encounter an impenetrable glass ceiling in Hollywood. Examination of quantitative data from the Writers Guild of America, West, reveals that from 1982 through 2005 there was no perceptible change in the gender composition of those employed in screenwriting; women accounted for about 18 percent of employed screenwriters throughout this period. However, earnings trends over the same period reveal a growing gender gap in earnings. The gap at the median closed modestly from the mid-1980s to the early 1990s, but in both absolute and relative terms the gap at the 90th percentile of the earnings distribution was significantly greater in the early 1990s than it was in 1982 (Bielby and Bielby, 1992). More recent data from 1999 through 2005 reveal that the gap in earnings has increased at the median of the income distribution, with women's earnings declining by 6 percent (from \$53,250 to \$50,000) and men's income growing by 16 percent (from \$77,500 to \$90,000) (Writers Guild of America, West, 2007, Table 5). This increasing gap in median pay in recent years represents a doubling of a difference, from \$24,000 in 1999 to \$50,000 in 2005 (Writers Guild of America, West, 2007: 20-21). Thus, in the last 25 years the earnings trajectories of men and women screenwriters has widened, with women falling further and further behind their male counterparts.

These findings are consistent with a study of the careers of female film writers in Hollywood, which found that women encounter a labor market in which cumulative disadvantage prevails (Bielby and Bielby, 1996).¹ Typically, both male and female film writers start at the margins of the industry, and in the film sector of Hollywood there are many ways for both male and female aspirants to participate at the periphery of the labor market (e.g., by selling an option on a story or treatment, by doing a rewrite or "polish" on a screenplay). Although few succeed beyond that level, according to the cumulative disadvantage explanation, access to opportunity early in the career pays off more for men than for women, and as a result a gender gap in wages emerges and increases with experience. This explanation was based on evidence from a longitudinal quantitative analysis that observed for the relative effects of experience, prior employment, and prior earnings among a cohort of 4,093 screenwriters who, as members of the Writers Guild of America, West were employed at least once during the period from 1982 through 1992. Confirming expectations, the analysis revealed that the gender gap in earnings of 4 to 6 percent that existed in 1982 *grew* as screenwriters moved through their careers, even after controlling for gender differences in prior career success.

¹ The concept of cumulative disadvantage is derived from the study of cumulative advantage in careers (see Merton, 1973), which identifies the beneficial consequences of exceptional performance early in the career of a new entrant to a field. Beneficial reputational or "halo" effects have a direct causal relationship on future levels of accumulation by magnifying small differences over time and making it difficult for an individual or groups that are behind at a point in time to catch up (DiPrete and Eirich, 2006).

Within five years of career entry, the gender gap in earnings had grown to 20 percent or more, and by the fifteenth year the gap was on the order of 40 percent or more. In sum, the findings supported the conclusion that a gender gap in earnings is cumulative – it emerges and widens with years of experience in the film industry.

Women's cumulative disadvantage in film writing is all the more striking when one considers that screenwriting is one of the few professional occupations in which a labor force with a substantial female presence has been displaced by men. Many of the most successful early scenarists, as screenwriters of the silent film era were called, were women (Francke, 1994; McCreadie, 1994; Mahar, 2006). Although definitive statistics are not available, estimates of the gender composition of screen writers during the silent era (from the early 1900s to 1927) range from 50 percent (Martin and Clark, 1987) to 90 percent (McCreadie, 1994), and it is generally agreed that women screenwriters played a major role in establishing the narrative form and conventions of the film scenario (Franke, 1994).

The process whereby screenwriting was transformed from a profession with substantial opportunities for women to one that became male dominated appears similar to that described by Tuchman (1989) in her account of the masculinization of authorship of the Victorian novel. Tuchman's evidence indicates that before 1840 at least half of all novelists were women. She argues that the occupation of novelist was a relatively lucrative "empty field" for women of the educated classes at this time, albeit one with relatively low prestige. Over the next half century, men "invaded" the empty field, drawn to the profession as demand increased and the field became more lucrative. Moreover, the centralization and rationalization that accompanied the industrialization of the publishing industry placed men in control of production and distribution. The transformation of authorship into "men's work" was legitimated ideologically in the late nineteenth and early twentieth century as the narrative form of the novel was redefined as a valued cultural object and a critical double standard was applied that valued the contributions of male novelists over those of women.

The transformation of Hollywood screenwriting in the late 1920s and early 1930s into a male dominated one appears to fit the process of invasion, redefinition, and institutionalization described by Tuchman. According to records in the Copyright Office at the Library of Congress in Washington, D.C., between 1911 and 1929, when the then-new technology of sound-on-film was introduced, more than 25,000 film synopses and scenarios were registered. With the advent of sound movies in 1927, those with a talent for storytelling – playwrights, novelists, journalists – were recruited to Hollywood in large numbers (Beranger, 1950; Schwartz, 1982). The coming of the "talkies" had a profound impact on the industry, quickly shifting the emphasis in screenwriting ability from creating scenarios to crafting clear and compelling dialogue, and abruptly transforming the skill requirements of the occupation. The studios scoured New York for playwrights and journalists who could write such dialogue, and while women were among those recruited to Hollywood, the influx brought many male writers into the field whose literary careers in the publishing industry had been undercut by the Great Depression of the 1930s. These male writers competed with women for jobs in what had previously been an occupational field readily open to women, and men's presence introduced competition among women themselves for the diminished employment opportunities that existed in the downsized studios of the Depression era. Thereafter, some women were able to hold on in the industry and a small number even made minimal inroads into it, but the emergence of the "blockbuster" (i.e., big budget) films of the 1970s brought new challenges to women's presence. The greater financial risks that were associated with these big investments meant that studio heads turned to male writers, who they considered better able to reliably write for the blockbuster formula of action and large-scale effects.

The Television Sector

The situation for women writers in the television sector of Hollywood differs in important ways from those working in film. Although women television writers also face a pay gap like their colleagues in film, their careers are complicated by the particular ways in which the television industry manages uncertainty in its business environment. As a result, women in this sector of the industry experience continuous disadvantage (Bielby and Bielby 1992) due to organizational practices that have been in place since the industry's launch as a commercial medium in the late 1940s.

In the television industry's early years, most national programming originated live from New York, and at the centerpiece of primetime programming were dramatic anthologies written by playwrights. A few women writers were involved in the new medium of television, which was owned by commercial sponsors and produced at independent studios and production companies who did the hiring, but by 1960 control over production shifted to the major networks. This shift coincided with other developments as well: live dramas were no longer produced for television, the center for production had moved to Hollywood, and the dominant form of programming had become the filmed (and eventually the videotaped) series. More directly consequential to women writers of this new medium was the consolidation of the primetime schedule around program genres that predominate to this day – hour-long dramas, situation comedies, and crime/detective shows, among others – and who was regarded as best able to write for them.

Throughout the 1980s and 1990s, which ushered in industry deregulation, the proliferation of cable television and the emergence of new, smaller networks brought to an end the era of television controlled by the three major networks. The emergence of these newer networks in the early to mid-1990s was a key trigger in the industry's shift from its established business model of mass audience programming and broadcasting to niche-marketing and narrowcasting strategies through emphasis (initially) on urban and African American audiences, teen and youth audiences drawn by series targeted to their life-style, and more generally the 18-34 year old demographic highly sought after by advertisers. Coinciding with this transformation in the television industry was the rise of the cable industry, which in the mid- to late-1990s brought the expansion of original programming on basic pay-cable networks, such as Lifetime and MTV, and premium subscriber networks, such as HBO and Showtime. These shifts in the industry's regulatory environment, the first of real import since the early 1970s, mark the last two decades of television history as a period of significant structural transformation that has been consequential to the labor market for television writers. On the one hand the proliferation of programming niches has expanded the range of employment opportunities behind the scenes, while on the other, two distinctive features of the television industry have remained that pose barriers to the careers of women writers.

The first is the highly skewed sex ratio within the industry. The network executives who make decisions about program procurement and scheduling and those at the production companies who determine financing are almost always males. In the early 1990s, women constituted less than 15 percent of the executive producers of primetime programs and less than 25 percent of the writers working in television (Bielby and Bielby, 1992). In 2007 they still filled less than 15 percent of the industry's high status executive producer positions in the television industry and made up a mere 27 percent of employment in television writing overall (Writers Guild of America, West, Executive Summary, 2007, Figure 1; Writers Guild of America, West, 2007, Table 19). Even the newer networks, established in a presumably more enlightened industry era, employed more men than women in high-status producer positions. At the now-defunct WB and UPN, 25 percent of executive producer, co-executive producer, and creator positions were held by women, and although this was a larger share

than women's 14 percent at the three major networks, ABC, CBS, and NBC and the 15.2 percent at Fox, it only just approximated the overall percentage of women employed to write for television at the time (Lauzen and Dozier, 2002).

A second feature that continues to place women at a disadvantage in the television industry is the typecasting of writers. Program selection and hiring decisions are made in the context of high levels of ambiguity and risk, and network decision-makers rely upon television's now well-established and relatively unchanging genres to minimize the uncertainty involved in producing a series. Presumptions among network decision-makers about whose work is best able to appeal to specialized audiences and who is best able to sustain the creative demands of writing for particular genres leads executives to rely on stereotyping when deciding whom to hire. Employment of women who defy conventions by seeking to write "against type" is likely to be viewed as especially financially risky by network executives. For example, the situation comedy genre, which tends to be a male-dominated form of humor, is usually "committee-written" by the entire series staff of a dozen or more presumed-to-be-like-minded writers who are expected to endure 16-hour workdays together in a single room; work demands such as these are premised on co-workers sharing common sensibilities about male humor and related considerations that are notoriously difficult for outsiders such as women to penetrate. In another example of how executives rely upon typecasting, consider the smaller networks that target niche markets with programming designed to appeal to specialized audiences. Employment statistics from the Writers Guild of America, West, have revealed that female writers are disproportionately employed by networks that specialize in genres which are targeted to women viewers, indicating that women writers are presumed to possess the requisite talent to reach a female audience (Bielby and Bielby, 1998). In short, typecasting and outright stereotyping create career openings in particular genres for women seeking employment in the television industry but as their list of credits builds over time in a particular area, women find it increasingly difficult to shift specialization.

Older and Minority Writers in Hollywood

There are two other glass ceilings in Hollywood that are discussed only in passing here – those experienced by older writers and by minority writers. Older writers are affected by a glass ceiling that is more like a "gray curtain" that closes off writing opportunities despite older writers' long resumes and established reputations. The "gray curtain," which actually operates more like a "gray list" of who not to hire, arises because of the typecasting that industry executives rely upon to determine who is better able to write for demographically desirable younger skewing audiences. Its effectiveness as a form of bias emanates from the important way reputation matters in culture industries, an explanation that is discussed in more detail below. Minority writers are also susceptible to the typecasting that comes from stereotypic assumptions about who is better able to write for demographically targeted audiences, and their glass ceiling is a consequence of the writing ghetto to which they are relegated in order to reach racial and ethnically diverse audiences.

Older writers rank among the most accomplished in the industry. Research based on employment and earnings records from the Writers Guild of America indicates that television network executives rely heavily on established writer-producers for developing new television series. The emphasis on reputation suggests that a seasoned writer or writer-producer with a string of credits covering a decade or more should have the inside track in gaining access to the most lucrative jobs in the industry. However, marketing strategies in culture industries, which are typically driven by fashion, as noted earlier, entail a continuous search for new products by decision-makers attempting to cope with rapidly shifting consumer tastes. While product cycles are typically longer and tastes less variable in television than in other culture industries, a writer's reputation is more strongly shaped by her or his recent successes than by

experience with genres, styles, and themes that are no longer fashionable. As a result, the human capital that is acquired through labor market experience can be expected to atrophy rapidly, with only relatively recent experience yielding a return in the labor market. In Hollywood, one hears stories about older writers lying about their ages and dropping credits from their resume, or partnering with a much younger writer, often at the urging of their agents (Easton, 1991; Lehr, 1992). This was not always the case, and the devaluation of older writers is relatively recent in television.

Findings reveal that in the early 1980s, older writers between the ages of 50 to 59 were by far the highest-earning age group, with median earnings of slightly more than \$40,000, but that by 1997 this same age group had earnings that were on par with the newest and least experienced entrants to the industry and were second only to the median earnings of 60 to 64 year olds, the age group that traditionally commands the lowest earnings in the industry. Recent statistics reveal that since the late 1990s the situation of so-called “middle aged” older writers, those between the ages of 41 and 50, has improved somewhat as younger established writers advance into this age group. Their glass ceiling equivalents reveal a flat employment share overall but improved earnings in both the television and film sectors of the industry (WGA, 2007, p. 29-30), a situation that may erode as they continue to advance in age themselves. The bottom line here is that despite stabilization in recent years, the labor market for older writers, which began to erode in the early 1980s, has undergone a fundamental change as a result of industry deregulation and emergence of the demographically fragmented audience.

Writers of color in Hollywood’s film sector have few opportunities for writing outside of minority-themed genres. From the 1920s to the 1940s African-American writers were limited exclusively to low-budget “race” movies,” produced by independent filmmakers for black audiences. Fewer than a dozen African Americans were members of the WGA prior to the mid-1960s, and it wasn’t until the early 1970s that the “blaxploitation” genre and mainstream successes of black-themed film dramas such as *Souther* and *Lady Sings the Blues* brought more than token acceptance for African-American screenwriters. It is the same in television. Sixty-six minority writers (most African-American) joined the WGA between 1972 and 1976, three times as many as had joined their ranks from the time of the Guild’s founding in 1933 through 1971. Yet typecasting makes it difficult for African-American writers to break into other genres. In 1999-2000, for example, minorities accounted for 10 percent of the 670 writers working on prime-time series, but 90 percent of the writers of color were working on series (mostly situation comedies) featuring predominantly African-American characters on networks that target “urban” audiences. Writers of color were virtually absent from employment on the major television networks. In short, because of typecasting, minority writers’ employment is extremely vulnerable to the inevitable cycles in genre popularity in both film and television.

As with the case of age, Hollywood executives strongly believe that black writers can only write about African Americans, while white writers can write about the experiences of any racial or ethnic minority group. This same logic leads to the near total exclusion of Latino, Asian-American, and Native-American writers in Hollywood. In 2005, the last year for which data are available, the share of writing by minority writers in television ranged from a low of 7 percent in 1999 to a high of just 10 percent in 2003 and 2004 of those working in the industry, and in film their share constitutes just 6 percent of employment in that sector. To put it another way, writers of color remained underrepresented by a factor of more than five to one among employed film writers in 2005 (WGA, 2007, p. 7), and because of the typecasting associated with their employment in the industry it is not surprising that their earnings in both sectors fluctuated due to the cycles of demand for their talents.

Culture Industries and Creative Work

Understanding the causes and consequences of inequality in employment and earnings typically relies upon analysis of personnel practices of organized bureaucracies (Reskin and Padavic, 1999). The organization of production in Hollywood under the studio system of the 1930s and 1940s was consistent with this kind of structure. In that era the studios were large vertically integrated motion picture factories engaged in the development, production, distribution, and exhibition of feature films, and screenwriters as well as actors, directors, cinematographers, and other creative personnel were salaried employees. However, the demise of the studio system in the late 1940s shifted production to hundreds of independent studios, and this fundamentally transformed the organization of work to one of short-term contracting where “the production process is no longer carried out within the firm, but instead has moved to the external market, carried out through a series of transactions linking firms and individuals in production projects” (Storper and Christopherson, 1987, p. 107). Employment in contemporary Hollywood is now contingent and “essentially operates through networked organizational forms that draw together individuals and firms via contractual arrangements as and when necessary” (Coe and Johns, 2004, p.190).

Two additional developments have accompanied this fundamental transformation of production in Hollywood that are consequential to the employment relation. The first is the shifting territoriality of the production system itself toward a more dispersed pattern, one that distributes production activities associated with high expenditure to locations where costs are lower. The second is the consolidation of diverse firms that engage in flexible specialization into synergistic, agglomerative clusters of regional and, increasingly, global production (Scott, 2004). Further complicating this landscape is that even as the organization of work has transformed, oligopolistic control by the major companies over distribution has remained (Hesmondhalgh, 2007). In view of Hollywood’s considerably transformed organizational structure, some scholars argue that continuing to limit analysis of the industry to an exclusive focus on production processes obscures the relationship of the key functions of finance, distribution, and exhibition to the governance structures that shape the nature of employment in the industry (Coe and Johns, 2004).

Of central interest to our purposes here is the transformation of the industry over the last several decades to one marked by an increase in small, specialist service providers, a shift that transfers the activities comprising production and distribution to flexible networks of external contracting. This transformation, which coincided with the unprecedented series of mergers and acquisitions that took place the 1980s and 1990s and from which emerged a small group of large global organizations with international interests, has raised serious questions about where power within the industry now really resides, and how its obscured control shapes employment dynamics. Yet even as Hollywood’s organizational structure has grown more complicated, the importance of the requisite face-to-face interaction among workers with creative expertise remains (Scott, 2002).² In the absence of a national cultural policy in the U.S., Hollywood’s organizational and industry reconfiguration make studying the factors affecting its underlying inequality all the more challenging. How does one examine the qualifications of a “pipeline” of a contingent labor supply or analyze the structure of an internal labor market when there is no clear job hierarchy? How can assessments be made of

² According to Scott (2004), the synergy of agglomerated activities, coupled with strong industry marketing and distribution capabilities, are sustained by the influx of capital and labor to magnet-like cultural industry metropolises such Los Angeles or Paris. These dynamics account for their unshakable competitive advantage, despite increasingly dispersed, polycentric global media commodity chains and strong national and regional industries elsewhere.

workers' attributes or of industry demand for those with particular qualifications when its core activities are increasingly globally dispersed?

Limited guidance for answers to these questions may be found from a range of perspectives, with the first being the study of the network form of organizations that make up the so-called new knowledge economy. Recent work on industries such as biotechnology has shown that these firms' flatter network form of organization is beneficial to gender equality (Smith-Doerr, 2004). One of the main findings from this research is that despite the fact that males founded the field and remain central to its core inter-organizational networks, equally qualified women were early entrants alongside men, and women's continued presence may be accounted for in part by the continuous strides women have made in gaining access through the pipeline of the educational system to male leaders of the industry. These ties translate via social networks into desirable placement in industry job queues. In seeking to apply this concept to Hollywood, although women still, as yet, do not appear in substantial numbers at top industry levels, it may be worth investigating whether Hollywood's newer more dispersed (if not altogether flattened) organizational form of production offers greater promise for women's access to its most senior levels, even in the context of increasing industry consolidation.

Second, careful study of the mechanisms by which creative workers are matched to jobs may open up newer, potentially useful insights into how inequality, in general, and the glass ceiling, in particular, is sustained, and thus how to dismantle it. In the case of film and television writers, Bielby and Bielby (1999) found that the brokering activity of talent agents was crucial to industry inequality, as was the particular type of agency (core, peripheral, or boutique) to which creative workers were signed. In an industry where reputation matters, agents "transact" their clients' reputations by addressing in-depth knowledge of a worker's attributes and the significance of a worker's past projects. By assuring greater access to more lucrative employment among those they represent, talent agencies create a segmented labor market.³ It would appear, then, that further examination of the crucial role other industry brokers play in matching creative workers to employment is key, not only in how brokering intersects with access to employment, but also to how it contributes to the flow of workers through industry networks.

Third, the call to study the synergies of Hollywood's agglomerative activity (Scott, 2005) invites focused attention to analysis of its culture as well. Hollywood's milieu affects the ways in which established jobs or industry specializations are understood as gendered, or how new ones become defined as such, as we are now seeing taking place in the male-dominated new media industry of video games (Pham, 2008). Here, the not surprising nexus of men and technology has emerged much as it did in the computer industry, shaping the desirability of its culture for those considering entering the field (Stross, 2008). But this outcome need not have been the case. On the one hand the lucrative industry of video game creation and production is structured like television writing, with a supervising creator or producer, and a narrative form like television with episodes and sequels, and cycles of "roll outs" and marketing. That is, the organization of creative labor associated with this sector of the industry is not unfamiliar. On the other hand, as this new industry becomes established it is increasingly being created and produced in work settings not unlike those of situation comedy writing, described earlier, in which gender plays a role in its execution and in which women

³ In particular, analysis of agency representation across demographic groups of writers in the early 1990s found that men dominated the clientele of talent agencies, and just under one-fourth of agency rosters were women. When agents initiate the production of new television and film projects for their clients, writers with agency representation are more likely to find employment and earn considerably more than equally accomplished writers without this type of representation.

are closed off to potentially highly lucrative opportunities. In short, there is a need for increasingly focused attention to the importance of the cultural spaces of creative labor – how access to the network of new creative ventures is formulated and interacts with the conduct of day-to-day working practices (McRobbie, 2004).

Equally important is how the increased regional and global dispersion of specialized work affects opportunities for contact among workers as new forms and fields of entertainment emerge. Within these contexts the signaling of reputation (Jones, 2002) takes on even more significance for understanding the persistence of inequality in the industry, including at the very highest levels. Once again, understanding the importance of access to social networks of employment opportunities is key. Networks are patterns of social ties and create structural embeddedness within the industry, and they become crucial social settings for the dissemination of the signals that constitute the face work that is necessary to secure employment. Because market niches are formed and labor market segmentation is created in part through the aggregated influence of impression-management tactics, further work is called for to more fully understand how indices such as gender (or age or race) serve as benchmarks against which reputational signaling is evaluated. A focus on the subtle interpersonal dynamics around such benchmarks in culture industries like Hollywood may be able to enlighten further how inequality among creative workers continues to be reproduced, to what extent, and for what reasons.

Finally, it would be useful to direct more focused attention to how commercial cultural industries like film and television rely upon the attributes of their products to tailor the segmentation of its labor market. It is well known that Hollywood is in an endless search for new strategies to manage uncertainty (Perretti and Negro, 2007), and earlier work on the industry found that television network executives find subtle ways to signal to financial stakeholders that they have a handle on business uncertainty (they do so by advertising the hiring of creative workers with records of accomplishment that can speak to the latest fashion or trend [Bielby and Bielby, 1994]). Understanding in greater detail how decision-makers rely upon workers' expertise with genre elements or with preferred audiences in order to signal control over business uncertainty is key here, because once stereotyping becomes established, it appears to take on a life of its own as a convention that legitimizes continued typecasting of writers to write for particular audiences or to manage production of particular genres. In short, seeking a deeper understanding of how the linkages between classification or hierarchy of genres and the practice of stereotypes and typecasting come into play and are sustained may yield additional new insights into how Hollywood's inequality and glass ceiling endures.

In conclusion, the growing body of research about gender inequality in Hollywood documents its emergence and existence, but considerably less is known about how Hollywood's newer, more complex industry and organizational structure contributes to its persistence. Hopefully, this discussion will contribute to new approaches to thinking along these lines, not just about Hollywood, but about creative careers and culture industries more generally.

References bibliographiques

- BECKER Howard, 1982, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- BERANGER Clara, 1950, *Writing for the Screen*, Dubuque, W.C. Brown.
- BIELBY Denise and BIELBY William, 1996, "Women and Men in Film: Gender Inequality Among Writers in a Culture Industry" *Gender & Society*, 10 (3), pp. 248-270.
- BIELBY William and BIELBY Denise, 1992, "Cumulative versus Continuous Disadvantage in an Unstructured Labor Market", *Work and Occupations*, 19, pp. 366-489.
- BIELBY William and BIELBY Denise, 1998, *The 1998 Hollywood Writers' Report: Telling ALL Our Stories*, West Hollywood, Writers Guild of America.

- BIELBY William and BIELBY Denise, 1999, "Organizational Mediation of Project-Based Labor Markets: Talent Agencies and the Careers of Screenwriters.", *American Sociological Review*, 64 (1), pp. 64-85.
- BIELBY William and Denise BIELBY, 1994, "'All Hits Are Flukes': Institutional Decision-Making and the Rhetoric of Network Prime-Time Program Development", *American Journal of Sociology*, 99, pp. 1287-1313.
- BIGGART Nicole, 1989, *Charismatic Capitalism: Direct Selling Organizations in America*, Chicago, University of Chicago Press.
- CHARLES Maria and GRUSKY David B., 2004, *Occupational Ghettos: The Worldwide Segregation of Women and Men*, Stanford, Stanford University Press.
- COE Neil and JOHNS Jennifer, 2004, "Beyond Production Clusters: Towards a Critical Political Economy of Networks in the Film and Television Industries", pp. 188-204 in Dominic Power and Allen J. Scott (eds.), *Cultural Industries and the Production of Culture*, New York, Routledge.
- DENISE Bielby, 2009, "Gender Inequality in Culture Industries: Women and Men Writers in Film and Television" in Marie Buscatto and Catherine Marry (eds.), "Le 'plafond de verre dans tous ses éclats. La féminisation des professions supérieures au XXe siècle," *Sociologie du travail*, 51 (2).
- DIPRETE Thomas A. and EIRICH Gregory M., 2006, "Cumulative Advantage as a Mechanism for Inequality: A Review of Theoretical and Empirical Developments", *Annual Review of Sociology*, Vol. 32, pp. 271-297.
- EASTON N.J., 1991, "Hey, Babes! How Old is Too Old for Hollywood?", *Los Angeles Times Calendar*, November 17, pp. 17-18, pp. 29-32.
- FRANCKE Lizzie, 1994, *Script Girls: Women Screenwriters in Hollywood*, Bloomington, Indiana University Press/
- GRANOVETTER Mark, 1985, "Economic Action and Social Structure", *American Journal of Sociology*, Vol. 91, pp. 481-510.
- HESMONDHALGH David, 2007, *The Cultural Industries*, 2nd edition, London, Sage Publications.
- HIRSCH Paul M., 2000, "Cultural industries revisited", *Organization Science* 11, pp. 356-361.
- HIRSCH Paul M., 1972, "Processing Fads and Fashions: An Organization-Set analysis of Cultural Industry Systems", *American Journal of Sociology*, 77, pp. 639-659.
- HIRSCHMAN Elizabeth C., 1983, "Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept", *Journal of Marketing* 47 (Summer), pp. 45-55.
- JONES Candace, 2002, "Signaling Expertise: How Signals Shape Careers in Creative Industries", pp. 209-228. in PEIPERL M.A., ARTHUR M.B., and ANAND N. (eds.), *Career Creativity: Explorations in the Remaking of Work*, Oxford, Oxford University Press.
- LAUZEN Martha and DOZIER David, 2002, "Equity Time in Prime Time? Scheduling Favoritism and Gender on the Broadcast Networks", *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 46 (1), pp. 137-153.
- LEHR D., 1992, "Fighting Hollywood's 'Graylist.'", *Hollywood Reporter*, February 3, p. 10-44.
- MAHAR Karen, 2006, *Regendering the Movies*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- MARTIN Ann and CLARK Virginia, 1987, "What Women Wrote: Scenarios, 1912-1929", *Cinema History Microfilm Series*, Frederick, University Publications of America.
- MCCREADIE Marsha, 1994, *Women Who Write the Movies*, New York, Birch Lane Press.
- MCRobbie Angela, 2004, "Making a Living in London's Small-Scale Creative Sector", pp. 130-143 in POWER DOMINIC and SCOTT Allen J. (eds.), *Cultural Industries and the Production of Culture*, New York, Routledge.
- MERTON Robert, 1973, "The Matthew Effect in Science", pp. 439-459 in STORER N. W., *The Sociology of Science*. Chicago, University of Chicago Press.
- MICHAEL Storper and CHRISTOPHERSON Susan, 1987, "Flexible Specialization and Regional Industrial Agglomerations: The Case of the U.S. Motion Picture Industry", *Annals of the Association of American Geographers*, 77 (1):, pp. 104 – 117.
- MILGROM, MEYERSSON Eva and PETERSEN Trond, 2006, "The Glass Ceiling in the United States and Sweden: Lessons from the Family-Friendly Corner of the World, 1970-1990", pp. 156-211 in F. BLAU, M. BRINTON, and D. GRUSKY (Eds.), *The Declining Significance of Gender?*, New York, Russell Sage Foundation.
- PADAVIC Irene and RESKIN Barbara, 2002, *Women and Men at Work*, 2nd Edition, Thousand Oaks, Pine Forge Press.
- PERRETTI Fabrizio and NEGRO Giacomo, 2007, "Mixing Genres and Matching People: A Study in Innovation and Team Composition in Hollywood", *Journal of Organizational Behavior*, 28, pp. 563-586.
- PHAM Alex, 2008, "Women Left on Sidelines of Video Game Revolution", *Los Angeles Times*, October 21, pp. C1-C9.
- RESKIN, Barbara and Irene PADAVIC, 1999, "Sex, Race, and Ethnic Inequality in United States Workplaces", pp. 343-374 in CHAFETZ Janet (ed.), *Handbook of the Sociology of Gender*, New York, Kluwer Publishers.

- GRISWOLD Wendy, 2000, *Bearing Witness: Readers, Writers, and the Novel in Nigeria*, Princeton, , Princeton University Press.
- SCHWARTZ, Nancy LYNN, 1982, *The Hollywood Writers' Wars*, New York, Knopf.
- SCOTT Allen J., 2005, *On Hollywood*, Princeton, Princeton University Press.
- SCOTT Allen J., 2002, "A New Map of Hollywood: the Production and Distribution of American Motion Pictures", *Regional Studies*, Vol. 36 (9), pp. 957-975.
- SCOTT Allen J., 2004, "The Other Hollywood: The Organizational and Geographic Bases of Television-Program Production", *Media, Culture, and Society*, Vol. 26 (2), pp. 183-205.
- SCOTT Allen, 1996, "The Craft, Fashion, and Cultural products Industries of Los Angeles: Competitive Dynamics and Policy Dilemmas in a Multi-sectional Image-producing Complex", *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 86, pp. 306-323.
- SCOTT Allen, 1997, "The Cultural Economy of Cities", *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 21, pp. 323-339.
- SMITH-DOERR Laurel, 2004, *Women's Work: Gender Equality vs. Hierarchy in the Life Sciences*, Boulder, Lynne Reinner Publishers.
- STROSS Randall, 2008, "What Has Driven Women Out of Computer Science? New York Times", *New York Times*, November 15, obtained from <http://www.nytimes.com/2008/11/16/business/16digi.html>.
- TUCHMAN Gaye, 1989, *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers, and Social Chang.*, New Haven, Yale University Press.
- WILLIAMS Christine L., 1995, *Still a Man's World: Men Who Do "Women's Work."*, Berkeley, University of California Press.
- Writers Guild of America, West, 2007, *The 2007 Hollywood Writers Report Executive Summary: Whose Stories Are We Telling?* Los Angeles: Writers Guild of America, West.
- Writers Guild of America, West, 2007, *The 2007 Hollywood Writers Report: Whose Stories Are We Telling?* Los Angeles: Writers Guild of America, West.

Les attachées de presse : les maillons invisibles de l'édition

Delphine Naudier

La fabrication de la valeur des œuvres littéraires procède d'une somme d'ajustements qui sont autant de séquences de travail entre l'auteur, producteur cardinal (Becker, 1988), et les différents cercles de récepteurs. La médiatisation des œuvres est en effet le résultat d'un processus de travail relationnel entre des professionnels qui établissent des connexions entre ces différents publics. Pourtant, les sociologues, tant de la réception que des mondes de l'art ou du champ littéraire, se sont rarement intéressés à ce processus, à ces maillons invisibles, comme s'il y avait une faille insondable dans le dispositif de valorisation et de commercialisation des œuvres. Ce faisant, malgré les recherches qui ont analysé le fonctionnement des secteurs artistiques et le caractère socialement construit de la production des œuvres, ce trou inexploité maintient, résiduellement, l'idée d'un agencement miraculeux des goûts des critiques et des œuvres littéraires intrinsèquement valeureuses. Or l'obtention d'une citation dans la presse (écrite, audiovisuelle) résulte d'un travail de diffusion de l'information sur l'édition des œuvres. Ce travail est lui-même effectué par des attachées de presse, maillon invisible et invisibilisé de la « chaîne de coopération » (Becker, 1988). En s'intéressant spécifiquement à ces professionnelles et à leurs pratiques, il s'agit de remplir ce vide en éclairant ce processus, cette zone grise, qui repose sur une nette division du travail entre professionnels, qui se double d'une nette division sexuelle du travail.

La « chaîne de coopération » comprend tous les corps de métier de l'édition et les attachées de presse y ont un rôle majeur. Position intermédiaire de « fusible », « disjoncteur », « tampon » (selon leurs propres termes), leur activité renferme un ensemble de séquences de travail : de la lecture du manuscrit pour « travailler le livre » et « savoir en parler », en passant par le travail de ciblage et de conviction auprès des médias et l'accompagnement de l'auteur dans ses déplacements. L'objectif qui leur est confié par leurs patrons consiste à obtenir des recensions pour publiciser l'ouvrage et à participer aux tentatives d'inscription des auteurs sur les listes de prix littéraires. Obtenir une critique ou placer une interview d'auteur est donc un enjeu non négligeable. Cela assure notamment une médiatisation gratuite qui évite l'achat d'encarts publicitaires très onéreux. L'accès à la critique, instance qui légitime la valeur de l'art, est réalisé dans le cadre d'une gestion individualisée des relations. L'intérêt économique se double de la dimension symbolique de la reconnaissance de l'œuvre par un tiers, la sanction du jugement fait oublier l'enjeu commercial du placement. C'est précisément ce déni du caractère commercial de la fonction des attachées de presse qui produit la magie de l'inscription dans l'espace public d'articles consacrés aux auteurs et à leurs œuvres.

Dans le cadre de cet article il s'agira de saisir comment se construit l'invisibilité des attachées de presse dans le dispositif de fabrication de la valeur littéraire (Naudier, 2004) en articulant les dimensions du genre et des pratiques professionnelles dans l'édition littéraire¹. La première partie portera sur la réglementation de la profession et le statut particulier des attachées de presse de l'édition littéraire. La deuxième partie analysera les profils des attachées de presse rencontrées et s'attachera à saisir comment se construit la naturalisation des compétences de cette profession féminine. Enfin, la troisième partie mettra au jour les

¹ La question de la différenciation des tâches exercées par les attachées de presse selon la position de la maison dans laquelle elles officient ne sera pas analysée en soi dans cet article.

mécanismes structurels propres au travail dans l'édition littéraire qui concourent à la fabrication de la transparence des attachées de presse.

Cette enquête qualitative sur les attachées de presse² repose sur une quinzaine d'entretiens biographiques (quinze femmes et deux hommes) d'une durée de deux heures, deux heures trente minutes avec des attachées de presse de l'édition littéraire mais aussi avec trois responsables des deux syndicats majoritaires des métiers des relations presse (Information Presse Communication et le Syndicat National des Attachés de Presse et des Conseillers en Relations Publiques). Les entretiens ont, en leur majeure partie, été réalisés sur les lieux de travail : un seul a été effectué au café (de Flore). La première prise de contact a été faite par téléphone en appelant, sans recommandation, une attachée de presse sélectionnée parce qu'elle avait obtenu un prix récemment mis en place pour récompenser leur travail : le prix Lilas. Après un échange d'e-mails, je l'ai appelée et informée sur mon enquête. Elle m'a d'emblée indiqué le nom d'une collègue à elle et promis de me fournir d'autres contacts lors de notre entretien, ce qu'elle a tenu. Néanmoins, si le terrain m'a été ouvert par elle, dotée d'une forte réputation dans la profession, me donnant ainsi accès à certaines de ses collègues les plus proches, j'ai constaté, passée cette première phase d'entretiens, que ce sésame avait ses limites au-delà de son cercle rapproché. En effet, nombre d'attachées de presse contactées, grâce à l'intermédiaire des premières rencontrées, marquent davantage de résistance. Leurs esquives se traduisent par des demandes de rappeler plus tard (parfois plusieurs fois de suite) avant de fixer le rendez-vous, et/ou de confirmer le rendez-vous quelques jours avant. Ces parades sont motivées en partie par les impératifs professionnels liés à leur agenda et s'accompagnent régulièrement de désistement de dernière minute. Les prises de contact peuvent également, malgré la recommandation d'un intermédiaire, être brutales [« Mais qu'est-ce qui lui a pris de vous donner mon numéro, je vais l'appeler ! », prononcé sur un ton mi-rieur, mi-agacé], être craintives, en posant d'emblée la question de l'anonymat quand je n'ai pas encore eu le temps de leur préciser, ou encore mettre aussi en avant leur statut de subordonnée en nous orientant vers leur supérieure hiérarchique telle cette interlocutrice : « D'habitude ce n'est pas à moi qu'on demande pour les interviews mais aux directrices de la communication, il faut voir avec elles. On n'a pas l'habitude de ça. Je vous rappellerai. » Enfin, l'une des enquêtées, en situation d'insécurité professionnelle dans sa maison d'édition, inquiète des usages que je pourrais faire de l'enregistrement, m'a demandé de voir ma carte d'identité au milieu de l'entretien. Il est à noter que chaque entretien se solde par le don du contact d'une collègue à appeler de leur part.

Une profession peu réglementée aux « droits d'entrée » flous

Avant d'en venir aux pratiques professionnelles des attachées de presse et aux processus qui contribuent à leur invisibilisation, il convient d'abord de s'attacher à décrire le cadre réglementaire de cette activité et les évolutions de carrière dans ce secteur. Ce détour révèle à quel point cette profession à majorité féminine est peu réglementée, et individualisée. De ce fait, cette activité ne se présente pas sous le jour d'un groupe professionnel autonome dans le monde de l'édition. Cela contribue non seulement à atomiser la profession, mais aussi à rendre transparente la fonction des attachées de presse dans le dispositif de médiatisation des œuvres.

L'expérience qui fonde la qualification

La profession d'attachée de presse est relativement récente : les premiers textes qui réglementent ce métier datent des années 1960, dans le cadre du développement de la presse, et, plus spécialement dans le monde de l'édition, d'un accroissement du nombre de maisons et du volume d'ouvrages publiés. Alors qu'en 1956, est créée L'UNAP (Union nationale des attachés de presse³) afin de défendre et de légitimer les métiers balbutiants et méconnus des relations presse, le décret Peyrefitte de 1964 définit une mission identique aux professions de conseiller en relations publiques et d'attachés de presse :

² Cette enquête se situe dans sa phase exploratoire et s'inscrit dans le cadre d'un projet intégré au programme IMPACT (InterMédiaires de Production artistique, Autonomie et organisation de la CréaTion. Analyse sociologique et prospective stratégique) (PRISME-CSU /CRESPPA- PREG) financé par l'agence nationale de la recherche (2008-2011).

³ Aujourd'hui l'association se dénomme Information, Communication presse.

« concevoir et proposer aux entreprises et aux organismes qui font appel à leurs services les moyens d'établir et de maintenir des relations confiantes avec le public et d'informer ceux-ci de leurs réalisations et, en général, de toutes questions intéressant leur activité. Le conseiller en relations publiques met en œuvre les moyens ainsi préconisés et en contrôle les résultats. La spécificité des attachées de presse qui répondent aux mêmes missions tient au fait que leur activité est définie en se spécialisant dans l'information des organes de la presse écrite, filmée, parlée ou télévisée »⁴.

L'article 3 affirme « le principe de l'incompatibilité des activités d'attaché de presse avec celles de journalistes professionnels et d'agent de publicité ». La reconnaissance du statut d'attachée de presse ne recèle pas un droit d'entrée marqué par un diplôme, et l'on « ne peut être tenu pour professionnel qu'après avoir justifié de deux ans d'activité » selon le code de déontologie édicté en 1976 par l'association Information, Communication Presse⁵.

Dans la convention collective de l'édition datée du 14 janvier 2000, les attachées de presse ont pour fonction de diffuser auprès des médias des informations sur l'entreprise et ses ouvrages en vue du développement de sa notoriété et de ses ventes.

A ce titre, elles :

- conçoivent et coordonnent la réalisation des dossiers et communiqués destinés à faire mieux connaître un ouvrage ou un auteur ;
- entretiennent et développent les relations avec les journalistes ;
- coordonnent l'organisation des interviews d'auteurs ;
- organisent des manifestations destinées à l'information des médias et du public ;
- assurent l'envoi du service de presse.

C'est donc l'expérience qui fonde la qualification. Le profil des carrières modales suit en effet une progression corrélée à l'étoffe des compétences acquises « sur le tas » : stagiaire au service de presse, assistante d'attachée de presse, attachée de presse spécialisée en presse province (beaucoup de déplacements), attachée de presse nationale, responsable du service de presse, directrice de la communication, et exceptionnellement directrice éditoriale. La construction des carrières s'effectue selon deux modalités. La mobilité ascendante est réalisée soit, verticalement, en étant recrutée sur des postes ouvrant à davantage de responsabilités dans d'autres maisons d'édition (presse régionale à « nationale », direction d'un service de presse) soit, horizontalement, quand la carrière s'effectue en interne, les promotions correspondant alors à l'extension du champ des responsabilités (nombre et qualité des collections, aide d'une assistante). Leur déroulement est indexé à la réputation de l'attachée de presse, à ses résultats, mais aussi aux structures dans lesquelles elles sont insérées selon qu'il s'agit d'un grand groupe ou d'une maison de petite taille.

De manière générale, l'entrée dans la carrière a correspondu à la nécessité d'exercer une activité professionnelle parallèlement à leurs études ou à celle d'entrer rapidement sur le marché du travail. Les attachées de presse dont une activité professionnelle a précédé l'insertion dans un service de presse ont travaillé en agence de publicité, en communication politique, ont été correctrice à la Bibliographie de la France (ancêtre de *Livre hebdo*), ont travaillé dans l'information littéraire dans une station de radio ou été critique de télévision dans des journaux. C'est donc en se rapprochant des cercles professionnels journalistiques et de l'édition, qu'elles ont eu accès à des postes d'assistantes dans des services de presse de ce secteur. Ainsi, à l'instar du secrétariat, l'assistantat de presse est « moins un métier qu'une condition définie par l'aptitude à être au service d'une personne singulière » situable du côté du « pôle « personnel » du groupe des subordonnés » (Pinto, 1990 : 35-36).

Leurs premières prises de postes ont eu lieu en ayant recours à un bureau de placement des métiers de l'édition, par cooptation ou dans le cadre d'un stage. Ces expériences

⁴ Source : Documentation Information Presse et Communication.

⁵ Source : Documentation Information Presse et Communication.

professionnelles antérieures dans le domaine de la communication ou du journalisme sont autant de ressources réinvesties à long terme dans la pratique de l'activité. En acquérant un savoir-faire dans le monde de la publicité, elles affûtent des techniques relatives à la négociation et à la valorisation des œuvres. De plus, la proximité du monde de la presse permet d'appréhender, tout en se constituant un carnet d'adresse, les attentes des journalistes. Néanmoins, cet aspect de leur activité n'étant pas validé par un diplôme spécifique⁶, il se transforme en savoir-faire professionnel acquis au fur et à mesure de l'incorporation du métier. Sans apprentissage validé par une institution, ces apprentissages fondés sur l'expérience en pratique demeurent informels et difficiles à définir professionnellement. En l'absence de transmission académique de ce savoir-faire, leurs compétences sont naturalisées en les rattachant à des qualités individuelles. Cette activité était même méconnue voire inconnue des interviewées. La plupart ne savaient pas exactement en quoi consistait le métier ce qui est un indice de l'invisibilité de cette fonction.

Leur première confrontation à l'entreprise éditoriale se traduit en effectuant le « sale boulot » (Hughes, 1996) selon la hiérarchie des tâches propre à la fonction : la saisie des programmes, répondre au téléphone, les photocopies, établissement des revues de presse qui sont les opérations plus éloignées du travail relationnel avec les critiques mais aussi du travail de façonnement d'argumentaires convaincants fondés sur la lecture du livre et les discussions avec les auteurs et les éditeurs. Toutes partagent l'expérience d'un apprentissage effectué « sur le tas » en regardant faire celles qui étaient en place. L'une des dispositions favorables à l'implication dans cette activité concerne l'investissement de soi dans les tâches proposées et la prise d'initiative qui sont assimilées à la curiosité et d'une certaine manière à une forme de débrouillardise :

« Je pense que plus que les études que j'avais faites [Khâgne, maîtrise de lettres modernes], qui n'étaient quand même pas très, très poussées, que c'était mon goût pour la littérature. C'est un métier qui s'apprend sur le tas, d'ailleurs on prend encore beaucoup de stagiaires. Ce métier s'apprend beaucoup à force de regarder travailler les gens et de leur sens du contact, on s'aperçoit du goût de faire passer quelque chose, c'est pour ça qu'on les choisit. Je pense que pour moi ça s'est passé comme ça. Au bout de six mois de stage et de photocopies mais où je m'intéressais aussi beaucoup à ce que faisais. Je lisais tant les livres que la presse, les articles qui sortaient sur les livres. Je posais beaucoup de questions, je montrais que j'étais investie dans ce que je faisais, que ça m'intéressait et que ça m'amusait ». (Senior, maison très réputée).

Les assistantes de presse s'inspirent des pratiques professionnelles des attachées de presse plus expérimentées auxquelles elles se conforment. Cet apprentissage « sur le tas » transparaît dans le savoir être exigeant une forte implication de soi ajustée au poste. L'impératif de forte disponibilité demandée, le « dévouement » selon le terme de plusieurs attachées de presse, oblitère l'apprentissage fait au quotidien pour faire corps avec le métier. Cette injonction à l'efficacité logistique et relationnelle est transmuée en qualité naturelle rapportée à l'être. En effet, la qualité (être disponible, être dévouée, être maternante, être aimable, être gentille...) rapportée à l'être, assignée au genre féminin, masque un ensemble de tâches hétérogènes et de savoir faire relationnels propres aux activités de service dont l'exécution efficiente s'acquiert sur plusieurs mois. Comme le souligne l'une d'entre elles : « Si on se dit : « Je donne trop de temps, j'ai pas de vie de famille, je suis pas disponible etc. », vous êtes dégoûtée de ce métier, faut pas le faire ! » (Attachée de presse, Retraitée, Senior)

Une profession atomisée et stigmatisée

Si, comme on l'a vu, aucune qualification n'est requise pour exercer la fonction d'attachée de presse, rien ne spécifie non plus les modalités de salaires et de progression de carrière.

⁶ Bien qu'il existe une école privée, L'EFAP (Ecole française d'attaché de presse spécialisée dans les métiers de la communication) créée depuis une quarantaine d'années, aucune des personnes rencontrées n'y a suivi de cursus.

Aucune grille de salaire n'est légalement définie et le statut de cadre est négocié individuellement dans chaque entreprise. La hiérarchie entre les statuts et les salaires est désignée par l'usage de termes comme « junior » et « senior » qui atteste de l'expérience acquise⁷. Les salaires varient entre 1 500 euros net en début de carrière, attachée de presse Junior, entre 4 000 et 5 000 euros net dès que l'on atteint le statut de Senior. Certaines peuvent également bénéficier de primes à discrétion du patron. Les disparités de statuts dans les services de presse selon les maisons et les conventions collectives qui les régissent font qu'il n'existe pas de grille salariale sur laquelle s'appuyer légalement pour estimer les rémunérations. Chacune négocie de gré à gré sa rémunération, selon son ancienneté et la structure où elle officie :

« On peut passer de 1 500 euros à 5 000 euros, et parfois dans certaines maisons d'édition y'a beaucoup de différences, alors il y a aussi l'expérience qu'on paye. C'est sûr que je suis mieux payée aujourd'hui qu'à mes débuts mais y'a des filles qui n'ont pas été augmentées depuis dix ans. Y'a des maisons qui payent mieux que d'autres, ça après c'est des choix de salaire, de maisons qui marchent. Y'a aussi des maisons où on est payé 13 ou 14 mois, les comités d'entreprise, les participations, chaque maison a son système. Chez [groupe éditorial] c'était formidable, on avait cinq semaines de congés, on était au 35 heures, comité d'entreprise, ici y'a pas. J'ai commencé autrement, je suis plutôt bien payée. Comment s'allier entre une débutante et une personne qui a entre 25 et 30 ans de métier ? On n'est pas dans la revendication. Dans l'édition, on n'est pas dans la revendication. Y'a aussi une chose, c'est que dans l'édition c'est pas des métiers d'argent » (Attachée de presse « senior ». Petite maison indépendante)

Cette dissémination des attachées de presse n'est pas sans effet sur l'absence de structuration de la profession dans le secteur éditorial⁸. Mais cette absence de revendications collectives s'ancre aussi dans le sentiment d'exercer une activité ouvrant à des bénéfices secondaires tels que la fréquentation d'auteurs publiés autrement inaccessibles et offrant des compensations (défraiements, déjeuners quotidiens au restaurant...) à l'ingratitude de l'activité. La création d'une association des attachées de presse de l'édition dans les années 1980 a d'ailleurs été vaine. De plus, au niveau syndical, les attachées de presse salariées des maisons littéraires font figure d'exception. Les deux instances représentatives des attachées de presse et des conseillers en communication (le Syndicat National des Attachés de Presse et l'association Information Presse et Communication) ne comptent que très peu de professionnelles du secteur éditorial. La seule personne travaillant dans l'édition repérée au Synap est une attachée de presse qui exerce son activité en indépendante depuis une dizaine d'années après avoir été salariée chez un éditeur⁹. Une autre, salariée, est adhérente de l'IFP.

Dans ce contexte, les professionnelles ne parviennent donc pas à s'affirmer comme un groupe autonome dans le secteur de l'édition, ce qui contribue à la méconnaissance des tâches afférentes au métier. Cette méconnaissance est unanimement partagée même pour celles qui souhaitaient s'y engager :

« J'avais une idée un peu fantasmagorique [...] mais je me suis vite rendu compte qu'il y avait cette partie qui était effectivement un peu brillante, un peu glamour et y'a toute une partie plus souterraine qui est beaucoup plus ingrate et notamment une espèce de côté logistique que l'on apprend quand on est assistante. » (Senior, maison d'édition très commerciale).

Cette méconnaissance contribue à entretenir une représentation fantasmée de cette activité rattachée au secteur des services. La compétence relationnelle, accordée aux qualités « féminines » et non au savoir-faire lié aux techniques de communication, peut aller jusqu'à affubler les attachées de presse du titre d'« attachées de fesse, spécialistes en fellations

⁷ On retrouve cette distinction « junior »/ « senior » dans d'autres professions du secteur tertiaire liées notamment à la communication comme chez les acheteuses d'art, les agents de « talents » dans le secteur culturel. (Lize, Naudier, Roueff, 2008)

⁸ En outre, ce travail de relation presse, dans les micro-structures, peut être délégué au directeur commercial, au directeur de collection ou à l'éditeur qui dressent la *mailing list* des critiques littéraires ciblés.

⁹ Cet éditeur demeure son principal client.

publiques ». Cette stigmatisation informe sur la reconnaissance attribuée à ce métier dont l'une des prérogatives majeures consiste à convaincre les journalistes de parler des livres mais aussi d'accompagner les auteurs dans leurs déplacements. En sorte, que la représentation qui associe les attachées de presse à la vie mondaine estompe la réalité prosaïque de leur activité. La présomption érotique tend à discréditer cette activité professionnelle qui a longtemps enfermé les attachées de presse dans le rôle de « ravissante idiote » qui ne pense rien des livres mais use de ses charmes pour séduire les critiques. Recrutées en grande majorité parce que ce sont des femmes¹⁰ (« Les hommes ne supporteraient pas le quart du tiers de ce que l'on supporte » dit l'une d'entre elles, Senior), cette combinaison du genre de la profession et de l'appartenance de sexe des attachées de presse contribue à renforcer leur subordination dans l'organisation du travail. Reconnues pour ce qu'elles « sont », la représentation des attachées de presse nourrie des stéréotypes éculés de la « maman » et de la « putain » rappelle que si le travail joue un rôle dans la construction de l'identité masculine, « l'identité féminine est plus étroitement liée au corps érotique et à la maternité, ainsi qu'à une constellation de qualités psychiques relationnelles (empathie, disponibilité aux autres, etc.) qui ont toutes pour caractéristiques de servir les intérêts et les besoins des autres (enfant, mari, patron...). » (Molinier, 2004)

Un travail de représentation ou la naturalisation des compétences féminines

« Elle m'a appelé et elle m'a dit : « on m'a dit que vous étiez quelqu'un de bien, est-ce que je peux vous faire confiance ? On m'a dit que vous étiez mignonne, que vous étiez efficace, gnagna et que vous travailliez bien ». Donc ça c'est fait très vite.¹¹ » Voici comment une des attachées de presse me raconte son embauche par téléphone dans une maison d'édition. L'importance du réseau d'inter-connaissance¹² est certes un sésame pour franchir les portes des éditeurs mais les critères retenus se réfèrent à des qualités morales et physiques. Assurer une présence dans les cocktails, sur les salons où elles incarnent la maison d'édition les inscrit dans un travail de représentation ce faisant, l'image de l'attachée de presse compte dans leur recrutement :

« c'est vrai qu'une fille très, très timide, moi je la prends pas parce que je vais me dire que je ne la prends pas parce que qu'est-ce que ça va être devant l'auteur ! [...] C'est important, il ne faut pas qu'elle passe inaperçue parce que les attachées de presse peuvent avoir tous les physiques, tous les âges, y'a des filles sublimes, des filles pas très, très belles, mais y'a toujours quelque chose, une voix, une présence, un look, une drôlerie, de l'énergie mais qu'on ne l'oublie pas. On ne peut pas passer inaperçue dans ce métier-là. Si on dit : « Mais tu sais cette fille-là, où elle travaille déjà ? » Ça va pas. Il faut un petit quelque chose, alors que ce soit leur charme, leur beauté, leur esprit, leur façon d'être, elles ont été remarquées par quelque chose ». (Senior, maison indépendante. Elle participe au recrutement des stagiaires).

Le capital « physique » (Bourdieu, 1984) est donc un atout pour accéder à cette activité professionnelle : l'incarnation de la fonction de représentation de la maison médiée par le corps et les manières d'être de l'attachée de presse met ainsi en jeu « un savoir-être indicible renvoyant implicitement à la construction sociale de la féminité : la séduction, l'attrait pour le vêtement et autres fringues, le souci du corps, la diplomatie » (Gasparini, 2007 : 144) qui assigne aux femmes les métiers de service et de communication.

¹⁰ « Information presse et communication » compte 300 adhérents parmi lesquels 20% d'hommes. Dans le secteur de l'édition littéraire où l'on a recensé trois hommes sur environ 150 attachésEs de presse. Spontanément cette catégorie professionnelle est féminisée lorsqu'elles évoquent leurs collègues. C'est pourquoi, la mention de collègues masculins est rarement évoquée d'elle-même, les hommes font figure d'exception et leur présence est souvent reliée, quand elle est suivie d'un commentaire, à leur prétendue orientation sexuelle.

¹¹ Attachée de presse, diplômée de Sciences Po et de l'INALCO, âgée de 29 ans. Elle est embauchée depuis deux ans dans une petite maison indépendante.

¹² Dans ce cas, un ami journaliste très influent dans le microcosme germano-pratin.

À l'instar des aides à domiciles (Avril, 2003), l'absence de définition institutionnelle du métier d'attachée de presse de l'édition littéraire, l'absence de formation spécifique initiale et continue voire l'entrée rapide brutale dans le poste permettent de comprendre l'influence des dispositions sociales, de genre et de classe, pour l'exercice de l'activité. Comme nous le constatons, cette catégorie de personnel est très nettement féminisée. En outre, si l'inclination vers les choses de goût fait partie de l'arsenal socialisateur des filles, on comprend qu'elles s'orientent dans ces carrières et y soient recrutées. Ces dispositions socialement inculquées s'accordent en effet à ces activités de ventes des biens ou des services symboliques qui exigent ces dispositions esthétiques, notamment parce que « la présentation de soi est en plus d'un cas l'une des conditions les plus déterminantes de la réussite des opérations d'imposition symboliques impliquées dans l'exercice de la profession » (Bourdieu, 1976). Autrement dit, si l'on a été socialisé aux choses de goût, de la culture, l'on saura en parler et être crédible dans le rôle de représentation qui incombe au métier. Ces propriétés sociales, de genre et de classe, sont ainsi efficaces dans l'interaction qui prévaut au recrutement des attachées de presse. En sorte que les stéréotypes de sexe qui informent les préjugés des employeurs mais aussi ceux des candidates à ces postes contribuent aux ajustements possibles sur ce marché du travail et à la féminisation de cette catégorie de personnel.

La rencontre avec une quinzaine d'attachées de presse de l'édition littéraire aux profils disparates (free lance, salariée de maison littéraire ou très commerciale) et à des moments de leurs cycles de vie professionnels variés (retraîtée, entre 2 et 40 ans de carrière) laisse apparaître que la plupart d'entre elles sont diplômées du supérieur dans les filières de Lettres et de sciences humaines ; certaines ayant préparé ou fait khâgne. Les salariées entrées dans les années 1960, moins dotées scolairement, sont néanmoins titulaires d'un bac littéraire, elles font donc partie des femmes diplômées par rapport au niveau d'études de leurs congénères féminines¹³. Les femmes embauchées dans les années 1980-1990 ont des maîtrises de lettres, d'anglais, d'histoire de l'art ou de cinéma, et dans les années 2000, la plus jeune rencontrée est diplômée de Sciences po et de l'Inalco. Les attachées de presses sont donc très dotées scolairement et appartiennent, en majeure partie, aux classes moyennes et classes supérieures¹⁴.

Inscrites dans des réseaux de sociabilité, universitaire ou lié à leur première expérience professionnelle, leur maîtrise du « discours lettré » traverse précocement l'économie relationnelle. Toutes ces conversations privées et professionnelles autour des choses de la culture, avec en toile de fond l'image positive de la salonnière des siècles passés, participent à la construction de ce savoir-faire informel nécessaire au travail de conviction pour défendre un film ou un livre. Cet apprentissage de la sociabilité, en étant « liante », fondé sur un rapport à la culture, hérité de la dissertation scolaire ou du commentaire de texte, dépasse les cadres d'un apprentissage académique mais est monnayable quand il s'exerce dans l'industrie du livre. La combinaison des dispositions sociales de genre et de classe qui ont irrigué la socialisation primaire et secondaire s'actualisent dans le registre professionnel. À l'instar des aides-soignantes (Arborio, 2001) ou des aides à domicile (Avril, 2003), ces transferts de savoir-faire acquis de manière atomisés apparaissent comme des qualités naturelles, des compétences féminines sur le marché du travail.

¹³ L'une d'entre elles a fait des études de psychologie.

¹⁴ Une seule nous déclare avoir eu des parents ouvriers. Nombre d'entre elles ont des parents exerçant des professions libérales, commerçants, cadre dans l'audiovisuel, enseignement...

La fabrication de la transparence des attachées de presse

Les attachées de presse sont des chevilles ouvrières dont les noms n'apparaissent¹⁵ que sur les « prières d'insérer » lors des envois d'épreuves et de livres aux journalistes. Si bien qu'en continuant à sonder la zone grise, on identifie une forte division sexuelle du travail. En effet, dans ces interstices du secteur de l'édition travaillent, comme nous l'avons précisé, majoritairement des femmes. Elles œuvrent à l'ajustement du travail des hommes, puisque les journalistes de presse écrite comme les journalistes du secteur audiovisuel¹⁶ (Reiser, Gresy, 2008) et les auteurs sont en majorité (environ les deux tiers) masculins (Naudier, 2007). Dans cette division du travail de création et de production de la valeur des œuvres, la hiérarchie entre les fonctions se double d'une hiérarchie entre les sexes : le travail invisible est délégué aux femmes. En sorte que cette bicatégorisation sexuée conforte le principe de hiérarchisation accordant aux hommes (auteurs, éditeurs, critiques) la légitimité d'accès aux activités en lien avec la matière noble, le travail littéraire, tandis qu'aux femmes sont déléguées les tâches plus ingrates, la gestion logistique inhérente à la commercialisation du livre, qui les assignent à des positions subalternes en servant les intérêts des hommes. Au nom propre qui fixe la renommée des hommes de Lettres s'oppose l'interchangeabilité des attachées de presse, même si certaines d'entre elles jouissent d'une forte notoriété :

« on est lié à une maison d'édition, et même si je suis restée en bons termes avec certains de mes auteurs, en fait, on vous oublie aussi vite. Personne n'est irremplaçable, il faut s'appeler Paul Newman ou Einstein mais certainement pas attachée de presse. Voilà, on n'est pas indispensable !¹⁷ » (Senior, Maison indépendante)

Elles font partie de la face immergée du champ éditorial la plus éloignée de la création et sont au cœur de la stratégie commerciale souvent déniée au nom de la dichotomie puissante qui traverse les différents secteurs culturels art *versus* commerce (Bourdieu, 1992). Si la face émergée met en évidence des « griffes » (les noms des auteurs, des éditeurs) qui travaillent sur le matériau littéraire, les attachées de presse sont au contraire fondues dans le corps de leur fonction subordonnée. Elles font ainsi office de « personnels de renfort » (Bense Ferreira Alvez, 2006 : 90) au sens où ces auxiliaires sont souvent « interchangeables ». À ce titre, on peut comparer, sous certains aspects, les attachées de presse avec les habilleuses de théâtre qui constituent une catégorie d'employés qui traitent les costumes comme les attachées de presse « travaillent les livres » mais ne participent pas à leur conception ou à leur élaboration. Tout comme celui des habilleuses, leur travail réclame une « relation de service individualisé » avec les auteurs, elles doivent leur apporter le temps du lancement du livre (trois mois environ) une « aide rapide, précise et délicate [...] sans les brusquer ni les blesser et doivent s'adapter aux caractéristiques [des auteurs] qui parfois les méprisent », les oublient entre deux publications mais qu'elles considèrent aussi comme « peu à même de se prendre en charge » (Bense Ferreira Alvez, 103-107).

¹⁵ Les sites internet rendent désormais visibles les organigrammes de certaines maisons d'édition ; les services de presse sont mentionnés et les attachées de presse citées.

¹⁶ Reiser, Gresy « Rapport sur l'image des femmes dans les médias », 25 septembre 2008, il apparaît qu'en 2007, 43.35% des cartes de presse sont attribuées à des femmes contre 37.54% en 1996, ce qui atteste d'une progressive féminisation de la profession. Mais, la présence des femmes journalistes dans la fabrication de l'information est limitée. Pour la radio, les écarts de temps de parole des journalistes varient entre 26% pour les femmes et 28% pour les hommes sur RTL et 21% et 43% sur France Inter, pour les journaux télévisés (62.3% d'hommes, 37.7% de femmes) et pour ce qui est de la presse écrite mixte : 35% des articles sont rédigés par des hommes contre 21% par des femmes, p.82-84.

¹⁷ Attachée de presse « senior » dans une petite structure éditoriale après avoir travaillé dans de grandes maisons. Elle dispose d'une solide réputation et nous a ouvert les portes de ses consœurs.

Soutenir les écrivains

Etre à la disposition des auteurs¹⁸ est un impératif professionnel, et ce, surtout en période de lancement, de promotion du livre ou à la saison des prix. La relation aux auteurs est empreinte d'une exigence d'effacement de soi. Elles se doivent d'être rassurantes en faisant un travail de mise en confiance de l'auteur lorsqu'a lieu la sortie du livre. Les attachées de presse qualifient dès lors leur fonction de « réconfortante », de « maternage ». Elles disent jouer le rôle d'« assistante sociale » face à des auteurs angoissés dont, souvent, les ego sont surdimensionnés. Ce type de relation entérine le statut de subordonnée de ces « accompagnatrices ». En effet, si elles sont soumises à l'écoute des angoisses et des confidences, parfois intimes, des auteurs, cet échange ne supporte pas la réciprocité. Elles déclarent devoir de ne rien laisser percer de leurs vies personnelles :

« On les accompagne et je crois qu'il ne faut pas se mettre trop, se croire admise dans un cercle d'intimité etc. On peut, moi y'a des écrivains avec qui je suis devenue amie mais y'en a pas beaucoup parce que c'est une relation très particulière et je pense qu'il faut faire attention parce qu'ils ont un narcissisme, une angoisse qui fait qu'il faut ne pas aller trop loin et se croire forcément admise dans leur cercle et dire : "Voilà, j'ai des ennuis, j'ai des ennuis avec mes enfants, je vais vous raconter ce qui m'est arrivé..." ça ils n'attendent pas ça de nous ! » (Senior, maison réputée)

Les délimitations des frontières entre les différents statuts font que l'absence de réciprocité des confidences se double d'un refus de reconnaissance intellectuelle en matière de jugement du travail d'écriture balise la division (sexuelle) du travail. À l'instar des assistantes d'avocat dont les possibilités intellectuelles sont déniées (Pierce, 2003), l'absence de reconnaissance des qualités critiques de lectrices par les auteurs gradue la hiérarchie entre les différentes activités. Les auteurs n'attendent pas d'elles un jugement sur leur livre :

« [On a un rôle] d'écoute, de présence amicale, c'est-à-dire qu'on n'est pas comme les éditeurs, on n'est pas des interlocuteurs. C'est-à-dire qu'ils n'admettent pas de nous qu'on ait un jugement par exemple, même si on en a un, qu'on leur donne notre jugement sur leur livre, sauf pour leur dire que c'est bien mais ils n'admettraient pas qu'on ait un autre regard, on n'est pas là pour ça, donc ça se situe à un autre niveau, de confiance sur des années de travail parce que c'est rare qu'un écrivain demande à changer d'attachée de presse, donc ce sont des relations de longue haleine, de grande confiance de part et d'autre, de connivence. » (Senior, maison réputée).

Le travail de soutien des écrivains, délégué par les éditeurs, fait partie du travail de valorisation de l'objet livre et de l'écrivain. À ce titre, le bureau de l'attachée de presse est le lieu du réconfort. Elles préparent l'argumentaire et les événements qui entourent le lancement du livre, elles accompagnent les auteurs dans leurs déplacements lorsqu'ils vont faire des signatures en province ou dans les émissions où ils sont invités. Dans ces circonstances, deux scènes vécues dans la plupart des parcours professionnels soulignent avec éloquence la place accordée aux attachées de presse. La première est celle de la confrontation à l'ignorance des journalistes qui ne les saluent pas quand elles sont en présence de l'auteur. La seconde tient au rôle de porte-manteau que leur impose l'auteur qui, préoccupé par la situation d'interview, jette, sans précaution, son manteau sur leurs bras. Ces deux situations révèlent leur position subalterne. Les attachées de presse sont invisibles statutairement : ni créatrice, ni critique, elles sont évincées de la mise en scène qui se joue entre écrivains et critiques. En concentrant leur attention sur la valorisation de l'œuvre, le resserrement sur le livre déréalise le travail de connexion, effectué en amont, entre les deux protagonistes¹⁹. La fabrication de la transparence de l'attachée de presse opère à travers une sorte d'agencement pour faire disparaître la preuve, incarnée par l'intermédiaire, de la construction sociale de la rencontre.

¹⁸ La relation entretenue avec les auteurs est négociée et infléchie au cours des années mais aussi selon la définition du périmètre d'activité que se donnent les attachées de presse.

¹⁹ Les auteurs, les éditeurs et les attachées de presse partagent des relations mais ce sont les attachées de presse qui orchestrent l'agenda médiatique. Chargées de planifier les rendez-vous, les auteurs et les éditeurs se doivent de ne pas les court-circuiter en les avertissant de leurs disponibilités.

Cette éviction de l'attachée de presse rappelle les frontières symboliques érigées autour des interlocuteurs légitimes dans le cadre de l'événement qu'est la sortie du livre et la discussion littéraire. Cette invisibilisation de l'attachée de presse efface le mécanisme social d'ajustement entre critiques et auteurs. Reste ainsi la façade légitime de l'opération d'imposition symbolique qui situe sur le terrain noble de la littérature. En conséquence, la disparition de l'attachée de presse permet de se défaire des médiations professionnelles innervées d'intérêts commerciaux et d'entretenir la croyance d'un ajustement « naturel » dans un entre-soi lettré et masculin. Le rapport social de domination qui s'affirme dans ces situations de travail manifeste clairement les intérêts respectifs de chacun des protagonistes (critiques, auteurs) à se fondre dans une mascarade où chacun défend le jeu de la pure confrontation de subjectivités miraculeusement affinitaires.

Cette dissolution de l'attachée de presse est révélatrice de l'efficacité des hiérarchies dans ces situations d'asymétrie statutaire entre les membres du trio. Pourtant, malgré ces expériences endurées, toutes sont unanimes pour évoquer leur chance de rencontrer des écrivains de talents, des hommes politiques, des savants dans leur vie, de se cultiver à leur contact mais aussi de partager des confidences sur leur intimité dans ces zones de pouvoir. Conscientes de leur position de subordonnée, elles insistent sur la dimension relationnelle, affective de leur position d'intermédiaire. En effet, qu'elles se qualifient d'« éponges », d'« accompagnatrices », « débrouillarde », « diplomate » pour endosser leur fonction subordonnée dans le dispositif de médiatisation, elles jouent le rôle d'« autorités invisibles » pour reprendre le terme de Lucie Varga « qui agissent parallèlement aux autorités visibles, gardiennes officielles des pouvoirs » (Ilana Lowy, 2006 : 45). Qu'il s'agisse de promouvoir les auteurs en étant créditée d'un jugement fiable auprès des journalistes, d'agir en amont pour policer certaines conduites d'auteurs ou atténuer certains éreintements de critiques²⁰, elles sont le rouage qui lisse les aspérités dans le secteur littéraire. Inscrites dans des relations durables et d'interdépendances avec les journalistes, les attachées de presse veillent donc à ne pas se fermer les portes de leurs rédactions.

Le silence et la transparence des compétences de Lettrées

Si les attachées de presse taisent leurs appréciations critiques, autre que réconfortantes, aux auteurs, elles mènent, parfois contre leur goût, un travail de conviction ajusté aux supports de presse visés. Leur compétence de lettrée interdite pour protéger l'auteur est soumise à un devoir de réserve face aux journalistes :

« Un journaliste pourra toujours dire ce qu'il aime ou n'aime pas nous non ! Je ne peux pas vous dire ce que j'aime ou n'aime pas ! Si, je peux quand je vous parle des auteurs du XVIII^{ème} ou XIX^{ème} siècle, c'est facile mais si je commence à balancer, c'est pas bien, on est très respectueuse de nos maisons et de nos auteurs, donc comme on ne donne pas véritablement notre avis, ou jamais tout à fait, on pense qu'on n'en a pas [...] il faut être respectueuse, on est salariée. D'ailleurs, [...] tous les patrons que j'ai eus disaient toujours : "On édite des livres, on les défend !" C'est ça la conscience professionnelle, on est salariée, il faut respecter son outil. » (Senior, maison indépendante)

La servitude des salariées employées pour défendre les livres de la maison entre parfois en collusion avec l'impératif du crédit qu'elles doivent avoir aux yeux des critiques littéraires. Prises dans l'injonction contradictoire qui vise à obtenir beaucoup de presse pour répondre aux attentes du patron sans se décrédibiliser auprès des journalistes, cette dissonance à l'œuvre entre l'impératif professionnel à remplir en tant que salariée et son goût de lectrice oblige à un « travail émotionnel [...] qui vise à évoquer ou à façonner, ou tout aussi bien à réprimer un sentiment » (Hoschild, 2003 : 33). À cet effet, diverses tactiques sont déployées (le ton de la voix, la construction de l'argumentaire, faire jouer les relations amicales nouées

²⁰Elles n'ont pas non plus intérêt à manifester avec trop d'insistance leur désapprobation face à une critique trop sévère en mettant en question le libre-arbitre du journaliste.

de longues dates...) pour situer sur le terrain du devoir professionnel la présentation de cet ouvrage. À l'inverse quand un journaliste étrille un roman dans un article, elle se doit de taire ses réprobations :

« Jamais je vais m'engueuler avec un journaliste qui n'a pas aimé un livre, ce n'est pas mon rôle ! » (AP, maison indépendante)

Ce contrôle de soi, « entre le marteau et l'enclume », participe de l'invisibilisation des attachées de presse. Les arguments qu'elles distillent ou l'organisation des soirées événementielles pour donner une visibilité au livre ouvre à de potentielles amorces d'articles de presse car « l'événement dont le journaliste réputé isolé rend compte lui a été amené par une chaîne d'intermédiaires qui l'ont préparé et apprêté, souvent en le rendant toujours plus compatible avec les formats dans lesquels ce journaliste le fait entrer » (Lemieux, 2000 : 432). Ainsi, pour qu'opère la magie, fondée sur la croyance en la valeur du livre que les attachées de presse façonnent en partie, tout ce travail mené en amont doit rester dans le silence et la transparence. Le dévoilement mettrait au jour le caractère commercial du lancement. C'est pourquoi, la mise en scène de la subjectivité des critiques s'effectue au détriment des attachées de presse et au profit d'auteurs. Du reste, l'efficacité du travail des attachées de presse réside également dans la mise à l'écart de la finalité commerciale de ces opérations de lancement. En effet, elles défendent des livres et des auteurs en « réussissant à convaincre [les journalistes] en un minimum de temps avec un maximum d'arguments sans jouer le côté « publicité », ce que je déteste, avec une vraie sincérité donc il faut lire » (Senior, maison réputée, groupe d'édition). Si les relations professionnelles individualisées pour médiatiser les livres entretiennent la croyance de la défense désintéressée de la culture sans rappeler l'objectif de l'éditeur, il n'en va pas moins que l'opération « séduction » ne réussit que si l'attachée de presse sait faire partager son engouement pour le livre. Le registre des affects, de l'émotion, de la sympathie et la confiance en le goût littéraire de l'attachée de presse estompe la visée commerciale de l'opération.

Les stéréotypes de genre qui associent les femmes au répertoire des affects contribuent à leur déléguer ces fonctions de subordonnées. Du « maternage » des auteurs au travail de conviction fondé sur des argumentaires de lettrée, la régulation de l'économie relationnelle est orchestrée par l'emploi de femmes cultivées. Elles entretiennent le réseau de sociabilité professionnelle prolongeant ainsi les tâches assignées dans la sphère privée. Cette compétence féminine fait écran à leur formation universitaire et à la dimension commerciale de leur fonction dans l'organisation du travail éditorial.

Les attachées de presse sont détentrices de propriétés sociales ajustées aux marchés des biens symboliques. La réussite des opérations de placement qu'elles conduisent s'appuie sur les manières de se mettre en scène soi (conciliante, sympathique, disponible, discrète, crédible...). Leur activité de gestion du capital relationnel fondée sur l'usage de la conversation et des qualités prétendument féminines souligne, dans le registre professionnel, le caractère construit des normes de genre et leur usage dans le dispositif de médiatisation des œuvres renforçant la division sexuelle du travail marquée notamment par l'interdit de proférer tout jugement critique autre que laudateur en intervenant ni sur le travail de création, imparti à l'éditeur, ni sur le travail d'évaluation effectué par les journalistes. Les attachées de presse sont ainsi assignées au rôle de soutien à qui sont déniées des compétences intellectuelles. Si certaines dispositions héritées des formes de socialisation genrée qui informent les préjugés contribuent au recrutement des femmes à ces fonctions, elles sont en adéquation avec les transformations du marché du travail liées à la tertiarisation dont font partie les métiers de la communication. Cette population d'attachée de presse majoritairement féminine combine des propriétés de genre et de classe qui sont monnayables sur le marché du travail de l'intermédiation dans le secteur éditorial.

Références bibliographiques

- AVRIL Christelle, 2003, « Les compétences féminines des aides à domicile », in WEBER Florence, GOJARD Séverine, GRAMAIN Agnès, 2003, *Charges de famille. Dépendance et parenté dans la France contemporaine*, La Découverte, « Enquêtes de terrain », pp. 187-207.
- ARBORIO Anne-Marie, 2001, *Un Personnel invisible. Les aides-soignantes à l'hôpital*, Paris, Anthropo-Economica, Coll. « Sociologies »
- BECKER Howard, 1988, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BOURDIEU Pierre, 1984, *Question de sociologie*, Minuit, Paris.
- BOURDIEU Pierre, 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire au XIX^e siècle*, Seuil, Paris.
- BENSE FERREIRA ALVES Célia, 2006, *Précarité en échange. Enquête sur l'implication au travail*, Aux Lieux d'être, collection « Mondes contemporains », La Courneuve.
- FORSETH Ullah et DAHL-JURGENSEN Carla, 2003, « Sur la ligne de feu : transformation du travail relationnel dans un centre commercial et une banque en Norvège », *Travailler*, n° 9.
- GASPARINI William, 2007, « Domination masculine et division sexuelle du travail dans les organisations sportives » in CAUSER Jean-Yves, PFEFFERKORN Roland, WOEHL Bernard (dir.), *Métiers, identités professionnelles et genre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».
- HOCHSCHILD Arlie. R., 1983, *The managed Heart*, Berkeley, University of California Press.
- HOCHSCHILD Arlie.R. 2003, « Travail émotionnel, règles de sentiments et structure sociale », *Travailler*, n° 9.
- HUGHES Everett, 1996, *Le regard sociologique*, Essais choisis, Paris, EHESS
- KERGOAT Danièle, IMBERT Françoise, LE DOARE Hélène, SENOTIER Daniel, 1992, *Les infirmières et leur coordination — 1988-1989*, Paris, Editions Lamarre.
- LEMIEUX Cyril, 2000, *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Métailié, Paris.
- LOWY Ilana, 2006, *L'Emprise du genre, masculinité, féminité, inégalité*, La Dispute, Paris.
- PIERCE J.L., « Les émotions au travail : le cas des assistantes juridiques », *Travailler*, n° 9, 2003.
- MOLINIER Pascale, 2004, « Déconstruire la crise de la masculinité », *Mouvements*, n° 31.
- NAUDIER Delphine, 2004, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire ». *Sociologie de l'art*, OPuS 4, nouvelle série, p. 37-66.
- NAUDIER Delphine, 2008, « Assignation à « résidence sexuée » et nomadisme chez les écrivaines », in LASSERRE, Audrey et SIMON Anne (dir.), *Nomadisme des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 51-62.
- PINTO Josiane, 1990, « Une relation enchantée : la secrétaire et son patron », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 84, p. 32-48.

Fantasmes masculins, emplois féminins. Réalisatrices et réalisateurs de films pornographiques hétérosexuels

Mathieu Trachman

« Par les hommes et pour les hommes » ? Le travail pornographique du point de vue des réalisatrices

« Ce qui est grave, c'est que là nous ne parlons que des fantasmes vus par les hommes. Par les femmes, alors là j'ai constaté la chose, c'est que les femmes essaient de faire des films pareils, des films comme si c'était les hommes qui les faisaient. Elles se comportent en mec en faisant leurs films : c'est là l'erreur. L'autre côté serait vachement intéressant. Elles ne font pas des films pour que les femmes aillent les voir en priorité. Là y a un autre créneau. Marchera-t-il, marchera-t-il pas, là faut le faire. Là y a aussi un cahier des charges qui serait établi [...]. Nous on est pas compétents. Y a des femmes qui font ce genre de films, ça serait très intéressant que ce soit le regard des femmes... Puisque c'est le regard des hommes, les films X. C'est fait pour les hommes, c'est pas fait pour les femmes. Les femmes sont des objets dedans, elles sont manipulées, elles sont baisées, elles acceptent tout, elles sont prêtes à tout faire. Tout, elles sont des esclaves. Donc le problème, ça serait intéressant, de voir la manipulation de l'autre côté. »
(Entretien, réalisateur, 75 ans, octobre 2008)

Si les réalisatrices de films pornographiques hétérosexuels sont rares, elles sont de plus en plus nombreuses ces dernières années, et certaines sont fortement médiatisées : dans une production qu'on présente « faite par les hommes et pour les hommes », être réalisatrice semble en effet paradoxal. C'est pourquoi leur point de vue est souvent analysé comme un point de vue critique sur une production largement masculine : ainsi, en s'appuyant sur les travaux de Luce Irigaray (1977), Linda Williams, après avoir présenté la mise en scène de la sexualité féminine dans la pornographie hétérosexuelle comme le revers fantasmagorique d'une seule et même sexualité masculine, analyse les films réalisés par des femmes comme une réappropriation d'un point de vue féminin sur la sexualité, la possibilité de représenter « un désir à soi » (Williams, 1999, chap. 8 ; cf. également Williams, 1993). Cette réappropriation se fait souvent à partir d'une politique de la sexualité (Rubin, 1982 ; 2001) : certaines pratiques sexuelles, lesbiennes ou S/M (sado-maso) notamment, y sont conçues comme une remise en cause de l'hétérosexualité dominante, dans le cadre d'une lutte pour la définition d'une « bonne » sexualité.

La place des réalisatrices fait débat de l'extérieur de l'activité pornographique, mais elle pose aussi des questions au sein de celle-ci. Le réalisateur cité en exergue, qui a réalisé de nombreux films pornographiques dans les années soixante-dix, se demande ce que doit être un film pornographique réalisé par une femme : il présente l'accès des femmes à la fonction de réalisatrice comme une manière de renouveler une production masculine et sexiste, comme un passage « de l'autre côté » — de l'autre côté de la caméra, mais aussi de l'autre côté des fantasmes. Le travail pornographique est un travail de représentation des fantasmes, il requiert des compétences distinctes selon que ceux-ci sont féminins ou masculins. L'accès des femmes au poste de réalisatrice est finalement compris dans le double cadre d'un élargissement du marché et d'une différence des sexes : alors que la représentation des femmes dans la pornographie est largement sexiste, les films faits par les femmes devraient être des films faits pour les femmes. Cependant, en faisant des films pour les hommes, les réalisatrices, selon ce réalisateur, se conforment aux codes établis de la pornographie et ne font pas la différence avec le reste de la production.

Plutôt que de me demander ce que critiquent les réalisatrices (du point de vue d'une politique féministe) ou ce qu'elles doivent faire (du point de vue d'un réalisateur), j'essaierai ici de préciser ce qu'elles font, en quoi consiste leur travail. Quelle est la place des réalisatrices dans la production pornographique hétérosexuelle ? Comment celles-ci présentent-elles leur activité ? Le réalisateur cité en exergue, comme la majeure partie des autres réalisateurs, présente son travail comme une mise en image des fantasmes : il s'agit de mettre en scène ce que veulent les spectateurs, dont la majeure partie est masculine¹. Le marché de la pornographie repose sur mise en scène des corps féminins pour un regard masculin, sur une différenciation des sexualités féminines et masculines et un primat de cette dernière : de ce point de vue, la pornographie est un travail collectif de mise en image des fantasmes masculins, elle fait partie des échanges économique-sexuels et peut être insérée dans un continuum où des hommes achètent des prestations féminines (Tabet, 2004). Parler d'accès des femmes au travail de réalisateur, alors que les analyses de la féminisation portent souvent sur l'accès des femmes à des professions prestigieuses, peut sembler incongru : cependant le poste de réalisateur constitue bien un enjeu, celui de la représentation des fantasmes. Comprendre comment les réalisatrices se situent par rapport à cet enjeu nécessite d'inscrire leur travail dans l'organisation générale de la production pornographique et en particulier dans la division sexuelle du travail qui traverse celle-ci : les modalités d'entrée dans le travail pornographique, les carrières des réalisatrices, la définition des qualifications et les liens entre la mise en scène des fantasmes dans le monde du travail et la définition des rôles sexuels dans l'espace intime sont de ce point de vue des questions centrales (Maruani, Nicole, 1989 ; Maruani, 2003). Après avoir précisé en quoi consiste le travail des réalisatrices, j'analyserai deux éléments de la division sexuelle du travail : la différenciation des réalisatrices et des réalisateurs dans la mise en scène des fantasmes, et celle de leurs carrières dans la production pornographique.

Les analyses qui suivent reposent sur une ethnographie de la production pornographique hétérosexuelle en France, commencée en 2006. Cette enquête ne se limite pas à des observations, mais intègre d'autres éléments : entretiens, films, revues spécialisées, textes juridiques et administratifs notamment. Partir du point de vue des réalisatrices n'a pas pour objectif de définir la spécificité d'une pornographie féminine ou de revenir sur la constitution d'une pornographie féminine ces dernières années en France (on peut lire sur ce point les remarques d'Ovidie qui revient de façon critique sur la médiatisation de réalisatrices dont le travail est catalogué comme pornographique (Ovidie, 2004, chap. 6), mais de décrire le fonctionnement de la production hétérosexuelle sous l'angle de la division sexuelle du travail pornographique. Le point de vue des réalisatrices est pourtant privilégié, car ces dernières occupent une position paradoxale : d'un point de vue interne d'une production largement masculine, mais aussi d'un point de vue externe qui ne conçoit une pornographie que par et pour les hommes, ou une pornographie féminine en rupture avec une pornographie masculine, faite de produits vulgaires et indifférenciés. La disqualification d'une production pornographique masculine, de masse, et la valorisation d'une pornographie féminine et minoritaire sont deux opérations symétriques qui occultent les ressorts du travail pornographique et la parole des réalisatrices elles-mêmes (sur ce point, cf. Tabet, 2004, p. 38)².

¹ Les femmes aussi regardent des films pornographiques, mais les significations et les contextes d'usage sont distincts : les hommes regardent ces films seuls, tandis que les femmes les regardent plutôt en couple, dans un cadre conjugal. Cf. Bozon, 2008.

² Je remercie celles et ceux travaillant dans la pornographie qui ont bien voulu participer à cette enquête et les discutantes de la journée d'étude « Travail, genre et art », 21 novembre 2008.

Devenir réalisatrice : organisation des projets pornographiques et captation des fantasmes

Supports masturbatoires censés correspondre aux désirs masculins, les films pornographiques ne sont généralement pas considérés comme des œuvres artistiques : alors que les instances des mondes de l'art permettent de qualifier une production comme artistique et d'en déterminer la valeur (Becker, 2006 ; Moulin, 1997), la majeure partie de la production pornographique ne bénéficie pas de telles instances et constitue un ensemble de film assez flou, parfois sans auteur revendiqué. L'argument artistique est un outil dans les opérations de classification pornographique telle qu'elles se mettent en place dans les années soixante-dix en France, dans l'élaboration de la loi « X » : les processus de qualification vont s'appuyer sur les propriétés du champ artistique pour exclure des œuvres et des créateurs qui prétendaient y entrer³. Cette disqualification de la pornographie comme activité « uniquement » marchande sépare la production pornographique du cinéma ; mais elle permet aussi à un groupe professionnel de se constituer. Dans ce groupe professionnel, comment devient-on réalisatrice, et en quoi consiste ce travail ?

Le fonctionnement de l'activité pornographique s'apparente à celui des organisations par projet : une flexibilité de l'emploi des comédiens structurée par des interdépendances éphémères, des équipes qui se forment projet par projet, des carrières qui prennent un caractère unique selon les projets accumulés. Les risques et la précarité induits par cette organisation, et en particulier la relation inégalitaire entre l'employeur et les employés, sont réduits par le développement de relations d'interconnaissances et d'un noyau dur d'employeurs pour les comédiens⁴. Si l'intermittence est bien un modèle dans l'organisation du travail pornographique, peu d'actrices et d'acteurs ont le statut d'intermittent du fait de l'importance du travail au noir : plus largement, l'activité pornographique n'est pas illégale, mais c'est une activité informelle, qui échappe souvent aux catégories professionnelles fixées, et n'entre pas dans un cadre juridique déterminé.

Dans ce contexte informel, comment caractériser la place et le travail des réalisatrices et des réalisateurs ? Le parcours de Charlotte, jeune actrice qui ambitionne de passer derrière la caméra, permet de préciser comment se répartissent les rôles dans le monde de la pornographie. Charlotte a 20 ans, elle est actrice depuis six mois lorsque je la rencontre sur un tournage en Espagne, en été 2007 : elle exerce cette activité parallèlement à ses études universitaires, et profite de ses vacances pour gagner de l'argent. Le réalisateur et producteur du film lui a proposé de participer à la réalisation de son film : sur le tournage, elle tient la caméra, donne des idées de scènes et de scénario, aide au bon fonctionnement de la vie collective.

La possibilité de ne pas rester actrice, mais de devenir réalisatrice et plus largement de passer derrière la caméra et de prendre en charge la production du film est pour Charlotte une raison de rester dans l'activité pornographique, ce qu'elle présente lors de l'entretien que je réalise avec elle comme une « finalité » : un emploi plus désirable que celui d'actrice, ce dernier constituant alors une porte d'entrée vers une tâche plus valorisée. Que le passage d'actrice à réalisatrice soit possible et envisageable pour Charlotte éclaire le statut du réalisateur dans la production pornographique : en l'absence de compétences techniques fortes, et dans le contexte d'une disqualification artistique, le réalisateur n'a pas un statut d'auteur, et il

³ De ce point de vue le fonctionnement de la catégorie de pornographie est proche de ceux des objets et des classements culturels décrits par Bourdieu. Cf. Bourdieu, 1979 ; 1992. Sur la loi dite « X » et la classification pornographique, cf. Bier, 2000 ; Nicolici, 2003.

⁴ Sur le fonctionnement des organisations par projet, cf. Faulkner, Anderson, 1987 ; Menger, 1997 ; Pilmis, 2007.

n'apparaît pas comme le maître d'œuvre qui va donner au film sa marque. L'accès au poste de réalisateur n'engage donc pas une procédure d'apprentissage et de légitimation lourde, mais constitue une opportunité à saisir dans le contexte d'une répartition du travail informelle.

Le travail pornographique est considéré par Charlotte comme l'occasion de découvrir des pratiques inconnues, qui apparaissent parfois comme désirables ; la sexualité apparaît comme une zone obscure de soi-même qui permet un processus d'expérimentation. Plus généralement, une partie des individus du monde de la pornographie a une biographie sexuelle relativement atypique, caractérisée par une forte dissociation de la sexualité des sentiments et du cadre conjugal, des pratiques multipartenariales, et notamment la fréquentation de lieux libertins ou échangistes. Cette biographie sexuelle atypique ne concerne pas tous les individus, elle ne détermine pas nécessairement l'entrée dans l'activité pornographique, mais permet de noter une orientation intime particulière des individus qui y font carrière : tout se passe comme si la professionnalisation de la sexualité et la représentation de fantasmes sexuels qui s'éloignent souvent du répertoire sexuel dominant que suppose l'activité pornographique étaient liées à une orientation intime basée sur le modèle du réseau sexuel, où les relations sexuelles sont désinsérées du cadre conjugal et intime pour faire partie de relations sociales plus large, et fonctionner sur le mode de l'expérimentation⁵.

Le passage à la réalisation et à la production suppose que l'on sache où mettre la caméra, ce que veulent voir les spectateurs. Cependant, avant d'être actrice, Charlotte n'avait pas vu de films pornographiques :

« Est-ce que tu avais vu des films pornographiques ? »

Non. Pas du tout. J'en avais vu un. Et encore j'ai pas regardé jusqu'au bout (rires).

Parce que ça t'a pas plu ?

Ouais, ça m'a pas plu. En fait quand je regardais ça je regardais vachement critique, genre euh... Leurs dialogues, qui étaient bidons à deux balles, en fait je regardais plus les erreurs que le cul, en fait je regardais pas ce que recherche un homme, parce que l'homme il cherche à voir quoi ? À voir que la femme elle se fasse cartonner, et moi j'étais plus... En même temps de regarder ça, ça me faisait ni chaud ni froid... »

Charlotte témoigne ici d'un changement de regard sur les films et d'un apprentissage des conventions pornographiques : d'abord regard critique et ironique sur une mise en scène jugée ridicule, elle souligne aujourd'hui, en tant qu'actrice et réalisatrice, que les films pornographiques doivent se regarder d'un point de vue masculin. En revenant sur son propre regard, elle mobilise un savoir sur les désirs des hommes, et postule une différence dans les sexualités féminines et masculines : on peut considérer que cette affirmation n'est pas une proposition abstraite, mais une connaissance acquise dans le travail pornographique. En tant qu'actrice, les pratiques sexuelles réalisées sur un tournage sont présentées par Charlotte dans la continuité de ses expériences sexuelles. En tant que réalisatrice, elle souligne la rupture entre ses propres désirs et ceux des spectateurs masculins : elle ne se situe pas dans le cadre d'un processus d'expérimentation, elle n'exprime pas ses propres expériences sexuelles⁶, mais sur un marché où elle doit répondre à des fantasmes masculins qui ne sont pas les siens.

Le métier de réalisateur et de réalisatrice, dans le cadre du marché de la pornographie hétérosexuelle, consiste à identifier les fantasmes des spectateurs, qui deviennent pour les

⁵ Je reprends la notion d'orientation intime à Michel Bozon, qui note que dans le modèle du réseau, « l'activité sexuelle apparaît aux individus comme une composante ordinaire de leur sociabilité, génératrice de capital social mais également créatrice de liens d'interdépendance. La sexualité constitue ici un élément central de l'identité social, voire un trait d'identité professionnelle ». Cf. Bozon, 2001, p. 16 pour la citation. Ce modèle est minoritaire : sur la question des biographies et des répertoires sexuels, cf. Bajos, Bozon, dir., 2008.

⁶ Comme le font certaines écrivaines aujourd'hui (Catherine Millet, Annie Ernaux, Camille Laurens), dont une partie de l'œuvre est un retour sur leurs propres orientations intimes. Cf. Bozon, 2005.

producteurs des « niches ». La pornographie est une entreprise qui capte les fantasmes : de ce point de vue, s'il y a une porosité dans la répartition des tâches du travail pornographique, il revient aux réalisatrices et aux réalisateurs, au moment du tournage, de s'assurer que les images produites correspondent bien aux fantasmes des consommateurs. En l'absence de formation spécifique, le travail des réalisatrices et des réalisateurs s'appuie sur un ensemble de savoirs profanes⁷, en ce qui concerne les techniques audiovisuelles, mais aussi en ce qui concerne la sexualité.

La maîtrise masculine des conventions pornographiques

Lors du tournage sur lequel j'ai rencontré Charlotte, deux films sont tournés en même temps et sur le même lieu, avec les mêmes acteurs : celui de Jean, réalisateur et producteur de 35 ans qui travaille entre la France et l'Espagne, avec qui Charlotte collabore ; et celui de Caroline, actrice de 25 ans qui a arrêté après 5 ans de carrière (c'est-à-dire qu'elle ne tourne plus de scènes avec des hommes, mais encore des scènes avec des actrices) et a décidé de se lancer dans la réalisation : elle a déjà travaillé pour Jean en tant qu'actrice, et lui a demandé de l'aider à réaliser son premier film, uniquement avec des rapports sexuels entre femmes (même si Caroline revendique une sensibilité lesbienne, il n'est pas destiné aux femmes qui s'identifient comme telles, mais plutôt à un public hétérosexuel⁸). Jean, qui s'occupe d'un site internet où il met régulièrement en ligne des scènes, réalise lui aussi son premier film, avec des rapports sexuels entre hommes et femmes. L'équipe de tournage est composée, outre Jean, Caroline (qui sont aussi acteurs dans leurs films) et Charlotte, de trois acteurs, six actrices, d'une photographe (non professionnelle) et d'un assistant qui aide parfois à la réalisation des scènes et s'occupe plus généralement de la logistique. En tant que sociologue, j'observe le tournage, je fais quelques entretiens, et j'apporte mon aide sur quelques scènes et dans les tâches quotidiennes. Nous sommes tous logés dans une grande maison louée par Jean, qui est à la fois notre lieu de vie et le lieu du tournage. Les deux projets avancent donc simultanément, les scènes de l'un après les scènes de l'autre : l'organisation du travail n'est pas déterminée à l'avance mais se fait au jour le jour, le tournage finissant souvent tard dans la nuit. Ce double tournage apparaît comme un laboratoire permettant de mettre à jour les différences de rôles et de statuts entre les réalisatrices et les réalisateurs au sein de la pornographie hétérosexuelle : comment se répartissent les tâches entre Caroline et Jean ? Qu'est-ce qui distingue leurs projets ?

Si Caroline et Jean se présentent l'un et l'autre comme les réalisateurs de leurs films, ils n'entendent pas exactement la même chose par ce mot. Si les tournages des deux films se fait en même temps, au même endroit, c'est que Caroline a demandé de l'aide à Jean pour la réalisation de son film, et en particulier pour tenir la caméra : c'est lui qui prend en charge les aspects techniques du film, notamment la faisabilité des idées de scènes ou de scénario de Caroline. Cette répartition du travail témoigne d'une différence sexuée d'accès aux techniques et d'usages des objets techniques (Tabet, 1998). Mais cette différence, du point de vue de la réalisation du film, ne se fait pas nécessairement au détriment de Caroline : celle-ci insistera pour utiliser un moniteur, alors que Jean estimera qu'il n'en a pas besoin pour filmer une scène et contrôle les images après-coup, sur un ordinateur. En utilisant un moniteur, Caroline peut suivre ce que Jean filme, et éventuellement lui donner quelques directives : en le laissant tenir la caméra, elle en fait son chef opérateur, et assume les orientations esthétiques du film.

L'élaboration des deux projets est très différente. Lorsqu'elle arrive en Espagne, le scénario de Caroline est écrit, son projet est fixé : elle veut faire un film qui « ne se plie pas aux règles

⁷ Anne-Marie Arborio définit les savoirs profanes comme des savoir-faire acquis dans la sphère domestique ou scolaire et utilisés dans la sphère professionnelle, où ils ne sont pas nécessairement reconnus. Cf. Arborio, 1996.

⁸ Sur la pornographie lesbienne, cf. Butler, 2004.

de la pornographie » et affiche une ambition scénaristique et artistique. Sur le tournage, une des actrices souligne la complexité du scénario et dit à Caroline qu'elle pourra toujours en tirer quelques scènes et les vendre telles quelles aux distributeurs, et ajoute en riant : « J'avais fait des scènes, et je me suis retrouvé dans *Je baise ma mère, j'encule ma sœur* et *Conductrice carbure au sperme* : ils font ce qu'ils veulent avec les images ». Ceux qui font ce qu'ils veulent avec les images, ce sont les distributeurs qui achètent des scènes et créent des jaquettes en fonction de thèmes considérés comme porteurs, de manière parfois un peu artificielle (le contenu du film pouvant avoir un rapport plus ou moins lointain avec sa jaquette). Dans la production pornographique, la réalisation des scènes peut avoir moins d'importance que le packaging : beaucoup de réalisateurs et de producteurs considèrent que ce sont les jaquettes qui font vendre. Caroline refuse cette possibilité, et souligne que « ça [la] ferait bien chier » : elle veut garder le contrôle de son film et ne distingue pas les pratiques sexuelles représentées de la trame narrative qui les lie ; elle ne veut pas que son film soit dans la même catégorie que des produits au titre humoristique et sans équivoque. En réalisant un film lesbien, elle se distingue explicitement des films « gonzo », c'est-à-dire des films sans scénario, centrés sur les pratiques sexuelles, qui montrent des pratiques considérées comme « hard » (Sexualité de groupe, notamment avec plusieurs acteurs et une actrice, pratiques proches de certaines formes de sadomasochisme).

Par contre, lorsque nous arrivons chez Jean, l'avant-veille du tournage, le scénario n'est pas encore écrit, il ne dispose que du point de départ : faire le remake d'un film d'horreur à succès. Le lendemain de mon arrivée, j'aide Charlotte à écrire le scénario et les dialogues, qui sont terminés par la photographe en fin de journée. Nous essayons de respecter l'idée de départ en visionnant le film duquel nous sommes censés nous inspirer, et de trouver des situations un peu originales pour amener les rapports sexuels : mais nous devons surtout prendre en compte les scènes de sexe qui sont pour une part déjà prévues, et ce que les actrices acceptent de faire. À la fin de la journée, Jean relit le scénario : il note qu'une scène n'est pas assez « perverse », tandis qu'une autre est trop « violente » pour une éventuelle diffusion à la télévision, et conclut qu'il « aurait fallu une semaine de plus » pour aboutir à un bon scénario. Ce dernier évolue au fur et à mesure du tournage, selon les actrices présentes et les possibilités du lieu. Même si Jean a le dernier mot sur le scénario que nous lui apportons à la fin de la journée, il s'agit d'un travail explicitement collectif, réalisé au dernier moment, qui évolue selon les circonstances, et qui contraste avec le travail d'écriture singulier et mûri de Caroline (même si celle-ci devra bien, au moment du tournage, adapter son scénario aux actrices en présence, et aux lieux dont elle dispose). L'affirmation de Caroline en tant que réalisatrice s'appuie donc sur un argument artistique : par là, elle se distingue non seulement des réalisateurs, mais de la catégorie de pornographie constituée comme une activité marchande, hors des mondes de l'art. Elle s'appuie également sur la revendication d'une sexualité présentée comme plus féminine, moins violente. Ce double déplacement par rapport aux conventions pornographiques qui définissent le marché permet à Caroline de s'approprier le métier de réalisatrice pornographique : alors que Charlotte assiste Jean en suivant les conseils de ce dernier et en contribuant à un film qui ne correspond pas à ses propres goûts et désirs, le projet de Caroline est de faire une œuvre avec laquelle elle soit en accord.

Caroline semble mieux maîtriser son projet que Jean. Pourtant alors qu'il tient la caméra pour le film de Caroline, il lui donne quelques conseils, lui disant par exemple que dans cette position, il ne peut pas faire les gros plans qu'il estime nécessaire sur les parties génitales. Lui-même, lors de ses propres scènes, présente certains éléments comme impératifs. Lors d'une scène de son film, avec un acteur et deux actrices, Jean annonce après une demi-heure de tournage qu'il faut « passer à l'anal » : il sait que l'actrice ne veut pas faire de sodomie pendant cette scène, mais souligne qu'elle ne fera qu'une seule pose (c'est-à-dire qu'il ne filmera qu'une seule position, alors que souvent une même pratique sexuelle est filmée sous

différents angles et dans différentes positions), et qu'elle « ne va pas mourir ». L'actrice refuse, et Jean s'agace : « Ou sinon on renégocie ton contrat : les actrices qui ne font pas d'anal, ça existe pas ». L'actrice s'écarte de la scène, le tournage est suspendu et chacun reste silencieux, puis l'acteur qui tourne avec elle lui tend la main et lui demande doucement de revenir : la scène reprend après cette interruption, l'actrice fait la position anale et l'atmosphère se détend. Ce type d'interaction, où un réalisateur impose une pratique à une actrice, n'est pas fréquent : mais il montre que c'est à Jean qu'il revient de définir en quoi consistent les impératifs d'une scène et donc le travail des actrices, par rapport aux attentes supposées du public. C'est la définition de la pornographie hétérosexuelle qui est ici en jeu : il faut une pénétration anale pour que la scène soit une bonne scène pornographique.

Il y a une maîtrise masculine des conventions pornographiques, qui tient moins à des compétences acquises dans le monde de la pornographiques qu'à une différenciation entre les sexualités féminines et masculines, les regards féminins et masculins. Caroline, qui a été actrice pendant cinq ans, ne manque pas de connaissances sur le monde de la pornographie. Mais les compétences qui permettent de déterminer ce qui fait que telle scène est une bonne scène pornographique repose en dernière instance sur la capacité à exciter le spectateur masculin que présuppose l'organisation du tournage : les savoirs profanes mobilisés dans le travail pornographique et en particulier au niveau de la réalisation font des différences présentées comme naturelles entre la sexualité masculine et féminine des compétences inégales dans le monde de la pornographie hétérosexuelle. Le déplacement opéré par Caroline par rapport aux conventions de la pornographie, qui rendait possible sa position, est condamné par Jean au nom du marché : Caroline est dans une position paradoxale, puisque ce qui rend possible sa position de réalisatrice pornographique est disqualifié au regard de ce qu'est pour Jean une scène pornographique efficace.

Si la professionnalisation de la sexualité s'appuie sur des savoirs profanes acquis dans les rapports hétérosexuels intimes, le métier de réalisatrice a des effets en retour sur la vie privée. Une réalisatrice de 30 ans, ancienne actrice, souligne les conséquences de son travail de réalisatrice sur sa vie conjugale et sexuelle :

« Les hommes ont pas envie de baiser avec une encyclopédie du sexe. Y a rien de plus castrateur qu'une femme qui est censée en savoir plus... C'est ingérable. Déjà d'avoir été actrice, c'est ingérable, mais là c'est encore pire. Je vais diriger les acteurs, leur donner des ordres... Si on rajoute ce côté éducatif, c'est foutu. Je suis incasable. Sexuellement, je suis incasable. Je vais fasciner un certain nombre de mecs, sur le mode du « apprend-moi à faire ça, apprend-moi à faire ça » [...]. J'ai eu une histoire avec un acteur : quand il y avait des caméras il y arrivait, et dans l'intimité, quand il fallait finalement rester dans un cadre réel... Ça marche pas [...]. Les réalisateurs, c'est génial : c'est pygmalion ; il y a un côté pygmalion, il y a un certain nombre de réalisateurs qui jouissent de ça » (Entretien, réalisatrice, 29 ans, octobre 2007).

Cette réalisatrice réalise des films pornographiques dont certains reposent sur un scénario complexe par rapport aux conventions pornographiques, tandis que d'autres se présentent comme des films pédagogiques sur la sexualité. Elle fait le lien entre son identité professionnelle, son identité de genre et son identité sexuelle : être réalisatrice de film pornographique n'est pas un métier de femme parce qu'il rompt avec les attendus de la sexualité féminine et avec une organisation hétérosexuelle qui donne l'initiative aux désirs masculins. L'anecdote d'un rapport sexuel possible au moment du tournage et problématique dans un cadre intime présuppose une différenciation entre une sexualité professionnalisée et une intimité sexuelle, mais souligne les effets de l'une sur l'autre : la position professionnelle de réalisatrice suppose une maîtrise de la sexualité difficilement compatible avec les positions féminines et masculines dans la sexualité et la conjugalité hétérosexuelle⁹.

⁹ Sur l'hétérosexualité, la vision différentialiste de la sexualité qu'elle enferme, et ses évolutions récentes, cf. Bajos, Ferrand, Andro, 2008.

« Le nerf de la guerre » : actrices et réalisatrices

Caroline et Jean sont à la fois réalisateurs et acteurs : ils jouent chacun dans leurs films respectifs, et Caroline a également des scènes avec d'autres actrices dans le film de Jean. Cependant cette même accumulation des fonctions n'a pas le même sens pour l'une et pour l'autre : alors que Caroline est une ancienne actrice qui devient réalisatrice, Jean est un producteur réalisateur qui tourne aussi dans ses propres scènes. Plus généralement, les réalisatrices de films pornographiques hétérosexuelles sont dans leur immense majorité des actrices ou des anciennes actrices, alors que la plupart des réalisateurs ne sont pas acteurs. Il faut préciser le fonctionnement du marché du travail des actrices pour situer la position des réalisatrices dans une ségrégation horizontale de la production pornographique – la concentration des emplois féminins dans le métier d'actrice, mais aussi la différence de statut entre les actrices et les acteurs. Quelles sont les conséquences de cette dissymétrie entre les positions d'actrices et d'acteurs pour les réalisatrices ?

Lors d'un entretien, un réalisateur (45 ans) souligne que dans la production pornographique hétérosexuelle, les actrices sont « le nerf de la guerre » : la différence de statut entre actrices et acteurs pose la question de la valeur des unes et des autres, et plus précisément de la plus grande valeur accordée aux actrices. Parce que la représentation pornographique hétérosexuelle repose sur la représentation de corps féminins, les actrices constituent la marchandise qui permet à un film de se différencier d'un autre, en mettant en scène une actrice nouvelle ou à forte notoriété : l'enjeu pour les réalisateurs est de récupérer les nouvelles actrices, ou les actrices considérées comme les plus vendeuses. Ainsi sur le tournage de Jean, la différence entre actrices et acteurs est nette : ces derniers travaillent régulièrement pour Jean, ils sont moins nombreux que les actrices et apparaissent dans de nombreuses scènes. À l'inverse, certaines des actrices présentes sont ici pour la première fois, et lorsque nous écrivons le scénario, nous faisons attention à faire varier les scènes avec les différentes actrices, à mettre en valeur les actrices et non les acteurs.

Si les actrices ont plus de valeur, ont-elles pour autant une position privilégiée sur le marché du travail pornographique ? L'échelle des tarifs n'est pas la seule manière de saisir la valeur des actrices et des acteurs. En effet, l'organisation du marché du travail des acteurs se caractérise par une fermeture qui bloque l'entrée de nouveaux arrivants dans la profession ; à l'inverse puisque les réalisateurs recherchent toujours de nouvelles actrices, leur marché du travail est très ouvert¹⁰. Une jeune actrice peut être valorisée pour sa nouveauté pendant quelques mois, il lui revient d'entretenir sa notoriété pour faire face à la concurrence des jeunes filles qui prennent la place de « nouvelle ». La fermeture du marché du travail des acteurs est justifiée par une compétence présentée comme peu partagée par les individus du monde de la pornographie eux-mêmes : le fait de pouvoir être et rester en érection au moment du tournage. Cette compétence est loin d'être évidente, puisque les problèmes d'érection des acteurs sont récurrents. Elle constitue cependant une croyance partagée qui permet de disqualifier les prétendants aux postes en soulignant la virilité hors norme des acteurs.

Les qualifications des actrices sont plus larges et plus floues, et varient selon les différentes productions : cependant l'aspect esthétique et le répertoire des pratiques sexuelles sont des critères importants pour entrer dans le monde de la pornographie, mais surtout pour y rester (ainsi, le fait d'accepter la pénétration anale est présenté comme une nécessité pour faire carrière), et c'est finalement la capacité à créer de l'innovation (que ce soit simplement en arrivant sur le marché, ou en faisant évoluer son répertoire sexuel) qui semble déterminante. La définition des qualifications joue donc de deux manières différentes selon que l'on soit un

¹⁰ Sur la question de l'ouverture et de la fermeture des communautés professionnelles, cf. Weber, 1995, II, §2 ; Paradeise, 1988.

acteur ou une actrice : dans le premier cas, elle ferme le marché du travail et assure sa stabilité ; dans le second, elle crée une forte instabilité et la nécessité de développer des qualifications distinctives pour rester sur le marché.

Quelles sont les conséquences de ce fonctionnement sur la position des réalisatrices ? En premier lieu, il y a une appropriation des droits d'entrée dans le marché du travail par les hommes : ce sont les acteurs et les réalisateurs qui définissent les conditions d'emplois des acteurs et des actrices. Dans ce contexte, le fait pour une actrice de devenir réalisatrice ne peut pas se réduire à une diversification ou à une multiplication des rôles professionnels dans le cadre d'une gestion des risques et d'une participation à une entreprise collective¹¹ : elle peut être comprise comme le passage d'instruments de production à la possibilité de maîtriser les moyens de production. L'expression « nerf de la guerre » signifie bien que les actrices sont l'objet de l'échange entre les producteurs et les réalisateurs : l'accès des femmes à la position de réalisatrice et la volonté pour certaines réalisatrices de se distinguer des conventions pornographiques sont moins une féminisation de la profession qu'une remise en cause des modalités de l'échange. Une réalisatrice, ancienne actrice, insiste sur la spécificité de son public par rapport au public traditionnel de la pornographie :

« J'ai un public un peu décalé quand même : beaucoup de couples, pas mal de femmes. Je pense pas que les hommes sont comme ça, ne pensent qu'à ça, n'aiment que ça... Ça c'est des conneries pour les magazines. Je pense pas que les hommes soient des animaux lubriques comme on a envie de le dire [...]. Je sais pas où ils vont chercher ça les producteurs, ils vont s'imaginer que les spectateurs veulent ça... Même sur les chiffres de vente c'est pas vrai. Je sais pas. Je crois qu'ils ont peur aussi de se poser ces questions. Essayer de vraiment chercher ce qui marche. C'est plus facile de mettre une blonde siliconée en disant que ça va marcher plutôt que de se dire « ah non, je vais peut-être faire un film un peu plus cérébral ». » (Entretien, réalisatrice, 29 ans, octobre 2007)

Le passage de cette actrice à la position de réalisatrice est une remise en cause des conventions de la production pornographique : ce n'est pas seulement une autre représentation pornographique qui est proposée, c'est aussi une autre vision du marché, et finalement un autre travail¹² : dans un contexte où l'accès à la connaissance et à la représentation de la sexualité est inégalement réparti entre hommes et femmes, la position des réalisatrices peut être comprise comme une alternative dans le fonctionnement des échanges économico-sexuels¹³. Surtout, cette alternative ne s'appuie pas seulement sur la dénonciation de l'exclusion de la sexualité féminine, mais sur la critique d'une compréhension réductrice des fantasmes masculins : la position de cette réalisatrice opère un décalage avec l'agencement hétérosexuel des désirs féminins et masculins. Il ne s'agit pas d'une sortie hors de la sphère marchande : mais c'est d'un autre marché qu'il s'agit, qui capte des fantasmes différents, présentés comme moins grossiers. L'accès au poste de réalisatrice permet d'imposer de nouvelles règles au marché du travail, de proposer de nouvelles conventions, et finalement de passer d'objet à sujet du désir.

Cependant ce passage n'est qu'une possibilité : il n'est ni naturel, ni automatique. La seconde conséquence pour les réalisatrices du fonctionnement du marché du travail pornographique, c'est la stabilité des conventions que produisent l'ouverture du marché du travail des actrices et la fermeture du marché du travail des acteurs : parce que ces conventions sont partagées et maintenues par ceux qui ont une position stable dans le monde de la pornographie, il est sensé pour une actrice qui veut passer à la réalisation de les respecter. Ainsi on peut penser que si

¹¹ L'hypothèse est formulée par Pierre-Michel Menger à propos des comédiens metteurs en scène. Cf. Menger, 1997, p. 71.

¹² Sur l'influence de la représentation du marché sur le fonctionnement des marchés, cf. Garcia-Parpet, 1996.

¹³ Cf. Tabet, 2004, p. 167 : pour les femmes, « la possibilité d'exprimer son propre désir fait défaut, mais plus encore – puisque chez l'être humain la sexualité et le désir ne sont pas une donnée mais quelque chose qui se construit – la possibilité de le connaître, de l'élaborer, de l'imaginer ».

ses producteurs proposent à Caroline de réaliser une série lesbienne, c'est peut-être moins pour défendre sa position de réalisatrice que pour parier sur sa notoriété d'actrice lors de la vente du film. Les anciennes actrices qui passent derrière la caméra sont souvent perçues comme des produits marketing. Dans ce cas, être réalisatrice n'est pas un statut, c'est un nom qui obéit aux logiques de valorisation des actrices dans le marché de la pornographie. Le passage d'actrice à réalisatrice, pour des actrices ayant acquis une forte notoriété, est un prolongement de la carrière d'actrice, l'exploitation d'une marque identifiable par les spectateurs (Nikunen, Paasonen, 2007).

Passer à la réalisation pour une actrice ne signifie donc pas nécessairement rompre avec les conventions pornographiques. Une actrice qui travaille depuis quelques années dans la pornographie décide de réaliser un premier film en 2007 et explique ainsi pourquoi elle a voulu réaliser un « gonzo », genre duquel se démarquent d'autres réalisatrices, et notamment Caroline :

« C'est un gonzo, mais avec un gros budget pour un gonzo puisque j'avais 12 000 euros, et c'est un gonzo avec quand même une histoire, il y a un fil conducteur. Il y aura une voix off, la mienne, puisque dans l'histoire j'ai inclus Rachel [une amie proche, actrice également] aussi, nous sommes deux détectives qui partons enquêter à Prague, dans une maison close, et la maison close les prostitués sont des hommes [...]. Parce que c'est drôle, parce qu'il y a eu plein de films de faits avec la mission des prostituées de luxe, mais ce sont des femmes, pourquoi pas des hommes ? Parce que les femmes ont aussi le fantasme de payer, parce que quelque part payer pour avoir un rapport sexuel, c'est un peu pervers comme système, c'est un fantasme, c'est quelque chose que tu fais quand tu as une certaine position sociale parce que ça fait bien de le faire [...]. Et je me suis dit on va inverser. Parce que même moi, parfois, en rigolant, je dis que quand je serai vieille, si jamais je plais pas et que j'ai plus ou moins envie d'avoir un câlin je suis prête à payer un homme pour qu'il me fasse un câlin, ça me posera pas de problème [...]. Et puis je me dis qu'il y a plein de femmes qui peuvent aimer cette idée, et même les hommes, parce que bon, même si l'idée c'est les hommes sont des prostitués l'homme qui va regarder il va quand même voir la suite, donc le fil conducteur il s'en fout. Le fil conducteur il va rester pour la petite partie, anecdote, drôle et on met un scénario. Il y aura quand même des scènes de sexe, ça l'empêchera pas de se masturber pareil [...]. Et puis c'est pas un film féministe non plus, parce que même si la femme vient et paie l'homme pour un acte sexuel, c'est quand même lui qui a le dessus dans la scène » (Entretien, actrice et réalisatrice, 35 ans, avril 2007).

En soulignant que son budget est conséquent, cette réalisatrice distingue son projet d'autres, moins ambitieux. La reprise de la thématique de la prostitution, classique dans le cinéma pornographique, permet également une inversion qui repose en partie sur les propres fantasmes de la réalisatrice. De plus, qu'une femme paie un homme pour avoir des rapports sexuels est présenté comme un fantasme féminin (les femmes aussi désirent se payer des prostitués), mais aussi comme un fantasme masculin (même les hommes peuvent aimer cette idée). Mais la portée de ce fantasme est nettement euphémisée : les hommes peuvent aimer le film parce qu'ils vont regarder les scènes de sexe, même si les hommes y sont mis en scène comme des prostitués. L'identification des fantasmes qu'engage le travail pornographique n'est pas une simple traduction des rôles traditionnels : cependant s'il y a un décalage vis-à-vis des rapports de genre, il est difficile de ne pas rester dans les conventions de la pornographie. Dans l'hésitation entre ce que les hommes désirent voir aussi et ce qu'ils désirent voir malgré tout, l'aspect critique de l'inversion des pratiques prostitutionnelles est désamorcé et présenté comme anecdotique. La volonté de changement est subordonnée au respect des conventions. Le passage à la réalisation n'est pas ici la subversion de la profession par la revendication d'un point de vue féminin mais au contraire la masculinisation des carrières et des films réalisés par des femmes¹⁴, l'organisation du travail féminin par des fantasmes perçus comme traditionnellement masculins.

¹⁴ Geneviève Pruvost a montré, dans le cas des femmes commissaires, que l'intégration des femmes dans une profession pouvait être comprise comme le suivi de carrières masculines par les femmes plus que comme une féminisation de la profession. Cf. Pruvost, 2007.

Conclusion : « la manipulation de l'autre côté »

Le réalisateur cité en exergue de ce texte avançait la possibilité d'un autre créneau pour les réalisatrices de films pornographiques, et soulignait « l'erreur » de certaines réalisatrices de vouloir faire des films comme les hommes les font. Ce qui est présenté comme une erreur relève en fait du fonctionnement du marché de la pornographie, et finalement de l'hétérosexualité comme agencement différentialiste des sexualités féminines et masculines : dans la pornographie, les emplois féminins, qu'ils soient ceux d'actrices ou de réalisatrices, sont largement dépendants d'une organisation du travail sous-tendue par des fantasmes masculins. De ce point de vue, la position de réalisatrice est paradoxale : si certaines réalisatrices investissent leur travail en insistant sur sa dimension artistique, ou sur leur volonté de saisir des fantasmes féminins, leur travail court le risque d'être disqualifié dans le contexte d'une production qui s'est constituée comme une activité masculine et marchande.

Les emplois féminins sont donc largement définis par des fantasmes masculins ; mais c'est aussi parce que les fantasmes sont la matière du travail pornographique que la division sexuelle de ce dernier n'est pas stabilisée et peut être remise en question : les fantasmes ne sont pas le présumé implicite ou inconscient du travail pornographique et le travail des réalisatrices et des réalisateurs est aussi un travail de définition des fantasmes. Or ceux-ci ne se superposent pas aux répertoires sexuels mais créent un décalage entre les pratiques sexuelles et ce que le spectateur désire voir : l'hétérosexualité n'est pas seulement un agencement différentialiste entre les sexualités, elle se définit également par une disjonction entre les pratiques sexuelles et les fantasmes. La constitution progressive d'un marché de la pornographie rend celle-ci assez poreuse à l'intégration de nouveaux fantasmes qui ne respectent pas la hiérarchie sexuelle. De ce point de vue, la subversion de la production pornographique ne se fait pas nécessairement de l'extérieur, en donnant à la pornographie le statut de travail artistique ou en revendiquant une pornographie féminine, mais à partir des fantasmes qu'elle capte et qui y opèrent une sorte de travail souterrain.

Le réalisateur cité au début de ce travail se demandait ce que pouvait être « la manipulation de l'autre côté » : pourquoi cette expression sonne-t-elle étrangement ? Il s'agissait pour lui de noter qu'il fallait passer de l'autre côté des fantasmes masculins, mais l'expression souligne la difficulté de se départir de la pornographie comme mise en image des fantasmes qui est souvent une manipulation des corps féminins. L'ambiguïté de l'expression réside en ce qu'elle se déplace vers un autre point de vue tout en transportant avec elle la signification de la pornographie comme une opération masculine de manipulation. Cette ambivalence caractérise le travail des réalisatrices : en passant de l'autre côté de la caméra, les actrices ne font pas nécessairement une pornographie féminine ; elles peuvent cependant interroger ce qui constitue un fantasme féminin, ce qui constitue un fantasme masculin. Le travail du fantasme peut reconduire une différenciation et une inégalité entre les sexes, ou perturber celles-ci en faisant droit à d'autres désirs. De ce point de vue, l'enjeu du travail des réalisatrices n'est pas simplement la réappropriation et l'expression d'une sexualité féminine, mais l'hétérosexualité comme agencement stabilisé entre une vision différentialiste des sexualités, une codification des pratiques sexuelles sous le primat du masculin, et des fantasmes qui excèdent les pratiques sexuelles effectives.

Références bibliographiques

- ARBORIO Anne-Marie, 1996, « Savoir profane et expertise sociale. Les aides-soignantes dans l'institution hospitalière », *Genèses*, n° 22, pp. 87-106.
- BAJOS Nathalie, BOZON Michel (dir.), BELTER Nathalie (coord.), 2008, *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte.

- BAJOS Nathalie, FERRAND Michèle, ANDRO Armelle, 2008, « La sexualité à l'épreuve de l'égalité », in BAJOS Nathalie, BOZON Michel, dir., BELTER Nathalie coord. (2008), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte, pp. 545-576.
- BECKER Howard, 2006, *Les mondes de l'art*, Paris, Champs/Flammarion.
- BIER Christophe, 2000, *Censure-moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'esprit frappeur.
- BOURDIEU Pierre, 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit.
- BOURDIEU Pierre, 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- BOZON Michel, 2001, « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergence dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, n° 41-42, pp. 11-40.
- BOZON Michel, 2005, « Littérature, sexualité et construction de soi. Les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies*, Vol. 42 (1), pp. 6-21.
- BOZON Michel, 2008, « Pratiques et rencontres sexuelles : un répertoire qui s'élargit », in Nathalie BAJOS, BOZON Michel (dir.), BELTER Nathalie (coord.), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte.
- BUTLER Heather, 2004, « What do you call a lesbian with long fingers ? The development of lesbian and dyke pornography », in WILLIAMS Linda éd., *Porn Studies*, Durham, Duke University Press.
- FAULKNER Robert R. et ANDERSON Andy B., 1987, « Short-term projects and emergent careers : evidence from Hollywood », *American Journal of Sociology*, vol. 92 (4), pp. 879-909.
- GARCIA-PARPET Marie-France, 1996, « Représentations savantes et pratiques marchandes », *Genèses*, vol. 25, n° 1.
- HIRATA Helena, ROGERAT Chantal, 1988, « Technologie, qualification et division sexuelle du travail », *Revue française de sociologie*, vol. 29, pp. 171-192.
- IRIGARAY Luce, 1977, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Editions de Minuit.
- MARUANI Margaret, NICOLE Chantal, 1989, *Au labeur des dames. Métiers masculins, emplois féminins*, Paris, Syros.
- MARUANI Margaret, 2003, *Travail et emploi des femmes*, Paris, La Découverte/Repères.
- MENGER Pierre-Michel, 1997, « L'activité du comédien. Liens, indépendances et micro-organisations », *Réseaux*, n° 86, pp. 59-75.
- MOULIN Raymonde, 1997, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Champs/Flammarion.
- NICOLIC Nathalie, 2003, « Érotisme versus pornographie : l'évolution institutionnelle d'une frontière surveillée par le système juridique », *Cités*, 3, pp. 69-77.
- NIKUNEN Kaarina, Susanna Paasonen, 2007, « Porn star as a brand : Pornification and the intermedia career of Raket Liekki », *The velvet light trap*, n° 59, pp. 30-41.
- OVIDIE, 2004, *Porno Manifesto*, Paris, La musardine.
- PARADEISE Catherine, 1988, « Les professions comme marchés du travail fermés », *Sociologie et sociétés*, XX, n° 2, pp. 9-21.
- PILMIS Olivier, 2007, « Des « employeurs multiples » au « noyau dur » d'employeurs : relations d'emploi et concurrence sur le marché des comédiens intermittents », *Sociologie du travail*, n° 79, pp. 297-315.
- PRUVOST Geneviève, 2007, « La dynamique des professions à l'épreuve de sa féminisation : l'ascension atypique des femmes commissaires », *Sociologie du travail*, n° 49.
- ROOT John B., 2002, « Lettre d'un pornographe consterné », *Libération*, 29 juillet.
- RUBIN Gayle, 1982, « The leather menace : comments on politics and S/M », in SAMOIS, *Coming to power. Writings and graphics on lesbian S/M*, Boston, Alyson Publications, pp. 192-227.
- RUBIN Gayle, 2001, « Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité », in Gayle RUBIN, BUTLER Judith, *Marché au sexe*, Paris, EPEL, pp. 63-139.
- TABET Paola, 1998, « Les mains, les outils, les armes », in *La construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*, Paris, L'Harmattan, pp. 9-75.
- TABET Paola, 2004, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange economico-sexuel*, Paris, L'Harmattan
- WEBER Max, 1995, *Economie et société*, 2, Paris, Pocket.
- WILLIAMS Linda, 1993, « A provoking agent : the pornography and performance art of Annie Sprinkle », *Social Text*, n° 37, pp. 117-133.
- WILLIAMS Linda, 1999, *Hard Core. Power, pleasure and the « frenzy of the visible »*, Berkeley, University of California Press.

Articuler travail, genre et art

Discussion autour de trois enquêtes sur la division sexuelle du travail artistique

Audrey Mariette

Lorsqu'il est question d'« art », la dimension symbolique et distinctive de l'activité et de la production compenserait ce qui, ailleurs, est associé à de la pénibilité et/ou de la précarité au travail. On observe ainsi des décalages entre discours et pratiques concernant les conditions de travail. Par exemple, le tournage d'une fiction pour le cinéma peut être présenté en entretien comme un moment collectif « magique » par les membres des équipes mais se donner à voir à l'observation comme un lieu de travail où les tensions liées aux hiérarchies professionnelles et aux contraintes économiques sont particulièrement fortes (Mariette, 2008a : 342-363). Si une partie des personnes au sein des milieux artistiques aspire à la « parité » (Buscatto, 2003) et si la domination masculine peut y être dénoncée (dans les discours mais aussi dans certaines productions), les inégalités entre hommes et femmes face au travail et les stéréotypes de genre n'en sont pas, pour autant, moins présents et structurants. À l'image d'autres univers professionnels tels que celui des universitaires et des chercheurs (Musselin, 2008 : 19-22), la féminisation de certaines professions artistiques ne signifie pas, en effet, que les femmes aient accès aux mêmes emplois que les hommes et que, quand elles y ont accès, elles aient les mêmes chances d'y faire carrière. On retrouve ainsi les deux principes organisateurs de la division sexuelle du travail : le « principe de séparation » et le « principe hiérarchique » (Kergoat, 2004 : 36).

La division du travail artistique est-elle spécifique ou, à l'inverse, similaire à d'autres univers ? Comme nous allons le voir à travers la lecture croisée de trois enquêtes – celle de Delphine Naudier sur les attachées de presse dans l'édition française, celle de Mathieu Trachman sur les actrices passant à la réalisation de films pornographiques hétérosexuels en France et celle de Denise Bielby sur les scénaristes de cinéma et de télévision à Hollywood –, les univers artistiques sont loin d'être (ou d'être seulement) des lieux de transgressions. Si « le militantisme n'échappe pas au patriarcat » (Cossy *et alii*, 2005), les milieux artistiques, y compris ceux engagés à gauche, ne semblent pas non plus y échapper. Ils fournissent ainsi des terrains propices à l'étude de la construction, en actes, des inégalités entre sexes face au travail, en lien avec des stéréotypes de genre (1). Réciproquement, nous verrons en quoi se poser la question du genre permet d'éclairer le fonctionnement et l'organisation du travail, tout particulièrement dans les univers artistiques (2). Qu'ils travaillent sur les intermédiaires du travail artistique (« personnel de renfort ») et/ou sur les producteurs artistiques (« producteurs cardinaux »), les trois communicants mobilisent une approche en termes de « mondes de l'art » (Becker, 1988). D'un point de vue méthodologique et analytique, une lecture en termes de « champs artistiques » (Bourdieu, 1998) nous paraît pouvoir être complémentaire (3).

Le travail au sein d'univers artistiques : des terrains propices à l'étude du genre

Le rôle des critères physiques au sein des marchés du travail artistique

Absence de formation qualifiante, formation sur le tas, fonctionnement informel, rôle des réseaux et de l'interconnaissance sont des caractéristiques communes à différents marchés du travail artistique et/ou professions d'intermédiaires du travail artistique. Dans ces contextes, les inégalités entre hommes et femmes en termes de « droits d'entrée » (mais aussi « droits de rester ») semblent particulièrement fortes.

Si la mise en avant du capital symbolique à propos des espaces artistiques est courante, le rôle du capital physique et des différences entre hommes et femmes en la matière est, lui, plus rarement étudié. Construit socialement, le jugement de beauté et ses effets restent difficiles à analyser (Matonti, 1998)¹. L'enquête de M. Trachman témoigne néanmoins de l'importance des critères physiques pour le recrutement des actrices de films pornographiques, comme le montre la formulation de la petite annonce citée par l'auteur qui comprend l'expression « très jolies jeunes femmes » et qui fait mention d'une tranche d'âge (« 18/25 ans »). M. Trachman souligne par ailleurs deux critères de recrutement récurrents pour les actrices, au-delà des variations des demandes : « le répertoire des pratiques sexuelles » et « l'aspect esthétique ». Tandis que les qualifications demandées aux actrices sont présentées comme des qualités intrinsèques, « naturelles », le recrutement des acteurs est quant à lui basé sur un principal critère, celui de « pouvoir être et rester en érection au moment du tournage », constitué en compétence professionnelle.

On peut ici établir un parallèle avec le recrutement en danse contemporaine et la demande explicite pour les femmes d'« attributs physiques destinés à attirer l'œil ». Le « regard normatif » appliqué aux femmes pour leur recrutement se distingue du regard appliqué aux hommes, pour lesquels « un physique "différent" » peut, dans certains cas au moins, être un atout (Sorignet, 2004 : 74-75). Dans le cas des danseuses étudiées par Pierre-Emmanuel Sorignet comme des actrices de films pornographiques étudiées par M. Trachman, l'entrée est plus précoce et le renouvellement est plus fort pour les femmes que pour les hommes. La mobilisation de critères physiques pour le recrutement des femmes dans les mondes de l'art se pose également pour leur carrière : leur « rythme de carrière » est ainsi lié « aux caractéristiques de l'apparence physique » (Sorignet, 2004 : 74).

Au-delà du cas des danseuses et des actrices de la production pornographique², le recrutement des femmes et leur maintien dans une profession artistique requièrent, de manière souvent explicite, des caractéristiques physiques spécifiques non liées à leur formation et/ou à leurs compétences. L'un des intérêts des marchés du travail artistique pour le sociologue qui travaille sur le genre et les inégalités entre hommes et femmes est que ces derniers autorisent, d'une certaine manière, la mise en avant d'une sélection à l'entrée et au maintien dans la profession sur des critères physiques et sexuels. Ces critères peuvent être affichés et explicités

¹ Les enquêtes sur les ressources du « capital corporel identitaire » en politique – pour les femmes (féminité) mais aussi pour les hommes (virilité) – tendent actuellement à se développer (Achin *et alii*, 2008). Si la beauté peut constituer une ressource et le corps un instrument dans les mondes de l'art comme en politique, elle peut également se retourner contre celui ou celle qui l'utilise, comme le montre F. Matonti (1998) à propos d'Hérault de Séchelles, aristocrate ayant pris part à la révolution dont les contemporains signalent la beauté et qui sera ensuite guillotiné.

² M. Trachman et P.-E. Sorignet soulignent tous deux la proximité de situation de leurs enquêtées avec les comédiennes (Menger, 1997).

alors qu'ils ne sont pas nécessairement dicibles sur d'autres marchés du travail³. D. Naudier évoque ainsi le rôle de la beauté dans le recrutement des attachées de presse (qui ne sont pas des producteurs cardinaux, mais bien des personnels de renfort), à travers le rôle du « capital physique » dans le jeu de séduction des critiques littéraires. L'attachée de presse d'une maison indépendante déclare ainsi en entretien que la profession comporte des « filles sublimes » comme des « filles pas très, très belles ». Ce déni, dans le discours, de la sélection sur des critères physiques est cependant associé à l'idée que le déficit de capital physique doit être compensé par un autre trait distinctif : « une voix, une présence, un look, une drôlerie, de l'énergie ».

Cependant certaines situations paradoxales permettent de questionner et de remettre en cause les stéréotypes de genre à partir desquels sont construites et se construisent les inégalités entre hommes et femmes : M. Trachman note que « l'organisation du marché du travail des acteurs se caractérise par une fermeture qui bloque l'entrée de nouveaux arrivants dans la profession » alors que le marché du travail pour les femmes est, lui, « très ouvert » à l'entrée parce que « les réalisateurs recherchent toujours de nouvelles actrices ». L'auteur souligne par ailleurs que, dans la production pornographique, les actrices sont mieux payées que les hommes. De ce point de vue, leur activité semble relativement plus reconnue comme un travail que pour les hommes. Toutefois, si le coût à l'entrée est fort pour les acteurs de la production pornographique, il est plus facile pour eux d'y rester et leur situation (en termes de stabilité) est moins précaire. Pour les scénaristes femmes à Hollywood, on observe également un effet combiné et disqualifiant de l'âge et du sexe. L'étude des droits d'entrée doit ainsi être associée à celle des « droits de rester » (Buscatto, 2008b).

De la construction du genre des professions à la construction du genre à travers les professions

Les trois communications fournissent des éléments relatifs à la structuration socio-historique de la profession et/ou de l'espace professionnel étudiés. D. Naudier souligne que la profession d'attachée de presse s'est constituée, depuis sa création dans les années 1960, comme une profession féminine. Selon les estimations de ses enquêtées, il y aurait trois hommes pour une centaine de femmes attachées de presse dans l'édition. Le « monde de la pornographie » analysé par M. Trachman s'est quant à lui formé à partir des années 1980 comme une « activité masculine et marchande » (« activité faite par des hommes pour des hommes ») : à partir des chroniques du magazine *Hot Vidéo* parues entre 1989 et 2001, l'auteur dénombre 24 films réalisés par 13 femmes sur les 523 films et les 115 réalisateurs recensés au total. L'arrivée des femmes à la réalisation dans les années 2000 a été permise, selon lui, par la structuration du monde de la pornographie. L'auteur identifie non pas une subversion des conventions par les femmes, mais une masculinisation des femmes par leur recours aux conventions masculines : les réalisateurs comme les réalisatrices mettent en avant les attentes (présumées) du public (présumé) masculin et mobilisent des stéréotypes de genre pour justifier leur respect des conventions dominantes et sexistes en matière de film pornographique. Cette analyse rejoint les travaux qui mettent au jour les ambiguïtés et les contradictions du processus de féminisation des professions, qu'il s'agisse de professions artistiques ou non (voir par exemple Ravet, 2003 sur les interprètes de musique et Pruvost, 2008 sur l'institution policière). Ainsi, l'entrée des femmes dans une profession historiquement masculine n'a pas nécessairement des effets subversifs (Rennes, 2007 : 508) ;

³ D'autres univers professionnels tels que la restauration autorisent la sélection selon les critères de l'apparence physique, du sexe et/ou de l'origine ethnique, les restaurateurs s'en remettant alors aux « volontés des clients » pour justifier des pratiques discriminatoires (Mariette, 2009).

dans le même temps, la féminisation d'une profession n'est pas nécessairement le « signe d'une baisse de prestige » (Cacouault-Bitaud, 2001).

À travers le cas des scénaristes à Hollywood, D. Bielby montre que la dimension sexuée d'une profession est construite socialement par les stéréotypes de genre que les recruteurs mettent en œuvre. Les inégalités de recrutement des scénaristes en fonction de leur sexe – mais aussi de leur âge et de leur appartenance ethnique – s'opèrent en effet en fonction du contenu des films ou séries télévisuelles. L'auteure explique ainsi la baisse du nombre de femmes dans la profession de scénariste à Hollywood dans les années 1970 : selon les recruteurs, les films d'action ne pourraient pas être écrits par des femmes. Plus généralement, ce sont ces stéréotypes de genre qui permettent de comprendre la persistance du plafond de verre pour les femmes scénaristes malgré l'évolution de l'industrie hollywoodienne vers la déstructuration.

Le caractère construit du « sexe d'une profession » se donne encore mieux à voir lorsqu'il s'inverse, inversion qui va alors de pair avec l'évolution de sa dimension genrée : des qualités prétendument féminines sont transformées en qualités masculines. Ainsi les scénaristes étaient, au moment du muet, principalement des femmes, mais cette profession est devenue masculine dans les années 1920-1930 avec l'arrivée du parlant. D. Bielby souligne que ce processus de masculinisation de la profession de scénariste dans l'entre-deux-guerres, renforcé dans les années 1970 comme on vient de le voir, est un processus similaire à celui étudié par Gaye Tuchman (1989) dans le roman victorien, les écrivains étant avant 1840 majoritairement des écrivaines.

Si les communicants montrent la dimension socialement construite du « sexe des professions », leurs travaux permettent aussi d'identifier la construction du genre à travers les professions artistiques. Ce sont tout particulièrement et là encore les situations paradoxales qui rendent visible le flou des frontières entre « masculin » et « féminin ». Une profession peut être associée, dans les discours, à des « qualités » habituellement attribuées à l'un des deux sexes et ne pas l'être nécessairement dans la pratique. Comme le montre D. Naudier, le travail des attachées de presse est d'arriver à promouvoir (et donc faire vendre) des livres, tout en masquant la logique marchande sous-jacente. Or l'idée selon laquelle l'« artistique » et l'« intellectuel » seraient hérités des mères (et propres aux femmes) et le « commercial » hérité des pères (et propres aux hommes) est fréquente au sein des milieux artistiques⁴. Si les attachées de presse investissent des qualités dites « féminines » – leurs discours reflètent une forte intériorisation des répartitions sexuelles des tâches –, elles n'en endossent pas moins un rôle de commercial, quant à lui réputé masculin (« faire de l'argent »). L'aspect mondain attaché à leur profession est lui aussi plus ambigu qu'il n'y paraît *a priori* : elles y associent la dimension « potiche » de leur métier tel qu'il est perçu, malgré la division « public/privé » souvent établie entre hommes et femmes. Autre exemple de « brouillage des normes de genre » (Bargel *et alii*, 2007 : 9), Caroline – l'actrice de films pornographiques qui veut passer à la réalisation –, du fait de son manque de compétences techniques, se retrouve paradoxalement dans la posture du réalisateur-« auteur ». Elle donne des ordres à Jean, lui-même réalisateur, qui tient la caméra et qui a, finalement, le rôle d'un chef opérateur – position hiérarchique considérée comme inférieure à celle de réalisateur.

Les stéréotypes de genre sont également perceptibles dans les œuvres elles-mêmes. « La question centrale des relations entre pratiques et représentations dans l'étude des rapports sociaux de sexe » se pose en effet de manière exemplaire dans les univers artistiques (Bargel *et alii*, 2007 : 9). Combiner analyse interne et analyse externe des œuvres (Bourdieu, 1998)

⁴ M. Trachman souligne par exemple que la mobilisation du registre de l'artistique par les réalisatrices de films pornographiques est une stratégie pour légitimer leur position face aux réalisateurs qui, eux, « se considèrent souvent comme des entrepreneurs plutôt que des artistes » et revendiquent l'aspect commercial de leur activité.

paraît particulièrement pertinent et éclairant pour étudier la question du genre : comme on l'a évoqué, D. Bielby montre comment le contenu des produits culturels peut déterminer le recrutement et provoquer des inégalités entre hommes et femmes (et entre âges et races) face au travail. Dans une perspective de sociologie du travail et d'étude de la division sexuelle du travail, il nous semble d'ailleurs que ce parti pris méthodologique – la prise en compte du contenu – n'est pas uniquement pertinent pour les milieux artistiques et pour les productions artistiques et culturelles.

Comme plusieurs travaux récents le rappellent au sujet des milieux artistiques (Buscatto, 2008a) et, plus généralement, des univers professionnels (Arborio *et alii*, 2008), l'observation de type ethnographique – qu'elle soit participante (c'est le cas du terrain réalisé par M. Trachman sur les tournages pornographiques) ou non – permet de cerner les pratiques professionnelles en actes. Mais l'usage de documents écrits tels que des publications officielles, professionnelles, spécialisées s'avère également instructif. M. Trachman se réfère ainsi au magazine *Hot vidéo* comme instance de définition de la production pornographique ; D. Naudier mobilise les textes législatifs relatifs au métier d'attachée de presse (décret de 1964, code de déontologie de 1976). Recenser et comparer les petites annonces de recrutement d'acteurs et actrices dans la production pornographique aiderait par exemple à objectiver et analyser la construction du genre à travers les critères explicites de recrutement. « Source peu mobilisée dans l'étude du présent » (Lomba, 2008 : 30-31), l'enquête sur documents d'entreprises – qui nécessite de se dérouler sur une longue durée – semble pouvoir être très complémentaire des entretiens et/ou de l'observation et/ou du recours aux documents « publics ». Négocier l'accès aux carnets d'adresses des attachées de presse permettrait certainement de travailler sur la constitution des réseaux. L'intérêt d'enquêtes sur documents d'entreprises (Lomba, 2008) s'applique ainsi aussi, selon nous, au cas des entreprises artistiques.

On perçoit par ailleurs le rôle central de la réflexivité dans ce type d'enquête, l'enquêteur étant lui-même pris dans des rapports sociaux de sexe sur son terrain. Il peut jouer (ou être conduit par ses enquêtés à user) de son genre dans la réalisation de son enquête : susciter (volontairement ou non) les confidences et/ou les implicites chez un enquêté du même sexe à propos d'expériences ou de qualités genrées telles que la capacité des femmes au « maternage » pour une enquêtrice travaillant sur les attachées de presse ; être ramené aux assignations genrées normatives telles que les fantasmes (présumés) masculins pour un enquêteur travaillant sur la production pornographique hétérosexuelle. Ces relations d'enquête sont elles aussi révélatrices de la construction sociale de la division sexuelle du travail et des rapports sociaux de sexe.

Le genre éclaire le fonctionnement professionnel des milieux artistiques

De la non-spécificité des univers artistiques

Les trois contributions montrent indirectement l'importance de la prise en compte des questions économiques et des conditions de travail dans le cadre de recherches portant sur des univers artistiques. Par exemple, le fait que le travail des acteurs et actrices de films pornographiques soit (ou non) déclaré est déterminant pour leur accès (ou non) au statut d'intermittent du spectacle. Dans le cas des attachées de presse, la distinction entre salariées et *free lance* apparaît primordiale pour les conditions d'exercice de cette profession. D. Bielby rappelle quant à elle que, à l'image de la plupart des professions, il existe un plafond de verre pour les femmes dans les univers artistiques : en 2005, la rémunération médiane des scénaristes était de 90 000 dollars pour les hommes et de 50 000 dollars pour les femmes. La dimension symbolique des productions artistiques ne doit ainsi pas faire oublier les contraintes économiques qui pèsent sur ces activités. À travers le travail de M. Trachman, on

perçoit l'importance et le rôle du budget sur les conditions de travail⁵. Sa description d'un tournage est révélatrice des moyens limités de la production pornographique : une semaine de tournage pendant laquelle deux films ont été réalisés par la même équipe composée de 14 personnes (réalisateurs, acteurs et techniciens compris).

Les trois communications invitent dès lors, selon nous, à considérer le travail artistique comme un travail comme les autres. L'intérêt de cette posture est particulièrement visible à travers le raisonnement par analogie et le comparatisme que mobilisent les trois auteurs ou encore à travers les rapprochements que l'on peut effectuer, à la lecture de leurs papiers, avec des univers professionnels non artistiques – et ce même si D. Bielby souligne la spécificité des productions culturelles du fait de leur valeur symbolique⁶. Si la chercheuse fait des parallèles entre différentes industries culturelles et de loisirs (le cinéma, la télévision, la littérature, les jeux vidéos), il nous semble intéressant d'étendre la comparaison à d'autres types d'industries, non « culturelles ». Ainsi, le rôle joué par les différents types d'« agences de talents » dans la gestion des carrières peut par exemple être rapproché de celui des agences de recrutement. La variabilité des jugements des consultants qui ont recours à différents « régimes d'action » montre le caractère construit de la compétence (Eymard-Duvernay et Marchal, 1997). De manière similaire, les agents de talents construisent les réputations en segmentant le marché du travail et en assurant à ceux qu'ils représentent (majoritairement des hommes) des accès à des meilleurs contrats. Ils participent dès lors à construire les inégalités de genre (Bielby & Bielby, 1999). On peut également rapprocher le rôle de ces agents de talents de celui joué par les consultants des cabinets de chasse de tête (Gautié, Godechot et Sorignet, 2005) : dans le cas des cadres dirigeants comme des artistes, les agents intermédiaires participent à la construction de la demande et de l'offre de recrutement.

Au sujet de la production de films pornographiques, M. Trachman ébauche des parallèles entre pornographie, prostitution et travail domestique : il s'agit de « type[s] d'activité[s] » qui ne bénéficient pas d'une reconnaissance sociale en tant que travail à part entière, entre autres du fait de la mobilisation de la sexualité dans les deux premiers cas. L'auteur évoque également des professions masculines, celles du bâtiment, sur la question de la dimension informelle de ces marchés du travail. D. Naudier établit de son côté un parallèle entre la situation des attachées de presse – qui ne sont pas reconnues comme « professionnelles » à part entière – et le mouvement des infirmières de 1988 étudié par différents sociologues (Kergoat *et alii*, 1992) : ce dernier groupe professionnel, lui aussi essentiellement féminin, s'est en effet mobilisé pour demander une reconnaissance en tant que « professionnelles » et pour faire reconnaître le relationnel comme qualification. L'auteure souligne également le « sale boulot » auquel se trouvent confrontées les femmes lors de leurs premières expériences au sein des maisons d'édition. On retrouve ainsi la notion de « *dirty work* » d'abord mobilisée dans l'étude sociologique de l'institution hospitalière pour désigner les tâches les moins nobles et qui sont déléguées aux groupes subordonnés au sein de la hiérarchie professionnelle (Hughes, 1996 : 81-83), par exemple celles déléguées par les infirmières aux aides-soignantes. Cependant, ces mêmes tâches objet de stigmates peuvent faire l'objet d'« un processus de retournement du stigmaté » et constituer « une ressource pour valoriser leur position » : le contact avec le malade (lors de la toilette notamment) peut être mis en avant par les aides-soignantes comme source de valorisation (Arborio, 1996 : 100). De la même manière, D. Naudier montre que la « position de subordonnée » qui est celle des attachées de

⁵ Le budget du film d'une des actrices passées à la réalisation en 2007 – budget présenté comme élevé par rapport à la moyenne – était de 12 000 euros. La même année, au sein du cinéma français, les films « du milieu » avaient un budget situé entre 3 et 7 millions d'euros (Le Club des 13, 2008 : 12).

⁶ Pour l'auteure, la spécificité des industries culturelles comparativement aux autres industries est de produire des produits uniques (les « œuvres ») dont le succès est particulièrement incertain.

presse octroie des « marges de manœuvre ». Le fait de travailler avec des écrivains (re)connus et de partager une partie de leur intimité (lors du « travail de mise en confiance de l’auteur au moment du lancement » du livre), « compense l’ingratitude des tâches » et « rend supportable cette fonction ». C’est ainsi que le « sale boulot » (ici le rôle d’« assistante sociale » et d’« accompagnatrice » selon les termes des enquêtées de D. Naudier) peut être, comme dans le cas des aides-soignantes, source d’auto-valorisation. On est également tenté d’établir un parallèle avec la situation de travail des aides à domicile étudiées par Christelle Avril (2007) concernant la constitution et l’entretien d’un réseau ou encore les stratégies relationnelles (que ce soit avec des personnes âgées et leur famille ou des journalistes).

La dimension sexuée et genrée de nombreuses professions des milieux artistiques se donne enfin à voir dans leur nom, les professions masculines (ou restées masculines dans leur nom) étant souvent des positions hiérarchiques dominantes et celles féminines dominées : l’éditeur, l’attachée de presse, le chef opérateur, la scripte, le décorateur, la maquilleuse, etc. Se poser la question du genre quand on travaille sur les mondes de l’art permet ainsi de questionner les frontières socialement établies entre « professionnels » et « amateurs ». La reconnaissance comme « professionnel » apparaît en effet plus facile à obtenir pour les hommes et/ou les professions masculines que pour les femmes et/ou les professions féminines. Les qualités conçues comme féminines ne sont pas reconnues comme des qualifications et/ou des compétences professionnelles tandis qu’elles le sont – plus facilement au moins – pour les hommes. Chez les actrices de films pornographiques, la soumission est ainsi perçue comme « naturelle » tandis que pour les hommes, l’érection est présentée comme une « performance » non « naturelle », exceptionnelle. Le savoir-faire des attachées de presse de l’édition littéraire n’est pas validé par un diplôme alors que les femmes de cette profession sont par ailleurs diplômées du supérieur.

La double disqualification des femmes révélatrice du fonctionnement par « projet » des marchés du travail artistique

Évoquée par les trois auteurs dans leurs papiers, le fonctionnement des milieux artistiques « par projet » – qui nécessite souvent un investissement très fort sur une période réduite – a pour corollaire de rendre très difficile l’organisation collective (changement d’équipes, changement de lieux de travail) et d’attiser par ailleurs les rivalités et concurrences entre une même catégorie de professionnels pour être recrutés (si cette concurrence est, dans de nombreux cas, encore plus forte pour les femmes que pour les hommes, elle n’en existe pas moins pour ces derniers).

Issues de questionnements relatifs au genre, les comparaisons avec des professions et des marchés du travail non artistiques permettent là encore d’éclairer le fonctionnement des milieux artistiques. Non reconnues (elles ne disposent pas d’un diplôme spécifique certifiant leur compétence professionnelle et leur profession n’est pas organisée en syndicat), les attachées de presse salariées des maisons d’édition sont en rivalité et en concurrence entre elles pour le carnet d’adresses. Cependant, cette situation (absence de certification et absence de structuration de la profession par des syndicats notamment) ne concerne pas seulement des professions construites comme féminines. Dans les productions audiovisuelles pornographiques, le fait que le travail des acteurs et des actrices soit souvent non déclaré (et, là aussi, non reconnu comme un travail à part entière) explique, au moins en partie, l’absence d’organisation syndicale.

Il ne s’agit pas là d’une spécificité des mondes de l’art (voir Avril, 2007). Ainsi, au sein des entreprises du bâtiment, le recours à des intérimaires d’agences différentes rend complexe « l’émergence d’un collectif de travail, par exemple pour porter des revendications uniques. Par la division qu’il installe et l’incertitude qu’il impose, l’intérim est une arme puissante de

domestication » (Jounin, 2008 : 102). L'analyse de deux échecs de tentatives de syndicalisation de salariés précaires par des militants CGTistes dans des contextes différenciés (l'un marqué par une tradition de syndicalisation – une entreprise de construction automobile – l'autre marqué *a contrario* par l'absence d'une telle tradition – un centre commercial) montre que la difficulté à « organiser les inorganisés » (Béroud, 2009) ne concerne pas seulement les secteurs artistiques.

Inversement, il apparaît que le fonctionnement par projet dans les milieux artistiques ne s'oppose pas systématiquement et/ou nécessairement à l'existence de mobilisations collectives, au moins ponctuelles. Ainsi, par exemple, le monde du cinéma français a, à différentes périodes, montré une forte capacité de mobilisation, que ce soit après guerre contre les accords Blum-Byrnes (Marie, 2005 : 37-45 et 67-75), l'affaire Langlois en février 1968 ou encore les États généraux du cinéma français en Mai-Juin 68 qui ont notamment débouché sur la création de la Société des réalisateurs de films et sur une amélioration des conditions de travail des techniciens (Mariette, 2008b). Plus récemment, la mobilisation des intermittents du spectacle à partir de 2003 fournit un exemple de protestation collective émanant de travailleurs marqués par le précaire, cas que Jérémy Sinigaglia (2007) explique par les ressources individuelles et collectives des intermittents et leur capacité à mettre en place des réseaux d'information et d'entraide. Mais, là encore, on peut nuancer ce qui serait une spécificité des milieux artistiques puisque d'autres catégories de précaires ont eu recours à l'action collective, même si ces mobilisations, à l'image du mouvement des chômeurs de l'hiver 1997-1998, ont pu reposer sur des « entrepreneurs de protestation externes » – dont des mouvements syndicaux « autonomes » qui ont cherché, à partir du début des années 1990, à être proches des mouvements sociaux liés au chômage, à l'exclusion, au racisme mais aussi aux droits des femmes (Maurer et Pierru, 2001 : 381).

De la complémentarité des concepts de « mondes » (de l'art) et de « champs » (artistiques)

Les auteurs mobilisent tous trois *Les mondes de l'art* d'Howard Becker. D. Naudier souligne que la sociologie du champ littéraire, parce qu'elle se focalise d'abord sur les « figures dominantes » – celles de l'écrivain et du critique –, doit être « combinée à une approche en termes de sociologie du travail artistique » telle qu'H. Becker (1988) l'a définie. Mobilisant la terminologie beckerienne (« monde de la pornographie », « conventions pornographiques », etc.), M. Trachman se réfère lui aussi au sociologue américain pour évoquer le rôle des « instances des mondes de l'art » dans la non-définition de la pornographie comme art (autrement dit leur rôle dans la définition des frontières entre ce qu'est l'art – cinématographique en l'occurrence – et ce qui n'en est pas). Son travail montre, en filigrane, le rôle des médiateurs dans la production des œuvres pornographiques et de leur valeur, à travers les chroniques du magazine *Hot vidéo*, instance de médiation, de consécration, mais aussi de définition de ce qui est (et, par là, de ce qui n'est pas) de la pornographie. D. Bielby utilise également le concept de « mondes de l'art » en référence à leur dimension collective et au rôle des conventions et des critères d'évaluation communs des œuvres.

De manière différente, leurs trois travaux montrent ainsi l'intérêt des « mondes de l'art » comme outil méthodologique et analytique et en particulier le caractère indispensable de la prise en compte du « personnel de renfort »⁷ – et non seulement des « producteurs cardinaux » qui bénéficient du statut social d'artiste – pour comprendre la « chaîne de coopération » entre

⁷ H. Becker y intègre aussi bien les fabricants de matériel permettant la fabrication de l'œuvre que les critiques et les publics.

des acteurs qui participent à l'existence sociale des œuvres. Le cas des attachées de presse dans l'édition étudiées par D. Naudier est à ce titre exemplaire : l'auteure montre qu'elles constituent un maillon essentiel bien qu'invisible – ou plutôt essentiel parce que, sous certains aspects au moins, invisible – de la « chaîne de coopération » de l'édition littéraire. Le travail antérieur de D. Bielby sur l'intermédiation des agences de talents (Bielby & Bielby, 1999) montrait également l'importance et le rôle joué par le « personnel de renfort ». En se penchant sur le cas des scénaristes de cinéma et de télévision à Hollywood, la chercheuse porte le regard sur une autre catégorie d'acteurs œuvrant dans la « chaîne de coopération ». À travers les descriptions faites par M. Trachman de son ethnographie du tournage de deux films pornographiques, apparaît également le caractère indispensable de ce « personnel de renfort » dans l'économie relativement informelle de la pornographie : sans avoir d'expériences et de compétences professionnelles préalables, l'enquêteur a proposé au réalisateur Jean son aide pour un projet de film ; il raconte son rôle de co-auteur du scénario du film l'avant-veille du tournage, puis celui de preneur de son et d'éclairagiste sur le tournage.

Outil particulièrement performant et efficace (Menger et Revel, 1993), le concept de « mondes de l'art » invite à travailler sur l'ensemble de la chaîne de coopération, de la production à la réception (Mariette, 2008a). En ce sens, il peut s'appliquer à d'autres univers professionnels – les « mondes intellectuels » par exemple (Matonti, 2005), mais pas seulement – et permet tout particulièrement de travailler sur la division du travail entre hommes et femmes en interrogeant notamment la place des femmes dans la chaîne de coopération et leur difficile accès aux positions de « producteurs cardinaux ».

Cette perspective pragmatique ne s'oppose pas pour autant à la prise en compte de la structure du champ et des luttes internes dans lesquelles sont pris les individus, y compris lorsqu'ils se situent aux marges⁸ comme dans le cas de la production pornographique. Pour comprendre l'organisation et la division du travail artistique, il apparaît indispensable de l'étudier en lien avec les luttes de positions internes au champ étudié. Les trois communications appellent ainsi, d'après nous, à une analyse en termes de champs artistiques et à des comparaisons en fonction de leur degré d'autonomisation. On peut s'interroger sur les stratégies des acteurs et/ou des actrices qui passent à la réalisation pornographique : ne s'agit-il pas là de tentatives d'entrer, à terme, dans le champ du cinéma et/ou de la vidéo ? On peut également questionner les tentatives de constitution du cinéma et/ou de la vidéo pornographiques en champ relativement autonome, certains réalisateurs revendiquant le statut d'« auteur[-e] » (et donc d'artiste). On pourrait également tenter de situer les réalisateurs et réalisatrices entre le « pôle le plus commercial » et le « pôle le plus autonome » (Duval, 2006), en tenant compte du volume de capital social et économique dont ils disposent. Du côté des attachées de presse, la prise en compte de la position des maisons d'édition dans le champ littéraire – entre petites et grosses maisons notamment, entre défense du pôle artistique et/ou, à l'inverse, du pôle commercial – apparaît également nécessaire pour analyser conditions de travail et espace des possibles pour les carrières.

* *
*

Basées sur des enquêtes quantitatives ou qualitatives et des analyses liant travail, genre et art, les trois communications suscitent des interrogations relatives aux autres variables d'inégalités sociales : origines sociales, trajectoires scolaires, professionnelles et/ou militantes. La profession d'attachée de presse ne constitue-t-elle pas (et n'a-t-elle pas été constituée comme) une façon d'accéder aux milieux artistiques pour des femmes issues de

⁸ Travailler sur les marges et les frontières entre différents espaces permet, nous semble-t-il, d'éclairer en miroir le fonctionnement de ces espaces (Mariette, 2008a).

classes moyennes qui ont suivi un parcours scolaire dans le supérieur ? Quelles sont les propriétés sociales des actrices qui passent à la réalisation de films pornographiques ? Le cas d'Ovidie – qui a été, entre autres, militante au SCALP – semble être un exemple de constitution du militantisme comme ressource dans un autre espace (tout comme son passage à un cinéma non pornographique pourrait être analysé comme une reconversion des compétences acquises dans la production pornographique). En suivant l'idée de travailler sur la chaîne de coopération, il serait intéressant d'intégrer la production : comment se financent (dans les cas d'auto-production) et/ou qui financent (dans les cas de recours à un producteur) les actrices qui passent à la réalisation ? Il serait également utile de situer ces femmes-réalisatrices dans le champ de la production pornographique. Face aux évolutions structurelles des industries culturelles telles qu'Hollywood vers une moins grande hiérarchisation (segmentation des marchés, délocalisation, etc.), D. Bielby propose d'étudier pourquoi le plus grand flou introduit dans les hiérarchies professionnelles ne permet pas plus d'égalité entre sexes. On pourrait inverser la question en se demandant si la déstructuration des industries culturelles, en introduisant une plus grande précarité, ne renforce pas, au contraire, les inégalités hommes-femmes.

Au-delà des questionnements et poursuites d'enquête qu'ouvrent les trois papiers, ils montrent la dimension heuristique que présente la combinaison de trois objets d'analyse dont les définitions, construites socialement, ne vont pas de soi : une dimension de l'identité sociale (le genre), une activité sociale (le travail) et un domaine spécifique (l'art). Articuler travail, genre et art permet dès lors de remettre en cause des catégories naturalisées et de questionner les frontières, enjeux de luttes de définition dans différents espaces sociaux, entre « masculin » et « féminin », « travail » et « non-travail », « professionnel » et « amateur », « art » et « non-art » ou encore « commercial » et « artistique ».

Références bibliographiques

- ACHIN Catherine, DORLIN Elsa et RENNES Juliette, 2008, « Capital corporel identitaire et institution présidentielle : réflexions sur les processus d'incarnation des rôles politiques », *Raisons politiques*, n° 31, septembre, p. 5-17.
- ARBORIO Anne-Marie, COHEN Yves, FOURNIER Pierre, HATZFELD Nicolas, LOMBA Cédric et MULLER Séverin, 2008, *Observer le travail. Histoire, ethnographie, approches combinées*, Paris, Découverte, 352 p.
- ARBORIO Anne-Marie, 1996, « Savoir profane et expertise sociale. Les aides-soignantes dans l'institution hospitalière », *Genèses*, vol. 22, n° 1, p. 87-106.
- AVRIL Christelle, 2007, *S'appropriation son travail au bas du salariat. Les aides à domicile pour personnes âgées*, thèse de doctorat en sociologie ss. la dir. d'Olivier Schwartz, EHESS, 516 p.
- BARGEL Lucie, BESSIÈRE Céline, DELLA SUDDA Magali, GOLLAC Sibylle, GUYON Stéphanie, OESER Alexandra et SOFIO Séverine, 2007, « Appropriations empiriques du genre », *Sociétés et Représentations*, n° 24, novembre, p. 5-10.
- BECKER Howard, 1988 [1982], *Les mondes de l'art*, (présentation de Pierre-Michel Menger, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort), Paris, Flammarion, [édition originale : *Art Worlds*, Londres, University of California Press], 380 p.
- BÉROUD Sophie, 2009, « Organiser les inorganisés. Des expérimentations syndicales entre renouveau des pratiques et échec de la syndicalisation », *Politix*, vol. 22, n° 85, p. 127-146.
- BIELBY William et BIELBY Denise, 1999, « Organizational Mediation or Project-Based Labor Markets : Talent Agencies and the Careers of Screenwriters », *American Sociological Review*, 64 (1), p. 64-85.
- BOURDIEU Pierre, 1998 [1992], *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 567 p.
- BUSCATTO Marie, 2008a, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, XXXVIII, 1, p. 5-13.

- BUSCATTO Marie, 2008b, « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, n° 19, 1, p. 87-108.
- BUSCATTO Marie, 2003, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, p. 35-62.
- CACOUAULT-BITAUD Marlaine, 2001, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, n° 5, mars, p. 91-115.
- COSSY Valérie, PANNATIER Gaël, PERRIN Céline et ROUX Patricia (coord. par), 2005, *Nouvelles questions féministes*, « Les logiques patriarcales du militantisme », vol. 24, n° 3, octobre, 168 p.
- DUVAL Julien, 2006, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, mars, p.96-115.
- EYMARD-DUVERNAY François et MARCHAL Emmanuelle, 1997, *Façons de recruter, le jugement des compétences sur le marché du travail*, Paris, Métailié, 239 p.
- GAUTIÉ Jérôme, GODECHOT Olivier et SORIGNET Pierre-Emmanuel, 2005, « Arrangement institutionnel et fonctionnement du marché du travail. Le cas de la chasse de tête », *Sociologie du travail*, vol. 47, n° 3, p. 383-404.
- HUGHES Everett, 1996, *Le regard sociologique*, textes rassemblés et présentés par Jean-Michel Chapoulie, Paris, Éditions de l'EHESS, 344 p.
- JOUNIN Nicolas, 2008, *Chantier interdit au public. Enquête parmi les travailleurs du bâtiment*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/enquêtes de terrain », 275 p.
- KERGOAT Danièle, 2004 [2000], « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe » in HIRATA Hélène, LABORIE Françoise, LE DOARÉ Hélène, SENOTIER Danièle (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris : PUF, p. 35-44.
- KERGOAT Danièle, IMBERT Françoise, LE DOARÉ Hélène et SENOTIER Danièle, 1992, *Les infirmières et leur coordination, 1988-1999*, Paris, Éditions Lamarre, 192 p.
- Le Club des 13, 2008, *Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, Paris, Éditions Stock, 320 p.
- LOMBA Cédric, 2008, « Avant que les papiers ne rentrent dans les cartons : usages ethnographiques des documents d'entreprise » in ARBORIO Anne-Marie et alii, *Observer le travail. Histoire, ethnographie, approches combinées*, Paris, La Découverte, p. 29-44.
- MARIE Laurent, 2005, *Le cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 363 p.
- MARIETTE Audrey, 2009, *L'abandon d'études en baccalauréat professionnel : enquête sur une réalité sociale mal connue*, rapport pour la DGESCO (Ministère de l'Éducation Nationale), ss. la dir. de Stéphane Beaud, CPC Documents n° 3, avril, 186 p.
- MARIETTE Audrey, 2008a, *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, thèse de doctorat en sociologie ss. la dir. de Jean-Louis Fabiani, EHESS, 642 p.
- MARIETTE Audrey, 2008b, « Le monde du cinéma en Mai 68 » in DAMAMME Dominique, GOBILLE Boris, MATONTI Frédérique et PUDAL Bernard (dir.), *Mai-Juin 68*, Paris, éditions de l'Atelier, p. 234-244.
- MATONTI Frédérique, 2005, « La politisation du structuralisme. Une crise dans la théorie », *Raisons politiques*, n° 18, mai, p. 49-71.
- MATONTI Frédérique, 1998, *Hérault de Séchelles ou les infortunes de la beauté*, Paris, La Dispute, coll. « Instants », 91 p.
- MAURER Sophie et PIERRU Emmanuel, 2001, « Le mouvement des chômeurs de l'hiver 1997-1998. Retour sur un « miracle social » », *Revue française de science politique*, vol. 51, n° 3, juin, p. 371-407.
- MENGER Pierre-Michel, 1997, *La profession de comédien*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP, 456 p.
- MENGER Pierre-Michel et REVEL Jacques, 1993, « Présentation » du numéro sur « Les mondes de l'art », *Annales ESC*, vol. 48, n° 6, novembre-décembre, p. 1337-1346.
- MUSSELIN Christine, 2008, *Les universitaires*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 119 p.
- PRUVOST Geneviève, 2008, *De la « sergote » à la femme flic, une autre histoire de l'institution policière (1935-2005)*, Paris, La Découverte, 308 p.
- RAVET Hyacinthe, 2003, « Professionnalisation et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, Genre et Sociétés*, n° 9, avril, p. 173-195.
- RENNES Juliette, 2007, *Le mérite et la nature. Une controverse républicaine : l'accès des femmes aux professions de prestige 1880-1940*, Paris, Fayard, coll. « L'espace du politique », 594 p.

SINIGAGLIA Jérémy, 2007, « Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs », *Sociétés contemporaines*, n° 65, 1, p. 27-53.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, 2004, « Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine », *Genèses*, n° 57, décembre, p. 64-88.

TUCHMAN Gaye with FORTIN Nina, 1989, *Edging women out : Victorian novelists, publishers, and social change*, London, Routledge, 266 p.

Les carrières comparées des hommes
et des femmes artistes

De la formation et de la conjoncture : L'entrée dans le marché du travail de jeunes femmes instrumentistes de musique traditionnelle en Grèce

Reguina Hatzipetrou-Andronikou

L'étude des conditions et des possibilités d'accès de femmes dans un milieu presque exclusivement masculin comme celui des instrumentistes de musique traditionnelle en Grèce aujourd'hui semble être un cas particulièrement intéressant afin de comprendre les mécanismes de cet accès et de compléter les analyses existantes sur des sujets proches tels que l'accès de femmes dans les professions artistiques ou les professions supérieures¹. En effet, le jeu d'instrument a longtemps été et reste encore aujourd'hui dans des mondes musicaux très divers une affaire d'hommes. Les femmes en sont et en ont été exclues de manière implicite ou explicite. Dans le cas précis de la musique traditionnelle grecque les femmes étaient, comme dans nombre d'autres cultures, uniquement chanteuses ou danseuses. Cependant, au moment du renouveau de cette musique dans un contexte urbain actuel, nous retrouvons des femmes instrumentistes. Une minorité encore, certes, mais qui fait bel et bien parti de ce milieu musical. La question qui se pose alors, est de comprendre dans quelles conditions ces « destins improbables »² ont été rendus possibles, ou comment dans un milieu a priori masculin a pu s'opérer cette « inversion du genre »³, cette possibilité d'accès au jeu d'instrument professionnel.

En essayant de retracer les trajectoires de jeunes femmes instrumentistes qui ont aujourd'hui une trentaine d'années et qui font pleinement partie du milieu et de la scène musicale traditionnelle grecque, mais surtout athénienne, nous constatons que le moment de la constitution du milieu de la musique traditionnelle dans lequel elles ont été formées et le lieu et les conditions de leur formation de musiciennes constituent des éléments explicatifs majeurs de la possibilité de leur intégration professionnelle.

Plus précisément, la majorité de ces pionnières, qui sont d'un nombre très limité et largement minoritaires dans le milieu⁴, avaient été en contact puis formées à la musique traditionnelle

¹ Nous nous référons ici notamment aux travaux de Marie Buscatto sur les femmes du jazz (M. Buscatto, 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris : CNRS Editions), de Hyacinthe Ravet sur les femmes dans les orchestres symphoniques (H. Ravet, 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, N° 9, p. 173-195 et H. Ravet, 2007, « Devenir clarinetteste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, p.50-67) ou de Lucy Green (L.Green, 1997, *Music, Gender, Education*, Cambridge : Cambridge University Press) sur la relation structurelle entre musique et genre, mais aussi les travaux sur le « plafond de verre », ou encore sur le difficile accès de femmes dans les champ artistique et surtout aux positions les plus prestigieuses de ce dernier.

² A ce sujet voir notamment l'étude sur les normaliennes et normaliens scientifiques de Michèle Ferrand, Françoise Imbert et Catherine Marry (M. Ferrand, F. Imbert, C. Marry, 1999, *L'excellence scolaire: une affaire de famille. Le cas des normaliennes et normaliens scientifiques*, Paris : L'Harmattan) ou encore le livre sur les femmes ingénieurs de Catherine Marry (C.Marry, 2004, *Les femmes ingénieurs. Une révolution respectueuse*, Paris : Belin). Dans les deux cas, sont retracées également les trajectoires familiales, sociales et scolaires dans leur complexité pour décrire les caractéristiques particulières de ces destins féminins improbables.

³ Le livre sous la direction d'Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat et Alain Vilbord, 2008, *L'inversion du genre. Quand les métiers masculins se conjuguent au féminin et réciproquement*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, fait état de la recherche actuelle sur le sujet.

⁴ Le milieu du renouveau de la musique traditionnelle en Grèce compte quelques dizaines d'instrumentistes professionnels.

dans les premiers collèges-lycées de musique en Grèce pendant des années 1990 à Athènes et à Thessalonique⁵. Il semble alors important de tenter de comprendre s'il existe un lien entre la création de ce type d'écoles et l'existence de femmes instrumentistes de musique traditionnelle en Grèce.

Avant de définir brièvement ce milieu et ce contexte, puis d'analyser les facteurs permettant l'accès des femmes à une carrière d'instrumentiste, deux remarques préliminaires s'imposent pour éclairer et mieux saisir tous les enjeux concernant cet exemple particulier.

D'une part, alors qu'il n'y avait pas de femme connue pour pratiquer un instrument de musique traditionnelle, à très peu d'exceptions près⁶, avant cette période-là, les deux ou trois premières promotions de cette école ont vu sortir de leurs rangs une dizaine de femmes instrumentistes qui font aujourd'hui partie intégrante du paysage de ce milieu musical. Concrètement, elles jouent dans des ensembles qui se produisent dans les lieux de production de cette musique, elles enregistrent des cd et/ou elles enseignent leur instrument. Leur activité en tant que musiciennes professionnelles est également visible dans les médias, tels que les magazines qui font de la publicité pour leurs concerts ou encore sur internet tant dans les programmations que dans des sites internet d'autopromotion comme *Myspace*, par exemple⁷.

D'autre part, s'agissant d'un mouvement de renouveau de la musique traditionnelle grecque, il est intéressant de noter que dans la recherche et la littérature sur le genre et les « *music revivals* » ou encore sur le genre et la transmission des musiques traditionnelles, le rôle des femmes est toujours celui de femmes chanteuses qui perpétuent la tradition⁸, ou de chercheuses qui font des collections de musiques folkloriques⁹ ou qui composent et chantent de nouvelles chansons inspirées de la tradition musicale en question. Cependant, nous n'avons pas encore rencontré d'autres cas à part celui que nous présentons ici où au moment de la constitution d'un style musical, ou en tout cas de ses premiers moments de reproduction, il y ait eu des femmes instrumentistes. Et ce, également en Grèce dans d'autres styles musicaux

⁵ Concernant l'histoire des écoles de musique et l'enseignement de la musique traditionnelle au sein de celles-ci voir également la thèse de doctorat de Zoe Dionysiou (Z. Dionysiou, 2002, *Use and function of traditional greek music in music schools of Greece*, Thèse de doctorat, University of London, Institute of education).

⁶ Un exemple connu étant celui d'Aspasia Papadaki, femme joueuse de lyre crétoise dans le cadre traditionnel et exclusivement masculin de jeux de cet instrument dont parle dans son livre Kevin Dawe (K. Dawe, 2007, *Music and musicians in Crete: Performance and ethnography in a Mediterranean island society*, Lanham, Maryland : Scarecrow Press, p.73-75). Quelques autres femmes font figure d'exception dans ce monde masculin mais n'ont pas eu une carrière stable et de longue durée. Nous pouvons citer ici notamment Katerina Papadopoulou, percussionniste qui a fait partie de l'ensemble Labyrinthos aux côtés de Ross Daly aux débuts des années 1980 et d'Eleni Kalatzopoulou, clarinettiste, qui a joué au moment des débuts du renouveau auprès de chanteurs s'inspirant de ce mouvement, surtout dans les années 1970.

⁷ Dans la plupart des cas, il s'agit de carrières de musiciennes, mais aussi de musiciens, qui ressemblent plus à ce que décrit Marc Perrenoud par le terme de « *musicos* », du fait de la structuration même de ce milieu et de ses lieux de production et de reproduction (M. Perrenoud, 2007, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte).

⁸ Lucy Green note le rôle important des femmes dans la transmission de la musique soit en tant qu'enseignantes, soit en tant que mères dans le cadre de la musique classique, populaire mais également dans le cas des musiques traditionnelles orales, L. Green, *op.cit.*, p.46-50.

⁹ Dans le cas de la musique traditionnelle grecque, une figure féminine très importante entrant dans cette catégorie est celle de Domna Samiou, chanteuse de musique traditionnelle et élève de Simon Karas, qui dans la continuité du travail de son maître a fait des enregistrements sur le terrain de chansons traditionnelles qu'elle a ensuite en partie chantées et enregistrées dans des disques thématiques de collections de musiques traditionnelles. Cf. L'entretien de la chanteuse dans Y. Kanakis, 2005, « La tradition chante encore. Entretien avec Domna Samiou », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 18, p.275-288, mais également E. Kallimopoulou, 2009, *Paradosiaka: Music, Meaning, and Identity in Modern Greece*, SOAS Musicology Series, Furnham, Burlington: Ashgate, p.21-22 et Z. Dionysiou, *op.cit.*, p.155.

qui ont connu des renouveaux tels que le *rébétiko*¹⁰ par exemple, dans lequel nous ne retrouvons presque pas de femmes jouant du *bouzouki*, instrument phare de ce style.

Le renouveau.

Ses mythes fondateurs, ses lieux de reproduction et les filles.

Le genre musical qui est appelé aujourd'hui en Grèce « les traditionnels » (ta *paradosiaka*)¹¹ correspond au renouveau de la musique traditionnelle grecque que l'on peut comparer à plusieurs mouvements régionaux ou nationaux à travers le monde de renouveaux de musiques traditionnelles ou populaires, tel que le renouveau de la musique celte ou bretonne ou encore du *bluegrass* ou du *klezmer*.

Ce mouvement de renouveau de la musique traditionnelle, qui trouve ses racines dans les années 1970 chez les opposants à la dictature des Colonels en Grèce (1967-1974) mais s'installe plus durablement durant les années 1980, présente les mêmes caractéristiques que la plupart des mouvements de ce type, aussi connus dans la littérature anglo-saxonne comme « *music revival* » ou « *folk revival* » dans le cas des musiques traditionnelles.

Ainsi, le mouvement grec à l'instar de beaucoup d'autres est un mouvement urbain, de classes moyennes qui veulent « sauver » la musique traditionnelle censée être en train de disparaître. Ceci, comme le montre l'ethnomusicologue Tamara Livingstone¹² dans un article essayant de retracer les points communs entre les différents « revivals », implique un noyau dur d'individus qui créent le mouvement, ce nouveau style musical correspondant à leur idéologie et leurs préférences musicales, bien que ce ne soit pas assumé comme tel. Entre autres caractéristiques, qui sont moins importantes pour notre propos, elle distingue également la production d'une idéologie et d'un discours lié au renouveau qui définit ce qu'est la « vraie » musique traditionnelle, quels sont les instruments de celle-ci, son répertoire, son histoire. Ainsi se crée un sens de communauté à travers la diffusion de ce discours par la presse et les stations ou émissions radio spécialisées, des enregistrements, des festivals... L'ensemble de ces caractéristiques créent très concrètement un milieu musical avec ses propres codes et, dans un deuxième temps, un marché de ce milieu musical.

Selon Tamara Livingstone, ces mouvements contiennent également une composante pédagogique très forte qui a comme but de transmettre la tradition d'une manière qui soit en adéquation avec le discours idéologique qui leur est propre et qui est souvent basé sur les notions d'authenticité et d'oralité, de transmission orale de la musique. Plus généralement, Pierre Bourdieu note à propos de l'autonomisation des champs culturels que « les microcosmes relativement autonomes à l'intérieur desquels se produit la culture doivent

¹⁰ Le rébétiko est un style de musique populaire urbaine de contestation sociale apparu en Grèce dans les années 1920 et 1930, souvent comparé au blues ou au fado. Cf. à ce sujet en français le livre de S. Damianakos, 2003, *La Grèce dissidente moderne. Cultures rebelles*, Paris, L'Harmattan, p.123-194. Le rébétiko a connu plusieurs renouveaux durant le XXème siècle en Grèce. Cependant dans tous les renouveaux les femmes ne sont que chanteuses et jouent éventuellement de petites percussions tel un tambourin (ntefi) ou des petites cymbales (zilia) qui accompagnent le rythme de la chanson. Les femmes dans ces renouveaux sont ainsi soit évincées (il s'agit alors de groupes d'hommes jouant cette musique), soit des chanteuses et ce dans une démarche de reproduire de manière « authentique » le style musical en question. Ainsi, plus le discours sur l'authenticité est fort, plus les femmes restent exclues du milieu.

¹¹ Concernant le terme utilisé pour définir le style qui nous intéresse ici nous avons emprunté à Eleni Kallimopoulou l'utilisation du terme « ta paradosiaka » pour le renouveau de la musique traditionnelle pour le différencier de « paradosiaki mousiki » ou « dimotiko (tragoudi) », c'est-à-dire musique traditionnelle en grec, qui peut faire référence aussi à la forme et aux fonctions initiales de cette musique et notamment aux chansons folkloriques rurales (E. Kallimopoulou, *op.cit.*, p.1-11).

¹² T.E.Livingston, 1999, « Music Revivals: Towards a General Theory », *Ethnomusicology*, 43, p.66-85.

assurer, en liaison avec le système scolaire, la production des producteurs et des consommateurs »¹³.

Dans le cas grec, ce mouvement s'est doté d'un lieu de reproduction très efficace et nettement plus institutionnalisé qu'une école privée de musique ou un conservatoire : une école publique spécialisée. Une école secondaire, comprenant l'équivalent des années de collège et de lycée, où les élèves se voient dispenser des heures supplémentaires par rapport au programme classique, des heures d'enseignement musical théorique et instrumental tant de musique dite « occidentale » que de musique dite « traditionnelle grecque ». De plus, dans ce type d'école¹⁴ les effectifs des élèves sont mixtes, étant même parfois composés d'une légère majorité de filles.

Nous avons déjà souligné que les femmes instrumentistes de musique traditionnelle, et particulièrement les toutes premières, avaient très majoritairement fréquenté ces écoles. Il s'agit alors d'analyser les spécificités de ces écoles, et au-delà, les caractéristiques de structuration du milieu, pour comprendre dans quelle mesure le contexte de réémergence de la musique traditionnelle a pu favoriser l'accès de filles à une carrière d'instrumentiste.

De l'apprentissage à la professionnalisation : une conjoncture favorable aux filles

Le choix d'une école publique comme lieu de (re) production de la musique traditionnelle s'avère dans un premier temps décisif pour comprendre la présence de filles dans ce style musical. En effet, le cadre scolaire paraît favorable aux filles pour au moins deux raisons. D'une part, les écoles n'ont d'autre choix que la mixité filles/garçons pour tous les enseignements. D'autre part, le cadre « rigide » d'une école limite les sorties prématurées, notamment des filles, du parcours d'apprentissage, contrairement aux cours particuliers ou aux conservatoires. De plus, pendant les premières années des écoles de musique d'Athènes et de Thessalonique, par exemple, les élèves n'avaient pas la possibilité de choisir l'instrument qu'ils voulaient apprendre, dans aucun des styles musicaux enseignés, du fait d'un manque de matériel et d'enseignants. Un instrument obligatoire « classique » était donc enseigné à tous les élèves, le piano, comme cela se faisait au conservatoire, avec des cours individuels. Un instrument obligatoire « traditionnel », le *saz* (i) (*tambouras*)¹⁵, qui fut avant, pendant et depuis le sujet de moult débats pour savoir s'il s'agissait du « bon » instrument pour apprendre la musique traditionnelle¹⁶, était lui enseigné dans des cours collectifs, selon les années et les écoles par deux, trois ou quatre élèves. Les filles et les garçons étaient obligés de suivre ces cours pendant les trois années du collège. Ainsi ils/elles devenaient tou-te-s obligatoirement instrumentistes, car il n'y avait pas de proposition alternative à l'apprentissage d'un instrument comme par exemple un cours de chant. Ce détail prend toute son importance dans l'analyse qui nous intéresse ici, quand on sait d'une part que la place traditionnellement attribuée aux femmes dans la musique traditionnelle était celle de chanteuse, mais également que d'autres systèmes scolaires, en des époques et des contextes

¹³ P.Bourdieu, 2001, *Contre-feux 2*, Paris : Raisons d'agir, p.81.

¹⁴ La première a vu le jour à Athènes en 1988 et il existe depuis 34 écoles dans différentes villes en Grèce.

¹⁵ Nous utilisons le nom le plus connu de cet instrument en français qui est *saz* et mettons entre parenthèse le *i* rajouté dans le nom grec et le nom utilisé dans les textes de lois et au sein des écoles de musique qui est celui de *tambouras*. Nous procédons de la même manière pour tous les instruments cités dans ce texte.

¹⁶ En fait, dans le cas de l'école de Thessalonique, il s'agissait du oud (*outi*) et dans quelques autres écoles, d'instruments représentatifs des régions où se situaient les écoles. Cependant, les écoles ont connu assez rapidement une uniformisation de l'apprentissage du *saz*(i) par tous les élèves. Z. Dionyssiou, *op.cit.*, p.350-351.

différents, ont pu reproduire, voire renforcer ce système patriarcal, comme ce fut le cas en Bulgarie communiste par exemple¹⁷.

Si le cadre scolaire constitue une première étape importante pour comprendre l'accès des filles à la pratique instrumentale, la pédagogie utilisée pour l'enseignement de la musique traditionnelle apparaît comme un facteur explicatif de la poursuite de l'apprentissage. Les écoles secondaires de musique représentent en effet pour les élèves des lieux de rencontre avec la musique traditionnelle et des lieux de comparaison entre deux méthodes pédagogiques. Celle de la musique classique souvent dite occidentale d'une part, plus stricte, plus institutionnalisée et avec des méthodes et une pédagogie déjà rodées. L'enseignement s'organise ainsi autour de cours obligatoires de piano, et plus tard d'autres instruments, qui sont des cours particuliers entre un-e enseignant-e, un-e élève, et une méthode, celle des conservatoires de musique. En opposition à ce modèle, la musique traditionnelle offre une proposition alternative. En effet, non seulement les élèves entrent en contact avec cette nouvelle musique, mais également avec un nouveau système d'apprentissage. D'une part, les cours d'instruments traditionnels sont dispensés à un groupe d'élèves, entre deux et quatre selon les années et les écoles. D'autre part, la méthode d'enseignement, mais également le répertoire enseigné, ne sont pas stabilisés mais « inventés ». En règle générale, il s'agit, dans les discours en tout cas, d'une méthode qui se veut proche de la transmission traditionnelle de la musique, de l'apprentissage auprès d'un maître, du compagnonnage. Ainsi dans le cadre des cours d'instruments traditionnels, soit le professeur montre aux élèves le morceau ou l'exercice pour qu'ils/elles répètent ce qu'ils/elles entendent et/ou il enregistre le cours pour que les élèves puissent l'écouter chez eux et l'apprendre. L'utilisation de partitions n'est pas systématique, ou pas dès le début, d'autant que, dans le cas grec, un conflit s'est installé dès les débuts des écoles de musique sur l'écriture à utiliser pour les partitions¹⁸. D'ailleurs, la description des cours par d'anciennes élèves de ces écoles lors des entretiens réalisés, tout comme le travail de recherche de Zoe Dionyssiou sur l'enseignement de la musique traditionnelle¹⁹, révèlent que la méthode utilisée dans toutes ses variantes se revendique de ce discours caractéristique des renouveaux de musiques orales sur l'importance de l'oralité et de l'authenticité. L'idée étant que cette musique « doit » s'apprendre comme cela s'est toujours fait, c'est-à-dire par une sorte de transmission orale, mais qui, dans les conditions de vie et d'apprentissage actuelles n'est pas concrètement possible, ni applicable et doit donc connaître des adaptations.

Dans ce contexte, certains, suite aux premières années de collège, ont choisi au moment d'entrer au lycée de se spécialiser en apprenant un instrument de musique traditionnelle. À ce moment-là, après trois ans de fonctionnement de cette nouvelle structure, l'offre d'instruments et d'enseignants s'élargissait progressivement. La plupart des élèves continuaient à apprendre de la musique classique, mais parmi ceux qui faisaient de la musique traditionnelle, on retrouve des filles et des garçons. Ceci semble pouvoir s'expliquer par le fait que tous les élèves filles et garçons ont suivi des cours de *saz* (i) obligatoirement et ont eu un peu de pratique de jeu en groupe. Cependant, le secteur de la musique traditionnelle reste

¹⁷ En effet en Bulgarie pendant la période communiste la musique traditionnelle, utilisée pour définir le peuple bulgare, a été reproduite en maintenant la dichotomie précédant cette époque où les hommes jouaient aux instruments et les femmes chantaient, comme le montre Marie-Barbara Le Gonidec dans son article sur ce sujet (M.-B. Le Gonidec, 2005, « Du patriarcat au communisme : les femmes et la musique en Bulgarie », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 18, p.173-182) notamment dans la partie intitulée « La musique populaire : *narodna muzika* ».

¹⁸ Les uns étant pour la notation de la musique byzantine, elle-même enseignée dès la première année dans les écoles, et les autres pour la notation occidentale sur une portée mais avec des signes supplémentaires pouvant traduire les intervalles non tempérés de la musique grecque.

¹⁹ Z. Dionyssiou, *op.cit.*

minoritaire dans les écoles, dominé et peu structuré, avec un manque évident d'enseignants, d'instruments, de méthodes et de répertoire. Il s'agit encore d'un secteur beaucoup moins stabilisé et valorisé que le classique. Ainsi, le développement du secteur traditionnel dépendait souvent uniquement de la motivation de jeunes enseignants, « habités » par l'amour de la musique traditionnelle et convaincus par le discours véhiculé par ce mouvement de renouveau. D'ailleurs, lors des entretiens, les filles évoquent régulièrement l'importance pour elles de faire des cours en groupe, mais aussi l'attrait que représentent de jeunes professeurs « très sympas » et motivants, qu'elles opposent souvent à leurs professeurs de piano. Une de ces pionnières se rappelle en ces termes de ses cours de *saz* (i) au lycée :

« J'avais un super prof, J. P., que l'on traitait de con quand on l'a rencontré au départ. On disait "quel con ce mec !, nous on le veut pas lui, on veut les autres". Parce qu'en fait, on avait d'autres profs avant et on les aimait beaucoup. Mais lui c'est un super bon musicien. Et, en fait on aimait trop ça. On était tous par deux. On allait en cours par couple d'élèves. Et j'avais ma meilleure amie, Eleni, avec laquelle on était... tu sais, on achetait les mêmes sous-vêtements, les mêmes jeans et on avait aussi le même prof. On allait là-bas et on séchait les cours. On séchait le cours de français et on allait retrouver J. P. pour faire cours avec lui. Et on s'enfermait là-bas et on jouait. En général, le lycée c'était comme ça. »
(32 ans, joueuse de *saz* (i), ancienne élève de la première promotion de l'école d'Athènes)

Dans cet extrait, la socialisation entre filles semble évidente et l'« amour » pour l'enseignant, l'envie de passer plus de temps à apprendre l'instrument, montre une approche différente, tant de la part des élèves que de l'enseignant, qui les accepte dans son cours, d'un enseignement de musique classique, institutionnalisé. Les élèves filles et garçons, après avoir découvert cette musique au collège, la choisissent parce qu'elle a un côté plus « sympa » et séduisant et qu'elle est d'un apprentissage plus immédiat. Ils poursuivent donc l'apprentissage au lycée, en s'initiant à un nouvel instrument ou en continuant le *oud*²⁰ ou le *saz* (i).

Mais le maintien des filles dans les cours de musique traditionnelle au lycée ne s'explique pas uniquement par la convivialité de la pédagogie et la motivation des jeunes professeurs. Il tient également au fait que les élèves vivent le moment de structuration du milieu, offrant un espace des possibles beaucoup plus important par rapport au milieu de la musique classique. En effet, les enseignants de *saz* (i), à l'époque, n'étaient pas eux-mêmes des spécialistes de cet instrument, ils étaient eux aussi en cours d'apprentissage. Certains jouaient ou apprenaient à jouer pendant ces années-là ou peu avant à d'autres instruments, par des cours peu ou pas formalisés et par autodidaxie²¹. Cette situation réduit fortement le décalage traditionnellement important entre les enseignants et les élèves du point de vue de la maîtrise des instruments mais aussi de l'insertion professionnelle. De ce fait, des groupes de musique traditionnelle, formés uniquement d'élèves se constituent progressivement au sein des écoles et se produisent lors des fêtes et concerts organisés. Ces ensembles deviennent ainsi un vivier de jeunes instrumentistes avec une certaine expérience de la scène, pour les futurs groupes professionnels jouant de la musique traditionnelle.

Une ancienne élève, aujourd'hui instrumentiste de musique traditionnelle, se rappelle ainsi l'importance de ces premières expériences :

²⁰ Dans le cas de l'école de Thessalonique pendant les quatre premières années l'instrument obligatoire de musique traditionnelle fut le oud et depuis c'est le *saz*(i).

²¹ Cette génération des premiers instrumentistes-enseignants-hommes ressemblerait aux hommes instrumentistes de jazz rencontrés par Marie Buscatto qui font « ponctuellement » appel à un apprentissage scolaire. Cependant, concernant la génération suivante, celle qui coïncide avec les premiers élèves des premières écoles de musique et la première génération de femmes instrumentistes, nous ne remarquons pas de différence entre les hommes et les femmes car la majorité dans les deux sexes a suivi une formation de six ans au sein d'une école secondaire publique de musique. On ne retrouve que des cas plus rares chez les hommes et chez les femmes de reconversion tardive, de passage d'une trajectoire d'instrumentiste de musique classique à instrumentiste de musique traditionnelle (M. Buscatto, 2008, « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, n°19, p. 87-108).

« On essayait des instruments. Mais au bout d'un moment les ensembles ont commencé à se former et on a distribué les rôles : toi tu joues à saz (i), toi les percussions, toi du qanun (kanonaki)²²... »

« Et puis après on a commencé à jouer aussi dans des bars, les mêmes bars que ceux auxquels jouaient nos profs. On adorait ça. Tu sais ça faisait entrer... dans la vraie vie quoi. Là on jouait de tout. Le répertoire c'était un peu tout et n'importe quoi, des chansons traditionnelles de plein de régions différentes. Bon, on jouait plus des chansons d'Asie Mineur, et évidemment dans tout ça beaucoup de morceaux turcs. Des chansons populaires qui font partie du répertoire du saz (i) mais aussi de la musique savante. Et dans tout ça on chantait aussi une chanson à la mode de l'époque. » (32 ans, joueuse de lavta, ancienne élève de la première promotion de l'école d'Athènes)

Pendant leurs années de formation, les filles, comme les garçons, acquièrent donc des connaissances musicales, un répertoire, travaillent beaucoup d'elles-mêmes et participent rapidement à des ensembles et jouent pour les concerts de l'école. Au cours du lycée, elles ont souvent leurs premières expériences professionnelles. Leurs professeurs deviennent très vite des collègues. Elles adhèrent également au discours idéologique lié au renouveau, même si parfois elles le questionnent par la suite. Elles sont finalement presque de la même génération que leurs professeurs. Dans un contexte d'institutionnalisation du genre musical, leur participation apparaît comme fondamentale, comme celle des garçons, pour garantir la pérennité du champ. En effet, ce milieu de petite taille a besoin de toutes les « bonnes volontés » pour s'agrandir et offre ainsi un espace pour les filles. De fait, il s'agit d'un milieu peu concurrentiel au moment de la formation des filles en question²³ :

« En fait, si je me rappelle bien les premières années on faisait que de l'oud. Et pendant la troisième année on a créé un ensemble instrumental dirigé par un de nos profs de oud. Il nous a amené des instruments et on apprenait en même temps qu'on répétait pour le groupe. Puis il nous a prêté les instruments pour qu'on s'exerce chez nous. On a fait un concert en fin d'année. Deux chansons. Mais l'année d'après en seconde on a eu des profs (bon, le choix était encore très limité) pour les instruments et chacune a pris son rôle²⁴. C'était génial comme expérience. Dès l'année suivante un groupe s'est constitué et ils jouaient à l'extérieur de l'école aussi. » (28 ans, joueuse de qanun, ancienne élève de la première promotion de l'école de Thessalonique)

L'insertion sur le marché professionnel est rendue d'autant plus possible pour les filles que la pédagogie particulière et que des premières expériences professionnelles précoces leur permettent d'accéder à une pratique musicale réservée aux hommes, et, partiellement, aux implicites de la professionnalisation. Cet accès aux codes implicites du métier apparaît comme déterminant pour la professionnalisation des filles dans la mesure où ils constituent bien souvent un moyen de marginalisation des femmes dans les milieux masculins, la transmission de ces codes s'effectuant en dehors des cadres institutionnels et entre hommes.

* *

*

À travers le prisme de ce cas, tout en tenant compte de ses limites, nous pouvons donc nous interroger sur la féminisation du jeu d'instrument dans tout style musical. Plus particulièrement, cet exemple montre la pertinence pour l'analyse de penser les effets d'un

²² Cette situation de « choix » d'instrument selon la nécessité pour former un groupe ressemble à la description faite par Hyacinthe Ravet sur les femmes clarinettes qui avaient choisi la clarinette parce que « l'école de musique locale fréquentée par des membres de leur famille recrutait des clarinettes pour compléter l'harmonie municipale », voire que l'harmonie leur prêtait les instruments. (H. Ravet, 2007, art.cit, p.61).

²³ Il ne s'agit donc ni d'un milieu « saturé » comme dans le cas du jazz français (M. Buscatto, 2008, art.cit.) et certainement pas d'un milieu très structuré et institutionnalisé tel que le milieu de la musique classique en France (H. Ravet, 2007, art.cit.) ou en Grèce.

²⁴ Le féminin utilisé ici, fait référence au fait que ce premier ensemble de musique traditionnelle était constitué uniquement de filles.

contexte, d'une pédagogie et de méthodes d'apprentissage sur l'accès des filles à la pratique instrumentale et à leur professionnalisation. D'une part, le choix d'une école secondaire publique impose la mixité des élèves et inclut d'emblée les filles dans l'apprentissage des instruments traditionnels. D'ailleurs, sans ce type de formation scolaire, la plupart des milieux musicaux se constituent d'abord en tant que milieux exclusivement masculins, s'ouvrant que tardivement aux femmes instrumentistes. De même, nous avons vu que la pédagogie, notamment par le biais de cours collectifs, par des méthodes peu stabilisées et par l'importance accordée à l'oralité, permet non seulement le maintien des filles dans le processus d'apprentissage, mais aussi transforme les cours en des lieux où les codes implicites du métier de musicien-ne instrumentiste sont transmis, même partiellement. Enfin, l'entrée des filles sur le marché professionnel se comprend également par la petite taille du milieu qui a un besoin immédiat d'instrumentistes pour s'agrandir et se stabiliser comme champ musical spécifique et reconnu.

La féminisation de la pratique instrumentale dans la musique traditionnelle grecque ne relève donc pas d'une intentionnalité explicite, et encore moins d'une absence de domination masculine dans le milieu professionnel, mais bien d'une somme d'effets conjoncturels. Or aujourd'hui le contexte est différent, la musique traditionnelle ayant acquis bien plus de reconnaissance et de lieux de diffusions. Peut-on alors penser que la voie ouverte par les pionnières empêche une re-masculinisation de la profession, ou au contraire, faut-il craindre que la stabilisation du champ s'accompagne de la mise en place de mécanismes de recrutement implicites mais puissants favorables aux hommes ?

Références bibliographiques

- BOURDIEU P., 2001, *Contre-feux 2*, Paris : Raisons d'agir.
- BUSCATTO M., 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris : CNRS Éditions.
- BUSCATTO M., 2008, « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, 19, p. 87-108.
- DAMIANAKOS S., 2003, *La Grèce dissidente moderne. Cultures rebelles*, Paris : L'Harmattan.
- DAWE K., 2007, *Music and musicians in Crete : Performance and ethnography in a Mediterranean island society*, Lanham, Maryland : Scarecrow Press.
- DIONYSSIOU Z., 2002, *Use and function of traditional greek music in music schools of Greece*, Thèse de doctorat, University of London, Institute of education.
- FERRAND M., IMBERT F., MARRY C., 1999, *L'excellence scolaire : une affaire de famille. Le cas des normaliennes et normaliens scientifiques*, Paris : L'Harmattan.
- GREEN L., 1997, *Music, Gender, Education*, Cambridge : Cambridge University Press.
- GUICHARD-CLAUDIC Y., KERGOAT D. et VILBORD A. (dir.), 2008, *L'inversion du genre. Quand les métiers masculins se conjuguent au féminin et réciproquement*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- KALLIMOPOULOU E., 2009, *Paradosiaka: Music, Meaning, and Identity in Modern Greece*, SOAS Musicology Series, Farnham, Burlington: Ashgate.
- KANAKIS Y., 2005, « La tradition chante encore. Entretien avec Domna Samiou », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 18, p. 275-288.
- LE GONIDEC M.-B., 2005, « Du patriarcat au communisme : les femmes et la musique en Bulgarie », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 18, p. 173-182.
- LIVINGSTONE T., 1999, « Music revivals : Towards a general theory », *Ethnomusicology*, Vol. 43, No 1, University of Illinois Press, p. 66-85.
- MARRY C., 2004, *Les femmes ingénieurs. Une révolution respectueuse*, Paris : Belin.
- PERRENOUD M., 2007, *Les musicos. Enquête sur les musiciens ordinaires*, Paris : La Découverte.
- RAVET H., 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, 9, p. 173-195.
- RAVET H., 2007, « Devenir clarinetiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, p. 50-67.

Dominations et résistances à l'épreuve du terrain : le cas des romancières algériennes

Christine Detrez

Écrire, et surtout publier, quand on est une femme algérienne aujourd'hui, engage bien davantage que la simple prise du stylo ou, progrès technique oblige, du clavier. Il s'agit, au sens premier, de la conquête d'une place à soi, d'un temps pour soi. Sans verser dans le discours victimaire et apitoyé que reprochent aux Occidentales traitant des « femmes maghrébines » certaines féministes, rappelons néanmoins que légalement, la femme en Algérie est toujours soumise au Code de la famille de 1984, qui en fait une mineure à vie. Certes, les pratiques ne se confondent pas avec les lois¹, mais celles-ci indiquent quand même le cadre légal, culturel et mental dans lequel elles peuvent se déployer. La femme, traditionnellement, est ainsi la garante et l'incorporation de l'honneur de la famille, ce qui passe par le fait de savoir rester à sa place², de tenir son rang de femme, autre façon de s'assurer que justement, elle reste bien dans le rang...

Comme le souligne par exemple Monique Gadant (Gadant, 1995, p. 271) :

« Parler de soi, parler en public (écrire) en termes personnels est, pour une femme, une double transgression : en tant qu'individu abstrait alors qu'elle est en réalité l'objet même de tous les interdits, celle dont on ne doit pas parler, celle qu'on ne doit pas voir, celle qu'on n'est pas censé connaître, qui doit passer inaperçue. Aussi la femme qui parle d'elle-même parle du privé, du monde secret que l'homme ne doit pas dévoiler. La femme est celle qui n'a pas parole et qui n'a pas de nom, celle que les hommes ne doivent pas évoquer en public autrement que par l'impersonnel « comment va ta maison ? » Si elle s'empare de l'écrit, elle s'emparera de la parole et menacera la règle de la séparation des sexes (infiçal), condition d'existence de la société. Elle violera la Loi que les hommes eux-mêmes doivent respecter. Il est donc interdit deux fois à la femme de parler (d'elle) ».

En effet, l'écriture, et l'écriture de soi, enfreignent deux interdits, religieux et patriarcaux, condamnant la prise de parole en tant qu'individu, et en tant que femme (Rocca, 2004, p. 53). Comme le rapporte Clarisse Zimra dans la postface qu'elle consacre à l'édition américaine de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djebar souligne ainsi dans un entretien : « L'éducation que j'ai reçue de ma mère [...] m'a enseigné deux règles absolues : premièrement ne jamais parler de soi, deuxièmement, si l'on y était obligé, de toujours le faire « anonymement » [...] Lorsqu'il s'agit de parler anonymement, on ne doit jamais utiliser le "je" ». (Zimra, 1992)

L'écriture est ainsi, pour les romancières algériennes, un déplacement, symbolique et concret. Si les analyses littéraires s'appuient sur les thèmes traités par ces romancières (Segarra, 1997, Huughes, 2001), pour en déduire, parfois hâtivement, en reprenant une phrase écrite par Kateb Yacine en préface du roman de Yasmina Mechakra, *La grotte éclatée*, qu'une femme qui écrit vaut son pesant de poudre³, ce sont les pratiques quotidiennes d'écriture de ces

¹ Et inversement, comme le montre Dalila Ennadre dans son documentaire *Je voudrais vous raconter* (Play Film, NMO, 2005), consacré aux retombées dans la vie des femmes marocaines de la modification de la Mudawana, code de la famille marocain.

² Ce qui n'est certes pas une spécificité de la société algérienne, que l'on pense au titre du roman de Annie Ernaux, *La Place*, qui explore la place sociale laissée à une femme de milieu populaire.

³ Pour une remise en cause de l'association directe entre thèmes traités et résistance, voir Gafaiti Hafid, *Les femmes dans le roman algérien. Histoire, discours et texte*, Paris, L'Harmattan, 1996.

femmes qui nous intéressent ici. En effet, loin de tout jugement esthétique ou idéologique sur le contenu de l'œuvre elle-même, c'est souvent par le fait même d'écrire que les femmes que nous avons rencontrées font jouer les assignations genrées. Les entretiens sociologiques⁴ permettent en effet d'explorer un axe souvent négligé : l'effet de l'écriture de la femme dans le cadre de la vie quotidienne, entre crises et négociations.

Ecrire au quotidien : entre assignations et négociations

Les rôles assignés

Celles qui rompent ouvertement avec les rôles assignés sont des exceptions : c'est le cas néanmoins d'une romancière marocaine, vivant et publiant au Maroc, qui a refusé de se marier, puis a épousé un Français, et a refusé d'avoir des enfants, ou d'une autre, qui s'est sauvée en France, abandonnant mari, biens et enfants⁵, et a demandé le divorce, risquant alors la prison pour femmes au Maroc (E11). Une troisième, toujours au Maroc, s'est mariée pour avoir un enfant, et a divorcé ensuite, « parce qu'il était impossible de concilier tout ça... Je ne vois pas comment je pourrais faire. Je ne vois où je pourrais caser le mec là-dedans, d'autant plus que les hommes ici ont besoin d'être le centre... ce qui ne peut pas marcher dans ma vie à moi, car il ne pourrait être qu'un paramètre parmi les autres » (E12)⁶.

Mais même à des niveaux bien moins extrêmes, l'écriture elle-même va induire des déplacements. C'est bien la pratique scripturale elle-même qui est décrite alors comme un enjeu de lutte, en tant qu'activité concrète et qui, effectivement, peut être vue comme une transgression des frontières traditionnelles.

Ces femmes sont le plus souvent de milieu très favorisé : être romancière ou poétesse suppose en effet d'avoir fait des études, et, notamment en Algérie et au Maroc, d'avoir les moyens financiers de faire publier son livre, le plus souvent à compte d'auteur. Elles sont chirurgienne, cardiologue, journaliste, dentiste, avocate, professeure de lycée ou d'université, travaillent dans la communication, ont monté leur entreprise, et/ou ont épousé des hommes ayant des situations sociales favorisées. On est certes loin des situations décrites dans certains romans mettant en scène des femmes cloîtrées : ces femmes travaillent, ou si elles sont au foyer, ont une vie sociale. Comme le remarque une romancière algérienne à propos du roman de Nina Bouraoui, *La Voyeuse Interdite* :

« Si vous leur [aux éditeurs] envoyez un roman maintenant qui se passe ici, qui raconte la vie des femmes algériennes, comment elles sont... C'est ce qu'elle a fait Nina Bouraoui avec La voyeuse interdite, c'est un livre qui est vraiment loin de la réalité algérienne. Quand elle dit..., quand elle situe son histoire à Alger-centre, je suis pas d'accord. Elle l'aurait située dans un village au fin fond du pays, j'aurais donné raison. Mais que son histoire se situe à Alger, je lui donne pas raison [...] Parce qu'à Alger, personne ne vit le cloîtement. Les femmes à Alger font leur marché, elles sortent. Je suis là et je le vois. Y a pas une femme à Alger qui est cloîtrée, c'est pas vrai. Elles sont toutes... Et elle situe son roman à Alger, dans un quartier assez... aisé, donc où les femmes sont beaucoup plus libres, elle raconte... elle raconte des choses qui sont... c'est-à-dire pour moi la... c'est des trucs qui se seraient passés il y a cinquante ans ça m'aurait pas étonnée, mais maintenant non. » (romancière vivant à Alger et publiant à compte d'éditeur à Alger, E7)

⁴ Ces entretiens ont été réalisés dans le cadre d'une enquête financée par le FSP France-Maghreb, intitulée « Ecrire sous/sans voile : Femmes, écriture, Maghreb ». 51 entretiens ont été réalisés, au Maroc et en Algérie (une même enquête est effectuée par Abir Krefa auprès des romancières tunisiennes dans le cadre de ce projet et de sa thèse). Notre analyse se fonde ici sur une partie du corpus d'entretiens.

⁵ Enfants qu'elle récupèrera par la suite. La difficulté dans l'entretien de lui faire détailler cet aspect de sa trajectoire témoigne de la force de l'imposition symbolique, ici comme ailleurs, liée à la maternité.

⁶ Ce sont dans les trois cas des femmes qui avaient bénéficié dans leur jeunesse d'éducatons plutôt plus libérales que les autres. Leurs choix de vie privée n'ont pas entraîné de ruptures avec les parents.

Mais même dans ces milieux très favorisés, la répartition des rôles reste, en Algérie, plutôt traditionnelle. Comme le résume une enquêtée, vivant et publiant en Algérie à compte d'auteur, à propos de son mari :

« Le jour c'est mon père, le soir, c'est mon mari » (E5). La définition de la femme est ainsi explicite : « Les hommes chez nous... la femme doit rester une femme, elle doit être belle, elle doit être bonne cuisinière, bonne maîtresse de maison... Il faut qu'elle soit toujours en train de repasser, toujours en train d'astiquer, et toujours disponible... Et avec l'écriture.... » (E5)

« Et lui encore, il veut que la femme... quand il rentre à midi, 2 heures, 5 heures, 10 heures, il me trouve à la maison ! Il serait le roi, heureux de me trouver tout le temps en tablier en train de faire le ménage » (E6, vivant et publiant à compte d'auteur en Algérie)

De même, une autre romancière de la même ville, dentiste mariée à un avocat, à une question sur les attributions laissées à l'aide ménagère, précise bien que la cuisine revient à l'épouse : « je ne mangerai rien qui n'aura été préparé de ta main » aurait ainsi déclaré le mari refusant de toucher aux poivrons préparés par l'aide ménagère (E8, vivant et publiant à compte d'auteur en Algérie). De la même façon, une des auteures interrogées a ainsi prévenu sa future belle-fille, française, contre son propre fils. Même si elles restent très pudiques et allusives sur leur vécu, les propos de certaines laissent peu de doute sur les difficultés et souffrances quotidiennes.

Dans les entretiens, l'écriture est alors présentée comme une façon de réquisitionner leur place, « de voler du temps »⁷ comme le dit à plusieurs reprises une enquêtée, vivant et publiant en Algérie (E9). Elle est symboliquement vécue comme une évasion, au-delà des frontières de l'espace qui leur est alloué : « C'est comme si vous disiez tiens voilà un billet et tu pars pour la Suisse ou la Syrie, voilà, tu vas te détendre pour trois ou quatre heures » (E9). L'écriture a ainsi l'effet que pouvait avoir la lecture sur la jeune Zina, dans le portrait dressé par Abdelmalek Sayad (Sayad, 1996) : comme pour une de nos enquêtées (E9), le père contrôle toutes les ouvertures possibles au monde de Zina, interdisant amies, sorties, et télévision, et c'est par la lecture (des livres ramenés par sa sœur et des journaux sur lesquels elle épluche les légumes), que Zina « s'échappe ». L'espace à soi est ici à prendre au sens propre et au sens figuré : avoir une « chambre à soi », comme le préconisait Virginia Woolf, devient ici également « avoir un bureau à soi », rêve d'autant plus inaccessible qu'aux conditions traditionnelles de logement en famille élargie que connaissent certaines s'ajoutent la crise actuelle du logement en Algérie et les difficultés pour une femme de vivre seule, ou de disposer d'un logement de fonction⁸ :

« Quand on n'a pas d'endroit pour écrire, pas de bureau, pas d'espace [...] Je voudrais avoir un espace où pouvoir écrire, avoir mon bureau que je pourrais arranger comme je veux, que ce soit mon atelier de travail, c'est très très difficile [...] Moi quand je vois les écrivains à la télé, des fois sur Arte, mon dieu, au bord de la mer, ou dans des maisons en pierre, je crois que j'écrirais un roman tous les trois mois, c'est frustrant, mais c'est la société qui veut que les femmes divorcées, célibataires ne peuvent pas vivre seules... » (E9).

Gagner de l'espace, c'est également sortir de ces frontières imposées que sont les rôles de mère et d'épouse. Une des romancières interrogées dit ainsi avoir eu le sentiment d'avoir vécu, avant de se mettre à écrire,

« plus de vingt ans, on va dire vingt ans, d'une vie entre parenthèses [...] Quand je dis entre parenthèses, ça veut pas dire que c'était pas des moments que j'ai... Bon, les enfants... mais j'avais conscience que c'était, que les choix étaient biaisés, dès le départ [...] Et donc une entière disponibilité [à ses enfants]... Plutôt que mise en parenthèses, je devrais parler de mise en retrait de moi, par rapport à moi. Un moi,

⁷ C'est par ces mots que la mère de cette romancière l'encourageait à écrire.

⁸ Voir les témoignages recueillis par Monique Gadant, « Fatima, Ouardia, Malika, interrogations algériennes », in Gadant, *op.cit.*, p.27-80. De même, une de nos enquêtées, célibataire, n'est pas partie habiter seule pour ne pas peiner son père « possessif ». Maintenant qu'il est décédé, ce sont des raisons financières qui sont un obstacle (à la fois le très lourd impôt sur les célibataires, et le montant du logement).

complètement dans ma vie de mère, et d'épouse, voilà... » (E1, vivant en Algérie, publiant à compte d'éditeur en France).

L'écriture est ainsi pour ces femmes le moyen d'exister « pour elles-mêmes », comme le montrent ces exemples :

« Pourquoi ils ne me donnent pas, à moi, un espace... un moment à moi ? pourquoi je dois exister rien qu'à travers eux [son mari et ses enfants] ? » (E5)

« Et j'ai dit à mes enfants : j'ai 58 ans, je ne vais pas vivre encore 58 ans ! Le peu de temps qu'il me reste encore pour vivre, c'est pour moi ! Donc pour écrire [...] J'estime que j'ai mené plusieurs années à mener un combat, c'était un combat pour moi, la maison, la maison, la maison, les enfants, le mari, et moi ? Moi ? Maintenant, combien qu'il me reste de temps, moi, pour vivre encore ? [...] Avant, je n'existais pas pour moi, avant. Je n'existais que pour... j'existais pour mon mari, pour mes enfants, pour ma famille » (E6)

« Quand tu arrives à quarante et quelques années, tu te dis, qu'est-ce que j'ai fait de ma vie ? C'est bien, des enfants beaux et intelligents, qui ont réussi... Ca te remplit toute une vie, ça, c'est bien... c'est la satisfaction d'une mère et tout ça... J'ai fait tout ça, mais moi... qu'est-ce qu'il en sera de moi, Est-ce que je vais continuer à être prof, sans espoir ni de promotion, ni de... est-ce que je vais continuer dans cette vie... Il y avait ce besoin de ME prouver à moi qu'il y avait autre chose » (E1)

« Ce qui fait qu'on n'a jamais eu notre liberté en tant que femmes [...] On n'a jamais eu... on ne sait pas... si ce n'est cette liberté individuelle que tu prends, par l'écriture, par l'art, par l'expression que tu prends -et toi, écrire ça a changé des choses ? - Ah bien oui. Ca m'a installée dans ma liberté. Oui... » (E4)

Cette prise d'autonomie, on l'a vu, va à l'encontre des règles et de la socialisation tant familiale que conjugale. L'écriture implique alors une négociation permanente de cet espace et de ce temps, une conquête quotidienne, contre le « tic-tac de l'horloge »⁹. Le lieu de l'écriture le plus souvent évoqué est... la cuisine, et le temps dévolu à l'écriture, la nuit. Mais ces réquisitions ne vont pas sans mal et sans heurt, et prennent souvent la forme de crises conjugales :

« Plusieurs fois quand je voulais écrire quelque chose, j'étais souvent avec une poêle ou... une cocotte qui allait... qui brûlait... donc qu'est-ce que je faisais ? J'étais partagée, je prenais des bouts de papier, des fois du papier hygiénique à côté de moi, des fois du journal, donc je mettais mes... mes idées... qui me venaient, et après, j'allais ramasser tous mes papiers, mais je ne me retrouvais pas... J'ai changé de tactique, je me levais très tôt, quatre heures et demie du matin. J'ai pris cette décision, et je me levais. Donc je pouvais écrire, écrire, et... à sept heures, quand..., sept ou huit heures quand tout le monde commence à bouger, j'étais là..., je devais arrêter. Il fallait arrêter... le jour j'étais comme une somnambule, quand on me parlait je disais toujours oui, pour ne pas les décevoir, alors que je comprenais rien ! Le soir je n'y étais ni pour mon mari ni pour mes enfants, donc j'ai... j'ai fait la guerre à la maison, j'ai installé... une petite guerre. Et je me suis mise à jouer... à jouer au chat et à la souris, dès que j'entendais mon mari qui rentrait..., je mettais... même je suis arrivée à cacher mes écrits avec un drap ! J'ai fait la grève ! Je voulais plus manger... Je voulais plus... — Je vous ai préparé à manger, je vais écrire. J'ai le droit ?... — Ta chemise elle est prête, elle est repassée, tes affaires elles sont en place, tu manques de rien, qu'est-ce tu veux ? — Non, je veux... que tu me reçoives à la porte ! Parce que c'est des habitudes chez nous, bon... (...), j'ai installé une guerre. » (E5)

« Une des nouvelles.... J'y ai passé des heures ! Je ne voulais plus entendre parler, je ne voulais plus me lever, faire la cuisine, mon mari me disait : va faire la cuisine, va faire la cuisine (elle mime une voix en colère). Mais je faisais ce que je voulais ! C'était de la folie, pour une nouvelle ! » (E6)

La résistance se situe alors ne serait-ce que dans l'acte d'écrire ou de publier « quand même », malgré l'opposition ouvertement déclarée des familles, et du mari. La plupart d'entre celles qui vivent en Algérie insistent en effet sur le mépris, l'indifférence (« il n'y a pas d'échange » E1) ou la nette opposition de leur mari ou de leur famille au projet d'écriture :

« C'est-à-dire, quand j'écris un texte et tout ça, quelque fois, je lui dis : s'il te plaît, s'il te plaît, je peux te lire quelque chose ? Il me dit : laisse-moi tranquille, parce que je comprends rien (elle mime

⁹ « Le tic-tac de l'horloge, il me rappelle toujours à l'ordre... Donc les horloges du salon, je les ai enlevées » (E5)

l'agacement) » (E6) (Et à propos de la nouvelle pour laquelle elle avait refusé de faire la cuisine) mon mari il l'a lue, il m'a dit que je suis pas un écrivain ! »¹⁰ (E6)

« On est très pudique dans la famille... Et le fait que je me sois laissée à décrire l'amour très profond pour l'homme, soit dans ma poésie, soit dans mes romans, fait que... mon frère n'a pas voulu le lire » (E9)

« Quand j'ai dit à mes parents que j'allais publier un livre, mon père a dit "ouais" sans grande conviction, et ma mère a dit "non !!! Il n'en est pas question !!! Je ne veux pas voir ton nom dans le journal !!! [...] Il n'en est pas question !!! Je ne veux pas qu'on parle de toi !!!" Ma mère, la plus grande vertu, c'est la discrétion... passer inaperçue, faut pas te faire remarquer... » (E2)

« Il me dit : tu parles de tout, mais tu parles pas de tes enfants ! (elle mime la colère) [...] Et il y a eu un article qui est sorti dans El Watan, un journal très connu. Et là, mon mari m'a fait un scandale : tu parles de ton père, de toi, de tes enfants ! [...] Il me lit pas, parce qu'il accepte pas que les journaux parlent de moi, que je vais être à la fac, que je vais être partout... [...] Il m'a dit "oh comment, tu sors un livre, maintenant, on va voir ta photo partout, dans les librairies et tout ça [...]" il [le mari] foutait tout en l'air [...] pour m'embêter, me faire perdre mon temps. J'étais révoltée, j'étais humiliée. Mais je reclassais, avec résignation, je reclassais... [...] Mon mari, il m'a dit : "t'as pas copié ? T'as pas pris dans autre chose, dans des trucs. J'ai dit, non, t'en fais pas. C'est MES écrits, c'est MOI. [...] il [son frère] m'a toujours rabaissée. Qu'est-ce que tu es en train d'écrire ? Si tu écrivais... Tu veux, tu veux... écrire comme euh... Victor Hugo ou Baudelaire ou tu vas éгалer... hein, qu'est-ce que tu crois que tu vas faire, allez hein ?..." [...] Et... il me dit... il termine sa phrase : "ben va prendre le Coran et... Essaie de le déchiffrer, ça vaudra mieux pour toi." » (E5).

Cette même auteure a vu son mari refuser que le trop sulfureux Rachid Boudjedra lui préface son recueil, par crainte de voir le nom de la famille accolé à celui de Boudjedra.¹¹

Ce n'est pas uniquement le rapport au temps qui est en cause : en effet, l'écriture apparaît comme une activité très particulière, sans comparaison avec d'autres loisirs, tout aussi chronophages.¹² Il s'y joue bien davantage que le temps soustrait aux travaux domestiques et au bon fonctionnement de la maisonnée. La raison avancée est le plus souvent que l'écriture met en avant la famille, le nom, l'honneur, et la question de la signature est soulevée à plusieurs reprises. L'enjeu autour de la signature du livre n'est pas sans rappeler les analyses de Christine Planté sur les femmes auteures du XIXe siècle, qui n'ont pas la propriété de leur nom, puisqu'il est surtout celui du père, ou celui du mari. « L'exposer à la publicité et à la critique en l'inscrivant sur la couverture d'un livre, c'est en quelque sorte s'instituer représentante et porte-parole de la communauté familiale – or celle-ci a déjà son représentant, qui est aussi son chef : c'est le père et le mari, désigné par le Code civil comme seigneur et maître de la communauté. Selon l'avis général, pour le bon ordre des choses et la paix des ménages, l'autorité ne saurait être partagée » (Planté, 1989, p. 30)¹³. La signature est ici tout

¹⁰ La nouvelle raconte l'histoire d'un père qui tue sa fille de 15 ans, car elle a osé regarder par l'ouverture de la tente des hommes, lors d'une réception. La mère continue à servir le repas, et quand les invités sont partis, elle tue son mari...

¹¹ « Parce que Boudjedra, c'est un genre d'écriture... donc si mon livre est préfacé par Boudjedra, il y a une relation de... Parce qu'il écrit des choses pas bien... Même mon frère il m'a dit, non, « le sale »... pour nous, ça veut dire beaucoup de choses, « le sale »... parce qu'il est pas respectueux des bonnes mœurs, de la religion, des gens, des mœurs de la femme... A mon grand désespoir, quand je l'ai dit à mon mari, ça a été fini. Je suis une gamine, toujours je crois au Père Noël (...) Peut-être plus tard, dans deux trois ans, quand je serai prête à affronter mon frère et mon mari... »

¹² « Quand ils me voient avec les fleurs, en train d'arranger, de bêcher, de retourner la terre, ou de planter, non, ils trouvent ça normal. Mais écrire, c'était pour eux... impossible. (...) Il fallait que je prenne pas son temps, mais ça s'arrêtait là [à propos des fleurs et de l'art ikebana qu'elle pratique]. Tout sauf écrire. (...) Au jardin, il ne me dit rien. Mais si jamais je suis dans l'écriture, il m'embêtait » (E5).

¹³ Les parallèles établis entre ces entretiens et les analyses de Christine Planté ne doivent surtout pas laisser induire une analogie entre la situation des femmes au XIXe siècle en France et celle de ces femmes aujourd'hui en Algérie ou au Maroc, ni laisser supposer l'idée d'un quelconque processus historique. Il suffit pour cela de se reporter aux études contemporaines sur la situation des femmes créatrices (par exemple Naudier, Ravet, in Maruani, 2005). De nombreux parallèles peuvent également être établis avec les analyses menées par Delphine

un enjeu. Si, pour certaines, la publication sous un pseudonyme s'explique également par la situation politique des années 1990, et la nécessité de préserver sa famille des menaces réelles qui visaient les intellectuels, l'enjeu du nom renvoie également à l'exposition du mari, et de la belle-famille. De la même façon, il est significatif que la réception par les enfants soit extrêmement genrée. Si de façon générale, les filles lisent les romans et sont fières de leurs mères¹⁴, les fils ne lisent pas les œuvres, ou n'en parlent pas :

« Est-ce qu'ils arrivent pas à accepter que maman est écrivain ? Ou bien ils veulent pas, ou bien ils sont fiers et veulent pas le montrer ? » (E6)

Une autre romancière, vivant en Algérie et publiant en France, explique ainsi la difficulté qu'ont ses fils à accepter son activité littéraire par le fossé entre son attitude en tant que mère et en tant qu'auteure : « quand ils ont lu les romans, ils étaient sidérés par tant de douleur, tant de noirceur dans l'esprit de leur mère... "on ne pouvait pas deviner que tu pensais tout ça" » (E1), et ils refusent désormais de lire ses romans.

La réaction de l'entourage témoigne bien de ce qui se joue dans le fait d'écrire, indépendamment de l'œuvre elle-même : « ces femmes *dérangent*. Elles dérangent parce que, sortant de la sphère de la reproduction et de leur rôle de procréatrices, elles entrent dans celle de la production et de la création ; parce que ne se vouant plus toutes entières à la survie de l'espèce, elles prétendent vivre comme individus. Ce désordre remet en cause le traditionnel partage des tâches et la distribution des fonctions, symboliques et réelles, entre les sexes, et annonce des bouleversements immédiatement perçus comme une menace d'égalité et d'indifférenciation. [...] Son tort peut se résumer en quelques mots : elle a la prétention de vivre pour elle-même » (Planté, 1989, p.35 et p 50).

Des résistances négociées

Mais ces résistances quotidiennes doivent être replacées dans le contexte général : elles s'inscrivent le plus souvent dans le cadre traditionnel : il ne s'agit nullement pour ces femmes de remettre en cause la primauté de leurs rôles de mère et d'épouse¹⁵, mais d'exister au-delà, ou en plus, de cette assignation. Socialisées à leurs rôles et devoirs de mère et d'épouse, ces femmes, en écrivant, tendent à faire bouger les frontières, mais n'ont – pour la plupart – aucune volonté de contester cette socialisation, surtout dans le cas de nos enquêtées qui ne travaillent pas au dehors. Elles tentent ainsi de faire coexister des dispositions et aspirations plurielles (Lahire, 1998).

« Moi, je suis rentrée dans la littérature après 50 ans, ça m'a pas dérangée, parce que j'estimais et je suis convaincue que d'abord... une femme, elle doit faire son devoir au foyer d'abord ! Je peux pas être célèbre, et mon fils, il a pas fait des études ! J'admire pas ça ! [...] Je fais ça avec plaisir, je suis convaincue que ça fait partie de mon rôle, mais c'est pas TOUT mon rôle, de faire le ménage ! Parce que tout le monde, il sait faire le ménage... Mais est-ce que tout le monde peut écrire ? [...] Bon, je lui dis : à partir du moment où j'ai fait mon devoir de maison, parce que, comme je vous ai dit, je suis bien convaincue... Je fais mon devoir de maison, je respecte mon mari, je fais les devoirs que font toutes les femmes, repasser, faire le manger, des trucs comme ça, je le fais, mon mari, il s'occupe pas du tout des travaux domestiques, c'est juste moi, lui, c'est rare, c'est vraiment rare... » (E6)

Naudier dans sa thèse consacrée aux romancières françaises : « La cause littéraire des femmes. Modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998) », EHESS, 2000.

¹⁴ L'une d'elles a d'ailleurs publié sous la pression de ses filles : « Même mes enfants, elles me disaient : Maman ! Elles ont tout fait pour que je publie (...) Elles me tapaient dessus, Maman, pourquoi tu publies pas ? Elles commençaient à critiquer celles qui ont déjà écrit qui étaient mes amies... » (E5).

¹⁵ Dans la même logique, la fille d'une des enquêtées s'est orientée d'études de biochimie à des études de français, après son mariage et la naissance de sa fille, pour pouvoir concilier « sa vie de maman » et le fait de faire des études car les horaires étaient plus pratiques. Une génération plus tôt, sa mère était de la même façon passée de médecine à droit car les cours de droit avaient lieu le soir et qu'elle travaillait. (E2)

« Et l'écriture est votre activité principale ?-Non, l'activité principale, c'est le ménage ! [...] je crois que je réussis mieux dans ma vie, je suis une très bonne femme de ménage ! [...] mes copines me disent, "tu perds ton temps à faire le ménage", même mon mari, il me le dit¹⁶, je leur dis "tu sais, c'est un plaisir" » (E2).

De même, les interdictions et limitations des maris ne sont pas vraiment remises en cause. L'ouverture de l'espace reste souvent précaire :

« Je suis aussi souvent invitée à Tlemcen. Mais malheureusement, à chaque fois que je suis invitée, pour des raisons familiales, je peux pas y aller à Tlemcen, c'est quand même à 100 kilomètres. J'ai été aussi invitée à un grand festival culturel à Biskra, et je n'ai pas pu y aller non plus, parce que... problème de mari qui ne me donne pas l'autorisation, je n'ai pas pu y aller. »¹⁷ (E6).

Le mari d'une autre auteure est extrêmement restrictif dans les autorisations de sortie liées à l'écriture :

« Les seuls lieux où il me permettait d'aller, c'était les bibliothèques, et françaises¹⁸... et les stages d'écriture fermés » (E5).

L'une des enquêtées avoue avoir dû « se montrer gentille » avec son mari pour être rentrée tard (20h) d'un colloque (E6).

Les effets de l'écriture

La résistance est alors de continuer à écrire, et surtout à publier, malgré les formes d'opposition verbales et quotidiennes et les multiples dépréciations :

« Y'a des femmes qui... comme ma copine, elle a participé avec nous à l'une de nos journées littéraires, elle m'a dit "s'il te plaît, tu mets mon nom de jeune fille ! Tu mets pas le nom de mon mari, sinon je vais avoir des problèmes !" Donc moi, j'ai pris le risque... Pas pris le risque, j'ai dit : c'est comme ça ! ». (E6)

Mais l'écriture n'est pas non plus sans effets sur le quotidien. C'est tout d'abord le regard des autres qui, une fois la période d'opposition violente et de négociations passées, peut évoluer¹⁹. Se dessinent ainsi des trajectoires, où les places des unes et des autres se négocient.

« Maintenant il [son mari] me dit, va, va écrire. T'as rien écrit depuis longtemps, va écrire. [...] Alors ceux qui n'ont pas cru en moi au début, ils m'apprécient à ma juste valeur. [...] Mes frères d'abord... mon frère il est médecin, il était arrogant, euh... avec moi. Là maintenant il est... il est... il en parle avec son fils il dit : regarde, regarde c'est ta tante qui a écrit ce livre, [...] il lui dit : regarde, ça c'est ta tante, va l'embrasser, dis-lui euh... Félicitations ! Ca mon frère... je l'ai jamais entendu avant... j'aurais jamais pensé qu'il le ferait. » (E5)

¹⁶ Le mari de cette romancière est un des rares de notre corpus à soutenir sa femme dans l'activité d'écriture, et à l'avoir encouragée à publier. Elle publie ainsi sous son nom de femme mariée en signe de reconnaissance pour ce soutien (sa propre famille ayant désapprouvé la publication).

¹⁷ Une autre romancière, vivant en Algérie mais publiant en France, souligne la chance qu'elle a d'avoir un mari qui la laisse partir et voyager pour présenter ses livres... « ce qui n'est pas le cas de tous les hommes algériens. C'est EXCEPTIONNEL qu'un homme puisse accepter ce que je fais moi, en tant que femme... » (E1)

¹⁸ Ce qui, dans son cas est déjà une conquête : avant qu'elle n'écrive, c'était son mari qui allait chercher pour elle les livres à la bibliothèque.

¹⁹ Contre une vision trop utopique, il faut souligner que le retournement d'attitude provient parfois de la rivalité, qui replace l'honneur sur un terrain plus complexe, où la reconnaissance de l'activité de l'auteure devient paradoxalement enjeu de défense de l'honneur familial : le mari d'une auteure l'a encouragée à publier quand cette dernière a soupçonné une « amie » de plagier ses œuvres, qu'elle déclamaient mais sans les publier : « il me dit, montre moi ça et il dit « : mais elle t'a pas plagiée, c'est ton poème d'ikebana. Ca c'est ton poème ! Il me dit : tu es bête ! [en imitant le ton méprisant et dur de son mari] Alors il a commencé à me faire la morale, allez, tu ferais mieux de publier. Ca c'est fait comme ça. » (E5). Une autre a été encouragée à faire un stage en France, laissant enfants et mari tout un été, quand une de ses collègues a intrigué pour avoir sa place.

De même, le mari d'une des auteures interrogées, qui s'oppose au quotidien à l'écriture de sa femme, à la publication et refuse de lire ses œuvres, a ainsi voulu offrir les ouvrages au maire lors du mariage de son fils, en France. Qui plus est, il voulait les dédicacer lui-même :

*« Alors voilà que mon mari, il me dit : tu me donnes tes livres, je vais les offrir et c'est moi, mon mari, qui fais les dédicaces ! J'ai dit : Monsieur ^{*20}, ces livres sont écrits par moi ! Et je me rappelle, dans le temps, tu me disais que c'était des bêtises ! Alors s'il te plaît, c'est moi qui vais offrir mes bêtises à Monsieur le Maire ! Il voulait les offrir et les dédicacer lui-même ! Mais j'ai refusé ! [...] Donc à ce moment-là, j'étais sûre que Kamel [son fils] et son père, ils étaient contents, presque fiers que Madame est écrivain ! » (E6)*

La reconnaissance vient aussi de l'extérieur du cercle familial, des lecteurs, ou de l'encouragement de tiers, professeurs ou autres écrivains, qui ainsi légitiment et cautionnent l'activité d'écriture, et lui donnent un sens autre que personnel. Ces encouragements vont ainsi conforter les dispositions à l'écriture.

*« Et là, je peux même citer les mots d'une médecin algérienne qui me dit « c'est toi qui m'a fait aimer la langue arabe ! [...] Comme Madame ^{***}, qui est très célèbre, une femme qui a combattu, une femme de classe vient me demander ça [lui faire une préface] voilà, je dis : Merci Dieu, je suis quand même reconnue par certaines gens, ça oui, ça c'est bien ! » (E6)*

« Elle [une autre poète] m'a encouragée, et elle m'a dit que je dois faire des progrès, mais que d'abord, c'est pas donné à tout le monde d'être poète, hein, sinon, y'aurait... Ca je l'ai gardé très bien ! Sinon, tous les professeurs de la langue arabe, de la littérature arabe, ils pourraient écrire de la poésie ! Tous les professeurs d'arabe, ils peuvent pas écrire un texte ! Ils peuvent donner des cours d'arabe, la grammaire, mais c'est tout ! C'est pas tous, elle a dit, qui peuvent écrire un texte ! Elle a un don, elle a dit ! Elle a ce don pour écrire. Et elle a mis un pari sur moi.... » (E6).

Une autre est extrêmement fière d'avoir gagné un prix décerné par les lecteurs, manifestation organisée par un village français, ou des réactions de lecteurs ou lectrices :

« Quand on a commencé à parler de moi dans les journaux, à la télé, tout ça, il y a des gens qui sont venus me féliciter... Une fois, il y a une dame qui m'appelle de l'aéroport, je ne sais même pas comment elle avait eu mon numéro, elle m'avait dit « je suis à l'aéroport, je viens de terminer votre livre et je suis en larmes, ça m'avait émue... » (E2)

« Le jour de la vente, ça a été une vraie réussite. J'ai reçu du monde comme jamais, jamais, jamais auparavant cette maison d'édition n'a reçu du monde ! Ils sont venus me dire : si Mohamed Dib il s'était levé de sa tombe, s'il était venu présenter ses livres, il aurait pas eu tant de monde ! J'ai reçu énormément de monde, et c'était un monde de qualité, des étudiants, la fac de lettres, des professeurs de droit, de littérature... que des gens... passionnés de poésie... un monde fou ! » (E5)²¹

Les effets de cette prise d'écriture sont à la fois moraux, chacune soulignant la prise de confiance en soi, mais peuvent également avoir des incidences très concrètes, allant de ce qui pourrait relever de l'anecdotique à de véritables changements de vie :

« Ce que ça a changé, c'est qu'aujourd'hui, j'ai repris confiance en moi. Après avoir vécu pendant plus de trente ans dans cette image de femme mariée, très dévalorisant pour moi... le regard de mes proches... la femme timide, silencieuse, qui accepte tout, avec un mari très autoritaire et tout... [...] Aujourd'hui j'ai retrouvé, je vais pas te dire confiance, mais je me vois comme pouvant avancer » (E1).

« Ces livres, c'est ma revanche. On ne peut... on ne doit pas sous estimer... comme on dit en arabe, on ne doit pas mésestimer une petite branche, elle peut vous aveugler » (E5)

« Il [son mari] me battait toujours au scrabble. C'était toujours lui qui gagnait. Et je suis arrivée à le battre ! Les premiers temps, il n'admettait pas ! Je faisais de ces scrabbles [...] Je l'ai dépassé ! Et certains mots, je lui apprends. Comme par exemple, la dernière fois, je lui dis : tu sais ce que veut dire « palimpseste » ? Il me dit, non, alors je lui dis, tu sais, palimpseste, ça veut dire ça – ah, je connaissais pas – Tu vois, je t'ai appris un mot ! – Ah voilà, c'est terminé, tu sais mieux que moi les choses maintenant, ça y est, tu m'as dépassé. Il a jamais pensé que j'allais écrire... »²² (E5)

²⁰ Tout au long de l'entretien, elle désigne son mari par son nom de famille.

²¹ Il est d'ailleurs significatif que ces auteures tiennent à nous montrer les classeurs où elles recueillent les critiques de presse élogieuses à leur égard.

²² Ironie du sort, cette auteure a appris ce mot dans une critique de Boudjedra... alors que son mari lui a refusé le droit d'être préfacée par cet auteur.

La prise d'autonomie intellectuelle peut ainsi être la prémisse d'autres changements, notamment pour celles qui ne travaillent pas, puisque cette même auteure envisage de passer le permis de conduire, pour ne plus être dépendante de son fils qui la conduit, et d'apprendre l'informatique, pour ne plus être dépendante de sa fille qui tape ses romans : « c'est ma maladie, la dépendance »...

Si la fonction d'évasion mentale est souvent avancée (« Ça m'a ouvert un autre monde. Je rêve, je rêve... » (E2), « c'est l'extase, l'extase » (E5)), les conséquences de l'écriture sont souvent très concrètes, dans l'élargissement du périmètre géographique autorisé : les romancières rencontrées dans la ville d'Algérie se sont mises à assister aux conférences données à l'université, à fréquenter le centre culturel, à organiser des après-midi de lecture auprès d'autres femmes, et des séances de vente-dédicace-signature dans la librairie-maison d'édition qui les publie. Les invitations à des colloques sont aussi l'occasion de « sortir » :

« J'étais contente, ça se passait au CCF qui est à deux pas de chez moi, et donc j'ai été, comme une grande, toute seule, pendant deux jours... » (E5)

De façon encore plus flagrante, une autre de nos enquêtées, Algérienne vivant en France avec son mari algérien sur un mode extrêmement traditionnel, et publiant à compte d'auteur à la Pensée Universelle, se réjouit du départ de son mari, après sa retraite, « pour en trouver une au bled qui ne saurait pas lire ». Une des romancières interviewée, algéroise, a été retirée de l'école après la terminale et enfermée, « *hejbâna* » (gardée à la maison). Ses sorties se limitent « de la porte d'entrée à la voiture, et de la voiture à la porte d'entrée, je pouvais ne pas porter le voile, personne ne pouvait me voir » (E9). Elle suit des cours par correspondance, ses professeurs l'encouragent à écrire et publient dans un journal un de ses poèmes, puis un autre. Ce sont ces publications qui, à trente-sept ans, vont lui permettre de négocier avec ses parents – chez qui elle vit toujours car elle est célibataire- de travailler dans ce journal, d'abord uniquement par demies journées, comme correctrice, puis comme journaliste. Elle voyage aujourd'hui dans toute l'Algérie pour ses reportages, est envoyée en France et en Suisse pour couvrir certaines manifestations, le métier de journaliste lui permettant, par ailleurs, d'avoir des aventures.

Rien d'étonnant alors à ce que ces femmes, à leur tour, encouragent les autres femmes de leur entourage à écrire... et à publier, malgré les luttes et les difficultés, devenant ainsi des agents socialisateurs à l'activité d'écriture :

« Elle a la trouille de son mari, elle ne laisse même pas ses affaires, ses textes à la maison. Je lui dis : fais comme moi ! Qu'est-ce qu'il va faire ? Il va t'éclater un jour ? Mais de toutes façons, c'est déjà... Il lui fait des misères toute la journée, au moins, qu'il crie pour quelque chose ! Fais-le ! Je suis en train de l'encourager ! Je suis en train de l'encourager à publier ! » (E6)

*« Parce que comme j'ai été la première à être publiée chez ***, elles sont venues me voir, elles m'ont téléphoné. [...] Je leur ai dit, c'est très bien, allez-y, faites ! Au lieu de passer votre temps à vous faire des tenues pour aller parader dans des mariages idiots, faites quelque chose qui sort de l'ordinaire ! Faites-le donc ! » (E2)*

Une autre romancière, quant à elle, après avoir organisé des rencontres lectures et des ateliers d'écriture, a cofondé une bibliothèque dans sa ville²³, ainsi qu'une maison d'édition et une revue, destinées à publier des femmes.

Ces premières analyses montrent donc comment l'écriture, pour ces femmes, est vécue comme une résistance dans leur quotidien, et induit des déplacements géographiques et symboliques, des réaménagements de leur place dans la ville, le couple et la famille. Certes, dans la majorité des cas, il ne s'agit pas de remise en cause profonde du statut, et l'écriture n'a permis que dans des cas exceptionnels de changer fondamentalement la donne, que ce soit

²³ Le projet s'est peu à peu détourné des femmes aux enfants car « on s'est rendu compte que c'était très limité notre rayon d'action auprès des femmes... Parce qu'elles ont des priorités que nous n'avons plus. Le mari, les enfants, la cuisine, la réception... les convenances... Tout ça, c'est leur priorité. »

concrètement dans la répartition des tâches ou plus symboliquement dans la communication entre les deux membres du couple, dont on peut se demander finalement si elle n'est pas, aussi et surtout, une fiction occidentale (Noizet, 1996). Ecrire, mais tant que cette pratique ne dérange pas trop le quotidien, que le repas est fait et servi par elle-même, que les enfants sont élevés et installés et les filles bien mariées : dans la plupart des cas, le rôle traditionnel est intériorisé. Néanmoins, il nous semble que cette résistance doit être prise au sérieux²⁴, dans la volonté à exister au-delà de l'assignation domestique, à se situer comme individu intellectuellement, si ce n'est socialement, autonome. La réaction extrêmement hostile des maris, des frères et des fils témoigne en effet de la portée subversive de l'activité elle-même, au-delà même du contenu des écrits :

« Aussi, si modeste puisse-t-elle paraître, et statistiquement marginale, rapportée aux grandes revendications politiques et sociales, l'écriture des femmes n'en a pas moins cet effet immense hic et nunc : contraindre les hommes à voir en elles des individus et des sujets, et non de pures fonctions, les amener à se situer dans des relations où, entre les femmes et eux, plus rien n'est donné d'avance. Tout leur rapport à l'ordre social, à la culture, à eux-mêmes, se trouve par là interrogé » (Planté, 1989, p 65-66)

Références bibliographiques

- BOURDIEU P., 1998, *La domination masculine*, Paris, Le Seuil.
- GADANT M., 1995, *Le Nationalisme algérien et les femmes*, Paris, L'Harmattan.
- GAFAITI H., 1996, *Les femmes dans le roman algérien. Histoire, discours et texte*, Paris, L'Harmattan.
- HUGHES L., 2001, *Ecrits sous le voile. Romancières algériennes francophones, écriture et identité*, Paris, Publisud.
- LAHIRE B., 1998, *L'homme pluriel*, Paris, Nathan.
- NAUDIER D., 2000, « La cause littéraire des femmes. Modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998) », Thèse de doctorat, EHESS.
- NAUDIER D., RAVET H., 2005, « Création artistique et littéraire », in MARUANI M, *Femmes, genre et société*, Paris, La découverte, p. 414-423.
- NOIZET P., 1996, *L'Idée moderne de l'amour*, Paris, Kiné.
- PLANTÉ C., 1989, *La petite sœur de Balzac*, Paris, Seuil.
- ROCCA A., 2004, *Assia Djebar. Le corps invisible*, Paris, L'Harmattan.
- SAYAD A., 1996, « La lecture en situation d'urgence », in Seibel B., *Lire, faire lire*, Paris, Le Monde Editions, p. 65-99.
- SEGARRA M., 1997, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, l'Harmattan.
- ZIMRA C., 1992, « Afterword », in Djebar A. *Women of Algiers in their Apartment*. University of Indiana Press, p. 159-211.

²⁴ C'est notamment le sens de certains des reproches qui ont été adressés à *La domination masculine*, de Pierre Bourdieu ;

La segmentation sexuée des marchés de la création chorégraphique

Janine Rannou et Ionela Roharik

Le groupe professionnel des artistes chorégraphiques sur lequel portent nos travaux rassemble 5000 artistes, dont 500 « permanents » et 4500 « intermittents », les uns et les autres ayant un statut de salariés. Nous nous intéresserons ici aux seuls intermittents. Plus précisément, nous nous intéresserons, au sein de ce groupe d'emploi, à la population des chorégraphes et à sa composition sexuée. Comme le metteur en scène, le chorégraphe, auteur de l'œuvre ou de sa mise en scène assure à la fois une fonction d'encadrement, mieux de direction, et une fonction de création à distinguer de celle d'interprétation. Dans ce sens l'on peut considérer la position du chorégraphe comme se situant au sommet de la hiérarchie des positions chorégraphiques.

Les résultats de nos travaux sur les artistes de la danse nous ont montré que le monde de la danse se distinguait des autres univers artistiques du spectacle sur un indicateur essentiel d'appréhension de la disparité sexuelle, celui de la place occupée par les femmes dans les fonctions supérieures.

En effet, les autres univers artistiques du spectacle n'échappent pas à la règle commune sur l'ensemble des marchés du travail qui veut que les hommes occupent majoritairement les fonctions de direction (Daune-Richard, 2003, Cacouault-Bitaud et Ravet, 2008). Ainsi, les hommes qui représentent 57 % de l'ensemble de la population des artistes dramatiques, toutes fonctions confondues, constituent près des trois-quarts des metteurs en scène (Menger, 1997). La domination masculine au sein de la population des chefs d'orchestre est bien sûr encore plus forte (Coulangeon, 2004). La danse fait exception à cette règle générale. Monde fortement féminisé, puisque les femmes y représentent les deux tiers des effectifs totaux, il le demeure au sein des fonctions d'encadrement. Les chorégraphes constituent 20 % de la population masculine des artistes de la danse et 17 % de la population féminine. Deux tiers des chorégraphes sont des femmes. La division sociale des espaces masculin et féminin n'y est donc pas, contrairement à ce qui est observé en général, asymétrique et hiérarchisée. Ce constat se trouve renforcé lorsque les deux populations sont analysées à l'aide d'indicateurs sociodémographiques et professionnels sommaires (âge, structure des revenus...) (Rannou, Roharik, 2009).

Pourtant des éléments viennent nuancer cette image d'égalité parfaite lorsque sont pris en compte des indicateurs qui dans l'analyse des carrières artistiques comptent autant que ces indicateurs traditionnels. Comme dans l'ensemble des arts du spectacle, la hiérarchie des positions professionnelles se fonde, en effet, à la fois sur la répartition verticale du travail et sur une discrimination par genre et esthétiques artistiques (Menger, 1997 ; Ravet, 2003 ; Coulangeon, Ravet, 2003), elle-même corrélée à des branches d'activités et à des économies de production particulières (Rannou, Roharik, 2006). Les situations des chorégraphes sont, de fait, très hétérogènes, allant du danseur qui crée et interprète, seul, sa propre chorégraphie à la direction artistique de compagnies de réputation nationale et internationale, en passant par toute une série de situations intermédiaires fondées à la fois sur la réputation de la structure de production, sur l'économie des projets et sur les lieux de diffusion des spectacles. La réputation de chacun lui permettra de prétendre à telle ou telle institution. Parallèlement l'institution qu'il dirige dira la réputation artistique du chorégraphe ainsi que la légitimité qu'il a acquise.

Existe donc toute une gamme de positions situées entre les deux pôles que forme d'une part, la figure du chorégraphe recruteur, employeur, formateur, maître à danser mais aussi souvent

maître des lieux, maître des âmes, maître des corps (Lambert, 1999) et, d'autre part, l'artiste chorégraphique auteur de sa propre chorégraphie parce que le fait de créer devient le seul moyen de continuer à danser. Comment se situent hommes et femmes sur cette échelle de positions, de quel pôle se rapprochent-ils tendanciellement ? L'équité observée entre les sexes dans l'accès à la profession de chorégraphes ne masque-t-elle pas des discriminations plus subtiles qui réserveraient aux hommes les positions centrales sur les segments les plus légitimés artistiquement ? Nous avons pu montrer ainsi que, en 2003, les ballets permanents, ceux qui sont associés aux théâtres lyriques (au sein desquels se classe l'Opéra de Paris) étaient dirigés, très majoritairement, pas des chorégraphes masculins (Rannou et Roharik, 2006). Sur le marché de l'intermittence, même si les situations sont plus diversifiées, on peut conserver l'hypothèse selon laquelle la taille, la stabilité et la renommée de l'institution à laquelle ils sont principalement attachés ou qu'ils dirigent expriment également la réputation professionnelle des chorégraphes et sont autant de signaux révélateurs des moyens artistiques, humains et matériels qui ouvrent une plus grande liberté de création.

Les données dont nous disposons ne nous permettent pas d'accéder directement à ces informations. Pour valider notre hypothèse de la corrélation entre ressources mobilisables et réputation, et donc « réussite » de carrière, nous avons dû construire des catégories d'analyse originales qui permettent de les reconstituer par approximation.

Les résultats obtenus non seulement confirment l'existence d'un « plafond de verre » qui réserve aux hommes, y compris sur le marché de l'intermittence, les positions les plus valorisées et les plus valorisantes, mais ont également révélé, l'existence d'une *segmentation sexuée des marchés de la création*.

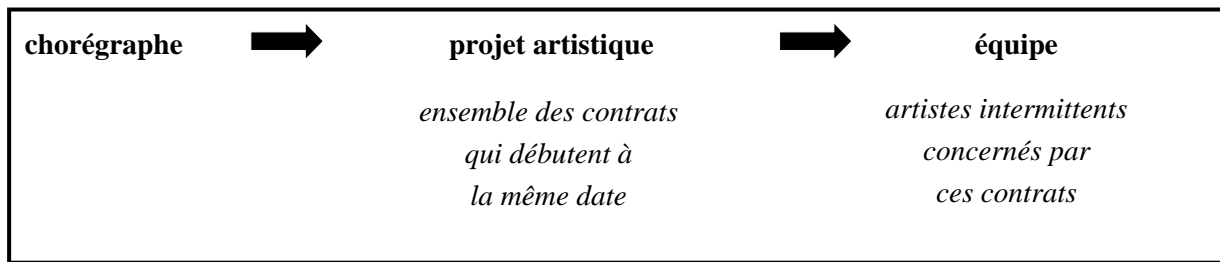
Les analyses qui vont être présentées ici reposent sur l'appariement de deux sources : une enquête téléphonique menée, en 2002, auprès d'un échantillon représentatif d'artistes de la danse, salariés intermittents du spectacle et les données issues d'une source professionnelle, la Caisse des congés spectacles, en charge de la gestion des droits aux congés payés des artistes et techniciens intermittents.

Chorégraphes femmes vs chorégraphes hommes

Les données transmises par la Caisse des congés spectacles fournissent des renseignements administratifs qui permettent de suivre une personne durant son activité professionnelle à travers les caractéristiques des contrats effectués en lien avec un ou plusieurs employeurs. Mais elles nous permettent aussi de réunir pour chaque chorégraphe et pour chacun de ces contrats, l'ensemble des artistes avec lesquels il a travaillé qu'il soit ou non lui-même en position d'employeur. Ceci nous permet de passer de la donnée « contrat » au concept de « projet » auquel est associée une « équipe artistique » et à considérer le projet artistique comme expression de la capacité à mobiliser des moyens matériels et des talents.

D'un point de vue opérationnel, nous définissons le projet artistique comme l'ensemble des contrats qui débutent à la même date chez un employeur. Il est soutenu par une équipe artistique composée de tous les artistes intermittents concernés par ces contrats. Parmi ces artistes, on compte « le » ou « les » directeurs artistiques de ces projets (Figure 1).

Figure 1 – La définition des projets artistiques



Chaque projet peut ainsi être appréhendé comme une petite entreprise dont le caractère ponctuel et éphémère nécessite le succès immédiat d'appariements délicats de talents singuliers, d'exigences esthétiques particulières et de contraintes économiques toujours fortes. Cette entreprise-projet sera l'image reflétée de la notoriété du directeur artistique, une expression de sa capacité, selon son talent, son expérience, sa réputation, son charisme à mobiliser les ressources nécessaires et à en optimiser l'affectation.

Pour cerner cette image, nous avons mobilisé trois séries d'indicateurs, ceux qui concernent l'envergure du projet et qui nous disent donc dans quelle économie de la création se situe le chorégraphe, ceux qui expriment ses capacités à créer des liens durables avec les mêmes artistes et donc sa réputation sur le marché, ceux qui nous indiquent dans quel segment artistique il se situe et donc sa légitimité artistique.

L'envergure des projets

Dans ce contexte deux indicateurs peuvent nous renseigner sur l'envergure du projet artistique : la durée des contrats et la taille des équipes mobilisées. Sachant que la taille moyenne des équipes ne dépasse pas 3 artistes chorégraphiques, et cela pour des projets dont la durée moyenne n'excède pas une semaine, nous considérerons que diriger des équipes plus importantes sur une période plus longue décrit à la fois une capacité à attirer les ressources et une capacité à trouver « des dates », autrement dit à assurer des lieux de représentation condition sans laquelle le projet serait un échec.

Le chorégraphe et ses interprètes

Le concept de projet artistique centré sur l'appariement entre un chorégraphe et son équipe, permet également d'appréhender la texture des liens entre le chorégraphe créateur et « ses » interprètes. La durée toujours plus courte des projets impose aux directeurs artistiques de s'assurer de façon rapide et sans coûts exorbitants de la qualité de leurs équipes. Son intérêt rencontre celui des interprètes qui, sur ce marché artistique en déséquilibre où l'augmentation des effectifs s'accompagne d'une précarisation des situations individuelles et d'une grande volatilité de la main-d'œuvre, cherchent à stabiliser leur situation sur le marché à travers la construction de relations durables et valorisantes pour leur carrière avec un ou plusieurs créateurs, la réputation de chacun étant évaluée à l'aune de « avec qui je travaille » autant qu'à celle de « ce que j'ai fait ».

Les théories économiques analysent généralement la durabilité de la relation d'emploi sur la base des théories telles le modèle du *job matching* ou le modèle du *job search* (Jovanovic, 1979, 1984 ; MacCall, 1970), qui placent la relation d'emploi dans un contexte d'information imparfaite subi par l'ensemble des acteurs du marché du travail. L'aptitude du candidat au poste de travail ne peut pas être évaluée *ex ante* par l'employeur. De même, l'offreur de

travail ne peut pas savoir si le poste de travail permettra de valoriser toutes ses compétences. Par conséquent, pour atteindre l'allocation optimale, il est nécessaire qu'un appariement entre l'offre et la demande de travail s'effectue. L'employeur évalue alors la qualité de l'appariement *ex post*. L'aptitude du travailleur se révèle seulement au cours de la relation d'emploi. Pendant cette phase d'« acclimatation », la capacité productive du travailleur varie et, à terme, s'ajustera à sa « vraie productivité ». Meilleure est la qualité de l'assortiment, plus élevée est la productivité du travailleur.

Ce paradigme fondé sur l'homogénéité supposée des candidats à l'emploi est pourtant difficilement applicable au marché du travail artistique fondé, lui, sur la singularité des talents. Par ailleurs, les temps d'ajustement des appariements « employeur/salariés » et « artistes/artistes » y sont réduits au minimum, les exigences salariales des artistes sont souvent relativisées face à d'autres gains symboliques que peut générer la participation à tel ou tel un projet artistique, la prospection d'emploi, très présente, poursuit moins l'objectif d'une promotion salariale et davantage celui d'un maintien sur le marché du travail. La danse constitue un cas encore plus particulier. L'attachement à une équipe chorégraphique passe par l'adhésion à un chorégraphe, à une vision de la création que celui-ci incarne, ainsi qu'aux exigences physiques et artistiques de l'esthétique qui lui est propre.

Pour mesurer la prédisposition des chorégraphes à pérenniser la composition de leurs équipes nous avons construit une variable qui mesure le degré de fidélisation. Elle est fondée sur le rapport entre le nombre d'artistes interprètes avec lesquels le chorégraphe s'est retrouvé au moins une deuxième fois sur un autre projet et le nombre total de danseurs avec lesquels il a eu une collaboration durant la période 2001 – 2005. Nous avons ensuite regroupé cette variable en 2 modalités : 1 = moins de quart des personnes avec lesquelles le chorégraphe a déjà travaillé le retrouvent sur au moins un deuxième projet et 2 = le chorégraphe a retravaillé sur un deuxième contrat avec un quart ou plus des danseurs rencontrés durant la période observée.

La branche d'activité, facteur de ségrégation

Enfin, des travaux antérieurs ont mis en lumière l'effet discriminant des branches d'activité professionnelles sur le marché de l'emploi (Rannou, Roharik, 2006). Celles-ci configurent une mosaïque de territoires artistiques au sein desquels des pratiques sociales et professionnelles particulières influent sur les conditions d'emploi (prix du travail, durée des contrats...) et de carrière. Si la branche d'activité apparaît, à travers toutes ces analyses, comme structurante des conditions de travail et d'avenir professionnel des artistes de la danse, c'est que s'y superpose une autre dimension, tout aussi essentielle, pour l'analyse des carrières artistiques, celle de la légitimité artistique des spectacles auxquels on participe.

En effet, dans les univers artistiques du spectacle, il existe un lien entre la branche d'activité et le genre artistique développé. Mieux, ces genres artistiques correspondent à une échelle hiérarchisée de légitimité artistique plus ou moins implicite. Pour le comédien, cette échelle va de la télévision au théâtre classique en passant par le cinéma et le théâtre de boulevard (Menger, 1997). Pour le réalisateur, le cinéma se situera au sommet de cette échelle devant la télévision, la publicité, le film industriel, la communication... (Rannou, 1997). L'univers musical, quant à lui, est structuré autour de l'opposition entre la musique classique et la musique populaire (Coulangeon, 2004). La danse n'échappe pas à une vision hiérarchisée des différentes formes d'expression chorégraphique. Même s'il apparaît que les frontières y sont moins étanches, lorsque l'on définit une branche, on se situe bien à la confluence de trois logiques : une logique organisationnelle, une logique de production culturelle et une logique artistique.

L'attache principale à telle ou telle branche contribue ainsi fortement à la configuration des carrières des chorégraphes. Nous l'avons appréhendée à travers la variable « branche principale » soit, la branche d'activité dans laquelle le chorégraphe a cumulé le plus important volume de travail¹, en opposant les deux mondes que constituent d'une part les activités à la fois les plus subventionnées et les plus légitimées, celles qui sont au cœur de l'activité de la danse (spectacles chorégraphiques – SC, activités culturelles théâtrales et lyriques – ACTL) et d'autre part des activités moins reconnues, y compris par les institutions publiques, plus marginales, plus instables.

Pour identifier de façon empirique les différents profils de chorégraphes repérables à travers les données de l'enquête téléphonique appariées à celles de la Caisse des Congés Spectacles, nous avons mobilisé l'analyse des classes latentes (Heinen, 1996), un modèle probabiliste qui identifie les associations les plus significatives entre différentes variables caractérisant une population afin de construire des classes ou types.

La mise en œuvre de cette méthode a permis de constater que le modèle de classification qui répond le mieux aux deux critères méthodologiques consacrés – stabilité et parcimonie – est celui constitué de deux classes latentes (Rannou, Roharik, 2009).

Ces deux profils recouvrent à l'identique la distinction par sexe dessinant une ligne de démarcation qui sépare chorégraphes hommes (un tiers des effectifs interrogés) des chorégraphes femmes (deux tiers des chorégraphes de notre enquête) (Tableau 1).

Ce résultat conforte notre hypothèse de départ selon laquelle les performances quasi identiques des hommes et des femmes sur les critères traditionnels d'analyse des disparités sexuelles, surtout lorsqu'ils s'expriment en termes de moyennes et de médianes, cachent de fait des disparités de position lorsque sont pris en compte des éléments plus spécifiques à l'évaluation des carrières artistiques.

Tableau 1 – Description des classes latentes issues du modèle de classification (probabilités des classes latentes et probabilités conditionnelles)

	Classe 1	Classe 2
Effectifs estimés	67 %	33 %
Taille moyenne des équipes		
1 personne	0.0753	0.0398
2 personnes	0.7709	0.7120
3 personnes et plus	0.1538	0.2482
Fréquences des solos		
Moins de 20 solos	0.3371	0.5943
20 solos ou plus	0.6629	0.4057
Degré de féminisation des équipes		
Moins de la moitié	0.0013	0.9431
Au moins la moitié	0.9987	0.0569

¹ Le volume de travail a été calculé ici sur la période 2001 – 2005 concomitante ou postérieure aux activités décrites lors de l'enquête téléphonique où l'artiste s'est déjà déclaré chorégraphe, l'enquête réalisée en 2002 portant sur les activités des 12 derniers mois. Nous rappelons, en effet, que les données de la Caisse des congés spectacles ne nous permettent pas d'isoler les chorégraphes de leurs interprètes, les uns et les autres étant le plus souvent reconnus sous le titre d'« artistes chorégraphiques » et donc de déterminer le moment exact où ils sont devenus chorégraphes.

Degré de fidélisation		
moins d'un quart des personnes avec lesquelles il a déjà travaillé le retrouvent sur au moins un deuxième projet	0.5166	0.3699
Un quart ou plus	0.4834	0.6301
Durée moyenne des projets		
Moins d'une semaine	0.5343	0.3165
Une semaine ou plus	0.4657	0.6835
Sexe		
homme	0.0023	0.9937
femme	0.9977	0.0063
Branche principale d'activité (en termes de volume d'emploi)		
Autre branche que les spectacles chorégraphiques ou les activités culturelles théâtrales et lyrique	0.3451	0.1926
Spectacles chorégraphiques ou activités culturelles théâtrales et lyrique	0.6549	0.8074

Source – Enquête 2002 et Caisse des congés spectacles (2001-2005)

Il révèle le maintien, dans cet univers féminisé, du « plafond de verre » si souvent décrit par les sociologues du genre. Les fonctions qui bénéficient des gains symboliques les plus forts sont confiées prioritairement aux hommes.

Au vu des configurations d'activité de chorégraphie observées, on constate ainsi deux manières distinctes d'exercer la chorégraphie. C'est d'abord celle **du** chorégraphe, à la tête de projets de taille plus importante (et en termes de durée, et en termes de nombre d'artistes mobilisés) capable de fidéliser un noyau d'artistes avec lesquels il travaille suffisamment régulièrement pour transmettre sa propre esthétique. Il intervient moins fréquemment dans des solos qu'il crée et interprète. Son milieu professionnel correspond à celui que dessinent la branche des spectacles chorégraphiques et celles des activités culturelles, théâtrales et lyriques, secteurs par excellence voués aux genres chorégraphiques les plus légitimés (danse classique, danse contemporaine, etc.) et riches de lieux de diffusion connus et reconnus.

C'est ensuite celle **de la** chorégraphe, plus modeste en ce qui concerne l'ampleur des projets dirigés (équipes de taille plus réduite, projets de durée plus courte), avec des équipes où le renouvellement des artistes est plus important, intervenant moins dans les secteurs consacrés de l'art chorégraphique légitimé et multipliant les participations en solo.

Notre modèle fait aussi apparaître le poids d'une variable dont l'intérêt se révélera à la suite de notre analyse, celle de la proportion des artistes interprètes femmes présentes dans les équipes artistiques selon le sexe du chorégraphe. Les résultats sont diamétralement opposés : la probabilité d'avoir des équipes avec une proportion de rôles masculins plus importante est indiscutablement supérieure chez les chorégraphes hommes : 0.943 contre 0.001 chez les femmes, les chorégraphes féminines privilégiant le recours à des artistes interprètes féminines également. Cette variable et les probabilités qui en découlent dans notre modèle ouvrent sur d'autres perspectives.

Elles suggèrent tout d'abord des choix esthétiques sexuellement orientés, c'est-à-dire l'existence supposée de « danses de femmes » et de « danses d'hommes » (Marquié, 2008). Cette dimension sexuée de l'expression créatrice, fondée sur une approche « naturalisatrice » qui distingue l'homme et la femme à travers les savoirs exprimés par et à travers leur corps, a été abondamment étudiée par les sociologues du genre qui se sont intéressées à l'art et aux

professions artistiques, à l'aide d'outils méthodologiques et empiriques plus appropriés que ceux que nous pouvons utiliser ici. Elles l'ont associée à des dimensions sociales et culturelles dans une approche bourdieusienne qui fait de l'art « un champ social dans lequel interagissent divers acteurs sociaux, porteurs et propriétaires de différents capitaux symboliques » (Buscatto, 2007).

Plus généralement, on peut considérer, en suivant l'idée proposée par Goffman, que le processus de socialisation différenciée qui superpose à la grille biologique « une manière spécifique d'apparaître, d'agir, de se sentir liée à la classe sexuelle » (Goffman, 1977) produit un effet essentiel : il dessine « le sens le plus profond de ce que l'on est ». Les contenus et processus de l'imaginaire, au cœur de l'acte de création, ne sont ainsi ni neutres ni indépendants des hiérarchies induites par la domination masculine (Marquié, 2003). Penser femmes, penser corps de femmes, penser expression du corps de femmes... favorisent sans doute la prépondérance des « emplois » féminins au sein des chorégraphies féminines.

Cette manière d'agir spécifique peut laisser entrevoir l'existence de solidarités sexuelles fondées sur des réseaux d'interconnaissances eux-mêmes organisés par sexe, lesquels auraient donc une incidence sur l'ensemble du fonctionnement du marché. À moins que les différences ne fassent que confirmer l'existence d'un marché fortement segmenté, la dimension sexuée constituant un des facteurs de cette segmentation.

Les trois profils féminins

Le modèle que nous venons d'étudier ne retient, pour la compréhension de la relation endosexuée entre chorégraphes et interprètes, qu'un indicateur de mesure : celui du nombre d'hommes et de femmes mobilisés au sein des projets artistiques. Il ne nous permet pas de savoir s'il s'agit des mêmes hommes ou femmes, ou si, au contraire, il s'agit d'interprètes toujours différents. Il ne nous dit donc rien d'une dimension essentielle d'appréhension des affinités sélectives, celles de leur durabilité. Or, sur le marché de l'intermittence, l'essentiel est de survivre. La solidarité consiste donc non seulement à faire travailler une fois le plus grand nombre d'interprètes mais à contribuer à la stabilisation de celles-celles-ci en répétant leur engagement, d'autant que, comme nous l'avons dit précédemment, l'intérêt conjoint des créateurs et des interprètes est de construire des relations durables. Hommes et femmes ont-ils des capacités équivalentes à construire des relations professionnelles et artistiques durables ? Hommes et femmes privilégient-ils la pérennisation des relations avec le même sexe ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous avons utilisé la méthode des « appariements optimaux » qui nous permet de calculer pour chaque chorégraphe un score décrivant la similarité observée entre les différentes équipes employées pour les projets artistiques réalisés. Plus précisément, il s'agit d'une technique qui permet de calculer le coût de la transformation d'une séquence **A** en une séquence **B** en calculant le nombre minimum de transformations unitaires nécessaires pour rendre la séquence **A** identique à la séquence **B**. Plus nombreux sont les pas nécessaires pour rendre les deux séquences identiques, plus le coût est important, plus la similarité entre les deux séquences est petite (Abbott, Tsay, 2000 ; Wu, 2000)². Les équipes artistiques des différents chorégraphes sont ainsi comparées entre elles pour permettre ensuite de décrire leur capacité à fidéliser les interprètes avec lesquels ils montent les projets artistiques. Plus précisément, toutes les équipes d'un chorégraphe peuvent être comparées deux à deux et une série de « scores de ressemblance » peut ainsi être constituée. Sur cette série nous pouvons ensuite calculer la moyenne³ de ces scores de

² Pour utiliser les algorithmes de calcul, nous avons utilisé le logiciel TDA, version 6.4, auteurs : Goetz Rohwer et Ulrich Poetter, Ruhr-Universitaet Bochum, Allemagne.

³ Nous avons comparé plusieurs mesures de ce score global : la somme des scores intermédiaires, le score modal (la valeur la plus fréquente observée parmi les scores intermédiaires), le score médian (la valeur que dépasse la

ressemblance pour obtenir un « score de fidélisation » global du chorégraphe. Plus cette moyenne est faible, plus les équipes sont semblables, plus celui-ci recourt aux mêmes artistes interprètes d'un projet à l'autre. Plus la moyenne des scores de fidélisation est élevée, moins les équipes sont semblables, moindre s'avère être aussi la capacité du meneur de projet à fidéliser un vivier stable de danseurs.

En appliquant cette technique, nous avons aussi isolé, pour chaque chorégraphe observé et au sein de chacune de ses équipes, la partie féminine et la partie masculine. Nous avons ensuite calculé les « scores de fidélisation » pour les deux types de composantes de l'équipe en utilisant la méthode des appariements optimaux. Ainsi, chaque chorégraphe peut être caractérisé par deux « scores de fidélisation », indiquant chacun le degré de stabilité de la partie féminine et de la partie masculine de sa « main-d'œuvre ». Nous rappelons que, selon cette construction, plus les scores sont faibles, moins de changements ont été effectués dans la composition des équipes, donc plus elles sont stables.

Pour identifier si le fait d'être « un » ou « une » chorégraphe pouvait être associé à une plus grande stabilité des interprètes du même sexe, nous avons, dans un premier temps, utilisé une des mesures statistiques les plus simples, le coefficient de corrélation (Tableau 2).

Tableau 2 – Coefficient de corrélations entre les scores de fidélisation des interprètes hommes et des interprètes femmes selon la catégorie de chorégraphes

Population	Paramètres calculés	score_moyen_fidélisation_femmes * score_moyen_fidélisation_hommes
Groupe de chorégraphes hommes	Corrélation de Pearson	0,909 (**)
	Signification (bilatérale)	0,000
	N	56
Groupe de chorégraphes femmes	Corrélation de Pearson	-0,079
	Signification (bilatérale)	0,413
	N	110

** La corrélation est significative au niveau 0.01 (bilatéral).

Source – Enquête 2002 et Caisse des congés spectacles (2001-2005)

Cette mesure montre, dans le cas des chorégraphes hommes, une stratégie de fidélisation non-ciblée sur une catégorie particulière d'interprètes. En effet, ils gardent des rapports de collaboration aussi étroits avec leurs interprètes hommes qu'avec leurs interprètes femmes (coefficient de corrélation 0.909). En ce qui concerne les chorégraphes femmes, pour lesquelles le coefficient de corrélation, très proche de 0, n'est pas statistiquement significatif, on ne peut pas formuler une conclusion semblable.

La faible valeur du coefficient de corrélation ne veut pas dire absence de stratégies de fidélisation, elle est surtout indicatrice de l'existence d'une pluralité de conduites d'attachement, très différentes d'une chorégraphe à une autre. La représentation du nuage des points nous permet alors d'avoir une première description de ces comportements (Graphique 1). Nous avons simplement représenté chaque chorégraphe dans un système d'axes

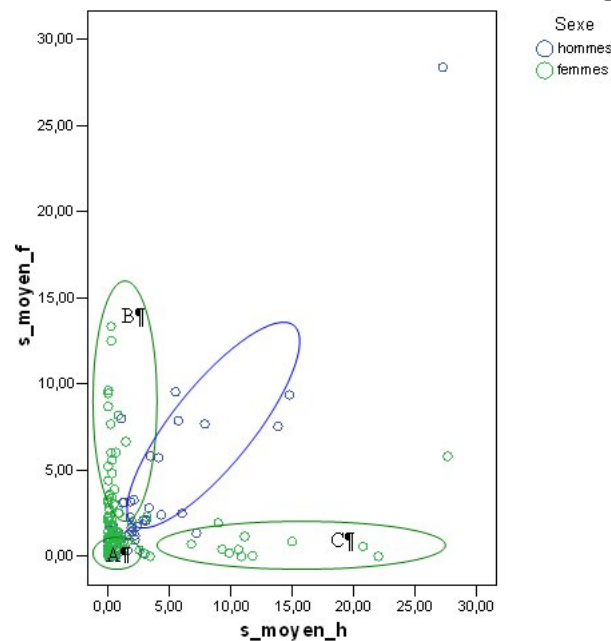
moitié des scores intermédiaires). Nous avons finalement opté pour la moyenne des scores intermédiaires comme mode de calcul car ainsi le score global décrivait de façon à la fois fidèle et intuitive la variabilité des équipes recrutées par un même employeur.

orthogonaux par deux coordonnées : sur l'axe vertical, nous avons porté la stabilité de la main-d'œuvre féminine et sur l'axe horizontal, la stabilité de la main-d'œuvre masculine.

De façon attendue, le groupe des chorégraphes hommes représenté par des petits cercles bleus, s'étale au long de la première bissectrice, disposition significative des scores de fidélisation égaux pour la partie féminine et pour la partie masculine des équipes qu'ils se sont constituées. En revanche, la position des chorégraphes femmes, représentées sur le graphique par des cercles verts, présente une forme particulière, faisant apparaître trois orientations distinctes des comportements de fidélisation.

Une première stratégie est celle suivie par les créatrices qui forment le noyau à proximité de l'origine (le bloc **A** sur le graphique). Il s'agit là des directrices artistiques qui changent peu la composition des équipes avec lesquelles elles travaillent et de ce point de vue c'est un sous-groupe très proche de celui des chorégraphes hommes. Le nuage des points représentant les chorégraphes femmes prend ensuite la forme de deux « branches » orthogonales : la première qui s'étale au long de l'ordonnée (bloc **B**), indiquant une faible fidélisation des interprètes femmes associée à une stratégie d'attachement des interprètes masculins, la deuxième, celle qui s'étend au long de l'abscisse (bloc **C**) significatrice d'une conduite inversée – faible fidélisation de la composante masculine des équipes et fort attachement des interprètes femmes.

Graphique 1 – Distribution des scores de fidélisation selon la catégorie de chorégraphes



Source – Enquête CESTA 2002 et Caisse des congés spectacles (2001-2005)

On observe donc que les femmes ne fidélisent pas moins que les hommes. Ce qui les distingue ce n'est pas « combien elles fidélisent ? » mais « qui – homme et/ou femmes – elles fidélisent ? » dans un contexte où il ne s'agit pas simplement de « ce qu'elles veulent » mais aussi de « ce qu'elles peuvent ». En effet, sur le marché de la précarité que constitue l'intermittence, deux facteurs interviennent dans la constitution des équipes : les affinités créatrices et les contraintes, de nature matérielle ou autre. L'émergence des trois profils féminins qui apparaissent à côté d'un profil masculin beaucoup plus homogène lorsque sont analysés la force de leurs relations avec leurs équipes et le caractère sexué de cette relation, nous interpelle donc sur la nature des choix et des contraintes qui les sous-tendent.

Pour répondre à ces questions, il convient, tout d'abord, de rappeler que le passage de l'interprétation à la chorégraphie correspond à un projet de reconversion dans le champ de l'art chorégraphique. Mais nous avons montré qu'il ne s'agissait pas d'un passage définitif d'un état à un autre à un moment T donné mais plutôt d'un processus progressif où l'activité de création prend petit à petit le pas sur celle de l'interprétation, les deux activités cohabitant pendant une période plus ou moins longue selon la carrière de l'artiste (Rannou, Roharik, 2006). La précocité de l'initiation de ce processus par les artistes semble tendanciellement plutôt liée à une stratégie de diversification qui vise à survivre sur le marché de la danse plutôt qu'à ce que l'on pourrait reconnaître comme une urgence à créer. La question peut alors se poser de savoir si les différences entre les profils révélés par l'analyse en termes de scores de fidélisation, peuvent être corrélées à la saisie d'une phase différente de ce processus. Les données dont nous disposons ne nous permettent de vérifier cette hypothèse qu'à partir d'un indicateur fruste, celui de l'âge des chorégraphes.

Pour fruste qu'il soit, cet indicateur présente cependant l'énorme intérêt de nous permettre d'appréhender ce que les économistes nomment l'« effet génération » (Blossfeld, 1986), avec comme hypothèses sous-jacentes que, d'une part, l'état du marché au moment de l'insertion peut avoir une incidence sur le déroulement d'une carrière et que, d'autre part, la solidité et la stabilité du et des réseaux professionnels dans lesquels s'insèrent les individus sont également corrélés à la longévité de leur expérience professionnelle elle-même liée à l'âge. Cet « effet génération » est d'autant plus intéressant à saisir ici que le marché de l'emploi chorégraphique a beaucoup évolué durant les quinze dernières années tant quantitativement (doublement de l'offre d'emploi) que qualitativement (déplacement sectoriel de cette offre).

Par ailleurs, de précédentes recherches ont montré le poids des branches d'activité sur la stabilité des liens entre les artistes et leurs employeurs. Certaines branches ont pu ainsi être caractérisées comme « branches d'attache », d'autres comme « branches de passage », d'autres, enfin, comme « branches ouvertes » (Rannou, Roharik, 2006). Ce constat peut-il être transposé aux relations qui lient les créateurs à leurs interprètes, sachant que les premiers peuvent être également, surtout sur une partie du marché où domine le modèle des compagnies, des employeurs et qu'ils sont, en tout état de cause, le plus souvent, des recruteurs ?

Nous avons confronté au sein d'un modèle classificatoire ces deux indicateurs que sont l'âge et la branche d'activité à la variable de fidélisation sexuée privilégiée dans le traitement précédent. On obtient ainsi une typologie en trois classes (Tableau 3) qui confirme strictement, au sein de la communauté féminine des chorégraphes, l'émergence de trois profils que suggérait le Graphique 1.

Tableau 3 – Estimation des trois profils parmi les chorégraphes femmes (probabilités des classes latentes et probabilités conditionnelles)

	Classe 1	Classe 2	Classe 3
Probabilités des classes latentes (effectifs estimés)	0.3462 (35 %)	0.3373 (34 %)	0.3165 (32 %)
Probabilités conditionnelles			
Age			
Moins de 40 ans	0.2351	0.8957	0.5794
40 ans et +	0.7649	0.1043	0.4206
Branche principale			

SC	0.2082	0.3482	0.5461
ACTL	0.3645	0.1150	0.4050
Autres	0.4273	0.5368	0.0490
Faible (valeur en-dessus de la moyenne)			
1	0.6391	0.2048	0.9330
2	0.3609	0.7952	0.0670
Forte (valeur en-dessous de la moyenne)			
1	0.8122	0.6419	0.3856
2	0.1878	0.3581	0.6144

Source – Enquête CESTA 2002 et Caisse des congés spectacles (2001-2005)

La première classe regroupe les chorégraphes qui maintiennent avec leurs équipes des liens forts qu'il s'agisse des hommes ou des femmes. Elle correspond donc à l'ensemble **A** au sein du Graphique 1. Cette classe est principalement associée à la branche ACTL qui regroupe les employeurs du secteur subventionné dont l'activité n'est pas directement liée à la danse dont les théâtres lyriques et au secteur « Autres » qui correspond aussi bien à des secteurs tels que les variétés ou les cabarets qu'à des activités moins centrales du spectacle, parmi lesquelles on classe aussi bien les parcs de loisirs et d'attraction, les activités socioculturelles que les employeurs dits « occasionnels ». Il s'agit de chorégraphes plutôt âgées : la probabilité conditionnelle qu'elles aient plus de 40 ans est de 0.77. On peut faire l'hypothèse que leur reconversion est déjà largement réalisée et a été réussie, au sens où elle se traduit par une présence maintenue sur le marché.

La seconde classe correspond à l'ensemble **B**, caractérisé par sa capacité à créer de liens plus forts avec les hommes qu'avec les femmes. Les chorégraphes y sont jeunes – la probabilité conditionnelle estimée qu'elles aient moins de 40 ans est de 0.89 – et liées majoritairement au segment « Autres ». Leur âge incite à penser qu'elles sont au début du processus de reconversion qui mène de l'interprétation à la création.

Le troisième bloc (**C**) regroupe les chorégraphes dont les attaches sont essentiellement féminines. Il se caractérise faiblement sur le critère de l'âge, les probabilités estimées se révélant peu différentes, 0.58 contre 0.42. Il est le seul, en revanche, à correspondre à des carrières principalement attachées au secteur le plus légitimé, celui des spectacles chorégraphiques.

La première analyse en termes de classes latentes (Tableau 2) nous a appris que les femmes créent plus de rôles féminins, les hommes tendant à privilégier les rôles masculins. Ensuite, l'approche en termes d'appariements optimaux permettant de calculer les scores de fidélisation a révélé, au sein de la population féminine, trois formes, sexuellement différenciées, d'attache à leurs interprètes. Enfin, une nouvelle classification en termes de classes latentes indique l'association de ces différentes formes d'attache à des critères d'âge et de branche (Tableau 3).

Le rôle discriminant de l'âge et de branche nous invitent à rechercher les éléments d'interprétation à l'existence de ce triptyque à travers deux hypothèses complémentaires, celle de la précarité d'une part et celle de la segmentation d'autre part, auxquelles l'un et l'autre de ces critères peuvent se trouver associés.

La première question que l'on peut se poser, en effet, à la lecture des résultats qui viennent d'être présentés, est de savoir si l'un ou l'autre de ces profils peut être attribué à des situations de plus ou moins grande précarité, dimension qui distingue, traditionnellement, les situations professionnelles sur ce marché du travail réputé inégalitaire. La précarité est

traditionnellement associée à l'isolement, à la désaffiliation comme la nomme Robert Castel (Castel, 1995). Ici cette association ne peut être retenue puisque les trois profils ne se distinguent pas sur une capacité différenciée à créer des liens avec d'autres artistes. Nous proposons de vérifier si, en revanche, elle peut ou non être associée à cette capacité inégale, que nous venons d'observer, à consolider des liens orientés par genre. Pour répondre à cette question a été mobilisée une série de variables : des données sur la situation actuelle (volume d'emploi, salaire annuel, salaire journalier) ; des données sur la carrière antérieure fondées sur les itinéraires de carrière construits lors d'une recherche antérieure (Rannou, Roharik, 2006), lesquelles viendront, comme le permet la méthode classificatoire, enrichir les portraits des trois catégories féminines.

Pour ce qui concerne la segmentation, des travaux antérieurs ont révélé l'existence d'espaces professionnels sur lesquels se dessinent les carrières des artistes de la danse. Le terme d'espaces professionnels rassemble ici la définition traditionnelle du segment que donnent certaines écoles d'économistes du travail depuis les travaux de Clark Kerr sur la « balkanisation du marché du travail » (Kerr, 1954), notamment, selon laquelle, il existerait des mondes différents régissant les actes et mouvements d'acteurs qui se rencontreraient peu voire pas du tout, ces mondes étant structurés essentiellement par les entreprises (Gazier 1997) et celle proposée par Anselm Strauss pour analyser les groupes professionnels et les conflits d'intérêt qui peuvent y naître et qui définit les segments comme des groupements qui émergent à l'intérieur d'une profession (Strauss, 1991). Pour tester cette seconde hypothèse, nous associerons aux trois profils les indicateurs qui, dans les précédents travaux, sont apparus comme constitutifs de cette segmentation : à côté de la branche d'activité, le genre chorégraphique, le type de formation ainsi que d'autres indicateurs liés à l'économie de la création.

Toutes ces variables peuvent être également mobilisées pour décrire le profil, plus homogène selon l'analyse en termes de scores de fidélisation, des chorégraphes masculins. Il devient possible alors de comparer les trois profils féminins obtenus en référence à celui des chorégraphes masculins (Tableau 4).

Lorsqu'est pris en compte le seul critère de la fidélisation, le profil féminin qui se rapproche le plus du profil masculin est celui des chorégraphes regroupées en classe 1, lesquelles, comme leurs homologues masculins fidélisent autant les hommes que les femmes. Elles s'en distinguent par l'âge, puisque si elles sont 77 % à avoir 40 ans ou plus, ils ne sont que 42 % à se situer dans cette classe d'âge. Leur âge révèle qu'elles ont déjà réussi à se stabiliser sur le marché de la danse en mobilisant leur capacité de chorégraphe, alors que leurs homologues masculins se situent au cœur de cette phase, plus ou moins longue où la création accompagne l'activité d'interprétation. Cette stabilisation leur a permis de construire des liens stables avec leurs interprètes féminins et masculins.

Elles se distinguent également de leurs homologues masculins par la ou les branches d'activité à laquelle/auxquelles elles se rattachent majoritairement, les branches « ACTL » et « Autres » en lieu et place des « Spectacles chorégraphiques ». La réussite de leur reconversion dans la chorégraphie s'effectue donc dans un univers où la concurrence est moins directe avec les chorégraphes masculins. Ceci se trouve confirmé par leur distribution à travers les genres chorégraphiques dominants : à côté de la danse contemporaine se trouvent représentés deux genres traditionnellement favorables à l'emploi féminin : le jazz et les danses ethniques et traditionnelles. Cette réussite est d'ailleurs fondée sur une stratégie d'attache à leur segment d'activité sans démultiplication à travers les branches et les genres, tout au long de leur carrière. Elle a pu s'appuyer également sur des parcours de formation supérieurs à ceux des hommes.

Tableau 4 – Caractéristiques des différents profils de chorégraphes, hommes et femmes

	Classe 1 – Femmes	Classe 2 – Femmes	Classe 3 – Femmes	Hommes
Âge	Chorégraphes plus âgées	Chorégraphes plus jeunes	Âge indifférent	Âge indifférent
Branche d'activité principale	ACTL et autres	Autres	SC surtout	SC
Genre dominant	DMC : 55 % ; modern Jazz : 16 % , ethnique et trad. : 13 %	DMC : 51 % Modern Jazz : 30 % HH : 5 %	DMC : 76 %	DMC : 58 % HH : 18 %
Capacité et stratégie de fidélisation	Fidélisent H et F	Fidélisent plus les H que les F	Fidélisent les F bcp + que les H	Fidélisent H et F
Carrière antérieure	Surtout stratégie d'attache à leur segment d'activité sans démultiplication	Chorégraphie stratégie de survie professionnelle	2/3 survie par démultiplication d'activité + 20 % choix du sacrifice artistique	Art de la démultiplication et de la souplesse
Parcours de formation	Très diversifié mais % significatif de parcours d'excellence (25 %)	Les 3/4 ont suivi une formation dans une école « non labellisée »	¾ ont suivi une formation dans une école « non labellisée » mais 15 % sortent d'une école supérieure.	parcours diversifiés avec taux significativement supérieur de parcours informels (37 %)
Situation professionnelle actuelle	Moyenne : 46 jours Médiane : 47 jours 1 ^{er} quartile : 30 jours	Moyenne : 41 jours Médiane : 37,5 jours 1 ^{er} quartile : 30 jours	Moyenne : 45 jours Médiane : 44 jours 1 ^{er} quartile : 34 jours	Moyenne : 56 jours Médiane : 46 1 ^{er} quartile : 38 3 ^{ème} quartile : 59
Volume d'emploi (3 dernières années)	3 ^{ème} quartile : 57,5 jours	3 ^{ème} quartile : 54 jours	3 ^{ème} quartile : 53 jours	
Salaire annuel (3 dernières années)	Moyenne : 9 186 € Médiane : 9 083 € 1 ^{er} quartile : 5 788 € 3 ^{ème} quartile : 12 126 €	Moyenne : 11 550 € Médiane : 9 676 € 1 ^{er} quartile : 6 894 € 3 ^{ème} quartile : 16 130 €	Moyenne : 8 379 € Médiane : 8 348 € 1 ^{er} quartile : 5 701 € 3 ^{ème} quartile : 10 377 €	Moyenne : 10 315 € Médiane : 9 213 € 1 ^{er} quartile : 5 988 € 3 ^{ème} quartile : 12 566 €
Salaire journalier (3 dernières années)	Moyenne : 132 € Médiane : 134 € 1 ^{er} quartile : 110 € 3 ^{ème} quartile : 161 €	Moyenne : 138 € Médiane : 127 € 1 ^{er} quartile : 106 € 3 ^{ème} quartile : 156 €	Moyenne : 117 € Médiane : 114 € 1 ^{er} quartile : 91 € 3 ^{ème} quartile : 132 €	Moyenne : 134 € Médiane : 108 € 1 ^{er} quartile : 130 € 3 ^{ème} quartile : 163 €
Économie de la création				
Contribution à l'emploi d'artistes interprètes	293 jours (65 % emploi féminin)	227 jours (74 % emploi féminin)	263 jours (70 % emploi féminin)	495 jours (48 % emploi féminin)
Nombre moyen de projets (3 dernières années)	Moyenne : 54	Moyenne : 60	Moyenne : 56,5	Moyenne : 51
Fréquence des solos	Moyenne : 40	Moyenne : 31	Moyenne : 48	Moyenne : 26
Durée moyenne des projets (hors solos)	Moyenne : 7 jours	Moyenne : 5 jours	Moyenne : 5,5 jours	Moyenne : 9 jours

Source – Enquête CESTA 2002 et Caisse des congés spectacles (2001-2005)

Leurs performances actuelles sur le marché, qu'elles se mesurent à l'aune de leur capacité d'accès à l'emploi ou de leurs rémunérations, si elles n'atteignent pas celles des chorégraphes masculins les situent au-dessus de celles des deux autres classes. Et pour parfaire l'image d'une reconversion réussie, il faut ajouter que ces femmes chorégraphes, plus expérimentées, s'inscrivent dans une économie de la création qui s'appuie sur de nombreux solos mais également sur des projets de plus longue durée que dans les autres classes.

Sur nombre d'indicateurs, les femmes de cette classe talonnent donc les hommes. Elles le doivent à leur âge et expérience ainsi qu'à leur positionnement hors du champ le plus artistiquement légitimé mais aussi le plus concurrentiel.

Si l'on s'intéresse justement à ce champ, celui des spectacles chorégraphiques (SC) où évoluent la très grande majorité des chorégraphes masculins, le profil féminin qui s'y associe est le troisième profil. La population qui s'y trouve regroupée est, comme chez les chorégraphes hommes, constituée presque également d'artistes de 40 ans ou plus et d'artistes plus jeunes. Le processus de transition entre activités d'interprétation et activités de création est donc moins avancé que dans la première classe. Cette classe se caractérise notamment par la place qu'y occupe la danse contemporaine, genre dominant de plus des trois-quarts des chorégraphes qui la composent. Danse contemporaine développée au sein des spectacles chorégraphiques, ce couple branche/genre qui caractérise l'image-type de la carrière chorégraphique rêvée, présente, pour les chorégraphes féminines qui y sont associées des risques mesurables tant à travers les itinéraires de carrières antérieures (Rannou, Roharik, 2006) – plus des deux tiers se sont engagées dans l'enseignement et dans la chorégraphie pour survivre sur le marché, d'autres (20 %) ont opté pour le sacrifice artistique préférant les difficultés à l'ouverture vers d'autres activités telles que l'enseignement – qu'à travers leurs performances actuelles sur le marché : plus faible niveau de revenus annuels, plus faible salaire journalier. Leur survie professionnelle semble directement corrélée au nombre de solos qu'elles créent et interprètent, créer étant souvent le seul moyen de conserver leur attache à l'univers de la danse. Leur ancrage dans le segment le plus concurrentiel appauvrit leurs capacités d'évolution. Sur ce segment, leur réputation de créatrices ne leur permet pas de construire des liens récurrents avec les interprètes masculins. Elle ne permet pas non plus d'étendre leur réseau d'interprètes féminines (plus faible « portefeuille d'artistes » féminins aussi bien que masculins) (Tableau 4). Elles subissent donc une autre forme de segmentation, qui n'est plus liée ici à une branche ou à un genre chorégraphique, mais à un « territoire » qui leur a été dévolu, sorte de « ghetto » dans lequel leur talent peine à s'épanouir.

Les artistes de la troisième classe se distinguent du modèle référent masculin tant par leur âge que par leur segment d'attache. Population la plus jeune, comme nous l'avons dit précédemment, elle est celle dont la proportion d'artistes qui déclarent pratiquer la danse contemporaine est la plus faible. Celle aussi où le genre modern-jazz est le plus souvent cité : un tiers des artistes de cette classe déclare ce genre chorégraphique comme genre dominant. Leur branche d'attache dominante est la branche « Autres » dans laquelle se classent les entreprises de variétés, le cabaret, l'audiovisuel ainsi que, comme nous l'avons dit les activités dont le spectacle n'est pas l'activité principale. Leur progression vers la création s'inscrit dans des stratégies de démultiplication visant à survivre sur le marché. Elles sont entrées sur le marché de la danse à l'issue d'une formation chorégraphique académique mais hors des institutions de formation « labellisées »¹. Leur passage à la chorégraphie ne leur permet pas d'atteindre des capacités d'accès à l'emploi comparables à celles de leurs aînés. La moitié d'entre elles ont travaillé, en moyenne, moins de 37,5 jours par an durant les trois

¹ Nous appelons « labellisées » les institutions ayant reçu un label ministériel : CNR, ENMD, écoles supérieures et institutions « non labellisées », les écoles privées qui ne bénéficient pas d'un label mais contribuent à l'offre de formation, initiale notamment, que l'on peut qualifier d'académique.

dernières années. Seul un quart réussit à atteindre un niveau d'emploi comparable à celui des chorégraphes des deux premières classes. Elles compensent, en termes de salaires, ce handicap, du fait du poids que représentent les secteurs qui pratiquent les salaires journaliers les plus élevés (audiovisuel mais aussi comédies musicales par exemple) dans leurs activités. Elles sont celles qui offrent la plus grande part du volume de travail que génèrent leurs créations aux interprètes féminines (74 %). Pourtant ce sont surtout les hommes qu'elles fidélisent. Cette contradiction apparente s'explique sans doute par la faible concurrence à laquelle se livrent les interprètes masculins sur les segments au sein desquels elles interviennent principalement. Si l'on s'intéresse, par exemple, aux comédies musicales, on peut noter que lors des auditions organisées pour le recrutement la concurrence entre hommes est faible (un peu plus d'un homme pour un rôle), alors que celle des femmes est très forte (4 ou 5 candidates par rôle).

* *
*

En conclusion, contrairement aux apparences, hommes et femmes ne sont donc pas dans une situation symétrique dans l'univers de l'art chorégraphique. Plus que les hommes, les femmes paraissent dépendantes de leur âge et de leur expérience. Mais ces critères ne jouent pas de façon totalement attendue : comme l'indiquait déjà l'analyse des courbes de carrière dans un précédent travail, les femmes ont bénéficié plus que les hommes de leur passage à la chorégraphie. Pourquoi utiliser ici le temps passé ? Parce que le marché a considérablement évolué et les conditions d'insertion et de carrière également. Le constat qui est fait aujourd'hui pour les chorégraphes expérimentés peut-il être transposable à leurs jeunes consœurs ? Rien, n'est moins sûr. Et l'opposition nette, tant en termes d'univers chorégraphiques qu'en termes de réseaux, entre la classe des artistes les plus jeunes et les artistes plus âgés doit nous inciter à la plus grande prudence. La distinction faite sur l'ensemble du marché du travail entre une population expérimentée plus stable, principalement inscrite sur le marché primaire au sens que lui donnent les théoriciens de la segmentation, et une population jeune, plus mobile, largement attachée au secteur secondaire, pourrait sans doute être opportunément reprise ici. La faiblesse de la capacité d'accès à l'emploi des chorégraphes les plus jeunes (37,5 jours de travail en moyenne annuelle calculée sur les 3 dernières années contre 47 jours pour leurs aînées) est sans doute l'expression d'une fragilité que ne doivent cacher ni leurs performances en termes de salaire, ni leur capacité à créer de liens forts avec leurs homologues masculins. Entrées sur le marché plus récemment, elles ont bénéficié de l'augmentation de l'offre d'emploi dans des espaces professionnels moins légitimés artistiquement où elles se sont trouvées peu confrontées avec leurs aînées centrées sur des carrières plus académiques qui risquent de leur être définitivement interdites. D'ailleurs les difficultés rencontrées par les artistes, un peu plus âgées, qui ont opté pour le segment légitimé peuvent être un frein à toute velléité de se heurter frontalement à la concurrence masculine sur ce segment. On observe donc un double processus de segmentation défavorable aux chorégraphes féminines : condamnées à se contenter des genres chorégraphiques les moins reconnus ou marginalisées au sein des genres les plus prestigieux.

L'ensemble de ces analyses nous montrent, s'il en était besoin, combien le fonctionnement de ce marché est complexe et combien les valeurs qui y sont véhiculées, parmi lesquelles celles qui touchent à l'identité sexuelle, nécessitent la mobilisation d'appariements multiples supposant l'articulation d'une mosaïque d'indicateurs. Encore faut-il souligner que ces analyses quantitatives mériteraient d'être enrichies d'approches plus ethnographiques qui permettraient d'appréhender ces « moments a priori invisibles, intimes et sociaux à la fois qui sous-tendent l'acte artistique » (Buscatto, 2008).

Références bibliographiques

- ABBOTT A., TSAY A., 2000, « *Sequence Analysis and Optimal Matching Methods* » in *Sociology : Review and Prospect* [Sociological Methods & Research], Vol. 29, 3-33.
- BLOSSFELD H. P., 1986, « Career opportunities in the Federal Republic of Germany : a dynamic approach to study of life-course, cohort and period effects », *European Sociological Review*, n° 3.
- BUSCATTO M. (dir.), 2008, « L'art au travail », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1.
- BUSCATTO M., 2007, « Chanteuses de jazz : des femmes sans "qualité" ? », in LACHAT Stéphanie, FIDECARO Agnese dir., 2007, *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Editions Antipodes, Lausanne, p. 177-192.
- CACOUAULT-BITAUD M., RAVET H. (dir.) 2008, « Les femmes, les arts et la culture », *Travail, genre et sociétés*, 19 (1).
- CASTEL R., 1995, *Les Métamorphoses de la question sociale : une chronique du salariat*, Paris, Fayard.
- COULANGEON P., RAVET H., 2003, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, n° 45.
- COULANGEON, P., 2004, *Les musiciens interprètes en France, portrait d'une profession*, Paris, La Documentation française.
- GAZIER B., 1997, *Economie du travail et de l'emploi*, Paris, Dalloz.
- GOFFMAN E., 1977, « The arrangement between the sexes », *Theory and Society*, Vol. 4, n° 3, september.
- HEINEN T., 1996, *Latent Class and discrete Latent Trait Models. Similarities and Differences*, Advanced Quantitative Techniques in the Social Sciences Series, no 6, Sage Publications, Thousand Oaks.
- JOVANOVIĆ B., 1979, « Job matching and theory of turnover », *Journal of Political Economy*, 87, 5, 972-990.
- JOVANOVIĆ B., 1984, « Matching, turnover and unemployment », *Journal of Political Economy*, 92, 1, 108-122.
- KERR C., 1954, « The Balkanisation of Labour Markets » in Wight BAKKE et al., *Labour Mobility and Economic Opportunity*, Cambridge Technology Press.
- LAMBERT B., 1999, « Le metteur en scène et la peau de son comédien », *Sociétés et représentations*, n° 6.
- MACCALL J., 1970, « Economics of information and job search », *Quarterly Journal of Economics*, 84, 1, 113-126.
- MARQUIÉ H., 2003, « Assymétrie des genres et apories de la création : peut-on sortir d'un imaginaire androcentré », *Labys, études féministes*, n° 3, janvier/juillet.
- MARQUIÉ H., 2008, « Libre parole à Hélène Marquié », *Danse, danse, danse*, n° 60, avril.
- MENGER, P.-M., 1997, *La Profession de comédien*, Paris, La Documentation française.
- RANNOU J., 1997, *Les carrières des intermittents techniques de l'audiovisuel et des spectacles*, Paris, Département des Études et de la Prospective, Ministère de la Culture.
- RANNOU J., ROHARIK I., 2006, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française.
- RANNOU J., ROHARIK I., 2010 à paraître, « Féminin – masculin : les deux manières de décliner la chorégraphie » in A. DEGENNE, C. MARRY, S. MOULIN (dir.), *Les catégories sociales et leurs frontières*, Presses de l'Université de Laval.
- RAVET H., 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession », *Travail, Genre et Sociétés*, n° 9, pp. 173-196.
- STRAUSS, A., 1991, *La trame de la négociation*, Ed française, Paris, L'Harmattan.
- WU L. L., 2000, « *Some Comments on Sequence Analysis and Optimal Matching Methods* » in *Sociology : Review and Prospect* [Sociological Methods & Research], Vol. 29 41-64.

Les carrières comparées des hommes et des femmes artistes

Discussion

Hyacinthe Ravet

Consacrées à la comparaison des carrières des hommes et des femmes artistes, les trois communications réunies l'après-midi de cette journée d'étude sur « Travail, genre et art » ont abordé divers aspects de la construction sexuellement différenciée des trajectoires professionnelles au sein d'univers artistiques variés : musique, écriture et danse, abordant tant des métiers de la création que de l'interprétation. La réflexion a ainsi porté sur la professionnalisation des unes et des autres, l'émergence des carrières, et plus généralement sur l'avènement de « destins improbables ». Des travaux tels ceux de Pierre Bourdieu¹ ou de Jean-Pierre Terrail² ont analysé des trajectoires qualifiées d'« improbables » en raison de l'origine sociale de l'individu : originaire de milieu populaire, menant une carrière scolaire brillante, puis parvenant à exercer une profession supérieure. Mais ces trajectoires sociales peuvent aussi être improbables en raison du sexe de l'individu, comme le montre Martine Chaudron³ : l'arrivée de femmes dans des milieux alors quasi-exclusivement composés d'hommes et à des tâches traditionnellement occupés par des hommes et réputées comme « masculines » questionne dès lors le genre de l'activité. Ainsi en est-il des femmes instrumentistes en Grèce interrogées par Reguina Hatzipetrou-Andronikou dont la présence est concomitante à une transformation-même du milieu musical.

Pourtant, à l'égal des femmes ingénieurs étudiées par Catherine Marry⁴, ces femmes ne se perçoivent pas nécessairement comme des « transfuges de sexe ». Elles peuvent se couler dans le moule d'une division du travail professionnel et domestique établie, tout en la déstabilisant en partie par le fait d'écrire, comme les romancières algériennes interrogées par Christine Detrez. Par ailleurs, dans un milieu aussi féminisé que celui de la danse, les carrières ne sont pas tant « improbables » en raison du degré de masculinisation/féminisation de l'activité que de la fonction exercée, celle de chorégraphe. L'enquête de Janine Ranou et Ionela Roharik porte ici sur des carrières plus avancées et assurées dans le milieu. Mais alors que les femmes parviennent à exercer des fonctions de direction de l'activité artistique au même titre que les hommes du point de vue numérique, elles n'accèdent pas aux mêmes moyens de création et à terme à la même reconnaissance.

Les trois communications ont ainsi privilégié des approches différentes et complémentaires : analyse sociohistorique du processus de féminisation d'un milieu masculin, celui des instrumentistes de musique traditionnelle en Grèce, étude du quotidien de femmes écrivains en Algérie, comparaison statistique des situations de femmes et d'hommes chorégraphes en France. Les trois approches invitent ainsi à une comparaison internationale fructueuse de situations artistiques variées entre pays situés autour de la Méditerranée.

¹ Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Minuit, 1979.

² Jean-Pierre Terrail, *Destins ouvriers, la fin d'une classe ?*, Paris, PUF, 1990.

³ Martine Chaudron, « Sur les trajectoires sociales des femmes et des hommes », in *Le sexe du travail*, Grenoble, PUG, 1984.

⁴ Catherine Marry, *Les femmes ingénieurs. Une révolution respectueuse*, Paris, Belin, 2004.

La communication de Reguina Hatzipetrou-Andronikou sur « La féminisation du métier d'instrumentiste de musique traditionnelle en Grèce » présente un cas très intéressant, rare, d'accès des femmes à un métier traditionnellement réservé aux hommes à l'occasion de la constitution d'un « nouveau » milieu, celui de la musique traditionnelle en Grèce. Le renouveau de ce milieu associe un effet de conjoncture et des choix pédagogiques et idéologiques favorable à la professionnalisation des femmes. Ainsi, la création d'une école publique spécialisée en musique (collège-lycée) fondée sur un apprentissage par la pratique collective d'instruments, en l'absence de cours de chant, est essentielle. L'apprentissage débouche rapidement et concomitamment sur l'immersion dans un milieu professionnel en construction, peu concurrentiel. Ici, l'interaction entre un marché du travail ouvert, un facteur institutionnel (la création d'une école), la promotion de formes d'apprentissage (reposant sur l'oralité) et de professionnalisation, ce faisceau de facteurs réunis permet l'accès des femmes à un milieu dont elles étaient auparavant absentes sinon exclues. Cette transformation d'un milieu lors d'un moment sociohistorique favorable fait penser à la mise en place de procédures de recrutement nouvelles (audition cachée derrière un « paravent ») en France dans les années 1970, parallèlement à l'ouverture réglementaire de l'Armée aux femmes : l'ensemble a permis l'avènement de premières femmes instrumentistes à vent dans des orchestres professionnels⁵. L'analyse combinée de processus sociaux mobilisant le niveau microsociologique des trajectoires et celui macrosociologique des institutions et du marché du travail apparaît particulièrement riche.

Un ensemble de questions et de remarques a été suscité par la communication. Tout d'abord, en remarque préliminaire, une description plus fine de l'enquête permettrait de se faire une meilleure idée de la taille du milieu de musique traditionnelle concerné en Grèce, du type de pratique professionnelle (jeu dans les bars ?), et ainsi du rôle des « pionnières » dans ce milieu. Offrent-elles des « modèles » de « musicos »⁶ au féminin pour les instrumentistes femmes à venir ? Ouvrent-elles des espaces auparavant occupés par des hommes, comme ceux occupés par les instrumentistes dans les bars en France ? Ensuite, la communication fait se demander quels sont les effets des méthodes pédagogiques et des styles pédagogiques⁷ privilégiés dans les écoles étudiées sur l'apprentissage et la professionnalisation des musiciens et des musiciennes. La conclusion de la communication de Reguina Hatzipetrou-Andronikou évoque cette piste prometteuse : les réticences et les résistances ici seraient moindres à l'égard des femmes qu'au conservatoire ou dans des cours « classiques », conduisant à une indifférenciation dans l'apprentissage entre hommes et femmes⁸. Par ailleurs, dans le cas étudié, il apparaît fondamental que les élèves hommes et femmes n'ont pu choisir entre pratiquer le chant ou un instrument, et qu'ils n'aient pas eu non plus le choix de l'instrument. En effet, les instruments appris dans les écoles, *saz* et *oud*, sont des instruments à cordes et non des instruments à vent. Or la comparaison avec la France montre que les représentations véhiculées par le chant et les instruments différencient très nettement les pratiques des hommes de celles des femmes : chant pour celles-ci *versus* instruments

⁵ Dans des harmonies militaires (ou assimilées, comme les orchestres de la Police Nationale, des orchestres uniquement composés d'instrument à vent et de percussions), avant même l'intégration dans des orchestres symphoniques civils, comme pour les femmes clarinettes. Cf. Hyacinthe Ravet, « Devenir clarinettes. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°168, juin 2007, p. 50-67.

⁶ Marc Perrenoud, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.

⁷ Marguerite Altet, « Style d'enseignement, styles pédagogiques », *La pédagogie : une encyclopédie pour aujourd'hui*, Jean Houssaye (dir.), Paris, ESF, 1993, p. 89-102.

⁸ Faisant penser au cas des normaliennes scientifiques ayant bénéficié d'un apprentissage indifférencié entre filles et garçons, porté par le milieu familial. Cf. Michèle Ferrand, Françoise Imbert, Catherine Marry, *L'excellence scolaire : une affaire de famille. Le cas des normaliennes et normaliens scientifiques*, Paris, L'Harmattan, 1999.

davantage pratiqués par leurs collègues hommes, cordes si elles pratiquent un instrument *versus* vents pour les hommes etc.⁹ Aussi, on en vient à s'interroger sur les genres et les styles de musiques concernés par ce renouveau de « musique traditionnelle ». Observe-t-on des variations selon les styles musicaux ? Des caractéristiques esthétiques – en matière de genre et de style musicaux – différencient-elles les pratiques des hommes de celles des femmes ? L'ensemble de ces questions montre combien ce travail suggère de questionnements comparatifs quant à l'accès et à la place des femmes dans un milieu musical traditionnellement masculin.

Nous faisant voyager de l'autre côté de la Méditerranée, la communication de Christine Détrez sur « Dominations et résistances à l'épreuve du terrain : le cas des romancières algériennes » donne à connaître une situation méconnue de création artistique. Elle nous offre même plus précisément de l'entendre grâce à de nombreux et passionnants extraits d'entretien. On y apprend beaucoup sur la résistance au quotidien que représente l'acte d'écrire puis de publier ses écrits pour une femme. L'idée de « prendre au sérieux » cette forme de résistance à la domination masculine (et à l'ordre politique ?), peu visible ou peu médiatisée, paraît vraiment pertinente. Les extraits d'entretiens, très riches et parfois surprenants, montrent tout le courage de ces femmes pour braver le mépris à l'égard de leurs capacités à écrire, la peur suscitée par leur prise de parole quant à la sauvegarde de l'honneur du nom (de la famille, de l'époux), les soupçons quant à la bonne tenue de leur rôle de mère et d'épouse. Du courage, il en faut beaucoup à ces romancières pour trouver du temps et de l'espace, mais aussi la confiance en soi qui permet d'écrire¹⁰, quand on se remémore le statut des femmes en Algérie. Au quotidien, la négociation âpre d'un espace/temps de l'écriture est dévoilée par la teneur violente des termes employés par les enquêtées : « guerre » au quotidien, « voler du temps »... L'analyse des transformations multiples portées par l'acte d'écrire est aussi très intéressante : effets de l'écriture sur les romancières elles-mêmes, sur le regard porté par l'entourage, sur leur rôle par rapport à d'autres femmes qui ont envie d'écrire et de publier. Ces femmes deviennent à leur tour des « passeuses », même si on n'observe pas de changement radical dans la socialisation féminine, ni dans leur façon de concevoir le rôle des femmes. En outre, la mise en garde de Christine Détrez quant à la spécificité de la situation sociale, culturelle et historique de l'Algérie est essentielle pour se prémunir d'une analyse anachronique qui rabattrait la situation algérienne d'aujourd'hui sur celle de la France du XIX^e siècle¹¹.

La richesse de la communication a ouvert un champ d'interrogations. Comment ces romancières sont-elles venues à l'écriture ? Outre l'effet de leur formation (s'agissant de femmes diplômées), qui a joué pour elles le rôle de « passeur » ? Sont-elles bénéficiaires d'héritages multiformes ? Dit autrement, comment ont-elles été socialisées à l'écriture ? Et, davantage encore, que connaît-on de la construction de leur « carrière » (au sens de Hughes¹²) dans le temps ? De plus, comment leur choix de s'illustrer dans le genre romanesque et leur type d'écriture sont-ils orientés par leur appartenance sexuée ? Par ailleurs, au-delà de plus amples informations sur l'établissement de la population enquêtée nécessaires pour prendre la

⁹ Voir : pour une lecture historique de la France, Florence Launay, « De la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, Genre et Sociétés*, n°19, 2008, p. 41-63 ; pour le jazz : Marie Buscatto, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Editions, 2007 ; pour la transformation d'un instrument à vent traditionnellement vu comme masculin, Hyacinthe Ravet, « Devenir clarinettiste », *op. cit.*

¹⁰ Cette « chambre à soi » si nécessaire pour écrire ou créer comme l'a bien montré Virginia Woolf.

¹¹ Pour saisir toute l'importance d'une contextualisation sociohistorique précise, voir à titre de comparaison : Delphine Naudier, *La cause littéraire des femmes. Modes d'accès et de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998)*, thèse de Doctorat, EHESS, Paris, 2000.

¹² Everett C. Hughes, *Le regard sociologique*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996.

mesure de cette pratique d'écriture, il semblerait intéressant d'interroger la situation de celles qui voudraient écrire et publier mais qui ne l'ont pas encore fait, afin de pouvoir analyser au plus près les difficultés que rencontrent ces romancières (qui peuvent les porter jusqu'à ne pas publier)¹³. Au final, la thématique et la vivacité des entretiens aiguisent l'intérêt passionné porté à cette recherche et l'envie d'en savoir plus.

La troisième communication, celle de Janine Ranou et de Ionela Roharik, sur « La segmentation sexuée des marchés de la création chorégraphique » nous ramène en France. Se pencher sur l'univers de la danse est enrichissant à plusieurs égards : cet univers professionnel est *a priori* différent des autres univers artistiques en particulier de la musique, car il est majoritairement composé de femmes (elles représentent deux tiers des danseurs, pour près de la moitié des comédiens mais seulement un quart des musiciens interprètes) ; il est aussi plus égalitaire ou plutôt moins discriminant que les deux autres métiers de l'interprétation artistique¹⁴. Au-delà de ce premier constat, on observe en outre une certaine égalité de situation entre chorégraphes hommes et femmes quand sont mobilisés les indicateurs traditionnels de revenu, d'âge, de courbes de carrière notamment. Fait rare, il s'agit donc d'une « position de pouvoir » dans la création artistique où règne une relative égalité entre hommes et femmes... à ceci près que cette position de pouvoir se définit aussi par une relative spécificité. Moins formellement posée comme une « autorité » exercée sur d'autres que celle du chef d'orchestre pris en exemple par les auteures, la chorégraphie est exercée le plus souvent sans formation spécifique préalable, au bénéfice de l'expérience accumulée ; elle est fréquemment imbriquée à l'activité d'interprétation (en particulier lorsque le danseur/la danseuse s'auto-chorégraphie) ; elle ne donne pas lieu à statut d'emploi de cadre.

En outre, la communication montre que cette position de pouvoir artistique relativement égalitaire entre hommes et femmes ne l'est en fait pas tant que cela. Lorsque l'analyse est approfondie à l'aide d'outils adaptés à la spécificité de cet univers, élaborés sur mesure par les auteures, un « plafond de verre » demeure et des discriminations cachées réapparaissent. Le constat est peu réjouissant mais il signe la pertinence de la démarche. En particulier, la construction d'un modèle qui associe l'effet de réputation et l'allocation des ressources, en regard de la « branche principale d'activité » (c'est-à-dire l'univers esthétique dans lequel évolue le chorégraphe) et la forme des chorégraphies (solo ou non), tout en s'appuyant sur une analyse longitudinale de projets successifs approchée par les occurrences d'un « binôme projet/équipe », est éclairante. Les auteures constatent au final qu'il existe deux manières distinctes d'exercer la chorégraphie : celle *du* chorégraphe, celle de *la* chorégraphe. Une investigation fine du marché du travail selon le genre met ainsi au jour l'« existence de solidarités sexuées » fondées sur « réseaux d'interconnaissance organisés par sexe ».

La communication permet de dégager un grand nombre de pistes de réflexion par comparaison avec d'autres professions artistiques, en particulier à l'égard de la situation différenciée des hommes et des femmes en matière de moyens à disposition et de construction des réputations. Elle porte à réfléchir sur des formes de *pouvoir créateur*, moins instituées que d'autres, qui seraient peut-être plus perméables aux femmes (sans pour autant exclure toute forme de ségrégation professionnelle au détriment des artistes femmes, on le voit). Les apports de cette analyse statistique précise appellent également un croisement avec d'autres travaux privilégiant l'approche ethnographique ou biographique pour saisir comment « se

¹³ A l'égal des femmes diplômées au niveau supérieur en musique qui ne deviennent pas musiciennes d'orchestre alors qu'elles y aspiraient.

¹⁴ Philippe Coulangeon, Hyacinthe Ravet, Ionela Roharik, "Gender differentiated effect of time in performing arts professions: Musicians, actors and dancers in contemporary France", *Poetics*, Volume 33, Issues 5-6, October-December 2005, p. 369-387.

choisissent » danseurs et chorégraphes¹⁵, mais aussi pour comprendre le fonctionnement des réseaux et des solidarités sexuelles¹⁶, tout en étant bien conscient-e qu'une seule recherche ne peut tout englober et réaliser. Par ailleurs, qu'en est-il des positions extrêmes dans l'intermittence pour les hommes et les femmes (la situation au sein de structures permanentes ayant été déjà éclairée par les auteures) ? Que donneraient la poursuite de l'analyse « aux franges » et la saisie des parcours d'exception ? Autre question ou plutôt autre piste de réflexion suscitée par la recherche, comment l'histoire de la danse permet-elle de saisir la spécificité de cet univers et de son fonctionnement, et le fait que certains genres et formes artistiques sont plus investis par les femmes (plus de solos, moins de chorégraphies en danse contemporaine que les hommes) ? Est-ce à dire que l'on retrouve les mêmes effets que pour l'emploi des femmes en général ? Ou encore, pour poser une dernière question (faussement) naïve : comment expliquer que même quand les femmes sont plus nombreuses dans un milieu et qu'elles y occupent une position favorable, elles accèdent plus difficilement aux niveaux de réputation les plus élevés et aux meilleurs moyens disponibles ?

Les trois communications ont ainsi fait advenir un questionnement varié, stimulé par l'intérêt pour les recherches présentées. Pour finir, trois grandes thématiques les rassemblent et portent à poursuivre la discussion avec d'autres travaux. Tout d'abord, la question du genre et du genre, c'est-à-dire du genre au sens sociologique (*gender*) et du genre au sens de genre artistique (forme, style...) est centrale. Elle conditionne l'accès à et la place des femmes dans certains univers artistiques, ainsi que le type de production, c'est-à-dire non seulement le secteur d'activité mais encore plus finement le travail, l'« œuvre » d'un point de vue esthétique. Ensuite, l'importance des formes d'apprentissage, d'héritage et de travail ressort des trois recherches, impliquant à la fois des transmissions familiales (par exemple, mère/fille/petites-filles pour les romancières) et des réseaux et solidarités féminines/masculines au sein des divers milieux professionnels. Enfin, le problème de la construction différenciée des réputations des hommes et des femmes et de la reconnaissance de ces dernières comme des artistes « à part entière » sourde au sein de ces contributions et appelle à un approfondissement de la réflexion.

¹⁵ Pierre-Emmanuel Sorignet, « Un processus de recrutement sur le marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine », *Genèses*, n°57, 2004, p. 64-88.

¹⁶ Marie Buscatto, *Femmes du jazz. Op. cit.*

Présentation des auteur-e-s -

Denise Bielby, sociologue, est professeure à l'Université de Californie, Santa Barbara. Ses thèmes de recherche principaux : inégalité des genres, industries culturelles, auteur-e-s de films et de télévision. Elle a publié : BIELBY Denise D. and HARRINGTON C. Lee, 2008, *Global TV: Exporting Television and Culture in the World Market*, New York, NYU Press ; BIELBY Denise D., MOLONEY Molly, and NGO Bob, 2005, "Aesthetics of Television Criticism: Mapping Critics' Reviews in an Era of Industry Transformation." Research in the *Sociology of Organizations: Transformation in Cultural Industries*, C. JONES and P. THORNTON (eds.), Oxford, Elsevier Ltd. Publisher ; BIELBY Denise D. and BIELBY William T., 2004, "Audience Aesthetics and Popular Culture" *Matters of Culture: Cultural Sociology in Practice*, R. FRIEDLAND and J. MOHR (eds.), Cambridge, Cambridge University Press ; HARRINGTON C. Lee and BIELBY Denise D.. 1995. *Soap Fans: Pursuing Pleasure and Making Meaning in Everyday Life*, Philadelphia, Temple University Press.

Adresse postale institutionnelle : Denise D. Bielby, Professor of Sociology, Department of Sociology, University of California, Santa Barbara, CA 93106, U.S.A.

Courriel : bielbyd@soc.ucsb.edu

Marie Buscatto est Professeure en sociologie à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Elle est chercheure à titre principal au Laboratoire Georges Friedmann (Paris 1 – CNRS) et membre associée du Centre Maurice Halbwachs (ENS - EHESS - CNRS). Thèmes de recherche principaux : sociologie du travail, du genre et de l'art ; questions de méthode. Prolongeant ses premières recherches sur la place des femmes dans le monde du jazz, les travaux actuels de Marie Buscatto portent sur les difficultés d'accès, de maintien et de promotion des femmes dans les mondes de l'art, et plus largement dans les professions prestigieuses encore très masculines. Elle étudie aussi les pratiques, les trajectoires, les professionnalités et les rapports au monde des artistes, notamment dans les domaines du jazz et de la musique. Elle développe enfin une réflexion épistémologique sur les ethnographies du travail organisé. Elle a notamment publié : Buscatto Marie, Marry Catherine (dir.) « Le 'plafond de verre' dans tous ses éclats. La féminisation des professions supérieures au XX^e siècle », *Sociologie du travail*, 51 (2), 2009 ; Buscatto Marie (dir.) « L'art au travail », *Ethnologie française*, 38 (1), 2008 ; Buscatto Marie *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Editions, 2007 ; Buscatto Marie, Becker Howard S. (eds) « Ethnographies of Artistic Work », *Qualitative Sociology Review*, III (3), 2007.

Adresse postale institutionnelle : Université Paris I Panthéon Sorbonne, Laboratoire Georges Friedmann, 16 bd Carnot, 92340 Bourg-la-Reine

Courriel : marie.buscatto@univ-paris1.fr

Christine Détrez est sociologue, maître de conférences à l'Université Lyon 2, ENS-LSH/ Lyon 2 /GRS. Ses thèmes de recherche : corps, littérature, genre, culture. Elle a publié : *Et pourtant ils lisent* (avec Christian Baudelot et Marie Cartier), Paris, Seuil, 1999 ; *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002 ; *A leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, (avec Anne Simon, Paris, Seuil, 2006) ; *Rien sur ma mère*, Chèvrefeuille Etoilée, 2008 (roman).

Adresse postale institutionnelle : ENS-LSH, 15 parvis René Descartes, 69342 Lyon Cedex 07

Courriel : cdetrez@ens-lsh.fr

Reguina Hatzipetrou-Andronikou est doctorante en sociologie à l'EHESS, au Centre Maurice Halbwachs, équipe Professions Réseaux Organisations. Ses principaux thèmes de recherche : les femmes dans les professions artistiques, genre et sociologie de la musique, genre et renouveau de musique traditionnelle en Grèce.

Adresse postale : CMH, Campus ENS Jourdan, 48 bd Jourdan, 75014 Paris

Courriel : reguina@wanadoo.fr

Audrey Mariette est sociologue, en post-doctorat CNRS au sein de l'équipe Cultures et Sociétés Urbaines (CSU) du Centre de Recherches Sociologiques et Politiques de Paris (CRESPPA) et à l'Institut des Sciences de la Communication du CNRS (ISCC). Domaines de spécialisation : sociologie de l'art et de la culture, sociologie politique et sociologie des intellectuels et des classes populaires. Thèmes de recherche : processus d'étiquetage et catégorie de « cinéma social » ; production, médiation et réception des œuvres ; appropriation, requalification et usage des œuvres ; formes de l'engagement des artistes et des intellectuels de gauche. Et aussi : sociologie de l'éducation, institution scolaire, formation professionnelle, BEP-Bac pro, abandon-arrêt d'études, échec scolaire, marché du travail, emploi, inégalités sociales. Elle a notamment publié : 2008, *Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement. Sociologie d'une catégorie entre art et politique*, thèse de doctorat de sociologie ss. la dir. de Jean-Louis Fabiani, EHESS, 642 p. ; 2005, « "Silence, on ferme !" Regard documentaire sur des fermetures d'usine », *Ethnologie française*, tome XXXV, octobre, p. 653-666 ; 2004, « Ressources humaines ou la trajectoire sociale d'un (télé)film », *Histoire et Sociétés*, n° 11, avril, p. 119-132 ; 2008, « Abandons d'études à 17-18 ans. Le cas mal connu des "bacs pro" », *Diversité. Ville-école-intégration*, n° 154, « Les 16-18 ans en France et en Europe », septembre, p. 128-133.

Adresse postale: CNRS - Équipe CSU du CRESPPA (bureau 240), 59-61, rue Pouchet, 75 849 Paris Cedex 17

Courriel : audrey.mariette@ens.fr

Catherine Marry est sociologue, directrice de recherche au CNRS, au Centre Maurice Halbwachs. Au sein de ce laboratoire, elle est responsable d'une équipe « PRO », centrée sur les thématiques de la sociologie des professions, des réseaux sociaux et des organisations. Ses recherches se situent au croisement de la sociologie de l'éducation, du travail et du genre. Elle a notamment publié : Buscatto Marie, Marry Catherine, 2009, « Le plafond de verre dans tous ses éclats. La féminisation des professions supérieures au XXe siècle », *Sociologie du travail*, n°2, vol. 51, pp. 170-182 ; Marry Catherine et Löwy Ilana, 2007, *Pour en finir avec la domination masculine. De A à Z*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / Le Seuil ; Marry Catherine, 2007, « Celles qui dérogent », in C. Baudelot et R. Establet, *Quoi de neuf chez les filles ? Entre stéréotypes et libertés*, Paris, Nathan ; Marry Catherine et Jonas Irène, 2005, « Chercheuses entre deux passions, l'exemple des biologistes », in *Travail, genre et sociétés*, n°14, novembre, Paris, Armand Colin.

Adresse postale : Campus ENS Jourdan, 48 bv Jourdan, 75014 PARIS

Courriel : catherine.marry@ens.fr

Delphine Naudier est sociologue, chargée de recherche au CNRS affectée à l'équipe « Cultures et sociétés urbaines » de l'unité mixte de recherche CRESPPA « Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris », CNRS/Université Paris8 (UMR 7217). Ses domaines de recherche sont : Sociologie des mouvements féministes et histoire sociale des idées féministes ; Sociologie des rapports sociaux de sexe et du champ littéraire ; Sociologie des professions intellectuelles ; Sociologie des carrières et des pratiques des intermédiaires du travail artistique. Ses terrains : écrivaines contemporaines, trajectoires sociales de féministes « inconnues », attachées de presses de l'édition littéraire, agents artistiques, carrières des enseignantes de l'EHESS. Elle a notamment publié : Achin Catherine et Naudier Delphine. « La libération par Tupperware ? Diffusion des idées et pratiques féministes dans les nouveaux espaces de sociabilité féminine », *Clio*, 2009, n° 29, p. 131-140 ; Backouche Isabelle, Godechot Olivier, Naudier Delphine, « Un plafond à caissons : les femmes à l'EHESS », *Sociologie du travail*, avril-juin 2009, 51, n° 2, p. 253-274 ; Naudier Delphine. « Assignation à « résidence sexuée » et nomadisme chez les écrivaines », in Lasserre Audrey et Simon Anne (dir.), *Nomadisme des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, p. 51-62 ; Achin Catherine et Naudier Delphine. « Les féminismes en pratiques » in Damamme Dominique, Gobille Boris, Matonti Frédérique et Pudal Bernard (dir.), *Mai-Juin 68*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2008, p. 383-399 ; Naudier Delphine et Rollet Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?* Paris, L'Harmattan, 2007, 172 p. Coll. « Bibliothèque du féminisme » ; Naudier Delphine, « Les relais culturels du Planning familial

(1956-1975) », in Bard Christine et Mossuz-Lavau Janine (dir.). *Le Planning familial, histoire et mémoire, 1956-2006*, Rennes, PUR, 2007, p.127-138.

Adresse institutionnelle : CNRS, CRESPPA-CSU, 59 rue Pouchet, 75 849 Paris Cedex 17

Courriel : delphine.naudier@csu.cnrs.fr

Janine Rannou est sociologue, ingénieure au Centre de Sociologie du Travail et des Arts, Institut Marcel Mauss, EHESS – CNRS, spécialiste des professions et des marchés du travail artistiques au sein des arts du spectacle. Elle a notamment travaillé sur les carrières des ouvriers, techniciens et cadres de l'audiovisuel et des spectacles, elle a contribué à la réalisation du Contrat d'études prospectives (CEP) sur le spectacle vivant et elle a dirigé deux chantiers de recherche sur les nomenclatures d'emplois et de secteurs dans le spectacle vivant. Elle est l'auteure avec Ionela Roharik d'un ouvrage sur la profession de danseur.

Adresse postale : CESTA/EHESS, 105 bd Raspail, 75006 Paris

Courriel : janine.rannou@ehess.fr

Hyacinthe Ravet est sociologue et musicologue, Maître de conférences à l'Université Paris Sorbonne-Paris IV. Elle consacre notamment ses recherches à la sociologie de la musique, des arts et de la culture, à la sociologie des professions et à l'analyse des rapports de genre. Parmi ses dernières publications en lien avec la journée d'études : « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°168, juin 2007, p. 50-67 ; « Les femmes, les arts et la culture. Frontières artistiques, frontières de genre », dossier en co-direction avec M. Cacouault, *Travail, Genre et Sociétés*, n°19, 2008, p. 19-108 ; « Musicien "à part entière". Genre et pluriactivité », *La pluriactivité dans le champ artistique*, M.-C. Bureau, M. Perrenoud et R. Shapiro (dir.), Editions du Septentrion, janvier 2009, p. 127-142.

Adresse postale : Université Paris Sorbonne-Paris IV - 1 rue Victor Cousin - 75005 Paris

Courriel : hyacinthe.ravet@paris-sorbonne.fr

Ionela Roharik est sociologue, ingénieure au Centre de Sociologie du Travail et des Arts, Institut Marcel Mauss, EHESS – CNRS. Elle est spécialiste du marché du travail artistique ainsi que des méthodes quantitatives en sciences sociales. Elle a travaillé sur les carrières professionnelles des grandes catégories d'artistes : effets du vieillissement des populations d'artistes, les disparités hommes / femmes dans les métiers artistiques du spectacle, la relation d'emploi dans le cadre de l'intermittence, etc. Elle est l'auteure, avec Janine Rannou, d'un ouvrage sur la profession de danseur.

Adresse postale : CESTA/EHESS, 105 bd Raspail, 75006 Paris

Courriel : roharik@ehess.fr

Mathieu Trachman est sociologue, allocataire de recherche, Iris/Ehess, Institut Emile du Châtelet. Il a écrit : « La mise en image des fantasmes. Ethnographie de la production pornographique », à paraître.

Adresse postale : Iris / Ehess, 96 bld Raspail, 75006 Paris

Courriel : mathieutrachman@yahoo.fr