

Jazz et genre en France : quelle politique ?

La question du genre dans le jazz en France s'est imposée depuis quelques années au centre du débat public après avoir été, tout au long de l'histoire de cette musique, largement, pour ne pas dire totalement, ignorée. Dans le sillage d'interrogations devenues brûlantes, se pose celle des politiques à mener, pour corriger un déséquilibre toujours criant dans la présence des femmes à tous les niveaux de la production du jazz dans ce pays. Les réflexions qui suivent, émanant d'un musicien et musicologue, n'ont d'autre ambition que d'apporter une contribution à ce débat.

En 2014, je publiai le premier volume d'une histoire générale du jazz en France¹. En préambule, je jugeai nécessaire de préciser certains points de méthode. Le cadre général était celui d'une histoire extensive embrassant tout ce qui a pu constituer des « mondes du jazz » en France. Il ne pouvait être ainsi question de se limiter à l'histoire de la musique et des musiciens comme d'autres histoires nationales du jazz dans tel ou tel pays avaient pu le faire². Il fallait encore aller un peu plus loin avant d'entrer dans le vif du sujet. Parmi d'autres, un point semblait nécessiter une mise au point préalable : les femmes pouvaient-elles être laissées en dehors de cette histoire comme cela avait été si souvent le cas par le passé (la formulation de la question ne laissant pas de doute sur la réponse) ? Plus exactement : comment fallait-il parler de leur place ?

Pour traiter de cette question, deux chemins se proposaient, à emprunter successivement. Le premier était celui de la statistique : avant d'émettre quelque hypothèse que ce soit, il fallait disposer de chiffres sur la présence des femmes et surtout sur son évolution quantitative et qualitative, notamment pour pouvoir dresser des comparaisons avec d'autres domaines, dans la musique ou en dehors de celle-ci. Ce réflexe pourrait sembler aller de soi et pourtant on est frappé de voir que la question est plus souvent traitée – surtout en France – par une approche sociologique strictement synchronique, faisant fi de la dimension diachronique.

Les données

La difficulté de cet exercice, bien connue, est apparue tout de suite : le jazz, contrairement à la musique savante, a été très longtemps une musique sans institutions – établissements d'enseignement, orchestres dotés de structures d'accompagnement, observatoires institutionnels, etc. –, ce qui le prive de la plupart des sources quantitatives et qualitatives de long cours que l'on trouve plus facilement pour la musique savante. Il faut donc se replier sur des données ponctuelles, grappillées ici ou là. De plus, même quand celles-ci existent, elles sont souvent aveugles en termes de genre : on peut parfois disposer d'ensembles de chiffres de musiciens au sens générique, sans connaître la part respective de musiciennes et de musiciens. L'onomastique est ici une alliée précieuse : quand les listes sont nominatives, les prénoms viennent à notre secours (sauf pour les Claude, Camille et autres Dominique...). À cela il faut encore ajouter le problème bien connu des études féministes : l'invisibilité. Certaines

¹ Cugny Laurent, *Une Histoire du jazz en France*, 2014.

² Par exemple, Mazzoletti, Adriano, *Il jazz Italia – Volume primo*, 2004 pour l'Italie ou Danval, Marc, *Histoire du jazz en Belgique*, 2014 pour la Belgique.

femmes ont pu exercer la profession de musicienne de jazz et rester invisibles du fait du manque d'intérêt de la critique et des historiens, plus généralement de la cécité involontaire ou volontaire d'une société donnée à un moment donné.

Cette situation de manque chronique n'est toutefois pas synonyme d'absence totale. Pour la période suivant la Seconde Guerre mondiale, nous disposons de trois séries de regroupement de données, d'autant plus précieuses qu'elles sont rares. La première est la compilation de noms publiée dans les quatre *Annuaire du jazz* édités par la revue *Jazz Hot* entre 1950 et 1953³. Il faut ensuite attendre les années 1980 pour voir apparaître les premières enquêtes institutionnelles, menées d'abord par le Centre national d'action musicale (C.E.N.A.M.) entre 1982 et 1989. Enfin, le Centre d'information du jazz (C.I.J.), lui-même département du Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (I.R.M.A.), publie de 2000 à 2012 les études intitulées *Jazz en France*. Si les statistiques sont plus parcellaires pour le jazz que pour la musique savante, leur rareté rend plus aiguë encore la question de la nature des données et de leur catégorisation (quel périmètre est donné à la notion de jazz, prend-on en compte les amateur-e-s aussi bien que les professionnel-le-s, etc.). En gardant à l'esprit ces limitations, il reste toutefois possible d'ordonner ces informations de telle façon que, en dépit de toute leur relativité et leurs imprécisions, elles fassent apparaître des ordres de grandeur et des tendances. Partant des trois ensembles de données décrits plus haut, on n'en présentera ici qu'un résumé très synthétique sous forme de trois tableaux, qui permettra toutefois de produire quelques hypothèses⁴.

Le premier vise la variable élémentaire, celle de la proportion par genre :

<i>Date</i>	<i>Total</i>	<i>Femmes</i>	<i>Proportion</i>
1950	648	9	1,4 %
1982	327	10	3,1 %
1989	696	53	7,6 %
2006	2251	235	10,4 %
2012	2390	230	9,6 %

Tableau 1 : ensemble des musicien-ne-s et de jazz recensé-e-s dans les différents ensembles de données⁵

Le deuxième introduit un premier affinement en distinguant entre instrumentistes et vocalistes :

³ Anonyme 1950, 1951, 1952, 1953.

⁴ Pour une analyse plus complète, on se reportera à Cugny, L. *Une Histoire du jazz en France*, op. cit., (p. 51-53) et pour le détail aux sources elles-mêmes (Anonyme 1950, 1951, 1952, 1953, 1989a, 1989b, 1995, 2000, 2002, 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, Delannoy, Luc & Levallet, Didier & Amine, Patrick, 1982).

⁵ On a choisi pour simplifier de ne sélectionner qu'un ou deux volumes pour chacun de ces trois ensembles : l'*Annuaire du jazz Jazz Hot* de 1953, les enquêtes du C.E.N.A.M. de 1982 et 1989, les éditions de *Jazz en France* de 2006 et 2012. Un tableau prenant en compte l'ensemble des volumes n'aurait pas montré des tendances très différentes tout en rendant la lecture plus lourde et par là moins aisée.

<i>Année</i>	<i>Instrumentistes</i>			<i>Vocalistes</i>		
	<i>Total</i>	<i>Femmes</i>	<i>Proportion</i>	<i>Total</i>	<i>Femmes</i>	<i>Proportion</i>
1950	648	9	1,4 %	non renseigné		
1982	320	4	1,2 %	7	6	85,7 %
1989	660	20	3 %	36	33	91,7 %
2006	2049	77	3,7 %	202	158	78,2 %
2012	2173	84	3,9 %	217	146	67,2

Tableau 2 : répartition de l'échantillon entre instrumentistes et vocalistes⁶

Enfin, on peut poursuivre cet affinement pour la période récente, en grossissant la focale en direction de la variété des instruments :

⁶ *Ibid.*

	1989			2006			2012		
<i>Instrument</i>	<i>Total</i>	<i>Femmes</i>	<i>Proportion</i>	<i>Total</i>	<i>Femmes</i>	<i>Proportion</i>	<i>Total</i>	<i>Femmes</i>	<i>Proportion</i>
Voix	36	33	91,7 %	202	158	78,2 %	217	71	67,3 %
Piano	92	7	7,6 %	332	21	6,3 %	414	24	5,8 %
Saxophone	112	2	1,8 %	375	10	2,7 %	392	13	3,3 %
Guitare	88	2	2,3 %	352	2	0,6 %	351	1	0,3 %
Batterie	116	0	0 %	258	2	0,8 %	268	4	1,5 %
Contrebasse	75	3	4 %	201	10	5 %	199	8	4 %
Trompette	28	0	0 %	117	2	1,7 %	112	3	2,7 %
Trombone	20	0	0 %	55	1	1,8 %	58	0	0 %
Basse électrique	46	1	2,2 %	53	0	0 %	54	0	0 %
Accordéon	5	1	20 %	41	3	7,3 %	51	4	7,8 %
Violon	11	1	9,1 %	47	5	10,6 %	46	7	15,2 %
Clarinette	12	0	0 %	35	2	5,7 %	44	4	9,1 %
Vibraphone	10	2	20 %	35	1	2,9 %	34	2	5,9 %
Percussions	19	1	5,3 %	32	1	3,1 %	28	0	0 %
Flûte	9	0	0 %	17	4	23,5 %	20	4	20 %
Orgue	1	0	0 %	15	1	6,7 %	20	1	5 %
Harmonica	1	0	0 %	17	0	0 %	19	0	0 %
Cordes hors archet et guitare	1	0	0 %	13	0	0 %	12	0	0 %
Tuba	1	0	0 %	14	0	0 %	11	0	0 %
Violoncelle	NR			10	1	10 %	11	1	9,1 %
Banjo	2	0	0 %	6	2	33,3 %	5	2	40 %
Steel drum	NR			4	0	0 %	5	0	40 %
Bandonéon	2	0	0 %	3	0	0 %	4	0	0 %
Harpe	NR			4	4	100 %	4	3	75 %
Hautbois	NR			2	1	50 %	3	1	33,3 %
Cor	NR			2	0	0 %	2	0	0 %
Basson	9	0	0 %	2	0	0 %	1	0	0 %

Tableau 3 : répartition de l'échantillon par instruments dans la période récente⁷

Plutôt que d'entrer dans une analyse détaillée de ces chiffres (en rappelant une fois encore qu'ils sont sujets à caution et ne doivent être considérés que comme des ordres de grandeur), on se concentrera sur quelques-unes seulement des tendances qu'ils permettent de mettre en lumière.

⁷ Sources : Anonyme 1989a, 2006, 2012. Seules trois années jugées représentatives ont été sélectionnées pour une meilleure lecture des tendances. Les instruments sont classés dans l'ordre de la taille de l'effectif total de la dernière année (2012), à l'exception de la voix, volontairement placée en exergue. « Cordes hors archet et guitare » désigne un groupe d'instruments regroupant luth, kora, mandoline, kamantcha, sitar et vielle à roue. « NR » est une abréviation pour « non renseigné ».

Les premières observations confirment que le cas de la France est conforme à ce que l'on sait depuis longtemps du jazz en général : 1. les femmes sont extrêmement minoritaires ; 2. elles le sont encore plus dans les instruments les plus usités du jazz ; 3. elles ne sont majoritaires qu'au sein des vocalistes et pour quelques instruments tellement marginaux que la statistique est de moindre portée.

Ces observations sont vérifiées, à quelques variations près, à toutes les périodes. C'est donc sur les évolutions que des informations plus surprenantes pourraient apparaître. Par exemple : il n'est pas exclu qu'un pic de la féminisation soit apparu vers le milieu des années 2000. En effet, en 2006, le pourcentage global de femmes recensées dépasse les 10% (10,4 %), ce qui est toujours très faible, mais il constitue un sommet après une augmentation régulière. Six années plus tard, la proportion est retombée à 9,6 %, baisse en soi minime mais qui n'en indique pas moins un possible arrêt de l'augmentation de la proportion avec un étiage situé autour de 10 %. Enfin, la proportion de femmes instrumentistes a augmenté mais relativement peu, passant de 1,4 % en 1950 à 3,9 % en 2012, ce qui reste un niveau très bas. Enfin, les musiciennes du jazz sont toujours en très grande majorité des chanteuses. En effet, si le quasi-monopole (91,7 % de vocalistes femmes en 1989) s'est érodé (le taux passe à 67,3 % en 2012⁸), la majorité reste très imposante. Une fois encore, ces chiffres sont approximatifs et lacunaires. Pour la période contemporaine, il faudrait les établir pour le temps écoulé depuis la dernière publication de *Jazz en France* en 2012 de façon à pouvoir juger de l'évolution en apportant peut-être des corrections à ce tableau. Pour la période précédant le second conflit mondial, s'il n'existe à notre connaissance aucune étude systématique, il n'est toutefois pas impossible de rassembler des données. Pour la rédaction du premier volume de l'histoire du jazz en France déjà mentionnée, j'ai procédé à un dépouillement systématique, sinon exhaustif, de la littérature existante en traçant les allers et venues des musicien-ne-s au cours de la période 1914-1930, en prenant pour critère une présence avérée en France au cours de la période, pouvant aller d'un séjour court et quelques prestations seulement, à des musicien-ne-s établi-e-s en France pour de très longues périodes (les meilleurs exemples étant ceux de Louis Mitchell et Ada "Bricktop" Smith ou encore Florence Embry-Jones⁹). Il faut préciser ici qu'il ne s'agit pas seulement de musicien-ne-s français-e-s mais de toutes nationalités et toutes origines. C'est donc bien d'un échantillon du jazz *en France* que l'on parle et non du jazz des personnes de nationalité française – ce principe valant également pour les études citées plus haut, à l'exception peut-être des annuaires de *Jazz Hot*.

Ce dépouillement pour l'intervalle 1914-1930 identifie 455 musicien-ne-s ayant joué au moins une fois en France durant la période¹⁰. Sur ces 455 musicien-ne-s, 23 sont des femmes, soit une proportion de 5 %. Parmi ces 23 musiciennes, 10 sont instrumentistes¹¹ et 13 sont chanteuses¹². 5 sont françaises, toutes antillaises (les pianistes Maïotte Almaby, Finotte Attuly et Marie de Lavau, les chanteuses Léona Gabriel et Jeanne Rosillette).

⁸ C'est peut-être cette fois du côté des hommes qu'il faut chercher des explications à ce changement : la popularité du chant jazz chez les hommes a probablement augmenté au cours des périodes récentes.

⁹ Cf. Cugny, L., *Une Histoire du jazz en France*, op. cit.

¹⁰ Sur les 365 personnes de cette population dont on peut déterminer l'origine, 156 sont afro-américaines et afro-américains (43 %), 54 euro-américaines et euro-américains (15 %), 82 françaises et français métropolitaines et métropolitains (22 %), 37 originaires des territoires d'outre-mer et colonies françaises (10 %), 36 d'autres nationalités (10 %).

¹¹ Maïotte Almaby (p), Finotte Attuly (p), Evelyn Bazell (tp), Madge Cofie (née Madge Boehm) (voc, dm, sax), Sadie Crawford (née Louise Marshall) (sax) Marie de Lavau (p), Mattie Gilmore (p), Mazie Mullins (sax, tb, p), Angelina Rivera (Angelina de Caillaux) (p), Valaida Snow (tp, voc).

¹² Josephine Baker, Marion Abigail Cook, Evelyn Dove, Léona Gabriel, Sadie Hopkins, Alberta Hunter, Florence Jones (Florence Embry-Jones), Mabel Mercer, Florence Mills, Hattie Reavis, Jeanne Rosillette, Ada "Bricktop" Smith, Edith Wilson. Le multi-instrumentisme étant très répandu à cette époque, nombre de musiciennes et de musiciens du recensement le pratiquent. On a ici retenu comme chanteuses, les musiciennes qui ne jouent d'aucun autre instrument que la voix. Parmi les instrumentistes, plusieurs sont également chanteuses.

Hypothèques et hypothèses

Une fois ce premier chemin emprunté – permettant de produire des photos de famille, certes floues, en noir et blanc et espacées dans le temps, mais indiquant toutefois des ordres de grandeur et des trajectoires – un second a consisté, pour élaborer des explications, à utiliser des outils de la théorie féministe, en particulier appliqués à la musique. Je m'appuyai ainsi sur les travaux de Hyacinthe Ravet¹³, Florence Launay¹⁴ Françoise Escal et Jacqueline Rousseau-Dujardin¹⁵. Deux notions notamment en ressortent : l'*hypothèse naturaliste*¹⁶ et l'*hypothèque culturelle*¹⁷. La première en appelle à un état de nature et pourrait se résumer, pour ce qui concerne notre sujet, en une phrase telle que « les femmes ne sont pas faites pour jouer du jazz ». L'avantage – si l'on peut s'exprimer ainsi – de cette affirmation est qu'elle n'a pas à être démontrée mais seulement posée comme un fait de nature, comme tel indépassable. La seconde est plus subtile. On peut la résumer de la façon suivante : « Mais bien sûr, les femmes peuvent aussi bien jouer du jazz que les hommes ! ». Le problème résidant dans le codicille : « Mais qui va garder les enfants ? », par lequel l'hypothèse naturaliste revient par la fenêtre après avoir censément été congédiée par la porte. L'hypothèque culturelle vise donc toutes les barrières invisibles et par là d'autant plus redoutables, celles qui se réfugient dans les traditions, les habitudes, les usages, les représentations, tout ce qui fait que la situation n'est égalitaire qu'en apparence et d'autant plus malaisée à combattre. Il faut encore ajouter une *hypothèque de la confiance* : les femmes s'abstiennent même de tenter leur chance, anticipant les difficultés et les probabilités d'échec face aux obstacles érigés par l'hypothèque culturelle. Quand il arrive que ces barrières soient tout de même franchies par certaines femmes – à un prix souvent élevé – il reste enfin le *fait minoritaire* : il n'est jamais facile d'être une femme isolée dans un milieu d'hommes pétri des habitudes des hommes, des manières des hommes, de l'humour des hommes, des représentations des hommes, des impensés des hommes, etc.

Quels enseignements tirer de l'ensemble des données réunies pour éprouver ces hypothèses et hypothèques ? Tout d'abord, la situation française confirme les observations étatsuniennes, en l'occurrence que les femmes ont *toujours* été présentes dans le jazz. La statistique exposée dans les trois tableaux, couvrant (imparfaitement) une période 1950-2012 et faisant apparaître une augmentation régulière de la proportion des femmes entre 1950 et 2006 est donc trompeuse à un égard au moins : cela n'indique en rien que l'on soit parti d'une situation zéro au moment de la Seconde Guerre mondiale ou avant car, tout simplement, cette prétendue situation zéro n'a jamais existé. Ce simple fait invaliderait, s'il en était besoin, l'hypothèse naturaliste. Non seulement il n'existe aucun argument pour postuler une impossibilité « naturelle » à quelque degré que ce soit pour les femmes de pratiquer le jazz à haut niveau, mais la seule observation des faits démontre que dès les débuts et à chacune de ses époques, les femmes sont présentes, en nombre certes faible mais jamais nul.

Cette situation très particulière du jazz questionne également l'hypothèque culturelle. Il est relativement aisé de dresser l'historique de tous les obstacles rencontrés par les femmes, qu'ils soient déclarés ou non – et l'on sait à quel point la question des représentations est

¹³ Ravet, Hyacinthe, *Musiciennes – Enquête sur les femmes et la musique*, 2011.

¹⁴ Launay, Florence, *Les compositrices en France au XIX^{ème} siècle*, 2006.

¹⁵ Escal, Françoise & Rousseau-Dujardin, Jacqueline, *Musique et différences des sexes*, 1999.

¹⁶ Ou « hypothèse naturelle » pour Hyacinthe Ravet.

¹⁷ Pour plus de détails, voir Cugny, L., « Les femmes dans le jazz en France » dans Cugny, L., *Une Histoire du jazz en France*, 2014, p. 43-64, notamment § « Facteurs explicatifs », p. 53 et sv.

cruciale en cette matière.¹⁸ Mais suffit-elle à expliquer ce « plafond de verre » autour d'un étiage de 10 % que paraît indiquer la statistique et confirmer d'autres observations ? Alors que la couverture des médias, ces toutes dernières années, est beaucoup plus attentive à l'éclosion des talents féminins¹⁹, un autre indicateur semble confirmer cette limite : les candidatures aux départements jazz des conservatoires, lesquelles se comptent désormais en France par centaines au moins chaque année²⁰, montrent toujours et de façon constante une disproportion flagrante en termes de genre²¹. Quand le directeur actuel de l'Orchestre National de Jazz (O.N.J.), Frédéric Maurin, prend l'initiative d'un O.N.J. des jeunes en recrutant chaque année au plus haut niveau les musicien-ne-s fraîchement sorti-e-s des formations²², chaque promotion montre cette même disproportion.

On peut choisir de poser la question de la façon suivante. Pourquoi, alors que des secteurs de la société dont on pourrait supposer *a priori* qu'ils seraient les plus réticents à la féminisation, tels que l'armée ou le sport parmi bien d'autres, ont connu au fil du XX^e siècle une féminisation qui tend plus ou moins vers la parité, pourquoi, alors que, pour rester dans le domaine de la musique, la musique savante – dont on pourrait également supposer qu'elle serait plus conservatrice – a largement entamé la mutation de la féminisation, que ce soit dans les institutions musicales, les orchestres professionnels²³ ou l'enseignement, pourquoi donc le jazz, supposément une musique progressiste, né d'une situation d'oppression, musique parfois qualifiée « de résistance », échapperait-il à un mouvement sociétal aussi puissant ? Si l'on s'en tient à l'hypothèque culturelle, la seule réponse viable serait une persistance aberrante de ce qu'on appellera ici l'*hypothèse de la domination*. En d'autres termes, le jazz resterait un repaire de machistes, l'un des derniers, où les représentations les plus rétrogrades subsistent et où les barrières, visibles et invisibles, restent indestructibles. Or, quiconque connaissant un tant soit peu ce milieu sait que c'est faux. Pour le fréquenter moi-même de façon continue depuis le début des années 1980, j'ai pu observer, comme tous les acteurs de ce milieu je crois, une considérable évolution des mentalités au cours des décennies. Pour connaître et jouer avec des musicien-ne-s des jeunes générations, il semble bien que l'on doive dire que la mentalité d'aujourd'hui est particulièrement ouverte, que ce soit en termes de genre ou de culture en

¹⁸ Jacques Hélian, chef d'orchestre de music-hall pouvait par exemple déclarer : « N'est-ce pas captivant de voir une belle pin-up blonde jouant (bien) du trombone » (Hélian, Jacques, *Les Grands orchestres de Music-Hall en France*, 1984, p. 25) ? À ma connaissance, l'orchestre de Jacques Hélian n'a jamais compté dans ses rangs de femmes instrumentistes.

¹⁹ Voir par exemple le périodique en ligne *citizenjazz.com* qui consacre régulièrement des articles et couvertures à des musiciennes.

²⁰ L'étude la plus récente date de 2012. Elle a été commandée par la Direction générale de la création artistique du Ministère de la culture et de la communication et porte sur l'année 2008-2009 (Revel, Bob, *Étude sur l'analyse de l'enseignement et de l'accompagnement dans le secteur des musiques actuelles*, 2012). Elle révèle que le jazz est présent dans 81% des établissements publics d'enseignement artistique (94% des CRR, 80% des CRD, 79% des CRC/CRIC, à quoi il faut ajouter le CNSMDP). L'effectif global des élèves inscrits dans un département jazz tous niveaux confondus (hors CNSMDP) est de 9 469. Ils sont encadrés par 599 enseignant-e-s. Les hommes représentent 96% de l'effectif enseignant. Le nombre des demandes d'inscription à un département jazz ne sont pas disponibles, mais il est possible de déduire un ordre de grandeur du nombre d'inscrits. En outre, ces chiffres ne concernent que l'enseignement public et ne prennent donc pas en compte le secteur associatif, notamment les écoles membres de la Fédération nationale des écoles d'influence jazz et musiques actuelles (FNEIJMA). Cette fédération revendique aujourd'hui 30 établissements d'enseignement membres (site FNEIJMA, consulté en mars 2021).

²¹ L'étude statistique de ce phénomène reste à faire, mais une fréquentation régulière du monde de l'enseignement du jazz à l'occasion de jurys d'entrée ou de sortie des cursus et des contacts personnels dans toutes les régions confirme dans mon expérience une tendance lourde.

²² Frédéric Maurin a intégré à son projet initial cette idée d'O.N.J. des jeunes. À chaque année de son mandat, il demande à un ancien directeur musical de l'O.N.J. de récréer la musique jouée lors de sa période de direction en formant un orchestre de très jeunes musicien-ne-s.

²³ Hyacinthe Ravet montre comment le dernier bastion, celui de la direction d'orchestre, est progressivement conquis (Ravet, H., *Musiciennes – Enquête sur les femmes et la musique*, op. cit.

général, probablement plus que dans la moyenne de la population française et pas moins que dans l'ensemble des mondes français de la musique. Et, pour avoir connu un machisme visible en certaines occasions, je ne crois pas qu'il ait jamais été, *mutatis mutandis*, plus fort dans cette musique que dans la musique savante par exemple, où les témoignages ne manquent pas.

Si donc, sans la contester dans son fondement, on relativise la part de l'hypothèque culturelle, on interroge la capacité de l'hypothèse de la domination à expliquer à elle seule la situation, c'est-à-dire si l'on admet que la question ne se résume peut-être pas à une alternative fermée où seule l'hypothèse de la domination pourrait répondre à l'hypothèse naturaliste (si les femmes sont aussi capables, « naturellement », de pratiquer le jazz que les hommes et si la parité n'est pas atteinte, ce ne peut être que parce qu'elles en sont empêchées), quelle explication mettre alors en avant ? La question est évidemment particulièrement épineuse, mais je pense qu'il faudrait recourir ici à une théorie des *adresses musicales*, laquelle reste à élaborer. Dans la mesure où elle n'existe pas encore – en dépit des nombreux travaux sur les conditions de la réception, dans ses aspects culturels, psychologiques, cognitifs, etc. –, il est difficile d'en tracer les contours. On peut toutefois donner une indication en disant qu'elle poserait comme postulat que les musiques ne parlent pas toutes de la même façon aux individus. Se placer ainsi à ce niveau individuel de l'adresse des musiques n'empêche en rien de prendre en compte l'évidence de l'importance de la culture de la réceptrice ou du récepteur dans cette relation. Selon qu'on a reçu une éducation musicale de tel ou tel type, que l'on a été immergé dans des bains musicaux depuis sa plus tendre enfance ou qu'au contraire, on a bénéficié d'une exposition à la musique nulle ou réduite à une seule musique, il est clair que cette adresse se trouvera pré-formée par une réceptivité plus ou moins préparée et ouverte ou au contraire rendue presque impossible. Mais il est également vrai que, à contexte culturel et formation équivalents, on pourra aussi bien se diriger vers telle ou telle musique, manifester une sensibilité très différente, cette fois proprement individuelle, aux diverses adresses des musiques. Les amatrices et amateurs de jazz ont contracté le plus souvent cette passion au moment de l'adolescence. Toutes et tous ont éprouvé cette grande solitude face au constat que, dans sa classe de collège ou de lycée, au sein du groupe des meilleur-e-s ami-e-s, on se trouvait la seule ou le seul à aimer le jazz. La sociologie de la musique a largement montré que la musique est un puissant facteur de sociabilité. On se regroupe souvent, en particulier dans ces tranches d'âge, autour d'un goût musical, lequel se trouve toujours très minoritaire quand il s'agit de jazz. Socialiser avec d'autres amateur-trice-s signifie alors aussi s'exclure d'autres groupes plus larges, de gens par ailleurs « comme soi » en termes de profil social et culturel.

Si l'on accordait quelque crédit à une telle proto-théorie des adresses musicales, il faudrait alors admettre que l'accroche à une musique donnée est autant facteur d'environnement culturel, social que de goût individuel. Pour le dire autrement, il est toujours simultanément très facile et totalement impossible d'expliquer pourquoi telle personne appartenant à tel milieu, disposant de tel passé musical, se dirige vers telle musique plutôt que vers telle autre. On doit alors admettre que les facteurs de domination ne déterminent pas tout de la situation examinée ici. Répétons-le, il est avéré que l'hypothèque culturelle monte encore, à certains points et en certains lieux, des barrières qu'il est indispensable de faire tomber. Mais elle ne peut en aucun cas expliquer à elle seule les flux sensibles entre individus et musiques. Et il serait trop risqué à mon sens de tout miser au moment de la définition d'une politique sur l'hypothèse de la domination.

Quelle politique ?

Comment articuler cette intuition à la question proprement politique ? On peut assumer le choix de la discrimination positive, sans certes savoir si elle portera les fruits qu'on en espère,

plutôt que de s'en abstenir au nom des incertitudes exposées ici. On peut partir du fait qu'au moment du choix des musiciennes ou musiciens pour un projet donné, il n'y a jamais une option unique pour chacun des postes et qu'il existe toujours au moins une femme qui pourrait l'occuper de façon satisfaisante musicalement et choisir de faire intervenir le facteur genre de façon volontariste²⁴. C'est par exemple ce que fait l'actuel directeur de l'O.N.J., Frédéric Maurin, dans la constitution de l'O.N.J. des jeunes. Les candidates étant toujours très minoritaires, à niveau musical égal, il leur réserve des places sur ce critère de genre, de façon assumée.

Avant toutefois d'entériner un tel choix et pour l'éclairer dans ses multiples applications possibles, on peut suggérer de séparer deux choses : la parité comme telle et les politiques à adopter pour quel résultat. En ce qui concerne la première, elle ne devrait pas être un objectif en soi mais plutôt constituer un horizon qui sera atteint... ou pas, en fonction d'une nécessité profonde qui se révélera, ou ne se révélera pas. Pour ce qui concerne les secondes, la politique prioritaire et indispensable devrait porter sur la stricte application d'une égalité d'accès, à l'enseignement, aux programmations, aux possibilités d'enregistrement, aux positions institutionnelles, etc. En d'autres termes, il faut s'attacher à ce qu'aucune hypothèque culturelle, aucune hypothèque de la confiance, aucune conséquence du fait minoritaire ne fasse barrage aux ambitions de femmes et d'hommes qui veulent entrer dans les mondes du jazz et y tenir toute la place que leur talent et leurs compétences leur font mériter. Et si, dans un avenir plus ou moins proche, on gagnait la conviction que tous les obstacles, visibles et invisibles, ont été levés, et que l'on constatait concurremment qu'une parité absolue ou relative s'était instaurée, on ne pourrait que s'en féliciter. Si toutefois cette parité n'apparaissait pas, il n'y aurait pas plus à s'en désespérer, non par renoncement, mais en vertu du constat que si elle persiste en dépit de conditions devenues réellement égalitaires, c'est que d'autres facteurs que ceux de l'ordre de la domination interviennent dans cet état de fait. La parité est un impératif absolu quand il s'agit de positions de pouvoir, politique, économique ou de quelque sorte que ce soit. Il n'est pas admissible que la représentation politique – au gouvernement, à l'Assemblée Nationale, au Sénat, dans les territoires –, que les conseils d'administration des grandes entreprises, soient inégalitaires en termes de genre. Les différences de salaire entre hommes et femmes ne le sont pas plus. Mais la condition de musicienne ou musicien de jazz n'est pas une position de pouvoir (ce serait même le contraire, c'est le plus souvent une position de non-pouvoir, y compris sur ses propres conditions d'exercice du métier, possibilités de jouer et d'enregistrer sa musique). Ce n'est pas non plus, à de très rares exceptions près un métier où l'on gagne de l'argent (là aussi, le contraire est plutôt la règle)²⁵.

Pour en revenir enfin à l'objectif de parité et à la politique de discrimination positive, laquelle trouve tout son sens dans les inégalités de pouvoir politique et économique, il faut se demander si en matière de jazz, cet objectif est pertinent et s'il est l'outil adapté. La tentation pourrait apparaître d'imposer la parité à l'entrée des départements jazz de conservatoire, de subventionner exclusivement ou prioritairement des orchestres paritaires, des festivals de jazz réservant leur programmation aux orchestres paritaires, de ne nommer à la tête de l'Orchestre National de Jazz qu'une musicienne ou un musicien (plutôt une musicienne) proposant un

²⁴ À ce propos, il serait intéressant de savoir pourquoi une cheffe d'orchestre telle que Leïla Olivesi, au moment de constituer une formation de neuf musicien-ne-s, s'entoure de sept hommes et d'une seule femme, chanteuse, pourquoi Sophie Alour, en 2019, est la seule femme de l'octette qu'elle a constitué. Et pourquoi encore une autre, Ellinoà, dans sa grande formation dénommée Wanderlust, où le déséquilibre est moins marqué avec neuf hommes pour cinq femmes (en dehors d'elle), ces dernières sont cantonnées aux instruments marginaux du jazz, en l'occurrence flûte et quatuor à cordes « classique », et consacre donc la division traditionnelle en réservant intégralement les instruments essentiels du jazz à des hommes.

²⁵ On se concentre dans ce texte sur la situation des musicien-ne-s, mais les constats seraient sensiblement les mêmes en scrutant les autres professions du jazz, production de concerts ou phonographique, représentation d'artiste, critique, etc.

orchestre paritaire, etc. Cette orientation doit être examinée de très près, ses avantages et inconvénients soigneusement pesés. Outre le fait qu'elle placerait les musiciennes de jazz dans une position qu'elles ne souhaitent pas forcément, il me semble au minimum qu'elle devrait s'efforcer de trouver sa justification dans de fausses évidences et faire l'objet d'un véritable débat.

Références :

Anonyme, *Annuaire du jazz 1950*, supplément de la Revue *Jazz-Hot*, n° 42, Paris, Éditions Jazz-Hot, 1950.

— *Annuaire du jazz 1951*, supplément de la Revue *Jazz-Hot*, n° 52, Paris, Éditions Jazz-Hot, février 1951.

— *Annuaire du jazz 1952*, supplément de la Revue *Jazz-Hot*, n° 64, Paris, Éditions Jazz-Hot, mars 1952.

— *Annuaire du jazz 1953*, supplément de la Revue *Jazz-Hot*, n° 76, Paris, Éditions Jazz-Hot, avril 1953.

— *Annuaire du jazz 89*, Paris, L'instant, 1989a.

— *Guide du jazz en Île-de-France*, Paris, Cenam, 1989b.

— *Annuaire des musiciens de jazz*, Paris, Irma, 1995.

— *Jazz*, Paris, Irma, 2000.

— *Jazz*, Paris, Irma, 2002.

— *Jazz de France*, Paris, Irma, 2004.

— *Jazz de France*, Paris, Irma, 2006.

— *Jazz de France*, Paris, Irma, 2008.

— *Jazz de France*, Paris, Irma, 2010.

— *Jazz de France*, Paris, Irma, 2012.

Cugny, Laurent, *Une Histoire du jazz en France – 1. Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre mesure, 2014.

Danval, Marc, *Histoire du jazz en Belgique*, Waterloo, Avant-propos, 2014.

Delannoy, Luc & Levallet, Didier, *L'annuaire du jazz 83 – Les régions/1*, Paris, Cenam, 1982.

Delannoy, Luc & Levallet, Didier & Amine, Patrick, *Le guide du jazz 1982 Paris-Banlieue*, Paris, Capitales, 1982.

Escal, Françoise & Rousseau-Dujardin, Jacqueline, *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Hélian, Jacques, *Les Grands orchestres de Music-Hall en France*, Paris, Filipacchi, 1984.

Launay, Florence, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006.

Mazzoletti, Adriano, *Il jazz Italia – Volume primo : dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, EDT, 2004.

Ravet, Hyacinthe, *Musiciennes – Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011.

Revel, Bob, *Étude sur l'analyse de l'enseignement et de l'accompagnement dans le secteur des musiques actuelles*, août 2012, Ministère de la culture et de la communication, Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion.