

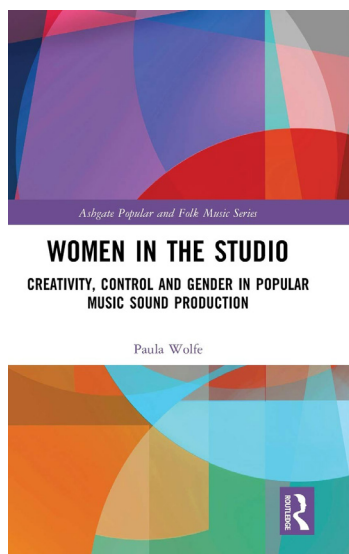
Women in the Studio. Creativity, Control and Gender in Popular Music Sound Production, de Paula Wolfe

New York, Routledge, 2019, 232 pages

Amandine Pras

Mots clés : auteure-compositrice-interprète ; genre et musique ; industrie du numérique ; réalisation d'enregistrements ; studio privé.

RENDRE HOMMAGE AUX RÉALISATRICES D'ENREGISTREMENTS



Lutter contre les déséquilibres et les inégalités des genres reste le plus gros défi de l'industrie des musiques populaires du début du XXI^e siècle. Paula Wolfe nous offre une contribution empirique rare sur ce paradigme de production culturelle qui s'est récemment hissé au statut de sujet sensible dans le milieu académique. Son point de vue sur ce qui peut être perçu comme controversé s'inscrit dans une analyse profonde de la démographie et du contenu des discours lors de colloques, salons commerciaux et stages de formation organisés par l'industrie musicale britannique entre 2006 et 2018. Pour enrichir cette analyse, elle a mené à la même période deux études basées sur des entretiens qui soulignent les pratiques professionnelles de

30 femmes dans l'industrie européenne des musiques populaires. Inévitablement, sa triangulation de méthodes converge vers une différenciation et une discrimination systémiques des genres dans notre industrie.

Dans l'introduction (p. 1-26) de *Women in the Studio*, Wolfe mentionne qu'au début, recruter des femmes pour participer à sa recherche par l'intermédiaire des syndicats et des institutions du secteur musical s'est avéré infructueux, dû au faible nombre de professionnelles qui réussissent en suivant des chemins de carrière tout tracés.

Dans le premier chapitre (« The music industry and gender », p. 27-55), nous apprenons que les femmes n'ont obtenu que 6 % des postes à haute responsabilité dans le secteur musical londonien. En ce qui concerne la production en studio, une récente étude *Annenberg* a dévoilé que les femmes ne représentent que 2 % des réalisateurs d'enregistrements crédités sur les 600 chansons du prestigieux classement du magazine américain *Billboard* entre 2012 et 2017, et 0 % des nominés aux prix Grammy dans la catégorie « Réalisateur de l'année » entre 2013 et 2018¹. En outre, seulement deux des 652 réalisateurs crédités sur ces 600 chansons sont des femmes membres de groupes dits raciaux et ethniques sous-représentés. Ces chiffres renforcent la pertinence des efforts de Wolfe pour rendre compte des expériences de vie de ces réalisatrices qui persistent, malgré les barrières professionnelles et le « plafond de verre ».

Women in the Studio fournit aux lecteurs et aux lectrices une revue exhaustive et actualisée de la littérature académique sur la musique et l'équité des genres, centrée sur l'utilisation des technologies du studio. Le travail de Wolfe complète une documentation de plus en plus abondante sur la production musicale, mais qui a jusqu'à présent exclu les visions féministes. Pour rédiger ce compte rendu de lecture, j'ai donc privilégié une approche féministe, ce qui me conduit à argumenter mes propres pensées à partir de celles de l'auteure, plutôt que de m'en tenir à un résumé critique de ses idées.

L'AUTONOMISATION COLLECTIVE POUR EMPÊCHER LA PROPAGATION DU PATRIARCAT

Selon la thèse principale du livre, les technologies audionumériques permettent aux femmes de s'épanouir dans la production musicale en gardant le contrôle de leur son dans leur studio privé, jusqu'à ce qu'elles accèdent à un niveau de confiance en soi suffisant pour faire face au climat du studio d'enregistrement commercial qui est peu favorable à leur genre. Wolfe développe cette thèse dans le troisième chapitre (« Self-production, music technology and gender », p. 93-123). Elle y analyse l'expérience positive de 14 femmes qui ont su tirer profit de l'intimité de leurs propres installations pour exprimer leur voix intérieure lors de la réalisation de leurs projets d'auteures-compositrices-interprètes, au lieu d'obtempérer avec le paternalisme et le conformisme des grandes maisons de disque. Dans le quatrième chapitre (« New industry and gender », p. 124-150), l'auteure cite l'artiste-réalisatrice-productrice Nerina Pallo selon qui une artiste indépendante peut mieux contrôler son image dans les médias qu'une artiste signée dans une maison de disque. Le travail dans un studio privé apparaît alors comme la solution la plus réaliste pour que les auteures-compositrices-interprètes développent leurs compétences et promeuvent leur activité, avant d'exposer leur personne et leur art au milieu patriarcal de l'industrie musicale.

Je trace un parallèle entre cette solution solitaire et la situation due à la pandémie COVID-19, qui a forcé la plupart des réalisateurs d'enregistrements à compter sur les

1 Voir Stacy L. Smith, Marc Choueiti et Katherine Pieper (2019), « Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artists, Songwriters & Producers across 600 Popular Songs from 2012-2018 », *Annenberg Inclusion Initiative*, <http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-2019.pdf> (consulté le 17 juillet 2020).

technologies audionumériques disponibles chez eux, tout en profitant de la possibilité de gérer leur emploi du temps professionnel autour de la garde de leurs enfants et des tâches domestiques. Wolfe est transparente dans les résultats de son étude sur l'origine de ses participantes, principalement blanches et issues des classes moyennes. Elle explique qu'un réalisateur d'enregistrements a besoin d'« autodétermination » pour poursuivre une carrière musicale, et que « l'autodétermination n'est pas juste une question de volonté, mais elle est aussi liée à des circonstances propices et à des qualités telles qu'une motivation viscérale, de la détermination et de la confiance en soi » (p. 45 ; ma traduction). La situation due à la pandémie COVID-19 souligne à quel point une personne a besoin d'être professionnellement établie, socialement privilégiée et économiquement stable pour développer une carrière « à la maison », quel que soit son genre.

Dans le cinquième chapitre (« Media representation and gender », p. 151-179), Wolfe montre combien l'importance de l'autodétermination individuelle est renforcée dans un tableau qui présente des stratégies pour surmonter les conséquences de la dissociation systémique des genres dans la production musicale (tableau 5.1, p. 165). Je propose d'ajouter l'autonomisation collective à la fois comme stratégie efficace pour défier le statu quo et comme alternative à l'isolation des jeunes femmes qui souhaitent apprendre les métiers du studio. Pour illustrer ma proposition, je renvoie au groupe de femmes punks londoniennes The Slits qui ont défié les règles et les conventions de l'industrie à la fin des années 1970 par la sincérité de leur procédé créateur en studio et par la subversion de leur image médiatique². Technophobes ou peu intéressées par l'apprentissage des technologies du studio (qui étaient analogiques à l'époque), elles ont réussi à trouver des réalisateurs et des ingénieurs du son (de sexe masculin) qui ont respecté leur vision artistique sans tomber dans le paternalisme. Le groupe a cependant rejeté un gérant (de sexe masculin) de tournée après l'autre. Après The Slits, chacune des quatre membres fondatrices a poursuivi sa vision artistique et son parcours de vie. Loin de renier leur passion individuelle ou leur autodétermination, je suggère que leur force collective leur a permis de percer et de supporter les agressions sexistes extrêmes auxquelles elles ont dû faire face, tout en réussissant à ne tomber dans aucun des pièges patriarcaux de l'industrie. À mon sens, collaborer avec des personnes qui adoptent une approche féministe de la création peut contrer l'effet le plus pervers du patriarcat pour les femmes : la compétition féminine.

DES PROCÉDÉS D'IMPROVISATION POUR LIMITER LES COMPORTEMENTS TOXIQUES DANS LE CONTRÔLE DU SON

À la fin du deuxième chapitre (« Music production and gender », p. 56-92), Wolfe cite l'auteure-compositrice-réalisatrice Isabella Summers au sujet de la tâche principale et neutre de genre du réalisateur d'enregistrements, laquelle consiste à « saisir les

2 Voir Viv Albertine (2017), *De fringues, de musique et de mecs*, traduit de l'anglais par Anatole Muchnik, Paris, Buchet-Chastel.

vibrations » dans le sens de « capturer les émotions qui émanent de l'interprétation de l'artiste » (p. 84 ; ma traduction). Wolfe soutient que le fait de positionner le réalisateur comme auteur unique de cette capture exclut le point de vue des femmes. Dans cette optique, certaines réalisatrices de son étude disent se sentir plus confortables avec l'idée d'être créditées comme coréalisatrices. Cette situation est complexe, car les réalisateurs d'enregistrements ont tendance à ne pas être crédités correctement pour leur travail, quel que soit leur genre³. Par exemple, réduire le travail du réalisateur à des manipulations sonores seules rend invisible leur capacité à « saisir les vibrations ». Un réalisateur ne cherche pas à être crédité comme compositeur quand sa vision artistique influence la chanson ni comme interprète quand il encadre les prises de voix et qu'il monte les meilleures prises ensemble. À l'inverse, il est fréquent qu'un compositeur ou un interprète s'octroie le crédit de réalisateur ou de coréalisateur dès lors qu'il a exprimé ses commentaires sur le travail de réalisation. Je suppose donc que la réticence de certains réalisateurs à « lâcher prise » (p. 65) vient de la peur que leur travail ne soit pas reconnu s'ils en perdent le contrôle. Si cela s'avère juste, nous pourrions alors limiter les comportements masculins toxiques dans le contrôle du son en reconnaissant pleinement la contribution artistique des réalisateurs.

Dans une étude fondée sur des entretiens avec six réalisateur·rice·s renommé·e·s travaillant pour différents styles musicaux⁴, nous avons montré que leur plus haut niveau d'implication artistique, soit « collaborer avec les artistes », conduit au meilleur résultat artistique, mais exige beaucoup de « travail émotionnel »⁵ pour s'adapter à la sensibilité des artistes. Par comparaison, le niveau d'implication de « gérant », qui peut glisser vers des comportements autoritaires ou paternalistes, serait moins exténuant. Idéalement, l'interaction entre les réalisateurs et les artistes suivraient les principes de « l'art de la collaboration »⁶, soit, par exemple, l'abolition des hiérarchies entre instrumentistes telle qu'elle a été introduite par les musiciens africains américains de jazz à la fin des années 1950 et dans les années 1960 « pour libérer » le jazz de sa réappropriation culturelle blanche⁷. Pour que « la composition improvisée » se révèle, un saxophoniste de jazz attend du batteur qu'il embauche que ce dernier joue ce qu'il entend intérieurement au lieu de s'en tenir à assurer le *beat*⁸.

3 Voir Grace Brooks *et al.* (2021), « Do We Really Want To Keep The Gate Threshold That High? », *JAES*, vol. 69, n° 4 (avril 2021), p. 238-260, <http://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=21032> (consulté le 13 avril 2021).

4 Voir Amandine Pras, Caroline Cance et Catherine Guastavino (2013), « Record Producers' Best Practices For Artistic Direction—From Light Coaching To Deeper Collaboration With Musicians », *Journal of New Music Research*, vol. 42, n° 4, p. 381-395, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09298215.2013.848903> (consulté le 17 juillet 2020).

5 Voir Allan Watson et Jenna Ward (2013), « Creating the Right 'Vibe'. Emotional Labour and Musical Performance in the Recording Studio », *Environment and Planning A*, vol. 45, n° 12, p. 2904-2918, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1068/a45619> (consulté le 17 juillet 2020).

6 Voir Guerino Mazzola et Paul B. Cherlin (2009), *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz. Towards a Theory of Collaboration*, Berlin, Springer Science & Business Media.

7 Voir Philippe Carles et Jean-Louis Comolli (1971), *Free Jazz Black power*, Paris, Éditions Champ Libre.

8 Amandine Pras (2015), « Irréductibles défenseurs de la composition improvisée à New York », *Études critiques en improvisation*, vol. 10, n° 2, <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/>

De la même façon, pour que « la composition produite » se révèle, un auteur-compositeur-interprète pourrait attendre du réalisateur qu'il embauche de concevoir le son qu'il entend intérieurement au lieu d'appliquer des recettes techniques. Cependant, prendre le risque de combiner les voix intérieures de tous les agents impliqués dans la création nécessite que chacun d'eux abandonne son attachement à sa « signature sonore », laquelle correspond à une certaine construction du vedettariat de l'industrie musicale. Pour que ce modèle fonctionne, professionnalisme, maturité et prise de conscience sont certainement plus utiles qu'avoir « la peau dure » (p. 67) de chaque côté de la vitre du studio.

SAISIR LA VIBRATION DES VOIX DE FEMMES À PARTIR DU « REGARD FÉMININ »

Deux paradoxes intéressants émergent vers la fin de l'ouvrage. À travers l'exemple de la musicienne-réalisatrice Isobel Campbell, qui enfreint les règles en faisant appel à un homme pour interpréter sa musique, Wolfe montre que c'est l'affichage de leur voix de femme qui conduit les auteures-compositrices-interprètes à être objectivées sexuellement et stéréotypées. En attendant, c'est chanter qui donne la plus grande opportunité aux femmes d'obtenir de la visibilité dans le secteur musical. L'autre paradoxe est que l'industrie émet des difficultés à reconnaître la légitimité des musiciennes-réalisatrices parce qu'elles assurent plusieurs rôles à la fois. Ironiquement, une idée reçue associe le multitâche aux femmes plutôt qu'aux hommes. Nous pouvons aussi penser aux femmes célèbres comme l'artiste-réalisatrice d'enregistrements et de films Laurie Anderson qui transcende confortablement les démarcations des mondes artistiques telles qu'elles ont été définies par des hommes.

Comme le mentionne Wolfe, réaliser de la musique électronique offre un refuge parfait aux femmes qui souhaitent éviter « l'objectivation de leur voix » et « l'incompréhension de leur rôle ». En effet : « Avec l'électronique, vous pouvez laisser l'humanité et le genre de côté. Il ne s'agit pas de transformer les femmes en hommes, mais de dissocier les femmes de leur genre » (Nik Void dans Awbi 2014 cité p. 166 ; ma traduction). Lire cette citation m'a rappelé la conclusion de l'ethnographie de Boden Sandstrom avec des femmes sonorisatrices aux États-Unis dans les années 1980 : « En tant que sonorisatrices dans un environnement essentiellement masculin, nous faisons l'expérience de la répartition des identités de genre. Nous sommes souvent perçues comme des personnes sans genre⁹ ». Malheureusement, il semblerait que la situation n'ait pas vraiment changé en 40 ans.

En résumé, en tant que réalisatrices d'enregistrements nous devons nous isoler pour apprendre le métier, arrêter de chanter pour éviter qu'on nous stéréotype, cacher que nous pouvons assurer plusieurs rôles à la fois pour qu'on nous prenne au sérieux,

[view/3341](#) (consulté le 17 juillet 2020). Intraduisible en français, le concept anglophone de *beat*, dans le contexte du jazz, inclue les notions de tempo, mesure et pulsation, ainsi que de *groove*, soit la déviation temporelle entre le rythme joué et la pulsation métronomique, et de *swing*, soit une subdivision inégale de la pulsation.

9 Boden Sandstrom (2000), « Women Mix Engineers and the Power of Sound », dans Pirkko Moisala et Beverley Diamond (dir.), *Music and Gender*, Urbana, IL, University of Illinois Press, p. 300-301 ; ma traduction.

et garder nos distances avec notre féminité pour survivre dans les studios sans être objectivées sexuellement, muselées ou marginalisées. Quel remède nous reste-t-il pour protéger notre pouvoir intérieur et notre créativité après tous ces sacrifices ?

Quand j'étais au RMI [Revenu minimum d'insertion], je ne ressentais aucune honte d'être une exclue, juste de la colère. C'est la même en tant que femme : je ne ressens pas la moindre honte de ne pas être une super bonne meuf. En revanche, je suis verte de rage qu'en tant que fille qui intéresse peu les hommes, on cherche sans cesse à me faire savoir que je ne devrais même pas être là¹⁰.

Je suis d'accord avec Paul Thompson qui déclare dans un commentaire en préface de l'ouvrage que *Women in the Studio* est « essentiel pour quiconque travaille, joue ou pratique dans l'industrie musicale » (ma traduction). En effet, ce livre met au jour « le problème avec les réalisatrices d'enregistrements ». Étant donné la situation désespérée concernant l'équité de genre dans notre industrie, je voudrais encourager les auteurs, les compositeurs, les interprètes, les réalisateurs, les ingénieurs du son, le personnel des maisons de disques et les critiques musicaux à s'inspirer des livres féministes et des films réalisés avec un « regard féminin¹¹ » pour surmonter le régime patriarcal de notre milieu professionnel, par exemple *I Love Dick*¹², qui tourne en dérision la suprématie masculine blanche dans l'art moderne américain. Si des industries américaines comme le cinéma ou la télévision autant dominés par des hommes blancs ont laissé la porte ouverte à des alternatives, nous devrions être capables de passer à autre chose dans la production musicale.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier la poétesse Terri Witek, qui m'a rendu ma légitimité artistique et mon aptitude à « saisir les vibrations » après des années d'expérience en studio difficiles à New York, Montréal et Paris, ainsi que la pianiste et vocaliste Luciane Cardassi, qui m'a permis de garder une connexion saine avec le travail en studio depuis que j'ai obtenu un emploi académique à plein temps. Je dédie ce compte rendu de lecture à mes étudiantes de l'Université de Lethbridge, Laura Ferguson, Courtney McDermott, Kelsey Taylor et Alandra Woycenko, qui assurent tour à tour le rôle de la « seule femme » des cours de production en studio. Enfin, je remercie Athena Elafros, Grace Brooks, Monica Lockett et Adele Fournet pour leur collaboration et inspiration sur le sujet, et Emmanuelle Olivier pour sa relecture. Mes partenariats de recherche sur les inégalités et la discrimination sociale dans les studios d'enregistrement sont financés par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

Mise à jour : 13 avril 2021.

10 Virginie Despentes (2006), *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, p. 10.

11 Voir Iris Brey (2020), *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier.

12 Chris Kraus (2016), *I Love Dick*, traduit de l'anglais par Alice Zeniter, Paris, Flammarion ; Joey Soloway et Sarah Gubbins (réal.) (2016-2017), *I Love Dick*, série télévisée, Amazon Video.