



**Comment l'organisation Voix De Femmes incarne-t-elle ses valeurs militantes depuis sa fondation, et comment opère-t-elle des transitions organisationnelles pour soutenir des pratiques de résistance, de reconnaissance et de transformation sociale — notamment à travers une performativité politique fondée sur la vulnérabilité collective ?**

**Autrice : Valérie-Anne Lahaye**

**Comité d'accompagnement :**

**Annalisa Casini : Promotrice**

**Coline Ruwet : personnel académique**

**Emilie Rouchon : personne de terrain**

**Année académique : 2024-2025**



**« Comment l'organisation Voix De Femmes incarne-t-elle ses valeurs militantes depuis sa fondation, et comment opère-t-elle des transitions organisationnelles pour soutenir des pratiques de résistance, de reconnaissance et de transformation sociale — notamment à travers une performativité politique fondée sur la vulnérabilité collective ?»**

# 1 Remerciements

---

Je tiens à remercier en premier lieu l'équipe de ma commission mémoire : ma promotrice, Annalisa Casini, et mon accompagnatrice académique, Coline Ruwet, pour leur accompagnement rigoureux et bienveillant, leurs conseils éclairés et leur regard critique, qui ont nourri ma réflexion tout au long de ce travail. Je remercie également Émilie Rouchon, membre de ma commission mémoire en tant que personne de terrain, pour sa disponibilité, son engagement, son accueil généreux et sa précieuse aide dans la mise en lien avec la thématique et les personnes clés de cette recherche.

Je remercie chaleureusement toutes les personnes rencontrées dans le cadre de cette enquête : les membres de l'équipe de Voix De Femmes, les artistes, les collaboratrices et les militantes. Merci pour votre confiance, votre temps, et la richesse de vos récits. Vous avez donné chair et profondeur à ce mémoire.

Un immense merci à mes proches, je vous aime. Dácil, pour nos nombreux échanges, ton soutien sans faille, et à ces moments de rires et de défolement nécessaire. Lara, pour ta patience et ta compréhension — même quand je n'étais pas disponible pour jouer. Ma famille et mes ami·es, particulièrement Paloma, Zoï et Adeline, pour votre présence et vos encouragements. Nico et Silvio, merci pour votre soutien et pour les instants partagés à l'atelier ces deux dernières années.

Je souhaite aussi remercier les enseignant·es de la FOPES, pour leur engagement, leur écoute et leurs apports souvent inspirants. Une pensée particulière à Claudine, pour sa bonne humeur communicative et sa sincérité militante. Merci également à mes camarades de sous-groupes, Angélique, Kaoutar, Gabriel, Natasha, Antoine et Marie-Paule, pour les échanges enrichissants, les partages et le soutien mutuel.

Enfin, je dédie ce travail à toutes celles et ceux qui œuvrent à rendre le monde plus juste, plus inclusif, et plus sensible aux vulnérabilités partagées. Que la performativité de leurs gestes continue d'ouvrir des brèches dans l'ordre établi.

## 2 Table des matières

---

1	Remerciements.....	6
2	Table des matières.....	7
3	Introduction .....	1
3.1	Présentation personnelle.....	1
3.2	Objectifs et problématique du mémoire .....	1
3.3	Question de recherche et aperçu du cadre théorique et méthodologique.....	2
3.4	Plan général de ce mémoire .....	4
4	Chapitre 1 : Inscription contextuelle du sujet.....	5
4.1	Présentation du festival VDF .....	5
4.2	Evolution du contexte féministe global et liégeois .....	6
5	Chapitre 2 : Cadre théorique.....	9
5.1	Les féminismes dans les études organisationnelles.....	9
5.2	La performativité dans les études organisationnelles .....	10
5.3	Performativité et vulnérabilité chez Judith Butler .....	11
5.3.1	La performativité.....	12
5.3.2	La vulnérabilité : vers une éthique relationnelle.....	14
5.3.3	Application au festival VDF : transposition du cadre théorique .....	15
5.3.4	Liens conceptuels avec la sociologie culturelle.....	16
5.4	Ancrage culturel du festival : une lecture sociologique.....	16
5.4.1	Genèse et évolution de la sociologie culturelle et politiques culturelles.....	17
5.4.2	Déconstruire la neutralité : genre, politiques publiques et pratiques culturelles .....	18
5.4.3	Conclusion : penser le festival comme acteur culturel et politique.....	19
5.5	Musiques du monde : 40 ans de circulations, tensions et perspectives critiques .....	20
6	Chapitre 3 : Méthodologie .....	22
6.1	Introduction méthodologique : rappel de la problématique et des objectifs.....	22
6.2	Positionnement épistémologique et cadre d'enquête.....	22
6.3	Méthodes d'enquête.....	23
6.3.1	Analyse documentaire .....	23
6.3.2	Entretiens semi-directifs .....	24
6.4	Accès au terrain et description de l'échantillon.....	24
6.5	Détail du déroulement des enquêtes et cadre d'analyse.....	27
6.5.1	Présentation des formats et profils interrogés .....	27
6.5.2	Déroulement pratique des entretiens et cadre d'analyse .....	27
6.6	Analyse des données : méthode, outils et concepts.....	28

6.7	Limites.....	29
<b>7</b>	<b>Chapitre 4 : Résultats .....</b>	<b>29</b>
7.1	Introduction .....	29
7.2	Les origines de VDF .....	30
7.3	Première période : Les débuts du festival (1991-2000) .....	32
7.4	Deuxième période (2000–2015) : Entre expansion et faiblesses d’une gouvernance hiérarchisée .....	35
7.5	Troisième période (2015-2025) : co-direction, horizontalité et intersectionnalité .....	45
<b>8</b>	<b>Chapitre 5 : Discussion.....</b>	<b>55</b>
8.1	Analyse des origines de VDF .....	55
8.2	Analyse de la première période de VDF (1991–2000) .....	57
8.3	Analyse de la deuxième période de VDF (2000–2015) .....	60
8.4	Analyse de la 3 <sup>ème</sup> période de VDF : 2015-2025 .....	62
8.5	Analyse en lien notre problématique et limites .....	65
<b>9</b>	<b>Chapitre 6 : Conclusion .....</b>	<b>67</b>
<b>10</b>	<b>Bibliographie : .....</b>	<b>69</b>

## 3 Introduction

---

### 3.1 Présentation personnelle

Ce mémoire s'inscrit dans un parcours personnel et professionnel lié à l'artisanat et à la création artistique. Formée à la lutherie guitare, j'exerce depuis plus de vingt-cinq ans un métier exigeant, encore très largement masculinisé. Ce contexte professionnel a peu à peu éveillé en moi un questionnement, nourri par une prise de conscience féministe et ponctuellement renforcé par des expériences de violences symboliques.

Ce besoin de prendre du recul, de penser autrement les mondes dans lesquels je travaille et milite, m'a conduit à entreprendre un master à la FOPES, avec le désir d'acquérir des outils d'analyse critique. Mon intérêt pour le secteur culturel et associatif, notamment à Liège, s'ancre dans une affinité avec des lieux de pensée, de solidarité et d'expérimentation sociale, qui résistent aux logiques d'exploitation et à la précarisation imposée par les politiques néolibérales.

C'est dans ce cadre que j'ai choisi de porter mon attention sur le festival Voix De Femmes. Spectatrice depuis le début des années 2000, j'ai récemment éprouvé un fort sentiment de reconnaissance dans cet espace artistique, féministe et inclusif. Cette expérience a suscité une série de questions : comment ce festival incarne-t-il, dans son organisation même, une volonté de transformation sociale ? Comment produit-il du commun dans une logique queer, intersectionnelle et décoloniale ?

À une époque où la culture est souvent reléguée au rang de bien non essentiel, j'ai souhaité m'intéresser à une structure qui défend, au contraire, une vision politique, collective et émancipatrice de l'art.

Enfin, ce mémoire, en cohérence avec mes engagements, utilise l'écriture inclusive et emploie les termes « femmes et minorités de genre » pour reconnaître la pluralité des identités concernées par les rapports de pouvoir étudiés.

### 3.2 Objectifs et problématique du mémoire

Fondé en 1991 dans un paysage culturel dominé par des logiques patriarcales, le festival Voix De Femmes (VDF) s'est dès le départ affirmé comme un projet artistique et politique, dédié à la visibilité des femmes artistes de diverses origines. Pluridisciplinaire dès ses débuts, il a su s'ancrer dans la durée en opérant des transformations profondes de son fonctionnement. Plus

de trente ans plus tard, l'organisation continue d'évoluer dans un champ culturel encore traversé par des normes dominantes, mais elle a repensé ses modes d'action : passage d'un modèle de gouvernance vertical à un fonctionnement plus horizontal, remise en question de ses pratiques internes, et engagement renouvelé en faveur d'un féminisme intersectionnel. L'organisation VDF ne se limite pas à la production d'un événement artistique : elle s'affirme comme une actrice de transformation sociale et culturelle, en alliant création, inclusion et éducation permanente.

Plutôt que de centrer l'analyse sur les artistes programmé·e·s ou le public — une piste écartée notamment pour des raisons de calendrier (la 17<sup>e</sup> édition aura lieu en octobre 2025, après la remise de ce mémoire) —, le travail porte principalement sur les personnes qui ont porté le projet depuis ses débuts : équipes passées et présentes, coordinatrices, membres du conseil d'administration. Cela n'exclut pas une prise en compte de l'évolution de la programmation artistique, des publics, mais ces aspects ne seront pas étudiés de manière approfondie étant donné la limite imposée par ce mémoire.

À partir de l'étude de l'organisation VDF avec une perspective historique, ce mémoire interroge les formes de transition organisationnelle rendues possibles par des pratiques de gouvernance plus horizontales, de réflexivité collective et de prise en compte de la vulnérabilité, dans une logique de cohérence éthique. Il s'agit de comprendre comment une structure peut, au fil du temps, réajuster ses modes de fonctionnement pour mieux incarner des idéaux féministes, inclusifs et critiques, tout en affrontant les tensions liées à sa durabilité, à son ancrage local et aux normes dominantes du secteur culturel.

Cette recherche s'inscrit dans une approche de la sociologie des organisations attentive aux dynamiques internes de transformation, de conflictualité et d'adaptation, tout en mobilisant certains apports de la sociologie culturelle critique (études de genre, déconstruction des normes, politiques de représentation).

### 3.3 Question de recherche et aperçu du cadre théorique et méthodologique

La question centrale qui guide ce travail est la suivante : **Comment l'organisation Voix De Femmes incarne-t-elle ses valeurs militantes depuis sa fondation, et comment opère-t-elle des transitions organisationnelles pour soutenir des pratiques de résistance, de**

## **reconnaissance et de transformation sociale, notamment par une performativité politique fondée sur la vulnérabilité collective ?**

L'approche historique adoptée dans cette recherche permet de porter une attention particulière à deux dimensions : d'une part, l'incarnation concrète des valeurs dans les modes d'action et de gouvernance ; d'autre part, la capacité évolutive de l'organisation, à travers les transitions structurelles, relationnelles et politiques qui ont jalonné son parcours.

Le cadre théorique mobilisé s'appuie principalement sur les travaux de Judith Butler, et plus particulièrement sur deux concepts clés : la performativité et la vulnérabilité.

Le concept de performativité, initialement développé par Butler pour contester et transformer les normes de genre, sera appliquée à l'étude d'une organisation culturelle. Cette perspective permet d'analyser comment l'organisation, à travers ses discours, ses pratiques artistiques et ses modes de gouvernance, participe à la production, à la contestation ou à la reconfiguration des normes de genre et de pouvoir dans un champ culturel marqué par des rapports inégalitaires. En effet le concept de performativité de Butler est fréquemment mobilisé dans les études organisationnelles (Gond, J.-P., Cabantous, L., Harding, N., & Learmonth, M., 2016 ; Aggeri, F., 2017).

Le concept de vulnérabilité chez Butler enrichit cette approche en mettant en lumière que la force politique peut également résider dans la reconnaissance de notre interdépendance et de nos fragilités partagées. Cette idée résonne avec les dynamiques de solidarité féministe et intersectionnelle portées par l'organisation. Elle permet d'éclairer la performativité politique du projet : un espace où la vulnérabilité n'est pas perçue comme une faiblesse, mais comme une stratégie de résistance et un levier de transformation sociale. Ces concepts seront approfondis dans la section cadre théorique de ce mémoire.

Ce cadre théorique accompagne une méthodologie qualitative reposant sur neuf entretiens semi-directifs, un entretien de groupe non directif, et une analyse documentaire, afin de croiser les récits individuels avec le contexte historique et institutionnel de l'organisation, que nous développerons dans la section méthodologie.

### 3.4 Plan général de ce mémoire

Ce mémoire s'ouvre sur un premier chapitre consacré à l'inscription contextuelle du sujet, structuré en cinq axes complémentaires en lien avec la question de recherche. Il débute par une présentation approfondie du festival VDF, dont l'évolution sur plus de trente ans est retracée à travers trois grandes périodes, marquées par des transformations de gouvernance et de positionnement politique.

La deuxième partie explore les dynamiques féministes aux échelles locale, nationale et internationale, en s'appuyant sur l'analyse des différentes vagues et des courants théoriques qui les traversent. Elle vise à éclairer historiquement la correspondance (ou non) entre les courants de pensée féministe et les féminismes incarnés par l'organisation VDF.

Le troisième axe mobilise des outils issus de la sociologie de la culture afin de situer le festival dans un champ culturel traversé par des rapports de pouvoir symboliques et sociaux. Cette partie met en lumière les positionnements de VDF en tant qu'espace artistique et culturel. Elle comprend également un point spécifique sur les inégalités de genre dans le secteur culturel, qui permet de mettre en évidence la dimension de résistance de VDF vis-à-vis d'un cadre normatif — pour reprendre la terminologie de Butler.

Le quatrième volet de cette contextualisation propose une compréhension historique de la notion de « musique du monde » au cours des quarante dernières années. En effet, VDF programme ce style musical depuis sa fondation. Il nous a paru important d'explorer les pensées décoloniales qui ont traversé ce champ musical, tout comme elles ont traversé les pratiques et les réflexions de l'organisation VDF.

Le chapitre 2 présente le cadre théorique de la recherche. Il se compose d'une première partie consacrée à une revue de littérature féministe en sociologie des organisations, puis d'une seconde partie qui aborde le concept de performativité tel qu'il est mobilisé par différents auteur·e·s dans les études organisationnelles. Enfin, nous introduirons les deux concepts centraux et liés, mobilisés dans ce mémoire : la performativité et la vulnérabilité, issus de la pensée de Judith Butler.

Le chapitre 3 est dédié à la méthodologie, reposant principalement sur la conduite de neuf entretiens semi-directifs et d'un entretien de groupe non directif ainsi que l'analyse de documents internes à l'organisation et documents de presse.

Le chapitre 4 expose les résultats de l'enquête, présentés selon les trois grandes périodes d'évolution du festival.

Le chapitre 5 propose une discussion de ces résultats à la lumière du cadre théorique établi et de notre question de recherche. La présentation respectera la structure des périodes historiques, tout en apportant la réflexion sur des thématiques plus transversales. Il s'agira ensuite de faire le lien de notre analyse avec notre problématique. Enfin, nous exposerons les limites de ce mémoire.

Le chapitre 6 conclut le mémoire en soulignant les principaux apports de cette recherche.

## 4 Chapitre 1 : Inscription contextuelle du sujet

---

### 4.1 Présentation du festival VDF

Créé en 1991 à Liège par sa fondatrice, que nous appellerons ici Véro T, le Festival VDF est un événement culturel biennal qui met à l'honneur exclusivement des artistes femmes, issues de divers horizons culturels. Sa programmation pluridisciplinaire — musique, théâtre, danse, cinéma, arts visuels, performances, ateliers, rencontres et discussions — en fait un espace singulier dans le paysage culturel belge francophone.

Initialement centré sur les musiques du monde portées par des femmes, le festival est né d'une volonté de faire entendre des voix peu représentées dans les circuits institutionnels, notamment celles issues de traditions orales, de cultures minorées ou de parcours migratoires. Cette orientation fondatrice répondait à une double invisibilisation : celle des artistes femmes dans les programmations culturelles dominantes, et celle des cultures extra-occidentales dans l'espace artistique européen.

Dès ses débuts, VDF s'est positionné à la croisée du culturel et du politique, en concevant la scène comme un lieu d'expression, de confrontation des récits et d'affirmation de la diversité des identités.

En 2025, l'organisation Voix De Femmes (VDF) évolue toujours dans un champ culturel traversé par des normes patriarcales, blanches et eurocentrées. Elle reste fidèle à ses fondements : donner une visibilité aux artistes femmes et aux minorités de genre issues de divers horizons culturels. Son fonctionnement a néanmoins évolué vers une gouvernance plus horizontale, en réinterrogeant ses pratiques pour mieux incarner ses valeurs.

Fidèle à son engagement féministe intersectionnel, le festival intègre dans sa programmation les enjeux liés au genre, au racisme structurel, à l'orientation sexuelle, à la précarité, au handicap et à la postcolonialité. Chaque édition s'organise autour d'un thème fédérateur, qui guide les choix artistiques, les dispositifs de médiation et les espaces de discussion.

L'accessibilité — pensée au sens large — constitue un principe central : tarifs solidaires, interprétation en langue des signes, accessibilité physique des lieux, médiation culturelle, événements participatifs et gratuits. Ces choix traduisent une volonté de rompre avec les logiques d'élitisme culturel et de faire du festival un espace réellement inclusif.

Au-delà de l'événement, VDF déploie tout au long de l'année des actions d'éducation permanente : médiation, formations, résidences, publications et projets de recherche artistique. Ces initiatives traduisent une ambition claire : transformer en profondeur les structures culturelles dans une perspective durable.

Un découpage temporel a été établi, distinguant trois grandes périodes de développement du festival, que nous préciserons dans la partie résultats.

## 4.2 Evolution du contexte féministe global et liégeois

**Définition** : Les **féminismes**, entendus au pluriel, désignent une orientation politique multiple et transformationnelle, qui reconnaît l'oppression systémique des femmes et des minorités de genre, et vise à bouleverser l'ordre social existant (Ferree, 1987 ; Jaggar, 1983 ; Martin, 1990). Il ne s'agit donc pas d'une idéologie homogène, mais d'un ensemble de courants parfois contradictoires, traversés par des tensions de classe, de race, de sexualité ou de positionnement géopolitique (Jaggar & Rothenberg, 1984 ; Katzenstein, 1987).

L'histoire des féminismes est souvent présentée à travers la **métaphore des vagues**, chacune désignant une période d'intensification des luttes. Bien que cette lecture soit critiquée pour sa linéarité et son caractère eurocentré (Gillis, Howie & Munford, 2007 Bell, Emma; Meriläinen, Susan; Taylor, Scott; & Tienari, Janne. (2019), elle reste utile pour repérer les évolutions idéologiques et stratégiques du mouvement.

**La première vague (fin XIX<sup>e</sup> – 1940)** : Cette première vague se concentre sur l'égalité juridique et politique. En Belgique, les femmes obtiennent le droit de vote aux élections communales en 1921, puis aux législatives en 1948 (Van Enis, 2012). Des figures comme Marie Popelin, première femme diplômée en droit mais refusée au barreau, incarnent les résistances à l'entrée des femmes dans les professions intellectuelles. Dans le domaine

culturel, les femmes restent largement exclues des sphères professionnelles, cantonnées à des rôles éducatifs ou récréatifs. (Rockeghem, S. De Smaele, J. Dufour, C., 2006)

**La deuxième vague, entre les années 1960 et 1980**, marque un tournant radical dans les luttes féministes. En Belgique, des collectifs comme le Front de Libération des Femmes à Bruxelles ou les Marie Mineur à Liège revendiquent le droit à l'avortement, la reconnaissance des violences conjugales et l'autonomie vis-à-vis des partis et syndicats (Rokeghem, 1992). Des espaces comme le **Café des Femmes** (Granier, 2015)) deviennent des foyers de réflexion, de solidarité et de création collective.

Sur le plan théorique, cette période est marquée par des figures telles que **Simone de Beauvoir**, qui affirme que « l'on ne naît pas femme, on le devient » (de Beauvoir, 1949), ou **Christine Delphy**, qui défend la non-mixité comme stratégie féministe (Delphy, 2001). Les luttes culturelles prennent de l'ampleur à travers des pratiques artistiques collectives et non institutionnelles. Paradoxalement, certains courants, en réaction aux excès perçus du mouvement féministe, se revendiquent non féministes voire antiféministes, annonçant ainsi les premiers signes de backlash dans les années 1980 (Lasserre, 2018).

**La troisième vague, à partir des années 1990**, remet en cause l'universalisme des féminismes blancs et de classe moyenne. Des penseuses comme bell hook (1991), Audre Lorde (2007) ou Kimberlé Crenshaw (1991) développent une approche intersectionnelle, qui considère que les oppressions de genre ne peuvent être dissociées de celles liées à la race, à la classe, à la sexualité ou au handicap. Ce mouvement américain s'enracine petit à petit dans les luttes européennes depuis les années 2000. (Janssen, 2017).

C'est aussi dans cette période que Judith Butler (1990/2005) introduit la notion de performativité du genre, selon laquelle le genre n'est pas une essence mais une construction sociale répétée à travers des actes. Cette perspective a un impact fort sur les milieux artistiques et militants, en légitimant l'émergence de pratiques queer, critiques des normes de représentation, et plus largement des arts engagés.

**Depuis les années 2010, la quatrième vague** est portée par les réseaux sociaux et l'essor de mouvements tels que #MeToo ou #BalanceTonPorc, qui dénoncent les violences sexuelles systémiques. Elle coïncide avec un regain des luttes queer, décoloniales et anticapitalistes, et une volonté d'ancrer les féminismes dans des pratiques de solidarité radicale (Mohanty, 2003 ; Bell et al., 2019).

Toutefois, cette visibilité reste souvent marquée par des logiques élitistes ou néolibérales, où l'« empowerment » est réduit à une réussite individuelle, sans remise en cause des structures de pouvoir (Bell et al., 2019). Les tensions entre féminismes blancs occidentaux et féminismes décoloniaux, indigènes ou transnationaux s'exacerbent (Mohanty, 2003).

Parallèlement, le féminisme contemporain se développe dans un climat de backlash marqué par l'émergence de mouvements masculinistes, de discours anti-genre et transphobes (notamment de la part des courants dits TERFs), comme l'ont analysé Kuhar et Paternotte (2017) à l'échelle européenne.

### **Articulation des vagues féministes avec le festival VDF :**

Véro T., la fondatrice de VDF, est indéniablement influencée par les idéaux de la deuxième vague féministe, du fait de sa participation à l'histoire du Café des Femmes dans les années 1970, et en tant que cofondatrice du Magdalena Project<sup>1</sup> (1986). (Annick, annexe 1 ; France, annexe 3) Cette filiation se manifeste dès la première édition du festival, notamment par une programmation uniquement féminine.

Si Véro T. ne se revendiquait pas explicitement féministe dans les années 1990–2015, son approche artistique et politique s'inscrivait dans une logique d'émancipation et de visibilité des femmes artistes. (Annick, annexe 1)

L'équipe actuelle du festival affirme clairement une posture en phase avec les troisième et quatrième vagues féministes : programmation queer, ancrage intersectionnel, réflexions post-coloniales, gouvernance horizontale, attention à l'accessibilité et collaboration avec des acteurs culturels locaux. Loin d'être un simple événement, le festival se présente comme une organisation militante, qui pense l'art comme outil de résistance, de reconnaissance et de transformation sociale. (site VDF, s.d.)

---

<sup>1</sup> Le Magdalena Project : est un réseau international fondé en 1986, dédié aux femmes dans le théâtre contemporain. Il vise à soutenir la création artistique féminine, à favoriser les échanges entre artistes et à promouvoir un théâtre engagé, ancré dans les luttes féministes et les questions de genre.

## 5 Chapitre 2 : Cadre théorique

---

### 5.1 Les féminismes dans les études organisationnelles

Les recherches féministes en sciences de gestion et en sociologie des organisations émergent dans les années 1980, notamment à travers les travaux de Jeff Hearn, Wendy Parkin ou Albert Mills. Ces auteur·e·s dénoncent l'absence de perspective genrée dans l'analyse des dynamiques organisationnelles, marquant ainsi un tournant critique dans un champ jusqu'alors dominé par des approches prétendument neutres. Leurs travaux mettent en lumière la manière dont les structures organisationnelles participent à la reproduction d'un ordre masculin, à travers des mécanismes implicites de pouvoir liés au genre. (Fotaki & Pullen, 2024)

Dans cette lignée, plusieurs chercheuses ont apporté des contributions majeures à la compréhension des inégalités produites au sein des organisations. Joan Acker, Silvia Gherardi ou encore Patricia Yancey Martin ont montré comment les pratiques organisationnelles – qu'il s'agisse du recrutement, des critères de promotion ou de la division du travail – participent à la construction de régimes d'inégalités systémiques. (ibid.)

Le concept de « régimes d'inégalités » (Acker, 1990 ; 2006) met ainsi en évidence le caractère structurel et souvent invisible des rapports de genre, de classe et de race au sein des institutions. Acker souligne que ces inégalités sont intégrées aux pratiques les plus banales, rendant toute tentative de transformation superficielle si elle ne remet pas en cause ces fondements mêmes.

Dans *Rethinking Feminist Organizations*, Patricia Yancey Martin (1990) propose une grille d'analyse en dix dimensions permettant de comparer les organisations féministes et non-féministes. Ces dimensions incluent l'idéologie, les valeurs et les objectifs féministes, les résultats attendus, les circonstances de la fondation, la structure organisationnelle et les modalités de gouvernance, les pratiques internes et externes, les modalités de recrutement des membres, la portée de l'organisation et ses relations avec l'extérieur. Cette grille offre des repères pertinents pour appréhender les spécificités des structures militantes, notamment en ce qui concerne la prise de décision, les rapports de pouvoir, la gestion des conflits ou encore la place accordée aux émotions et à l'affect dans le fonctionnement collectif. (Martin, 1990)

Le concept de « radicalisme tempéré » (Meyerson & Scully, 1995) vient enrichir cette perspective en introduisant la notion de tension vécue par des individus engagés dans une cause, comme le féminisme, tout en étant intégrés à des organisations qui peuvent en porter

les logiques inverses. Cette idée permet de penser les espaces de négociation, de résistance ou de contournement qui se jouent à l'intérieur même des structures institutionnelles.

Plus récemment, l'article de Bell, Meriläinen, Taylor et Tienari (2019) interroge la capacité des études organisationnelles à répondre aux transformations sociopolitiques portées par des mouvements comme #MeToo. Ils et elles soulignent le silence persistant du champ académique face à ces luttes et appellent à une réintégration des théories et pratiques féministes dans la recherche en management, afin de déstabiliser les hiérarchies patriarcales encore à l'œuvre (Bell et al., 2019).

Les méthodologies féministes proposent un positionnement critique vis-à-vis de la production de savoir scientifique : elles valorisent les expériences situées, la subjectivité, les voix marginalisées, et refusent l'objectivité positiviste. L'étude d'une organisation féministe militante appelle ainsi à un regard réflexif, engagé, et critique sur les modalités de production du savoir (Fotaki & Pullen, 2024)

## 5.2 La performativité dans les études organisationnelles

Comme nous l'avons évoqué dans la partie introductive de ce mémoire, la performativité est régulièrement mobilisée dans des études organisationnelles. L'analyse performative permet de renouveler la compréhension des processus, au-delà des approches plus figées, essentialistes et ostensives, souvent privilégiées en recherche en management (Aggeri, 2017).

Trois grandes perspectives sur la performativité sont couramment discutées dans le domaine des organisations et du management : les approches austinienne, callonienne et butlérienne (Gond et al., 2016).

Dans son article « *Qu'est-ce que la performativité peut apporter aux recherches en management et sur les organisations* », Aggeri développe les nuances du concept de performativité tel qu'il est porté par ces différent·e·s auteur·e·s. (Aggeri, 2017)

Les travaux de J.L. Austin (1962) se concentrent sur les actes de langage au sein des organisations. Le langage ordinaire, pour Austin, ne sert pas uniquement à décrire des choses ou à dire la vérité : il sert à transformer la réalité, à la « performer ». Cette approche a largement influencé les recherches sur la communication organisationnelle (Cooren, 2004 ; Cooren, 2014 ; Aggeri, 2017). Pour Austin, les actes de langage sont performatifs sous certaines conditions très précises, dites de « félicité » (Aggeri, 2017).

Sur ce point, Bourdieu critique Austin pour avoir négligé les conditions sociales réelles qui déterminent l'efficacité des actes de langage (Bourdieu, 1977 ; Aggeri, 2017). Le concept de vulnérabilité chez Butler s'inspire du concept de félicité, mais en modifie profondément la portée.

La deuxième approche de la performativité, développée par Michel Callon et d'inspiration sociologique, met l'accent sur les processus de performance, c'est-à-dire la manière dont les théories économiques contribuent à transformer concrètement les marchés et les pratiques marchandes, notamment par le biais **d'agencements sociotechniques**. Ce concept d'agencement, proche du « dispositif » de Foucault, permet d'intégrer les dimensions matérielles, et notamment l'instrumentation (modèles, infrastructures, outils, objets), dans l'analyse (Callon, 2007 ; Callon et al., 2013 ; Aggeri, 2017).

Enfin, la troisième perspective, dite butlérienne, s'inscrit dans une filiation foucauldienne et s'intéresse aux processus de subjectivation, par lesquels les individus ou les groupes construisent leur identité à travers la répétition d'actes performatifs. (Aggeri, 2017). Nous développerons ce concept dans la prochaine section, car il sera mobilisé dans notre cadre théorique.

### 5.3 Performativité et vulnérabilité chez Judith Butler

Dans notre étude de cas, nous avons choisi d'explorer deux concepts centraux et étroitement liés dans la pensée de Judith Butler — la performativité et la vulnérabilité — pour analyser les dynamiques à l'œuvre au sein de l'organisation VDF. Comme évoqué précédemment, différentes approches de la performativité ont été mobilisées dans des études organisationnelles. Ce qui nous intéresse particulièrement dans l'approche de Butler, c'est son ancrage dans une pensée de l'agentivité : la capacité des individus à subvertir les cadres normatifs. Sa dimension féministe et militante nous paraît également particulièrement pertinente pour interroger le fonctionnement de VDF.

Dans une perspective critique féministe, Melissa Tyler (2023) propose de repenser la méthode comme une pratique performative, soulignant que la recherche produit autant qu'elle révèle la réalité organisationnelle. En articulant la performativité à la vulnérabilité et à la relationnalité, elle met en lumière la manière dont les sujets se construisent à travers leur rapport aux normes et aux institutions (Tyler, 2023).

Cependant, cette approche ne fournit pas de protocole méthodologique directement transposable à notre étude. C'est pourquoi il nous semble nécessaire de revenir aux fondements du concept de performativité et de vulnérabilité chez Butler.

### 5.3.1 La performativité

#### 5.3.1.1 Introduction à Butler : contexte et genèse de la théorie de la performativité

Dans l'édition française de *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Judith Butler revient dans une introduction de 1999 sur son ouvrage initial publié dix ans plus tôt. (Butler, 2005)

Les outils mobilisés par Butler dans son travail proviennent du post-structuralisme français, que Butler interprète comme un travail de « traduction culturelle » visant à reformuler ces théories dans une perspective féministe. Iel<sup>2</sup> considère que *Trouble dans le genre* est un ouvrage issu d'une rencontre entre les mouvements sociaux et le monde académique, façonné notamment par la culture gay et lesbienne de la côte Est américaine, où Butler a vécu quatorze ans avant d'écrire le livre (ibid., p. 38).

Paradoxalement, la traduction française de *Trouble dans le genre* est tardive, puisqu'elle n'est publiée qu'en 2005, soit quinze ans après sa sortie initiale aux États-Unis.

Enfin, Butler insiste sur la difficulté de rattacher son travail à un champ disciplinaire précis, entre cultural studies et théorie critique, et sur le caractère hybride et croisé de ses sources, mêlant des auteurs français rarement lus ensemble (Levi-Strauss, Foucault, Lacan, Kristeva, Wittig) (ibid.p.29).

#### 5.3.1.2 Concepts clés développés par Butler

La notion centrale développée par Butler dans *Trouble dans le genre* est celle de la **performativité** du genre. Iel met en lumière que le genre est une construction et n'est pas une essence ou une identité stable, mais un effet produit par des actes, des gestes, des discours et

---

<sup>2</sup> Butler a publiquement affirmé en 2020, lors d'un entretien avec Alona Ferber, qu'elle préférerait désormais qu'on utilise le pronom « they/them » en anglais pour la désigner. Le pronom « iel » en français est un néologisme apparu dans les années 2010 dans les milieux militants et universitaires, notamment féministes et queer. Il désigne une personne non binaire, agendre, ou dont l'identité de genre ne correspond pas strictement aux catégories « il » ou « elle ». Il est officiellement entré dans Le Robert en ligne en 2021. Le pronom iel semble donc le plus adéquat pour la désigner dans le cadre de ce mémoire.

des comportements répétitifs, des rituels<sup>3</sup> sociaux qui construisent et naturalisent ce que l'on perçoit comme masculin ou féminin. (Butler, 2005, p. 35-36). Ces actes et discours performatifs reposent sur une attente collective selon laquelle le genre doit se manifester comme une essence intérieure, une attente qui contribue à produire la réalité qu'elle présuppose (ibid., p. 35).

Pour Butler, ce cadre attendu représente la « **normativité** ». Pour Butler, cet ensemble de normes régissant les idéaux de genre, peuvent être accompagnés d'une violence implicite. Cette violence se manifeste dans les formes contraignantes qu'imposent ces normes aux corps, et qui naturalise l'hétérosexualité comme une norme dominante (ibid., p. 43-44).

L'**agentivité**, ou la capacité d'agir pour subvertir ces normes, est aussi au cœur de sa théorie. Butler souligne que la subversion des normes de genre peut émerger à travers des actes performatifs qui remettent en question les catégories dominantes. Cette subversion peut émerger par des **pratiques** et/ou par des **discours performatifs** qui, étant mis en œuvre de manière répétitives, peuvent construire l'identité de genre de l'individu en marge du cadre normatif attendu. Mais Butler met en garde contre la tentation de définir des critères fixes de subversion. En effet, des performances subversives répétées peuvent se fossiliser en clichés ou se voir récupérées par des logiques commerciales, diluant leur potentiel critique. (ibid., p. 44-47).

Enfin, Butler évoque des travaux qui ont questionné la possibilité d'étendre la théorie de la performativité du genre à d'autres catégories d'analyse, telles que la race, en citant des auteurs comme S. Hartman, L. Lowe ou D. Kondo. Elle invite plutôt à observer ce que devient la théorie lorsqu'elle est confrontée à ces questions (ibid., p. 37-38).

Dans une perspective intersectionnelle, ces prolongements permettent également de penser que les identités performées ne se limitent pas au genre, mais sont traversées par des rapports de classe, de race, de colonialité ou d'anti-validisme, que l'organisation peut soit reproduire, soit subvertir à travers ses choix artistiques et politiques.

---

<sup>3</sup> Butler a établi le lien partiel entre l'idée de la dimension rituelle de la performativité et la notion d'habitus développée dans le travail de Pierre Bourdieu. Il explique cette affinité dans le dernier chapitre d'*Excitable Speech : A Politics of the Performative*, Routledge, New York 1997, trad.fr. *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*. Trad. Par C. Nordmann, Editions Amsterdam, Paris, 2004. Voir aussi partie sociologie culturelle de l'introduction de ce mémoire.

Dans leur article "*Gender trouble in the workplace: applying Judith Butler's theory of performativity to news organizations*", Jenkins et Finneman (2018) mobilisent la théorie de la performativité de Judith Butler pour analyser les dynamiques de genre au sein des rédactions journalistiques. Selon Butler, le genre n'est pas une essence fixe mais une construction sociale produite par la répétition d'actes codifiés. Jenkins et Finneman montrent que cette performativité est encadrée par des normes organisationnelles qui limitent les possibilités de subversion ou de redéfinition du genre. (Jenkins & Finneman, 2018). Il s'agit par contre plutôt d'une analyse théorique et méthodologique plutôt qu'une étude empirique fondée sur des données de terrain.

Si la performativité permet de penser comment les identités sont produites dans et par les normes, la vulnérabilité, telle que développée par Butler dans ses travaux ultérieurs, introduit une dimension relationnelle et politique essentielle. Elle permet de reconfigurer la performativité non seulement comme un acte de répétition, mais comme une exposition à l'autre et au monde, à la fois contrainte et ressource pour l'action. C'est dans cette articulation entre exposition, dépendance et agentivité que se construit une éthique relationnelle au cœur de l'agir collectif.

### 5.3.2 La vulnérabilité : vers une éthique relationnelle

Le concept de vulnérabilité, tel que développé par Judith Butler et analysé par Pulkkinen dans son article « *Vulnerability and the Human in Judith Butler's and Adriana Cavarero's Feminist Thought: A Politics of Philosophy Point of View* », (Pulkkinen, 2020), constitue un pivot central pour penser l'agir collectif. Loin d'être une faiblesse individuelle, la vulnérabilité est une condition constitutive de la subjectivité : elle exprime notre exposition aux autres, notre dépendance aux structures sociales, et notre capacité à être affecté·e·s.

Pulkkinen montre que cette exposition n'est pas un obstacle à l'action, mais au contraire, ce qui la rend possible. La performativité, chez Butler, ne peut être comprise sans cette relation préalable de vulnérabilité : c'est parce que nous sommes exposé·e·s que nous pouvons agir, résister, et nous rassembler.

Cette perspective relationnelle est approfondie dans *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (Butler, 2015), où l'agentivité est pensée comme inséparable des liens qui nous constituent. La vulnérabilité devient alors le **socle d'une éthique relationnelle**, fondée sur l'interdépendance et le care. Ce concept peut être mis en relation avec l'éthique du care qui

valorise les liens humains, la dépendance mutuelle et la réactivité aux besoins spécifiques, développé par Carol Gilligan dans son ouvrage « In différent Voice » (Gilligan, 1982)

Dans *Vulnerability and Resistance* (2016), Butler va plus loin : elle affirme que la vulnérabilité est aussi une **condition de la résistance politique**. Les corps vulnérables, lorsqu'ils se rassemblent, forment un espace d'apparition politique. Cette vulnérabilité partagée devient une force transformatrice, capable de contester les normes dominantes. Cette dimension fait écho à l'éthique du care développée par Joan Tronto, qui insiste sur la dimension politique notamment dans son livre « Moral Boundaries » (Tronto, 1993).

Enfin, cette réflexion s'élargit aux **dimensions structurelles** : la vulnérabilité est aussi produite par la précarité économique, la défaillance des infrastructures sociales ou l'absence de reconnaissance. Elle révèle ainsi les inégalités systémiques, tout en ouvrant la possibilité d'une action collective fondée sur la solidarité.

### 5.3.3 Application au festival VDF : transposition du cadre théorique

Les concepts de performativité et de vulnérabilité, tels que développés par Judith Butler, offrent un cadre analytique fécond pour comprendre les dynamiques à l'œuvre au sein du festival VDF.

La **performativité** permet d'interroger la manière dont l'organisation produit, reproduit ou déplace certaines normes sociales, culturelles et de genre. Ce concept, qui ouvre la voie à l'agentivité et à la subversion, offre une lecture pertinente de l'évolution historique de l'organisation, en tenant compte des prises de conscience liées aux changements des contextes sociaux et culturels. Cette dimension se manifeste également à travers ses choix artistiques, ses discours institutionnels et ses modes de gouvernance. L'analyse portera sur les pratiques répétées — programmation, langage, positionnements publics et mode d'organisation interne— qui façonnent les représentations ainsi que sur la manière dont ces actes contribuent à la subversion ou à la reproduction des structures de pouvoir.

La **vulnérabilité**, pensée comme exposition constitutive et ressource politique (Pulkinen, 2020), permet d'éclairer les tensions vécues par les actrices de l'organisation : salariées, bénévoles, artistes ou partenaires. Elle invite à analyser les formes de précarité, de dépendance ou d'invisibilisation, mais aussi les dynamiques de soutien, de care et de solidarité mises en œuvre. L'évolution vers une gouvernance plus horizontale et inclusive peut ainsi être lue comme une tentative de politiser la vulnérabilité, en la transformant en levier d'action collective.

Ces deux concepts, qui sont intimement liés, permet de saisir comment VDF, en tant qu'organisation féministe, performe des formes de résistance et de reconnaissance, tout en étant traversée par des tensions structurelles et relationnelles.

### 5.3.4 Liens conceptuels avec la sociologie culturelle

Dans une perspective de sociologie culturelle, plusieurs chevauchements conceptuels peuvent être identifiés entre la pensée de Judith Butler et celle d'autres courants critiques majeurs.

Dans l'introduction de 1999 à l'édition française de *Trouble dans le genre* (*Gender Trouble*, 1990), Butler (1999) reconnaît une proximité entre sa notion de performativité et celle de l'**habitus** développée par Bourdieu, les deux concepts décrivant la manière dont les normes ou dispositions sociales s'incarnent dans les corps, souvent de manière invisible (Butler, 2005, p. 36).

Butler note également des connexions avec l'**École de Francfort**, en particulier dans la critique des structures sociales génératrices de domination et d'aliénation, tout en se distinguant d'eux sur le plan méthodologique (Butler, 2005, p. 38).

Enfin, Butler s'inscrit clairement dans la tradition des **gender studies**, qu'il conçoit comme un champ interdisciplinaire mêlant philosophie, psychanalyse, sociologie et théorie politique, appelant à une révision permanente de ces disciplines à travers une lecture féministe et queer (Butler, 2005, p. 38).

Ces filiations théoriques permettent ainsi de situer la pensée de Butler dans un champ intellectuel élargi, à la croisée des traditions critiques, et illustrent la richesse des circulations entre sociologie, études culturelles et théories féministes.

## 5.4 Ancrage culturel du festival : une lecture sociologique

Le festival VDF, en tant qu'acteur culturel engagé dans la valorisation des expressions artistiques féminines et minoritaires, s'inscrit dans un paysage culturel et institutionnel qu'il est pertinent d'éclairer à travers la **sociologie de la culture**. Cette discipline, aux frontières floues, se situe à la croisée de plusieurs sous-champs — sociologie des arts, de la réception, des pratiques, des institutions — et se nourrit d'approches variées (Détrez, 2020). On peut également souligner les résonances entre ces courants de la sociologie de la culture et les travaux de Judith Butler (voir encadré p.13)

### 5.4.1 Genèse et évolution de la sociologie culturelle et politiques culturelles

En France, les grandes enquêtes sur les pratiques culturelles des français menées environ tous les 10 ans dès 1973 par le ministère de la culture à l'initiative d'André Malraux ont tenté de dresser un état des lieux des usages culturels, dans une volonté de démocratisation : rendre accessibles les œuvres majeures et développer des équipements culturels. (Détrez, 2020, p. 16, 21).

La première grande enquête de 1973 a fourni une base empirique essentielle à **Pierre Bourdieu** pour ses travaux sur la culture, en particulier pour *La Distinction* (Bourdieu, 1979). Dans cet ouvrage, Bourdieu montre que les goûts culturels sont liés aux positions sociales via l'habitus, (Détrez, 2020, p. 29-30) c'est-à-dire un ensemble de dispositions durables acquises par la socialisation, qui oriente ses comportements, y compris culturels. Le capital culturel, qu'il soit incorporé (connaissances, savoir-faire), objectivé (livres, œuvres d'art) ou institutionnalisé (diplômes), joue un rôle central dans la reproduction des hiérarchies sociales. Les pratiques des classes dominantes (musique classique, théâtre) s'opposent aux goûts populaires (variété, télévision), dans une logique de distinction sociale. (Détrez, 2020, p. 26–30)

La Belgique s'inscrit dans cette dynamique, créant un ministère des Affaires culturelles dès 1958 et développant un réseau d'infrastructures culturelles inspiré de la France (Dumont, 1997). En réponse à Bourdieu, le mouvement « Peuple et Culture » en France fondé par Joffre Dumazedier entend lutter contre les inégalités culturelles en promouvant une culture populaire et humaniste. En Belgique, dans le sillage des événements de mai 1968, un changement de paradigme s'opère avec l'**éducation permanente** dont Marcel Hicter devient la figure de proue en Belgique. On assiste alors à l'émergence du concept de démocratie culturelle, qui vise non plus seulement à diffuser la culture existante, mais à permettre aux populations de créer et valoriser leur propre culture. (Dumont, 1997) L'éducation permanente, telle que définie par le décret de 1976 en Fédération Wallonie-Bruxelles, constitue une politique publique structurée, soutenue par l'État et axée sur le développement de l'esprit critique chez les adultes. (Fédération Wallonie-Bruxelles, 1976)

Dans le cadre de notre étude de cas, les choix artistiques portés par VDF traduisent une volonté explicite de rompre avec les logiques d'élitisme culturel dénoncées par Bourdieu. Dès ses débuts, le festival programme des propositions artistiques issues de voix minorées ou

marginales, qui ne reflètent pas une culture légitimée par les élites. Par ailleurs, sa reconnaissance en tant qu'acteur de l'éducation permanente depuis 2019 renforce cette orientation vers une culture produite « par le bas » et socialement valorisée.

Ces approches rejoignent les **Cultural Studies** britanniques nées au Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, qui valorisent les cultures subalternes (punk, féminines, minoritaires, etc.) en opposition à une culture d'élite. Ces études interdisciplinaires s'intéressent aux pratiques populaires comme formes de résistance. Ces études ont donné lieu à une prolifération de sous-champs comme les Gender Studies, Black Woman Studies ou Film Studies, Arab Studies, Gay and Lesbian Studies...etc (Détrez, 2020, p. 113–136)

Enfin, dans la « Théorie Critique » développée par l'**école de Franckfort** qu'on peut qualifier de néo-Marxiste, l'industrie culturelle est vue comme une idéologie au service de la domination capitaliste (Détrez, 2020, p. 114-119) Dans cette logique, pour Adorno et Horkheimer, les productions industrielles de biens culturels relaient et assurent une domination économique et sociale pour les ouvriers des grandes industries, dans la même aliénation que la religion pour Marx. Une distinction est alors faite entre la « culture de masse », et les « cultures savantes » et les « cultures populaires traditionnelles ».

#### 5.4.2 Déconstruire la neutralité : genre, politiques publiques et pratiques culturelles

La sociologie culturelle, notamment en France, a longtemps abordé les pratiques culturelles à travers une perspective prétendument neutre, occultant ainsi les rapports de genre et reproduisant une vision androcentrée des goûts et usages culturels. Pierre Bourdieu, dans *La Domination masculine* (1998), met en lumière la manière dont la violence symbolique intériorisée perpétue la domination masculine au-delà de la contrainte physique (Krais, 1999). Cette approche a été approfondie par Sylvie Octobre (Octobre, 2014), qui montre comment les identités sexuées structurent les pratiques culturelles et renforcent les normes de genre.

Dans le champ musical, les inégalités sont particulièrement visibles. En Belgique, la plateforme Scivias révèle qu'en 2022, 78 % des artistes programmés dans 13 festivals étaient des hommes, contre 21 % de femmes et 0,4 % de personnes non-binaires (Scivias, 2022). En 2023, l'écart reste marqué (64,4 % d'hommes cisgenres contre 35,6 % FINTA<sup>4</sup>), malgré les efforts de certains festivals comme Les Nuits Botanique (50 %) ou Esperanzah! (44 %)

---

<sup>4</sup> FINTA : sigle de Femmes, Intersexes, Non binaires, Trans, Agenres.

(Scivias, 2024). Les structures organisationnelles demeurent elles aussi genrées : 76 % des programmeur·ice·s sont des hommes, et 60 % des femmes du secteur déclarent avoir subi des violences sexistes ou sexuelles en 2024.

Face à ces constats, la Belgique a progressivement intégré la perspective de genre dans ses politiques publiques. La création de l'Institut pour l'Égalité des Femmes et des Hommes en 1995, puis la loi de 2007 sur le *gender mainstreaming*, ont constitué des jalons importants (Institut pour l'égalité des femmes et des hommes, s.d.). Dans le secteur culturel, cette dynamique s'est concrétisée en 2022 par l'ajout d'une clause d'égalité dans le décret sur les arts de la scène en Fédération Wallonie-Bruxelles, conditionnant l'octroi des subventions à la prise en compte de l'égalité femmes-hommes et de l'interculturalité.

### 5.4.3 Conclusion : penser le festival comme acteur culturel et politique

L'histoire des politiques culturelles, les apports de la sociologie de la culture et les courants critiques tels que les *Cultural Studies* ou les *Gender Studies*, offrent un cadre conceptuel essentiel pour penser le festival VDF comme un acteur culturel situé : à la fois ancré dans un réseau institutionnel, mais porteur d'une vision critique et émancipatrice de la culture.

Depuis sa création en 1991, VDF agit à rebours des logiques descendantes de diffusion de la "grande culture". Dès ses premières éditions, il propose des ateliers de transmission menés par des artistes partageant des savoirs traditionnels, souvent menacés d'invisibilisation. (Annick, annexe 1). Cette démarche s'oppose à une conception élitiste de la culture et s'inscrit plutôt dans une logique de démocratie culturelle (Dumont, 1997) et d'éducation permanente (Fédération Wallonie-Bruxelles, 1976).

Comme le résume Véro T. dans les Actes du Forum (2007) :

« Ce que le festival décline depuis le début, ce sont des voix de femmes, écoutées dans leur diversité et dans leur multiplicité : rurales, nomades, urbaines ou villageoises, sacrées ou profanes, traditionnelles ou contemporaines. »

Dans cet espace artistique, les cultures en résistance prennent toute leur place : pratiques artisanales, mémoires marginalisées, savoirs subalternes transmis par les femmes, formes artistiques issues de contextes de répression ou de domination. À travers ces choix, le festival rejoint les critiques formulées par l'École de Francfort (Adorno, Horkheimer, Marcuse) sur

l'aliénation provoquée par la culture de masse (Détrez, 2020, p. 114–119), en proposant un modèle alternatif basé sur la création collective et la visibilité de cultures marginales.

Le positionnement actuel du festival VDF, tel que décrit sur son site officiel, témoigne d'une évolution vers une programmation queer, inclusive et féministe, articulée autour de dispositifs participatifs et d'une attention active portée aux minorités (VDF, s.d.). Ce choix de mettre en lumière des artistes racisées, queer ou en situation de handicap, tout en proposant des espaces accessibles et non hiérarchiques, fait directement écho aux apports des Cultural Studies.

Il devient un lieu de reconnaissance, de création et de résistance symbolique, mais aussi un espace d'expérimentation politique, anticipant ce que Sylvie Octobre et Frédérique Patureau (2022) appellent la réflexivité institutionnelle : la capacité d'intégrer consciemment les enjeux de genre et de pouvoir dans les pratiques organisationnelles et artistiques.

Par ailleurs, l'évolution des politiques de genre en Belgique, marquée notamment par la loi de 2007 sur le *gender mainstreaming* et l'ajout en 2022 de clauses d'égalité dans le décret des arts de la scène, redéfinit progressivement les attentes à l'égard des institutions culturelles. Le festival VDF, historiquement pionnier sur ces questions, bénéficie d'un soutien institutionnel lié à ses engagements en faveur de l'égalité et de l'interculturalité.

## 5.5 Musiques du monde : 40 ans de circulations, tensions et perspectives critiques

Depuis les années 1980, les *musiques du monde* ou *world music* s'imposent comme une catégorie musicale ambivalente. D'abord issues de l'ethnomusicologie, dans une logique de sauvegarde patrimoniale, elles ont été largement façonnées par les logiques commerciales et néolibérales de l'industrie musicale, tout en devenant un espace de contestation, de création hybride et de réflexivité politique.

Historiquement, l'ethnomusicologie a parfois figé les traditions musicales dans une vision essentialiste : Constantin Brăiloiu opposait une création occidentale individuelle à des traditions perçues comme collectives et immobiles (Olivier, 2012). Cette posture a été critiquée dès les années 1990, notamment par Kofi Agawu, qui dénonce un *apartheid méthodologique* entre musiques occidentales et extra-occidentales (Stokes, 2004). Les critiques poststructuralistes et décoloniales ont remis en cause ces grilles de lecture, appelant

à reconnaître la subjectivité des artistes et les dynamiques créatives internes aux traditions. (Aubert, 2010 ; Olivier, 2012)

L'émergence de la catégorie *world music* dans les années 1980 — notamment en Grande-Bretagne — a officialisé la commercialisation de musiques non occidentales à des fins de diversification du marché musical. Le succès d'artistes comme Youssou N'Dour ou Khaled a cohabité avec des controverses, comme celle du groupe Deep Forest, accusé d'avoir volé des enregistrements traditionnels. (Zuckerman, 2004).

Cette catégorie est aussi traversée par une ambiguïté linguistique et symbolique : elle désigne tout ce qui n'est pas classé comme pop, rock, jazz ou musique classique, opérant une distinction implicite entre « eux » et « nous » (Martin, 2002). Des études comme celle de Nicolas Jaujou ont montré que les logiques de classement dans les magasins façonnent les goûts du public et participent à une construction performative des identités musicales (Jaujou, 2002).

Dans un contexte de mondialisation néolibérale (Abélès, 2008 ; Oleksiak, 2020), la circulation accélérée des biens culturels s'accompagne d'une logique de renouvellement marketing constant. Larris Portis (1997) analyse la musique populaire, y compris la *world music*, comme traversée par une tension entre authenticité, marchandisation et domination. Les traditions musicales minoritaires deviennent un gisement esthétique exploité pour maintenir l'attention du public, dans un contexte de capitalisme culturel globalisé.

En réaction, les mouvements altermondialistes et les Cultural Studies ont renouvelé la critique. Ces approches, influencées par les luttes féministes, postcoloniales et antiracistes (Détrez, 2020 ; Massiah, 2006), ont mis en évidence le rôle des rapports de pouvoir dans la production culturelle. Des figures comme Angela Davis ou Audre Lorde ont contribué à penser l'art comme un outil politique, tandis que des artistes contemporains (Amandine Gay, Rokhaya Diallo) explorent des récits alternatifs via des médias indépendants.

Dans ce contexte, des festivals comme VDF en Belgique ou des plateformes comme Bandcamp incarnent une volonté de se réappropriier les circuits de diffusion en promouvant des pratiques locales, critiques, parfois militantes. Toutefois, ces initiatives ne sont pas exemptes d'ambiguïtés, comme le rappelle Amselle (2006) : même des démarches transculturelles sincères peuvent reconduire des formes de domination symbolique.

Enfin, en adoptant une approche décoloniale, Emmanuelle Olivier (2012) insiste sur le rôle central des artistes comme médiateurs actifs. À travers leurs trajectoires, souvent marquées par des circulations transnationales et des ruptures identitaires, ils produisent des œuvres situées, complexes, et irréductibles aux catégories imposées. Le cas de l'artiste Sika Gblondoumé, qui rejette l'étiquette *world music*, montre combien ces classifications peuvent contraindre la réception et l'expression artistique (Durocher, 2021).

## 6 Chapitre 3 : Méthodologie

---

### 6.1 Introduction méthodologique : rappel de la problématique et des objectifs

La question centrale qui guide ce travail est la suivante :

« Comment l'organisation Voix De Femmes incarne-t-elle ses valeurs militantes depuis sa fondation, et comment opère-t-elle des transitions organisationnelles pour soutenir des pratiques de résistance, de reconnaissance et de transformation sociale — notamment à travers une performativité politique fondée sur la vulnérabilité collective ? »

Ce mémoire se propose ainsi d'analyser l'organisation du festival VDF dans une perspective à la fois historique et féministe, en mobilisant les concepts de performativité et de vulnérabilité développés par Judith Butler. Les deux objectifs principaux sont d'une part de comprendre comment cette organisation, par ses pratiques, ses discours et ses formes organisationnelles, incarne des valeurs militantes et active des dynamiques de résistance et de transformation sociale. D'autre part, la perspective historique a pour objectif d'analyser les transitions organisationnelles.

### 6.2 Positionnement épistémologique et cadre d'enquête

Ce travail s'inscrit dans une démarche qualitative, adoptant une posture à la fois critique et féministe, car il cherche à comprendre et à questionner les injustices et les inégalités, en cohérence avec le cadre théorique mobilisé. Il repose sur une épistémologie constructiviste, qui considère que les réalités sociales, telles que les identités de genre ou les rapports de pouvoir, ne sont pas données, mais co-construites dans les interactions, les pratiques et les discours.

Ancré également dans une perspective de savoirs situés (Haraway, 1988), ce positionnement reconnaît que toute production de connaissance est partielle, incarnée et contextuelle. Il implique une attention particulière aux rapports de pouvoir dans la recherche, ainsi qu'une volonté de déconstruction des normes dominantes et de visibilisation des voix marginalisées ou minorées.

## 6.3 Méthodes d'enquête

Pour répondre à la question de recherche, une enquête qualitative a été menée en combinant plusieurs méthodes de collecte de données, afin de confronter différentes sources et d'approfondir la compréhension du sujet.

### 6.3.1 Analyse documentaire

L'étude s'est appuyée sur un ensemble varié de documents produits par l'organisation et des articles de presse, permettant d'éclairer son évolution, ses choix de programmation et ses prises de position :

- Archives des programmations disponibles sur le site internet <https://voixdefemmes.org/>, retraçant les artistes programmé·e·s, thématiques et formats retenus au fil des éditions.
- Un ensemble édité en 2004, comprenant deux CD regroupant des enregistrements live réalisés lors des 5e et 6e éditions (2000 et 2002), un DVD documentant les prestations des quatorze artistes invitées à la soirée de clôture du 6e festival (2002), ainsi que l'intervention scénique des représentantes du Réseau des mères. Cet ensemble, accompagné d'un livret présentant les artistes et leurs pratiques artistiques, était destiné à la vente.
- La retranscription des actes des forums du 8e festival (2007), éditée en 2009, structurée autour de trois thématiques : la diversité culturelle transmise par les femmes ; mémoire et justice à travers la Convention des Nations Unies sur la protection contre les disparitions forcées ; et la microfinance. Des artistes programmées y prennent également la parole pour évoquer leur art et leur réalité sociale et économique.
- Un recueil édité en 2004 consacré au Réseau des mères, rassemblant des témoignages et récits de rencontres. Présenté comme un outil, un moyen d'information, de diffusion et de lutte.

- L’anti-guide pour un secteur culturel plus accessible et plus inclusif, édité par VDF et Barricade Asbl en 2023. Il s’agit d’un outil développé à partir d’une recherche-action, basée sur des expériences concrètes. Ensemble de conseils pratiques pour rendre des activités et des événements culturels plus accessibles et inclusifs.
- documents administratifs fournis par la co-présidente actuelle : un bref historique de l’ASBL : historique des engagements et des membres du CA ainsi que les statuts de l’ASBL de 1995, 2005 et la modification de 2024. Un dossier de demande de subside rédigé par Véro T. pour la période 2005-2008.
- Une sélection d’articles de presse : recherche google et Périoclic avec les mots clés « voix de femmes » et le nom des directrices – codirectrices + articles parus dans le magazine C4.

### 6.3.2 Entretiens semi-directifs

Des entretiens semi-directifs ont été menés auprès de personnes ayant un lien structurel significatif avec le festival. Pour être incluses dans l’enquête, ces personnes devaient avoir joué un rôle actif dans l’organisation, la programmation, la gestion ou la réflexion stratégique du festival, et représenter différents moments-clés de son histoire.

Au total, 9 entretiens individuels dont 2 exploratoires, et 1 focus group ont été menés, en présentiel ou en visioconférence. Ils ont tous été enregistrés, intégralement retranscrits, puis regroupés en annexe. Les entretiens multiples avec une même personne ont été consolidés dans un seul document. Afin de garantir la confidentialité des propos recueillis, les entretiens ont été entièrement anonymisés, et les âges ont été indiqués de manière approximative. Chaque participant·e a été informé·e des objectifs de la recherche avant l’entretien, et un consentement oral a été obtenu. Les échanges ont été menés dans le respect de la confidentialité et du volontariat. Toutefois, en raison de la taille réduite de l’organisation étudiée, un anonymat total ne peut être garanti. Cette limite a été expliquée aux participant·e·s, qui ont néanmoins accepté de participer en connaissance de cause.

## 6.4 Accès au terrain et description de l’échantillon

L’accès au terrain a été rendu possible par une collaboration étroite avec la co-directrice actuelle, également membre de la commission de ce mémoire. Elle a facilité l’identification et la prise de contact avec des personnes-clés.

L'échantillon final se compose de 13 femmes, issues de diverses générations et occupant différents rôles dans l'organisation, ainsi que d'un homme. Cette disproportion au niveau du genre est représentative de l'organisation, et la diversité des profils permet une lecture diachronique du festival, tout en intégrant une pluralité de points de vue, essentielle pour saisir les évolutions historiques et les tensions internes à l'œuvre.

La dimension historique de cette étude explique que la majorité des personnes interrogées aient plus de 45 ans. Il est important de souligner que cela ne traduit pas une difficulté de l'organisation à se renouveler, mais plutôt une volonté affirmée de maintenir une continuité et de rester en lien, notamment via le conseil d'administration, avec d'anciennes travailleuses — apportant ainsi un regard ancré dans la mémoire de l'organisation.

Prénom	Age	période couvrant le témoignage	Période VDF	Lien avec festival Voix de Femme ?	Type d'entretien	Annexe
Annick	70	Depuis 1968	1- 2-3	Amie proche de Fondatrice Véro T. et membre du CA depuis 2024	exploratoire	1
Eric	70	Depuis 1977	1-2-3	Dans le CA depuis la création de VDF->2023	quali semi-directif	2
France	65	1986 - 2010	1-2	Artiste 1ère édition ; amie de Véro T (Magdalena project) ; Renfort équipe édition 2009	quali semi-directif	3
Lucia	47	2004 - 2011	1-2	2005 : bénévolat puis 2006- 2011 : coordinatrice	entretien libre de groupe	4
Héloïse	47	2006 - 2023	2-3	Chargée de com 2006-2012 puis dans le CA entre 2013-2023	entretien libre de groupe	4
Nathalie	53	2008 - 2012	2	Contrats temporaires pour missions et éditions	entretien libre de groupe	4
Barbara	47	2005 - 2008	2	Contrats temporaires pour éditions	entretien libre de groupe	4
Dora	47	2005 - 2010	2	Contrats temporaires pour éditions	entretien libre de groupe	4
Régine	45	Depuis 2010	2-3	Coordinatrice 2010-2012 puis dans le C.A. depuis 2013	quali semi-directif	5
Aude	40	Depuis 2013	2-3	2013 -2017 : chargée de communication ; depuis 2017 : co-direction	quali semi-directif	6
Clara	40	Depuis 2015	3	2015 : coordination ; depuis 2020 : co-direction	exploratoire	7
Caro	32	2021 - 2025	3	Médiation culturelle 2021-2023 ; collective programmation + AG	quali semi-directif	8
Jenny	40	Depuis 2013	2-3	Stagiaire 2013 ; membre du CA 2013->2025	quali semi-directif	9
Magali	30	Depuis 2017	3	Collective programmation + AG	quali semi-directif	10

## 6.5 Détail du déroulement des enquêtes et cadre d'analyse

### 6.5.1 Présentation des formats et profils interrogés

La démarche d'enquête a combiné plusieurs formats d'entretien. Deux entretiens exploratoires ont été réalisés, l'un avec une amie proche de la fondatrice, aujourd'hui membre du conseil d'administration, et l'autre avec l'une des co-directrices actuelles. Sept entretiens semi-directifs ont ensuite été menés auprès de membres actuels et anciens du festival, incluant des membres de l'équipe de coordination, du conseil d'administration, ainsi qu'une artiste ayant participé à la 1<sup>ère</sup> édition du festival et par la suite ayant été sollicitée pour donner un coup de main à l'organisation. Enfin, un entretien de groupe non directif a réuni cinq anciennes travailleuses ayant collaboré sur plusieurs éditions du festival. Ce focus group, d'une durée d'environ deux heures, s'inscrivait dans une approche exploratoire et ouverte : après une courte présentation du contexte et de la problématique, les participantes ont été invitées à s'exprimer librement. Ce moment d'échange a permis de faire émerger des mémoires partagées, des affects collectifs ainsi que des dynamiques d'articulation entre récits individuels et expériences communes.

### 6.5.2 Déroulement pratique des entretiens et cadre d'analyse

Les entretiens se sont déroulés entre mars 2024 et juin 2025, principalement en présentiel, et parfois en visioconférence selon les disponibilités et les localisations géographiques des personnes contactées. Leur durée variait entre 45 minutes et 2 heures. Tous ont été enregistrés et intégralement retranscrits, à l'exception d'un entretien exploratoire pour lequel un problème technique a empêché l'enregistrement d'une partie de l'échange. Lors de ce même entretien, une deuxième personne, également impliquée dans l'organisation du festival, s'est jointe spontanément à la discussion. Cette situation imprévue a été intégrée dans l'entretien, et ses apports ont été retranscrits et analysés au même titre que les autres contributions, dans le respect du consentement informé.

Dans un autre cas, le choix méthodologique a été posé de ne pas retranscrire un passage significatif de l'entretien, au cours duquel la personne s'est largement étendue sur son parcours artistique personnel. Bien que pertinent sur un plan biographique, ce développement dépassait le cadre de ce mémoire centré sur l'organisation du festival. Cette décision a été prise dans une logique de recentrage thématique, tout en conservant les passages utiles à l'analyse.

Les entretiens semi-directifs ont été menés à partir de grands axes thématiques, et sont restés ouverts pour permettre aux personnes interrogées de s'exprimer librement.

Les axes abordés lors des entretiens portaient notamment sur leur **expérience concrète** au sein de l'organisation, leur perception de la **gouvernance** interne, ainsi que leurs **motivations** à s'impliquer. Ils ont également été invités à partager les **tensions** et ajustements rencontrés dans le fonctionnement quotidien, leur point de vue sur les pratiques artistiques et **les types de programmation**, ainsi que leur compréhension des **valeurs féministes, militantes ou de transformation sociale** présentes dans le festival. En fonction de la période concernée par les interviewé·e·s, les questions portaient sur le **contexte de la fondation** ou sur des éléments liés à **l'évolution de la structure organisationnelle**. Ces axes ont été élaborés à partir des entretiens exploratoires.

Ces dimensions sont essentielles pour répondre à la question de recherche, qui s'intéresse à la manière dont le festival VDF incarne des valeurs militantes et déploie des pratiques de résistance, de reconnaissance et de transformation sociale. Comprendre comment ces valeurs se traduisent concrètement dans le vécu des membres, dans les modes de gouvernance et dans la programmation artistique, permet d'appréhender la performativité politique du festival. L'analyse des perceptions des tensions, des ajustements quotidiens et de l'engagement militant des participants éclaire ainsi la manière dont l'organisation met en œuvre ses valeurs fondatrices dans sa pratique collective.

Cette souplesse dans la conduite des entretiens a permis de faire émerger des récits riches, parfois inattendus, témoignant de la complexité des trajectoires individuelles et collectives liées au projet VDF. Elle a aussi ouvert un espace de parole sensible, dans lequel les affects, les souvenirs, les désaccords ou les enthousiasmes ont pu s'exprimer librement.

## 6.6 Analyse des données : méthode, outils et concepts

L'analyse des entretiens semi-directifs a été menée à partir des axes définis, tout en laissant émerger des thématiques en lien avec les contextes historiques, culturels, sociaux et politiques. Elle s'inscrit dans une perspective critique, en cohérence avec la question de recherche. Cette analyse s'est appuyée sur une lecture croisée avec les données issues de l'analyse documentaire, dans une logique de triangulation des sources. L'analyse documentaire a permis de replacer les récits dans leur contexte historique, tout en enrichissant la compréhension des trajectoires organisationnelles et militantes. Les concepts mobilisés dans le cadre théorique ont également guidé l'interprétation des matériaux recueillis.

Les principales thématiques qui ont émergé de l'analyse sont les suivantes : la gouvernance, les formes d'organisation, les dynamiques de pouvoir et de décision, les transitions organisationnelles, la gestion des conflits, les paradoxes, les types de programmation, ainsi qu'un ensemble de valeurs — et les manières dont celles-ci sont incarnées au sein de l'organisation.

## 6.7 Limites

Les principales limites de cette recherche tiennent au fait de l'impossibilité d'interroger directement la fondatrice, Véro T., aujourd'hui décédée, limite l'accès à une compréhension directe et incarnée de la période fondatrice du festival. Ensuite, l'analyse documentaire n'est pas complète, car beaucoup d'archives n'ont pas été retrouvées (par exemple aucune archive de contrats de travail).

---

## 7 Chapitre 4 : Résultats

---

### 7.1 Introduction

Cette section présente les données recueillies en suivant une trame chronologique articulée autour de trois grandes périodes. Ce découpage repose sur des changements significatifs dans la gouvernance, le positionnement politique et les pratiques culturelles du festival, et il est à mettre en relation avec les vagues féministes présentées dans le chapitre 1 :

---

#### **Les origines de VDF : (avant 1991)**

Cette section permet de saisir le contexte général ayant permis l'émergence du festival VDF, et est à mettre en lien avec la deuxième vague féministe.

#### **1. Première période : Les débuts de VDF (1991–2000)**

Période fondatrice portée par Véro T., dans un contexte local d'expérimentations artistiques, en collaboration avec le Cirque Divers. L'objectif initial est de donner de la visibilité à des femmes artistes locales et internationales, souvent issues de traditions orales et traditionnelles. Bien qu'ambitieuse, cette période semble marquée aussi par le backlash des années 1980.

#### **2. Deuxième période : Expansion et limites d'une gouvernance hiérarchisée (2000–2015)**

Le festival s'étend à plusieurs villes (Liège, Anvers, Gand, Bruxelles...), gagne en notoriété, diversifie sa programmation et affirme plus fortement son engagement politique, notamment à travers le Réseau des Mères<sup>5</sup>. Il devient un espace militant, à la jonction entre création artistique et luttes sociales, mais rencontre également des tensions liées à une organisation encore verticale. La programmation musicale correspondait à ce que l'on désignait alors sous le terme « musiques du monde ». (voir contexte p.13)

### **3. Troisième période : Collégialité et ancrage local (2015–2025)**

Une nouvelle gouvernance horizontale se met en place. Le festival se recentre sur Liège et adopte un positionnement queer, intersectionnel et inclusif, en lien avec des réflexions décoloniales. Il s'ancre dans des collaborations étroites avec le tissu associatif liégeois, affirmant une volonté de transformation à travers l'éducation permanente, la création collective et l'émancipation. Il devient ainsi un lieu de transmission en dialogue constant avec les mutations sociopolitiques contemporaines. Cette dernière période du festival affirme clairement une posture en phase avec les troisième et quatrième vagues féministes.

---

Sans procéder encore à une analyse théorique approfondie, nous présentons ici les résultats de l'enquête à travers plusieurs axes structurants qui ont émergé avec les témoignages. Cela nous permettra, dans le chapitre suivant, d'en saisir les dynamiques performatives et les formes de vulnérabilité incarnée.

## **7.2 Les origines de VDF**

Les récits de France, Annick et Éric nous plongent dans les origines de VDF en révélant un entrelacs de relations affectives, de pratiques artistiques expérimentales et d'engagements féministes. Ce contexte permet de comprendre le contexte dans lequel VDF a pu émerger.

### **A. Un terreau féministe liégeois des années 70 – entre militantisme et création**

Annick (Annexe 1), proche amie de Véro dès l'université, évoque les débuts d'un engagement commun, né dans le sillage de leurs études : Véro en lettres romanes, elle-même en droit,

---

<sup>5</sup> Le Réseau mondial de solidarité des mères, épouses, sœurs, filles, proches de personnes enlevées et disparues est un collectif international né en 2000 lors du festival Voix De Femme, réunissant des femmes de divers pays touchés par la disparition forcée. Initié après une rencontre marquante à Beyrouth avec Wadad Halwani, ce réseau rassemble des proches de disparus, majoritairement des femmes, pour lutter contre cette pratique utilisée comme arme de terreur à travers le monde. Il mêle action politique, solidarité, mémoire et création artistique.

avant de rejoindre ensemble une nouvelle licence en arts de diffusion. Toutes deux participent activement aux mouvements féministes liégeois de l'époque, marqués par des luttes emblématiques comme la dépénalisation de l'avortement.

Annick joue un rôle central dans la fondation du *Café des femmes de Liège*, un espace militant qui devient un point de ralliement pour de nombreuses initiatives. (Granier, 2015) Ce contexte idéologique constitue un socle fondamental pour ce qui deviendra VDF : un lieu d'expression artistique en prise directe avec les luttes féministes locales.

### **B. Le Cirque Divers – la théâtralisation du quotidien masculin**

Le Cirque Divers, fondé en 1977 par cinq anciens soixante-huitards dont Véro et son compagnon de l'époque, Paul K., représente un espace emblématique de la contre-culture liégeoise. (Pirlot, 2018) C'est dans ce lieu bouillonnant que germent les premières tentatives expérimentations artistiques de Véro autour des problématiques de genre.

Le Théâtre de la Marmite, bien que de courte durée, témoigne d'une volonté de Véro T. de mettre en scène le quotidien des femmes raconte Eric (Annexe 2).

Annick apporte une perspective complémentaire, en insistant sur les tensions de genre au sein du collectif :

*« Elle était donc la seule femme, avec ces hommes, pas toujours simples. (...) Elle se butait très fort aux idées de tous ces hommes. Et d'autre part, elle souhaitait quelque chose qui concerne davantage toutes les problématiques de femmes. »*

### **C. Magdalena Project – résonance internationales et impact de la mise en réseau**

France, artiste, croise Véro dans le cadre du *Magdalena Project*, initiative internationale fondée par Jill Greenhalgh. Ce projet naît d'un cri de colère face à l'invisibilisation des femmes dans les structures de pouvoir artistique.

*« Ce n'est pas possible, dans tous ces groupes, il y a des femmes sans qui le groupe ne tiendrait pas (...). Je vais créer un festival, une rencontre, où je vais inviter des femmes du monde entier... On va changer les choses. »* (France, annexe 3, citant Jill Greenhalgh)

France se souvient de l'impact émotionnel profond de cette expérience, difficile à transmettre, tant le climat social restait hostile au féminisme.

France explique que le Magdalena Project, avec son mode de gouvernance horizontal, a pour but de soutenir des créations théâtrales portées par des autrices, et vise à susciter une émulation chez les membres qui décident d'organiser un Magdalena Project dans leur propre pays.

Ce projet international marque profondément Véro, qui y voit un modèle pour une initiative située en Belgique, articulant art et luttes féministes. VDF naîtra aussi de cette impulsion transnationale.

#### **D. Pouvoir de convaincre – réseaux, négociations, relations de force**

La naissance de VDF est aussi le fruit de négociations internes au sein du Cirque Divers. Pour Éric, le rôle de Véro a été décisif, mais dépendait aussi de sa capacité à convaincre Paul K. :

*« Sans Véro, évidemment, VDF ne se serait jamais créée, mais sans qu'elle puisse convaincre Paul K., ça n'aurait pas pu se faire non plus. »* (Annexe 2)

Annick, amie intime de Véro, confirme cette dimension relationnelle, faite à la fois d'admiration, de proximité, de résistance et de contournement des logiques de pouvoir internes au collectif.

### **7.3 Première période : Les débuts du festival (1991-2000)**

#### **A. Structure - gouvernance**

Comme nous venons de le voir, le festival VDF prend naissance à l'intérieur du Cirque Divers en 1991. Dès ses débuts, il bénéficie du soutien logistique et institutionnel de cette structure reconnue par la Communauté française, tout en étant porté de manière autonome par Véro T.

*“ Elle avait donc le support de la structure administrative. Ça devenait donc un des projets du Cirque, mais proposé et dirigé par Véro ”.* (Annick, Annexe 1)

L'implication du Cirque Divers dépasse l'appui administratif : les membres de l'équipe apportent une aide concrète à l'organisation, tout comme des femmes fréquentant le « Café des femmes »

*« Elle avait beaucoup de coups de main, aussi, elle travaillait avec des femmes du café des femmes. »* (Annick, annexe 1)

*« Il y a toujours eu du soutien. Au départ, c'était un soutien logistique assez important, dont les gens qui travaillaient autour du Cirque. »* (Eric, annexe 2)

## **B. Une programmation centrée sur les voix féminines du monde**

Dès sa première édition, la ligne artistique du festival se dessine : proposer une programmation exclusivement féminine dans le domaine des musiques dites « du monde », avec un ancrage multiculturel affirmé. Pour Véro T., il s'agissait d'occuper un espace jusque-là dominé par des figures masculines, y compris dans la musique « alternative » :

*« Dans les musiques du monde, il était très peu question de femmes. Donc elle a axé là-dessus : musique du monde, mais femme. »* (Annick, annexe1)

La programmation s'accompagne systématiquement d'ateliers, dirigés par les artistes elles-mêmes, une initiative encore peu courante à l'époque. Ces ateliers permettent une interaction directe avec les publics et une forme de transmission interculturelle.

Le flyers bilingue français-anglais de la première édition (1991) reflète cette orientation : elle annonce des concerts de 10 chanteuses venues d'Europe, d'Iran, d'Algérie, d'Inde, des Antilles, du Zimbabwe, ainsi que des ateliers voix ouverts à toutes et tous.



Premier Flyer du premier festival VDF

Cependant, comme le rappelle France (artiste invitée), le manque de moyens et l'organisation artisanale des débuts ont parfois rendu la participation difficile :

*« C'était très compliqué parce que je pense qu'elle avait fait ça avec très peu de moyens. [...] Véro, ce n'est pas quelqu'un qui était très organisé. [...] Mais nous, on avait accepté pour la soutenir, et pour lancer ce festival. »* (France, annexe 3)

### **C. Vers une certaine autonomisation : création de l'Asbl VDF**

En 1995, VDF devient une ASBL distincte. L'article 2 de ses statuts explicite une volonté de porter un projet à la fois artistique, critique, et pédagogique, centré sur l'expression des femmes :

*« [...] un festival à caractère artistique, pédagogique, critique et multiculturel qui concerne l'expression et l'identité des femmes [...], la création, production, coproduction et accueil d'œuvres féminines [...] ».*

Malgré cette autonomie, le lien logistique et humain avec le Cirque Divers perdure.

L'organisation repose en grande partie sur des réseaux de proximité, d'amitié et de solidarité, mobilisant des liégeois·e·s et un réseau militant.

### **D. Un féminisme dans la pratique : entre implicite et performativité**

Le féminisme porté par Véro T. ne s'énonce pas frontalement, mais s'incarne dans les choix programmatiques, les formes d'organisation collective, la priorité donnée aux femmes artistes venues d'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique, ainsi que dans l'ouverture aux expressions de genre non-normatives liées aux origines culturelles variées. Ce style de programmation musical était appelé à l'époque « musique du monde ».

Annick, à propos du féminisme de Véro : *« Elle transportait ça, mais elle ne l'exprimait pas forcément de la même manière. C'est dans les bases de création du festival. Véro elle s'axait fort sur la place des femmes dans la culture au sens large, pas que la musique. Elle proposait du théâtre, des lectures, etc. C'était vraiment axé sur le fait que des femmes se rencontrent et font ensemble. Faire ensemble, ça permet une reconnaissance, ça permet de prendre une place dans la société, la communauté dans laquelle on vit, d'être reconnu et de s'affirmer. C'était vraiment ça en fait, sa ligne. »* (Annick, annexe1)

## 7.4 Deuxième période (2000–2015) : Entre expansion et faiblesses d’une gouvernance hiérarchisée

### A. Une expansion artistique et politique affirmée

La période 2000–2015 marque une phase d’expansion majeure du festival VDF, toujours dirigé par Véro T. Fidèle à ses principes fondateurs – une programmation exclusivement féminine et pluridisciplinaire – le festival adopte progressivement un ton plus politique. Il s’inscrit alors dans une dynamique de militance artistique en faveur des "cultures en résistance", en valorisant des pratiques musicales et orales issues de cultures autochtones.

Cette programmation internationale met en scène la diversité et l'accent est mis sur la visibilité, le festival se déployant sur plusieurs villes belges (Liège, Bruxelles, Anvers, Gand...)

Un double CD (*VDF, enregistrement live. 2CD, 1DVD du 5e et 6e Festival VDF, Bruxelles, Liège, Anvers, avril 2000, mars 2002, 2004*) nous laisse un témoignage de la qualité, de la richesse et de la diversité de ces propositions artistiques de ces « voix du monde », qu’elles soient, rurales ou urbaines, sacrées, classiques ou contemporaines.



Couverture du double CD/DVD

Ces concerts favorisaient aussi des rencontres entre artistes, et Annick revient sur un moment magique entre une chanteuse Iranienne et des chanteuses Malgaches : *“Je ne sais pas comment ça s’est fait, mais ça a été comme un moment magique d’improvisation ensemble sous forme de réponse entre l’Iranienne et les Malgaches, avec un plaisir. L’Iranienne avait un immense sourire. C’était super beau parce que c’était des personnes où tout est différent*

*dans leur vie, dans leur culture, dans leur quotidien ..., c'était magnifique, et ça fonctionnait. Et ça ce sont vraiment des beaux moments, que ce festival permettait"* (Annick, annexe 1)

Les forums et publications associés aux festivals, notamment ceux de 2008–2009, révèlent une volonté de contextualiser les œuvres en donnant la parole aux artistes du Sud, souvent engagées dans des contextes de guerre, d'exil ou de répression. Les thématiques de la transmission orale et de la mémoire y occupent une place centrale, dans une perspective de résistance culturelle, en soulignant leur rôle crucial dans la préservation et le renouvellement des cultures. D'autres réflexions, autour par exemple de la micro finance, montrent une volonté de compréhension des problématiques sociales et économiques qui touchent les artistes invitées dans leur pays. (*Actes des forums du 8ème festival VDF, décembre 2007, 2009*)

Une dimension importante de cette orientation politique est le **Réseau mondial de solidarité des mères, épouses, sœurs, filles de personnes disparues**, coordonné par Colette V. entre 2000 et 2009 dans le cadre du festival *VDF*. Ces rencontres ont débuté suite à un échange entre Colette et la militante libanaise Wadad Halwani en 1998. Ce réseau de solidarité a été fondé par quatorze femmes venues de divers pays (Liban, Maroc, Argentine, Chili, Mexique, Sahara occidental, Kurdistan, Turquie, ex-Yougoslavie, Rwanda, Sénégal, Belgique). Il s'est élargi en 2002 avec des participantes de Palestine, Tchétchénie, Afghanistan, Iran, Algérie, etc. Étant donné les rencontres qui s'organisaient en journée pendant la durée des festivals, il a permis de créer des reconnaissances mutuelles et des liens de souffrance partagée entre ces personnes, tout en faisant prendre conscience publiquement l'ampleur mondiale de la disparition forcée comme arme d'oppression, au-delà des régimes sud-américains connus.

Ce réseau a également donné lieu à la création de projets artistiques (pièces de théâtre, œuvres visuelles) ainsi qu'à la mise en place d'actions symboliques, telles que les Arbres de la Mémoire, plantés à Liège en 2007 en hommage aux victimes de disparitions forcées.

### **B. Une gouvernance marquée par la verticalité (et les limites) d'une figure charismatique**

Derrière cette visibilité grandissante, les témoignages issus d'un **focus group réunissant d'anciennes collaboratrices ayant travaillé entre 2000 et 2010** mettent en lumière une réalité interne plus contrastée. Véro T. y est décrite comme une figure à la fois charismatique, inspirante, mais aussi instable et ambivalente dans son exercice du pouvoir. Cette dimension

de la personnalité de la fondatrice apparaît importante à développer par rapport à notre question de recherche, car elle donne une idée du type de gouvernance en place, ainsi que du degré d'incarnation — ou non — des valeurs de l'organisation. L'entretien a été mené de manière non directive, laissant émerger leur expérience professionnelle partagée. Les témoignages des 5 participantes du focus group sont retranscrites dans l'annexe 4, ce qui ne sera pas rappelé à chaque intervention pour alléger la présentation. Ils seront ponctuellement complétés ou mis en perspectives avec les témoignages de France (Annexe 3) et Eric (Annexe 2).

### **Portrait d'une figure charismatique, fragile et controversée : Véro T.**

Véro T., fondatrice et directrice du festival VDF, apparaît comme une figure charismatique, capable de susciter une réelle affection. Mais elle se révèle aussi fragile, souvent défaillante dans sa manière d'exercer le pouvoir, malgré une volonté affirmée de s'imposer dans la hiérarchie. Cette volonté s'exprime parfois par des attitudes vexatoires, cherchant à imposer une forme de subordination à ses collaboratrices.

Plusieurs participantes expriment un attachement sincère à son égard, malgré les difficultés vécues dans leur collaboration. « *C'était quelqu'un de très touchant, moi je l'aimais beaucoup* », confie Nathalie, tandis que Barbara souligne que « *malgré tout ce qu'on te dit de Véro [...], on s'y attachait.* » Cette affection se manifeste jusque dans les moments ultimes, comme le rappelle Héloïse : « *Elle était là au mariage de Lucia en Italie* », ou encore Barbara : « *On était toutes là. Enfin, pas toutes, mais celles qui étaient là, à l'enterrement. On était très ému-e-s et très tristes. Elle nous a marquées, quoi, malgré tout.* »

Ce lien affectif coexiste avec une perception critique de ses fragilités personnelles, souvent évoquées avec bienveillance mais aussi lucidité. Nathalie revient sur les relations amoureuses toxiques de Véro avec des hommes qu'elle décrit comme des « *machos, alpha premier* », soulignant son besoin constant de soutien, parfois au détriment de la clarté dans le cadre professionnel.

Lucia souligne le flou émotionnel qui régnait autour de Véro :

« *Elle jouait beaucoup sur les sentiments [...] entre personnel, émotionnel et professionnel. Tout était mélangé. Est-ce qu'elle le faisait consciemment ou pas ?* »

Héloïse, quant à elle, exprime un malaise persistant vis-à-vis de la dynamique de pouvoir au sein du bureau partagé avec D'Une Certaine Gaité, notamment en ce qui concerne Paul K., le cofondateur :

*« Ce qui m'a frappée, c'est qu'il dominait quand même Véro. Et ce qui m'a dérangée, par rapport à nous – les femmes qui travaillions avec elle –, c'est qu'elle ne nous a jamais défendues face à lui. Parce que lui, avec nous, il n'était pas tendre. »*

La confusion des rôles entre vie personnelle et responsabilités professionnelles ont eu des effets notables sur l'ensemble de la structure, jusqu'à son conseil d'administration. Éric, membre historique du CA, évoque un positionnement protecteur face à des décisions parfois irréalistes :

*« Bon, quelque part, j'étais quand même là pour protéger Véro. Par rapport à ses folies gestionnaires [...] Elle avait parfois des idées de grandeur qu'on n'était pas capables d'assumer. »* (Éric, annexe 2)

### **C. Désorganisation chronique et tensions liées à l'autorité**

Les critiques à l'égard de la gestion de Véro sont nombreuses et récurrentes. Elle est souvent décrite comme peu structurée, manquant de rigueur, tant dans le suivi administratif que dans ses relations professionnelles.

Nathalie exprime son ambivalence avec clarté :

*« Moi, j'aimais beaucoup Véro T. [...]. Mais j'avais beaucoup de mal à travailler avec elle. À cause d'un manque de respect pour le travail des autres, et d'une vraie incompétence dans la gestion des dossiers. »*

Malgré cette désorganisation, Véro tenait beaucoup à sa position hiérarchique.

*« C'est vrai qu'elle tenait fort à la hiérarchie, c'était très important pour elle »,* note Héloïse.

Cette autorité s'accompagnait, selon plusieurs, d'une forme de distance sociale implicite.

*« Elle avait cette ascendance de classe sociale, par rapport à nous... une forme de bourgeoisie. Elle aimait bien les trucs de luxe, les fringues de luxe »,* observe encore Nathalie.

Mais ce rapport au pouvoir n'était pas compensé par des compétences effectives en gestion. Lucia souligne une absence de remise en question :

*« Ce qui m'étonne, c'est qu'elle n'avait aucune compétence en gestion ou en administration. Et elle ne cherchait pas à en acquérir. »*

Cette désorganisation se manifestait aussi dans les projets internationaux, souvent perçus comme mal préparés et déconnectés des réalités locales. Nathalie évoque par exemple une coopération au Brésil où l'on attendait d'elle qu'elle « aide » une structure déjà bien établie :

*« Non, tu ne vas pas au Brésil dire aux gens comment gérer leur politique culturelle. C'était Gilberto Gil, le ministre de la Culture à l'époque. Salut, hein. »*

De tels épisodes traduisent ce que plusieurs témoignages qualifient de mégalomanie douce – une tendance répandue chez certains directeurs de structures artistiques liégeoises à vouloir rayonner à l'international sans en avoir les moyens ni la préparation adéquate. Lucia résume ce désir d'envergure :

*« Elle aimait bien l'idée d'être la directrice de quelque chose qui aille au-delà de l'Europe. Elle se voyait bien faire ça. »*

Le regard, un peu plus distancié, de son amie Annick apporte une nuance :

*« Véro, c'est une forcenée du travail, une personne très volontariste. À un moment donné, cela veut dire vouloir tout maîtriser, tout diriger... Ce qui, physiquement, n'est pas tenable. Il y a eu des craquages liés à ça, et certains ont pu se répercuter et se faire ressentir au sein de l'équipe. » (Annick, annexe 1)*

#### **D. Bénévolat, coups de main et manque d'autonomie économique**

De nombreux témoignages mettent en lumière la place centrale des logiques de bénévolat et de « coup de main » dans le fonctionnement de VDF, comme dans beaucoup de structures associatives. Si certaines personnes y ont trouvé un espace d'engagement choisi, d'autres ont plutôt vécu ces situations comme subies, dans un contexte de précarité et de manque de reconnaissance.

La structure elle-même n'était pas en mesure, à ses débuts, de fournir des contrats de travail stables : les premiers salaires ont été versés par D'Une Certaine Gaieté, tandis que VDF poursuivait une course permanente aux subsides pour survivre (Éric, annexe 2).

Lucia témoigne de cette réalité avec une certaine amertume :

*« J'ai bossé gratuitement presque un an pour VDF. Et jamais elle [Véro] ne m'a proposé une seule fois de me payer. Je venais d'arriver à Liège, je ne parlais pas bien français. J'avais besoin de bosser, de connaître les gens... »*

Elle évoque aussi une remarque blessante de Véro, qui renvoie à une forme de déni de la précarité vécue :

*« Une fois, elle m'a dit : "Ah oui, je devrais remercier ton papa, c'est lui un grand... Il nous finance..." Alors que je bossais temps plein pour VDF, et les soirs dans un resto pour payer mon loyer. Je n'arrivais pas à être autonome financièrement. »*

Malgré cela, Lucia finit par obtenir un contrat, via D'Une Certaine Gaieté :

*« Je crois que moi, la première fois, j'avais un contrat avec D'Une Certaine Gaieté. Elle a fini par me payer. »*

Héloïse confirme cette logique :

*« C'est D'Une Certaine Gaieté qui m'a payée. Au tout début, en 2005. »*

La précarité salariale semble avoir été structurelle. Nathalie rapporte :

*« Moi, j'ai été payée un mois sur la septième édition du Festival. En attendant mon contrat. Heureusement que l'équipe était motivante... »*

Pour plusieurs, cette logique trouve racine dans l'histoire même du secteur culturel à Liège :

*« Tous ces gens qui ont créé des associations à la fin des années 70, dans l'effervescence culturelle... Ils ne se sont pas payés pendant des années. Comme Eric, comme Paul K.. Ils ont bossé bénévolement, et du coup, ils ont fini par considérer que c'était normal de s'investir sans rien demander en retour », analyse Héloïse.*

Cette culture de l'engagement « passion » semble aussi avoir été intériorisée par Véro.

« Je crois qu'il y avait une part d'elle-même qui considérait que c'était un privilège de travailler pour VDF. Ce qui, d'une certaine manière, remplaçait la nécessité du salaire », estime Nathalie.

Enfin, pour d'autres comme Annick, l'implication restait ponctuelle et volontaire :

« J'ai donné des coups de main sur le festival en 2007, 2009, 2011. J'avais organisé des forums, des projections, une session sur Loredana Bianconi... C'était selon mes disponibilités. » (Annick, annexe 1)

Ce constat ne concerne pas seulement VDF, mais semble plus largement inscrit dans une certaine culture associative, encore bien présente aujourd'hui, comme le souligne Barbara :

« Oui, et on est encore un petit peu là-dedans, dans l'associatif. Il y a encore plein d'endroits où tu fais des heures sup, où ils ne sont pas payés pour ce qu'ils font... ça, ce n'est pas fini du tout. »

#### **E. Sororité par défaut : une équipe soudée, formée à la débrouille**

Malgré les failles structurelles et l'absence d'encadrement formel, c'est l'équipe qui a tenu le projet debout. Les anciennes travailleuses insistent sur la force du collectif, l'intensité du travail partagé et le sentiment de participer à quelque chose d'unique.

Barbara évoque ce lien comme le principal moteur de son engagement :

« L'équipe, je pense. On était très soudées. »

Lucia, quant à elle, souligne une forme d'auto-conviction partagée :

« On croyait en nous, plus que dans le propos. »

Pour plusieurs, cette expérience marquait leur entrée dans le monde professionnel, souvent dans des conditions précaires, mais extrêmement formatrices.

Dora raconte :

« C'était le premier boulot qu'on avait. Et on avait tellement de responsabilités qui nous dépassaient que tu ne pouvais pas ne pas t'investir à fond. »

Ce sentiment d'avoir appris "sur le tas", dans une logique de débrouille, revient fréquemment. En l'absence de cadre structurant, la répartition des tâches reposait souvent sur l'implication

individuelle.

Héloïse rend hommage à l'investissement de sa collègue :

*« En fait, tu ne le diras pas, mais toi, Lucia, tu as donné énormément de temps et d'énergie. Tu as géré, à un moment donné, à toi toute seule. »*

#### **F. Un manque de prise de conscience de l'importance du care ?**

Plusieurs témoignages mettent en lumière une disjonction entre les valeurs féministes affichées et la réalité des pratiques. Elles sont apparues dans la gestion de l'équipe, mais ressortent également en ce qui concerne la gestion du care dans l'accueil des artistes.

Lucia questionne rétrospectivement ce manque d'évaluation et de considération :

*"Est-ce qu'on s'est vraiment préoccupés de ce que ressentaient ces personnes qui, parfois pour la première fois [...], venaient en Europe, montaient sur scène, voyaient des gens danser sur leur musique ? Est-ce qu'ils avaient envie qu'on les présente comme ça ? [...] Comment les avons-nous réellement accueillis ? Il n'y a jamais eu d'évaluation."*

Appelée en urgence pour renforcer l'équipe, France (Annexe 3) se retrouve dans une situation marquée par un décalage entre l'ambition du festival et ses capacités réelles : *« Véro avait invité des artistes de renommée internationale [...] mais le festival n'avait pas forcément les moyens ni la capacité d'organisation. »* Elle décrit une posture de « fusible entre les artistes et les capacités du festival », source d'un ressenti de violence émotionnelle : *« Ça a été très violent pour nous. »* Ce sentiment atteint son paroxysme lorsqu'elle doit elle-même raccompagner à l'aéroport une chanteuse israélienne exclue du festival, après un différend politique : *« J'étais très en colère [...] j'avais tellement honte. »* Face à cette crise, elle souligne l'absence de soutien de la direction, *« très évanescence »*, révélant une organisation laissant les membres de l'équipe exposés et seuls dans des situations sensibles, sans cadre ni reconnaissance.

Les critiques les plus vives portent parfois sur la mise en scène maladroite des engagements politiques et de la mémoire. Nathalie raconte un épisode vécu comme particulièrement violent pour des femmes ayant perdu un proche dans un contexte de guerre ou de dictature : une cérémonie imposée autour d'un arbre de la mémoire, vécue comme intrusive, non concertée et insensible aux traumatismes.

*« C'était violent pour certaines participantes [...] absence de concertation, d'écoute et de sensibilité face au traumatisme vécu. »*

### **G. Une mise en scène désincarnée de la militance ?**

De nombreux témoignages convergent vers l'idée d'un militantisme de Véro plus affiché que vécu :

*« Ce que Véro défendait face au public était très différent de ce qu'on voyait dans les bureaux. Le féminisme, ce n'était pas une lutte première, profondément intégrée chez elle. J'ai l'impression que c'était beaucoup dans le paraître », analyse Héloïse.*

Lucia nuance :

*« Elle a initié quelque chose, c'est vrai. Peut-être que ça aurait évolué si elle s'était donné plus les moyens intellectuels de réflexion et si elle avait mis de côté son ego qui jouait un rôle important. »*

Elle poursuit :

*« Avec le festival, elle a beaucoup fait, elle a ouvert une voie, fait un travail de déblayage. Mais elle n'avait peut-être pas les capacités profondes pour mener une action militante complète en défense des droits des femmes. Elle s'est entourée de personnes qui pouvaient peut-être le faire pour elle. »*

### **H. Une autonomisation progressive, assainissement et transition vers la co-direction**

Entre 2008 et 2015, VDF reste dirigé par Véro T., mais amorce une transformation importante. L'Asbl fait face à une perte significative de subsides, notamment de l'Union Européenne — désormais centrée sur des appels à projets ciblés — et de la Coopération belge au développement, affectée par des restrictions budgétaires. En parallèle, le festival gagne en autonomie grâce à la signature d'un contrat-programme de quatre ans avec la Communauté française, rompant sa dépendance vis-à-vis de l'Asbl D'Une Certaine Gaité. Ce repositionnement stratégique s'accompagne d'un recentrage sur Liège, ville d'origine du festival, à la fois pour répondre aux attentes du public et pour s'adapter aux nouvelles réalités budgétaires. Bien que contrainte, cette évolution stimule une dynamique artistique renouvelée, renforçant l'ancrage local sans renier l'exigence ni les valeurs du projet (Defosse, 2008).

Au sein de l'équipe, un recrutement extérieur est lancé pour remplacer Lucia, qui démissionne tout en assurant un passage de relais. Régine est alors engagée pour coordonner l'ensemble administratif et organisationnel ; elle restera deux ans, avant de rejoindre le conseil d'administration comme présidente. Elle se souvient d'une période intense, marquée par des erreurs du passé, qui ont impacté l'organisation de l'édition qu'elle a dû gérer : des erreurs comptables, de reporting, des problèmes financiers importants, nécessitant un audit, une médiation, et un remboursement partiel, encore en traitement jusqu'à récemment.

Depuis, l'équipe a tiré les leçons de cette crise : elle a mis en place des outils internes, formalisé les procédures, et adopté une gestion plus rigoureuse pour éviter toute récurrence. Dans un article du Magazine C4, Véro évoque l'importance d'un engagement en faveur de l'accès à la culture pour toutes, notamment pour des femmes issues de milieux précaires ou en processus d'alphabétisation. Le travail avec ces associations est décrit comme complexe, évolutif et indispensable. (Janvier, 2012) Régine évoque aussi le travail mené avec les associations de femmes (comme avec « La Maison des femmes d'ici et d'Ailleurs » ou « La Bobine Asbl ») dans le cadre de ce qui s'appellera dans le futur des activités d'éducation permanente, tout en reconnaissant un manque de stratégie d'accompagnement, mieux pensé depuis.

Entre 2013 et 2017, VDF entre dans une phase de transition. Véro, fondatrice du projet, reste officiellement directrice artistique jusqu'en 2015, après avoir dirigé 24 ans VDF. Elle reste néanmoins active jusqu'à sa retraite en 2017, tout en se consacrant à un travail d'écriture qui lui était cher :

*“Elle avait vraiment, mais vraiment envie de se plonger dans son projet d'écriture. Alors comme c'est quelqu'un qui est extrêmement volontariste et très travailleuse, pour elle se plonger dans l'écriture, c'était son travail à plein temps, pour pouvoir aboutir”* (Annick, annexe 1)

Son départ marque la fin d'une époque pour VDF, mais aussi le début d'un travail de transmission important, tant sur le plan humain qu'organisationnel.

## 7.5 Troisième période (2015-2025) : co-direction, horizontalité et intersectionnalité

### **A. Les premières statistiques de genre**

C'est en 2013 en France que l'Observatoire de l'égalité entre hommes et femmes dans la culture et la communication publie un premier rapport. Il faut attendre 2016 en Belgique, selon des initiatives privées conduites par la Smart ou par l'équipe d'AlphaBeta Magazine, pour obtenir les premières enquêtes qui vont dans le même sens : des inégalités flagrantes au niveau du genre. Pour les femmes il s'agit d'une difficulté d'accès aux postes de direction, d'écart de rémunération, d'absence de consécration des talents artistiques ou médiatiques, dans les programmations, dans les palmarès. Enfin, il apparaît que les structures les plus subventionnées sont entre les mains masculine à 78 % des cas. (Capart, 2017) Ensuite, comme nous l'avons vu dans la section introductive de ce mémoire, la plateforme Scivias nous donnera des chiffres plus précis concernant les festivals. (ce mémoire, p.10-11)

### **B. Période de transition et de transmission**

Cette période est marquée par une transition importante avec le départ à la retraite de Véro T., qui accompagne le passage de relais en transmettant notamment la dimension artistique aux futures co-directrices. Comme le raconte Aude :

*« Elle avait très à cœur que le projet se poursuive. Corine et moi, on a été les premières avec lesquelles elle a commencé à discuter de musique. Elle avait une sensibilité artistique incroyable... On n'était plus seulement ses petites assistantes. »* (Aude, annexe 6)

Les anciennes salariées jouent également un rôle essentiel en soutenant la nouvelle équipe. Aude souligne cette continuité précieuse :

*« Aux postes de coordinatrices et chargées de communication, il y a eu beaucoup de transmission, d'accompagnement et de soutien. Elles sont restées super disponibles et soutenantes. »* (Aude, annexe 6)

Régine revient sur la transformation progressive des pratiques internes, qui s'est appuyée sur l'auto-formation et le partage d'outils :

*« On s'est mutuellement auto-formé-es, on a développé des outils qu'on s'est transmis et améliorés au fil du temps. »* (Régine, annexe 5)

Toutes ont travaillé avec Véro, ce qui explique sans doute leur engagement à repenser l'organisation sur de nouvelles bases :

*« Tout le monde a eu des moments difficiles avec Véro, mais tout le monde est resté très accroché-e à ce projet et a vraiment mis du sien pour le soutenir. »* (Aude, annexe 6)

Véro reste présente en assemblée générale, suivant avec bienveillance et curiosité l'évolution du projet, même si certaines décisions la surprennent parfois :

*« Elle disait parfois « je n'aurais pas fait comme ça, mais c'est bien ». Elle a été très encourageante, sans amertume. »* (Annick, annexe 1)

Elle continue aussi de participer aux éditions en tant que spectatrice enthousiaste :

*« Elle était toujours au premier rang, en train de danser comme une dingue. »* (Aude, annexe 6)

La maladie d'Alzheimer a malheureusement mis fin à cette page importante de l'histoire du projet.

### **C. Vers une gouvernance horizontale et partagée**

La transition vers une gouvernance plus horizontale constitue un tournant majeur dans l'histoire récente de VDF. Alors que le modèle précédent reposait sur une direction artistique très incarnée, il présentait un déséquilibre structurel :

*« Véro, c'était la vision artistique, l'artiste... mais tout ce qui était comptable, administratif, elle disait qu'elle n'y comprenait rien. Donc il y avait un déséquilibre : une personne portait la vision, et une autre les tâches parfois ingrates ou invisibles »* (Régine, annexe 6)

La nouvelle équipe a dès lors amorcé une déconstruction de ce fonctionnement vertical :

*« Nous, on est dans une déconstruction pour tendre vers plus d'horizontalité. »* (Clara, annexe 7)

*« Elles ont proposé de tout partager, de penser les choses en collectif. »* (Régine, annexe 5)

Les réflexions se sont nourries d'échanges entre les co-directrices et l'équipe, pour construire une organisation plus ouverte et partagée :

*« On se posait la question : sous quelle forme reprendre sans que ce soit le projet d'une seule personne. Et puis, surtout, que les équipes puissent se mêler. Le projet de VDF, [...] a toujours été un aimant à personnes et pratiques assez incroyables et riches. Mais du coup, c'était dommage de ne pas plus impliquer toutes ces personnes. »* (Aude, annexe 6)

Le comité d'administration joue un rôle accru dans cette dynamique. Composé de personnes proches du projet (notamment anciennes salariées et une amie proche de Véro), il apporte à la fois continuité et soutien actif :

*« Les co-directrices demandent une grande implication du CA, avec un vrai échange sur toutes les questions. On se réunit régulièrement. »* (Annick, annexe 1)

Ce fonctionnement s'inscrit dans une logique d'élargissement du collectif, avec une attention portée aux regards extérieurs :

*« Quand les collaborations se passent bien, on propose souvent d'intégrer l'AG pour continuer à nourrir le projet. »* (Jenny, annexe 9)

*« La présence de Tom, qui vient d'un autre milieu, permet aussi d'éviter qu'on tourne en circuit fermé. »* (Jenny, annexe 10)

L'équipe a également fait appel à l'association Collectiv-a, spécialisée dans l'intelligence collective dans les organisations autogestionnaires, pour accompagner la structuration de cette gouvernance :

*« Elles ont senti assez vite qu'il fallait se faire aider pour faire circuler l'information entre les différents niveaux. »* (Jenny, annexe 10)

#### **D. Une programmation en mutation, entre héritages et déconstruction**

La programmation du festival VDF témoigne d'une évolution profonde, marquée par des engagements artistiques mais aussi politiques, portés par une conscience croissante des enjeux féministes, antiracistes et inclusifs. Ce lien fort entre convictions et programmation est souvent évoqué par les membres du collectif et les artistes impliqués.

Dès le début, l'engagement au sein du festival est apparu comme un moteur émotionnel et militant :

*« Ça me tenait à cœur de travailler pour VDF, j'en étais très fière, et j'avais envie de continuer à m'investir dans ce projet [...]. Il y a eu des moments où j'ai été particulièrement émue en voyant les femmes sur scène [...] je suis éblouie et ça me porte. »* (Régine, annexe 5)

À partir de 2021, une remise en question explicite de la catégorie des *musiques du monde* a structuré une partie de la programmation.

*« C'était une édition pour réfléchir à ce dont on a hérité, de ce qu'on garde, de quoi on se débarrasse [...] et ce qu'on veut transmettre [...]. Il y avait tout un volet de programmation*

*pour déboulonner la musique du monde. » (Aude, annexe 6)*

Cette catégorie est aujourd'hui jugée obsolète, exotisante, voire condescendante.

*« C'est une manière d'altérer et d'exotiser une musique traditionnelle [...] C'est caduc d'utiliser cette terminologie. » (Clara, annexe 7)*

Magali, (annexe 10) fait partie de la collective programmation pour VDF et est créatrice d'un collectif afroféministe, exprime son point de vue sur la programmation à l'époque de Véro T. et sur des attitudes qui lui déplaisent : *« Tout ce qui tourne autour de la musique du monde , c'est fait par des gens passionnés, qui aiment le voyage, mais qui sont dans une attitude qui n'est pas forcément de l'ouverture d'esprit, qui reste une attitude coloniale et dans certains cas qui est juste de l'extraction culturelle, et un peu du voyeurisme »*. Elle dénonce ainsi une extraction culturelle qui se fait depuis le Nord, *« Tout ça pour faire des beaux étés avec des beaux événements ici »*. Pour elle, il s'agit d'une programmation ethnocentrée, pensée *« Par une femme blanche, pour un public blanc »*,

Elle souligne que les artistes des Sud globaux sont dans un rapport de force qui ne leur permet pas de circuler et de se définir comme ils voudraient. Néanmoins elle souligne que l'équipe actuelle de VDF a vraiment beaucoup de réflexivité par rapport à cette thématique, ce qui lui permet de collaborer avec elles plus sereinement qu'avec d'autres structures.

Si cette critique est totalement partagée par l'ensemble de l'équipe, elle ne s'accompagne pas d'un rejet des esthétiques concernées, mais d'une volonté de les inscrire dans un cadre renouvelé :

*« On ne renonce pas à diffuser de la musique qui vient d'autres endroits du monde [...], mais on la situe aujourd'hui. » (Clara, annexe 7)*

L'évolution actuelle est largement influencée par des collectifs féministes antiracistes, issus de luttes portées par des personnes concernées.

*« Il y a vraiment eu des bonds énormes dans la manière dont les questions de genre, raciales et intersectionnelles ont été intégrées. VDF suit son époque. » (Aude, annexe 6)*

### **E. Une approche intersectionnelle ancrée dans la pratique**

La perspective intersectionnelle est devenue une ligne directrice assumée :

*« Même si ce mot est parfois galvaudé, il accompagne ce qu'on fait [...], valoriser des expertises basées sur des vécus, laisser les personnes parler d'elles-mêmes, plutôt que de produire des regards extérieurs. » (Aude, annexe 6)*

Cette posture demande parfois un déplacement générationnel ou politique.

« *Il faut accepter de venir se laisser traverser par toutes les déconstructions [...]. C'est un chemin, notamment pour celles et ceux issu·e·s des féminismes des années 80-90.* » (Clara, annexe 7)

Parmi les évolutions notables : l'ouverture vers de nouveaux publics.

« *Maintenant, on va vers des publics sourds et malentendants, vers les communautés LGBTQIA+, vers des plus jeunes.* » (Régine, annexe 5)

Ce repositionnement se reflète aussi dans une évolution identitaire, visible tant dans les discours que dans les statuts juridiques de l'association.

« *VDF, c'est un nom un peu daté, qui implique une conception binaire du genre.* » (Aude, annexe 6)

Les statuts intègrent désormais explicitement les notions de femmes **et minorités de genre**, marquant une volonté d'inclusion plus large. Tout en conservant ses objectifs fondamentaux — « *soutenir les artistes, visibiliser leur travail et leurs engagements* » (Aude, annexe 7) — le projet affirme aussi un ancrage local renforcé :

« *VDF pouvait jouer un rôle dans la décentralisation culturelle... et soutenir le terrain féministe à Liège.* » (Aude, annexe 6)

## **F. Vers une programmation collective et située**

La programmation de la prochaine édition (octobre 2025) illustre cette transformation progressive vers toujours plus de décisions collectives. C'est une première pour VDF, dont les co-directrices ont décidé de baser la programmation à partir de propositions de différentes collectives qu'elles ont mises sur pied : la Collective Sourde, qui propose une programmation bilingue et accessible, une Collective axée sur une programmation queer, la Collective Femmage, qui rend hommage à Véro T. et retravaille les archives, et la collective constituée par les anciennes travailleuses.

« *Par exemple, le groupe Tartit de Madagascar reviendra pour rendre femmage à Véro T. Il y a de très belles choses prévues.* » (Régine, annexe 5)

Caro, impliquée dans la collective de programmation, souligne l'importance de représenter une diversité raciale au sein des artistes invité·e·s :

*« Je fais attention à ce que ce ne soient pas que des féminismes blancs. C'est important qu'il y ait des femmes racisées programmées. »* (Caro, annexe 8)

Ces choix s'articulent avec des impératifs budgétaires et des critères d'équité :

*« On a un cachet médian, des paliers à ne plus dépasser [...]. C'est une gestion juste. »*  
(Régine, annexe 5)

*« On questionne aujourd'hui la justesse des programmations, la rémunération, les points de vue situés. »* (Clara, annexe 7)

Aude explique que la programmation de VDF repose sur des thématiques transversales fortes, qui permettent de tisser des liens entre les propositions artistiques, militantes et pédagogiques : rien n'est laissé au hasard, et chaque choix s'inscrit dans une logique d'ensemble. Pourtant, cette cohérence, bien que lisible de l'intérieur, reste parfois difficile à rendre explicite à l'extérieur, notamment dans la communication vers le public.

*« Ah oui, c'est indémêlable. C'est parfois compliqué à communiquer, du coup, aussi. »*  
(Aude, annexe 6)

### **G. Une attention particulière à l'accueil des artistes : entre reconnaissance et contraintes**

Au fil des années, le festival a acquis une reconnaissance croissante dans certains milieux artistiques, devenant un lieu de passage important pour de nombreuses créatrices.

*« Maintenant, ça fait partie de leur circuit. Ça me surprend un peu, moi aussi. Mais dans certains milieux, je sais qu'on est devenues très importantes. »* (Aude, annexe 6)

Ce qui distingue VDF, au-delà de la programmation, c'est la qualité de l'accueil réservé aux artistes. Dans les retours reçus, cette attention humaine et professionnelle est régulièrement soulignée.

*« Ce qu'on nous dit souvent, c'est que c'est chouette d'avoir une date, mais aussi qu'on a des publics très attentifs, très chouettes. Et qu'on a des équipes qui font vraiment attention à accueillir les gens comme il faut. »* (Aude, annexe 6)

Cependant, cette image positive peut aussi susciter des attentes fortes auxquelles l'équipe ne peut pas toujours répondre, en raison de contraintes budgétaires ou logistiques. La sélection devient alors un exercice délicat, parfois vécu douloureusement de part et d'autre.

*« Quand on lance un appel à projets pour une résidence, on reçoit 200 projets, rien que sur*

*la Fédération Wallonie-Bruxelles. Et on peut en programmer qu'une toute petite partie. Il y a des artistes qu'on trouve super, mais qu'on ne peut pas accueillir. Et je pense que c'est blessant pour certain·e·s. » (Aude, annexe 6)*

Cette tension entre volonté d'ouverture et limites structurelles rappelle que, même dans un cadre bienveillant, les choix de programmation impliquent inévitablement des exclusions. Cela interroge aussi la façon dont les festivals peuvent continuer à soutenir les scènes émergentes, sans créer de sentiment de fermeture ou d'inaccessibilité.

## **H. Accessibilité et inclusion**

Un travail approfondi sur l'accessibilité et l'inclusion est mené, notamment à travers la publication de *L'anti-guide pour un secteur culturel plus accessible et plus inclusif*, co-produit avec l'Asbl Barricade. (VDF, 2023)

*« C'est basé sur des expériences concrètes [...]. Le guide est structuré autour de différents axes : validisme, LGBTphobies, et racisme, sexismes et classisme. » (Clara, annexe 7)*

Cette démarche s'est nourrie d'une dynamique collective :

*« Des collectifs avec des personnes handicapées, queer, etc. se sont réunis pour penser ensemble des événements vertueux. C'était super de les faire cohabiter. » (Caro, annexe 8)*

Cette volonté de lien se traduit également dans la mise en place, depuis 2021, d'un poste de **médiation culturelle**, pensé pour élargir les publics et renforcer l'inclusivité.

*« Il y avait vraiment cette envie de développer le lien entre l'association et de nouveaux publics [...]. On a travaillé avec des associations comme La Lumière, Les Mains Ardentes, toutes sortes de collectifs qui travaillent sur l'accessibilité pour les personnes sourdes, malentendantes, aveugles. » (Caro, annexe 8)*

## **I. L'éducation permanente : émancipation et lien avec le festival**

Depuis 2019, l'association VDF bénéficie d'une reconnaissance et d'un subventionnement en **éducation permanente**, lui permettant de développer un travail de fond ambitieux, en lien étroit avec ses engagements féministes et artistiques. Ce volet s'adresse notamment à des associations de femmes, des personnes en situation de précarité ou issues de l'immigration. Par des dispositifs artistiques, il favorise une forme d'émancipation qui passe souvent par une première prise de parole, par la légitimation d'un récit personnel.

Ce travail, pensé dans la continuité du festival, constitue aujourd'hui l'un des socles de l'identité de l'association.

Comme le souligne Caro :

*« On essaye toujours de mêler la programmation du festival avec les activités d'éducation permanente [...]. Les thématiques abordées en festival sont souvent travaillées en amont à travers des ateliers, et aussi après. »* (Caro, annexe 8)

VDF rencontre certains défis en tentant de réconcilier les approches féministes populaires et intersectionnelles, sans les opposer.

*« Simone travaille avec les populations plus précaires [...] avec des femmes voilées, des personnes en parcours FLE. Elle a une vision du féminisme populaire : comment accompagner une femme voilée qui ne va pas enlever son voile ni aller lever le poing en manifestation, mais qui, malgré tout, peut s'émanciper, oser s'exprimer, pratiquer l'art. Aude et Clara ajoutent à cela les dimensions queer, trans, de parentalité non-normative, etc. Ces dimensions ne s'excluent pas, elles cohabitent. »* (Jenny, annexe 10)

Une volonté de l'association réside aussi dans cette volonté de croiser action culturelle et réflexion politique, à travers des cycles de formation, d'ateliers ou de lectures collectives. Ce fut notamment le cas avec le cycle *Se défendre*, inspiré du livre d'Elsa Dorlin.

*« Ça a été le prétexte pour parler de tout : violences policières, racisme, féminisme. [...] Il y a eu des spectacles, des arpentages, des ateliers d'autodéfense. Et ça a vu naître des collectifs qui, après, deviennent autonomes. »* (Caro, annexe 8)

## **J. La gestion des conflits et du care : une dynamique en construction**

Le fonctionnement actuel de VDF, fondé sur des principes d'horizontalité et d'autogestion, constitue à la fois une force et un défi. Si ce mode d'organisation favorise la circulation de la parole et les prises d'initiative collectives, il rend plus complexe la gestion des tensions internes, en particulier dans une structure de petite taille, sans ressources humaines formalisées.

Caro témoigne des ambivalences de ce fonctionnement :

*« Pour avoir travaillé dans des associations autogestionnaires [...], des fois c'est moins confortable que dans des endroits très structurés. Sur la question des conflits, tu ne sais pas toujours où déposer ça. Il n'y a pas un service RH comme dans les grosses structures [...], et*

*puis il y a des liens amicaux qui se créent, ce qui peut rendre les choses plus difficiles. »*

(Caro, annexe 8)

Dans ce contexte, l'absence d'interlocuteur·ice clairement identifié·e peut rendre le vécu conflictuel plus pesant, et les démarches de réparation plus longues ou plus fragiles.

*« J'ai dû parler à Clara, puis à Aude séparément, donc raconter deux fois l'histoire. C'était compliqué. [...] Elles m'ont demandé ce que j'attendais en termes de réparation. C'était beau aussi qu'elles viennent avec des propositions. Mais c'était lourd, surtout quand ça ne se passe pas bien avec une tierce personne. J'ai l'impression qu'elles apprenaient aussi un peu... »*

(Caro, annexe 8)

L'intensité du festival, avec ses multiples sollicitations, sa charge émotionnelle et sa dispersion logistique, rend aussi difficile la prise de recul ou l'expression des tensions sur le moment.

*« C'est beaucoup plus difficile pendant le festival, où tout le monde est débordé [...]. On n'a pas forcément le temps de se parler [...], ça ne facilite pas les choses. »* (Caro, annexe 8)

Certaines discussions ont pu déboucher sur des ajustements, permettant une meilleure structuration par la suite :

*« Je pense que depuis, elles essayent de formaliser beaucoup plus les choses. La résolution de mon problème, disons, s'est bien passée. »* (Caro, annexe 8)

Consciente de ces limites, l'équipe a en effet cherché à renforcer certains dispositifs de soutien. Une démarche importante a ainsi été initiée par le conseil d'administration avec la création d'un **mandat RH** en son sein :

*« On est deux sur un CA de quatre à avoir cette responsabilité. On vient se présenter à l'équipe, dire : 'S'il y a un problème, vous pouvez nous contacter.' Même sans signalement, on propose des moments de rencontre, une fois par an, et un point santé mentale avant le festival : 'Est-ce que ça va ? Avec la pression, les soirées, le rythme...' Puis une rencontre après le festival pour débriefer : équilibre travail-vie privée, équilibre dans l'équipe, etc. »* (Jenny, annexe 10)

Pour la gestion hebdomadaire, Caro exprime que des espaces de parole existent au sein des réunions d'équipes, mais sont souvent insuffisamment investis ou limités dans leur portée émotionnelle à cause de la surcharge de travail :

*« Il y a des réunions d'équipe où tu peux partager des choses, mais qui sont globalement plus*

*orientées sur le travail. Tu pourrais parler de ton état d'esprit, ce n'est pas fermé... Mais je ne sais pas si moi, quand ça n'allait pas, je l'aurais fait à ce moment-là. » (Caro, annexe 8)*

Cette dynamique de gestion des conflits et du care, encore en construction, témoigne d'une volonté sincère de concilier éthique relationnelle et contraintes structurelles. Si le chemin reste imparfait, il révèle un apprentissage collectif et une attention croissante portée au bien-être des personnes impliquées.

### **K. Les paradoxes et les défis : entre convictions et contraintes structurelles**

Le projet VDF, tel qu'il s'est redéfini entre 2015 et 2025, repose sur des engagements puissants — féminismes pluriels, gouvernance horizontale, déconstruction des oppressions systémiques, accessibilité — mais il évolue dans un cadre matériel et humain contraint, qui met au jour de certains paradoxes.

Le témoignage de Caro met en évidence que en tant que petite structure, l'association ne dispose ni de services supports spécialisés, ni de marges financières confortables. Le fonctionnement horizontal et autogestionnaire, pensé comme un remède aux hiérarchies autoritaires, n'épargne pas la production de certaines zones d'ombre, comme la surcharge de travail chronique. Ce sont les ambitions du care ou de l'écoute, qui s'en trouvent directement affectées.

Par ailleurs, l'engagement en faveur d'une approche intersectionnelle se confronte aussi à la réalité des moyens humains et à la précarité structurelle. Malgré la volonté de valoriser les voix minorisées, leur représentation au sein de l'équipe ou du conseil d'administration reste fragile ou ponctuelle.

Ces tensions soulèvent aussi des dilemmes éthiques : comment éviter l'instrumentalisation des personnes concernées sans pour autant reconduire leur marginalisation ? Comment ouvrir les cercles décisionnels sans imposer une charge militante gratuite à celles et ceux qu'on souhaite inclure ?

*« Quand on a réélu le CA, il n'y avait pas de personnes racisées dedans. [...] On ne voulait pas demander à des personnes racisées un travail gratuit. Mais plusieurs se sont dit : c'est à elles de décider si elles veulent s'en charger ou pas. » (Caro, annexe 8)*

Le témoignage de Jenny fait émerger également d'autres défis entre différentes approches du féminisme. Le travail d'éducation permanente, ancré dans des quartiers populaires ou auprès de femmes précaires, fait cohabiter des formes de féminisme plus traditionnelles, souvent invisibles dans les espaces militants, avec les discours queer, antiracistes ou décoloniaux. L'équipe tente néanmoins de faire dialoguer ces perspectives sans les hiérarchiser, dans une démarche de cohabitation plutôt que de confrontation.

Enfin, l'instabilité des financements et la précarité des conditions d'emploi fragilisent la pérennité du projet. Malgré la reconnaissance grandissante du festival, l'équipe reste contrainte par une logique de CDD et de cycles budgétaires incertains, peu compatibles avec une vision à long terme. « *J'ai toujours eu des CDD. Je ne savais jamais après six mois si on me garderait. Elles se sont battues pour créer mon poste. C'était dur pour elles.* » (Caro, annexe 8)

Ces paradoxes ne disqualifient pas le projet : ils en révèlent au contraire la complexité, mais aussi la lucidité de celles et ceux qui le portent. VDF continue de se réinventer, en acceptant ses contradictions comme autant de points d'appui pour penser d'autres formes de militance, plus situées, plus incarnées, mais aussi plus vulnérables.

## 8 Chapitre 5 : Discussion

---

Nous allons à présent interpréter les résultats du chapitre précédent à la lumière de notre cadre théorique, centré sur la performativité et la vulnérabilité chez Judith Butler. Il s'agira d'analyser comment le festival VDF, en tant qu'espace artistique et organisation féministe, incarne des valeurs militantes depuis sa création, et met en œuvre des pratiques de résistance, de reconnaissance et de transformation sociale. Cette lecture permettra d'évaluer en quoi ces pratiques relèvent d'une performativité politique fondée sur une vulnérabilité collective. L'analyse suivra la même structure chronologique que celle adoptée dans la présentation des résultats. Certaines thématiques comme celle du genre et de la programmation « musique du monde » seront abordées de manière plus transversale, pour en saisir les enjeux. Ce sera également le cas pour analyser comment l'organisation a pu agir sur sa propre transformation.

### 8.1 Analyse des origines de VDF

La première section, consacrée au contexte social que fréquentait Véro T., dans lequel elle était activement impliquée avant la création de VDF, peut être lue comme une série de gestes performatifs au sens butlérien : des actes qui ne se contentent pas de représenter une identité

féministe, mais qui la produisent par l'action même. L'engagement de Véro T. et d'Annick dans les luttes féministes des années 1970, ainsi que leur participation aux Cafés des Femmes (Granier, 2015), en sont des manifestations concrètes, inscrites dans le contexte de la deuxième vague féministe (voir ce mémoire, p. 7-8).

Le concept de normativité chez Butler désigne les cadres implicites qui régissent les comportements socialement attendus, notamment en matière de genre. Comme le souligne Annick, le Cirque Divers, bien qu'alternatif, restait traversé par des logiques de domination masculine. Les tensions vécues par Véro T. illustrent la difficulté de subvertir ces normes de l'intérieur.

C'est dans ce cadre normatif propre à la contre-culture liégeoise que Véro T. éprouve la nécessité de créer un espace spécifiquement destiné aux femmes. L'organisation, avec ses amies, du « Théâtre de la Marmite » au sein du Cirque Divers, bien que marginale et éphémère, relève d'un acte performatif : il s'agit de mettre en scène le quotidien des femmes, en rupture avec les récits hégémoniques masculins.

À une échelle plus large, le monde du théâtre, historiquement structuré par des normes masculines, constitue, lui aussi un espace normatif oppressant. Le cri de colère de Gill Greenhalgh et l'initiative du Magdalena Project, évoquée par France, relèvent d'actes performatifs puissants, où l'expression de la colère devient motrice d'un agir collectif, dans toute sa dimension relationnelle et politique.

On peut alors interpréter l'initiative de Véro T. de créer le festival VDF comme le prolongement de ces actes performatifs, inscrits dans un contexte normatif vécu parfois avec violence, comme le rappelle Annick : « *Elle se butait très fort aux idées de tous ces hommes.* »

Enfin, la notion de vulnérabilité, telle que développée par Butler, n'est pas ici comprise comme une faiblesse, mais comme une condition d'exposition qui rend l'action possible. Les débuts de VDF sont profondément marqués par cette vulnérabilité, notamment sur le plan relationnel, comme en témoigne Éric : Véro T. doit convaincre Paul K. pour permettre l'émergence du projet :

« *Sans Véro, évidemment, VDF ne se serait jamais créée, mais sans qu'elle puisse convaincre Paul K., ça n'aurait pas pu se faire non plus.* » (Annexe 2)

Dans cette perspective, on peut parler de vulnérabilité politique : à l'image du Magdalena Project, VDF naît d'un cri de colère face à l'invisibilisation. Cette colère, réponse à une blessure et à un manque de reconnaissance, devient également une force de rassemblement et une puissance d'agir collective. Ces gestes ne se contentent pas de dénoncer ; ils produisent une réalité politique : celle d'un espace culturel féministe.

## 8.2 Analyse de la première période de VDF (1991–2000)

### A. La création du festival comme acte performatif fort

Dès sa première édition, le festival se distingue par une programmation exclusivement féminine, un ancrage multiculturel affirmé et un positionnement en marge des circuits musicaux dominants. Par sa répétition (chaque édition depuis 1991), il s'inscrit dans une logique de subversion des normes établies, en particulier celles liées à la domination masculine dans le champ culturel. Ces choix récurrents participent d'une transformation active des cadres normatifs, depuis les marges.

Nous faisons l'hypothèse que cette subversion s'ancre dans une oppression normative de genre qui traverse l'ensemble des trois périodes étudiées. En effet, si les données objectivant les inégalités n'apparaissent qu'à partir de la troisième période (cf. ce mémoire, p.10-12 ; p.42), il est raisonnable de supposer que des inégalités structurelles existaient déjà auparavant : difficulté d'accès des femmes aux postes décisionnels, faible reconnaissance artistique dans les programmations dominantes, ou encore écart de rémunération (Capart, 2017).

Dans ce contexte, la figure de Véro T., fondatrice et directrice artistique, incarne un geste performatif central. Si le festival bénéficie à ses débuts du soutien logistique du Cirque Divers, financé par la Communauté française, il repose néanmoins largement sur son initiative personnelle. Cette autonomie fragile révèle une vulnérabilité constitutive du projet, car il dépend d'une seule personne qui le porte. L'implication de femmes issues du Café des Femmes de Liège témoigne de cette reconnaissance de la vulnérabilité du projet porté par Véro, et elles n'hésitent pas à manifester leur soutien et de la solidarité. Cette reconnaissance de la vulnérabilité devient ainsi une ressource politique et un moteur de création.

Nous le verrons, le processus de structuration de VDF passe par plusieurs étapes, la première étant la création de l'Asbl en 1995, qui marque une volonté d'autonomisation face au Cirque Divers.

### **B. Une programmation multiculturelle, visibilité des cultures alternatives**

La programmation féminine et multiculturelle mise en œuvre par Véro T. est un acte artistique et politique fort, qui remet en question les normes genrées et culturelles dominantes dans le monde de la musique. Dès 1991, la première affiche annonce la venue de chanteuses d'Iran, d'Algérie, d'Inde, des Antilles, du Zimbabwe ou encore d'Europe. Selon le témoignage d'Annick (annexe 1), bien que le genre « musiques du monde » soit alors en plein essor, il reste dominé par des figures masculines. L'initiative de donner la scène à des femmes issues de régions en tension ou peu représentées constitue donc une prise de position forte. Ces intentions sont également mises en valeur dans le témoignage d'Annick (annexe 1), qui souligne que pour Véro, le festival visait à « *permettre aux femmes de se rencontrer et de faire ensemble* ». Cet agir collectif, dans un cadre artistique et culturel, participe d'un empowerment par la création, notamment théâtrale, et d'une prise de place dans la société. Cela s'inscrit pleinement dans une perspective performative. Il est à noter que dans le cadre de la programmation de musique du monde répétée d'éditions en éditions, une nouvelle normativité se met en place, qui sera contestée ultérieurement. (voir section D).

### **C. Ateliers**

Les ateliers coordonnés par Véro T. et menés par les artistes se produisant sur scène lors des éditions de festival proposent une forme de transmission non académique, fondée sur l'échange, la voix, le corps, et la mémoire. Cela s'inscrit dans une logique proche des cultural studies, qui valorise les cultures marginalisées comme autant d'expressions légitimes face à une culture élitiste dominante (cf. ce mémoire, p. 9). Ces pratiques permettent aux artistes de se visibilité, de s'exprimer, de se renforcer. Elles incarnent une performativité au sens fort du terme, portée par la reconnaissance de la vulnérabilité partagée des artistes et de leurs cultures d'origine, que Véro T. qualifie de « cultures en résistance ».

### **D. Une lecture actuelle ambivalente**

À l'époque, le label « musiques du monde » est courant, mais déjà problématique. Dans une perspective contemporaine plus critique (cf. chapitre 1, 4.4, p. 13), cette appellation peut être

interrogée à la lumière des pensées décoloniales que l'on retrouve dans la troisième période du festival. Pour comprendre plus finement les enjeux liés à cette programmation, une enquête auprès des artistes et du public aurait été nécessaire, mais n'a pas pu être menée dans le cadre de ce mémoire, ce qui en constitue une limite principale. Il aurait notamment été utile d'analyser comment la programmation était reçue : s'agissait-il d'une mise à l'honneur sincère de cultures minorisées, ou d'une curiosité exotique. D'autre part, une enquête auprès des artistes aurait permis de mieux saisir leur vécu et leur ressentis suite à leur participation à une ou plusieurs éditions de VDF.

Dans tous les cas, avec notre regard actuel, il paraît évident qu'il s'agissait d'une programmation ethnocentrée, pensée « *Par une femme blanche, pour un public blanc* », comme le suggère Magali. (annexe 11)

Ce questionnement est d'autant plus pertinent que la catégorie « musiques du monde » a été ouvertement critiquée lors de la troisième période de VDF par l'équipe actuelle, notamment lors d'une rencontre-discussion intitulée « Le monde, c'est les autres », qui a eu lieu pendant l'édition 2021 du festival. Il apparaît que cette étiquette pose un réel problème pour des artistes, en particulier les personnes racisées, qui sont ramenées à des stéréotypes ou à des catégories qui ne leur conviennent pas (Durocher, 2021).

Avec le recul décolonial actuel, cette démarche peut être lue comme ambivalente, mêlant reconnaissance sincère, performativité politique (car l'utilisation de cette catégorie a également contribué à déconstruire une vision purement masculine de la musique du monde à l'époque), mais comportant aussi de possibles effets de maternalisme involontaire, révélateurs d'un positionnement social privilégié. De plus, l'étiquetage « musiques du monde » renvoie à des stéréotypes problématiques et à une vision binaire (nous et le monde), donc à un cadre normatif contraignant, selon la vision de Butler. Cela soulève la question plus large de savoir si la performativité ne doit pas aussi être contextualisée — la déconstruction étant davantage possible dans une situation de changement plus global des consciences, comme c'est le cas avec les approches décoloniales, qui étaient beaucoup moins présentes à l'époque.

Ces réflexions peuvent être menées de la même manière vis-à-vis de la période suivante de VDF car la programmation artistique se trouve dans continuité de la première période, mais nous choisissons ici de reprendre le point de vue de l'époque pour saisir d'autres enjeux.

## 8.3 Analyse de la deuxième période de VDF (2000–2015)

### A. Performativité artistique comme acte de résistance

La programmation du festival entre 2000 et 2015 prolonge l'ambition initiale de VDF : faire émerger des voix féminines, plurielles et souvent issues de cultures marginalisées. À travers une lecture butlérienne, ces choix artistiques peuvent toujours être interprétés comme un acte de performativité politique, un agir discursif qui déconstruit les normes dominantes de genre, d'identité et de culture. Véro T. évoque clairement sa volonté de préserver des patrimoines artistiques fragiles, de défendre la diversité culturelle et de favoriser l'interculturalité. « *Partout, il y a des arts, des techniques, des instruments, des chants qui sont en voie de disparition. Je pense que les personnes qui sont ici font tout pour que ces arts, ces techniques, ne disparaissent pas* » (Véro T., Actes des forum, 2007). Dans les discours et dans un dossier de demande de subside, elle revendique cette même valorisation de culture en résistance, par opposition à la mondialisation. En donnant une place sur scène à des artistes autochtones, exilées ou issues de zones de conflit, le festival rend visibles des subjectivités considérées comme hors-norme, déviantes au regard des standards culturels occidentaux. Ces présences scéniques ne sont pas simplement représentatives mais transformatrices, car elles déplacent les contours de ce qui est audible, visible, reconnu. Le visionnage du DVD de la nuit finale du sixième festival (2002) met en lumière des expressions de genre qui, pour l'époque, déstabilisent les codes culturels dominants en Belgique francophone. Certaines performances musicales relèvent davantage d'une dynamique collective et communautaire que d'une logique individualiste et commerciale, contrastant fortement avec les productions populaires visibles, par exemple, dans le classement Ultratop 50 de 2002 où l'on retrouve des artistes comme Las Ketchup, Shakira ou Céline Dion.

Au-delà du contenu, c'est également la forme des performances qui donne lieu à une ce qui relève d'une performativité relationnelle : les concerts improvisés, comme celui réunissant une chanteuse iranienne et des artistes malgaches, illustrent la création de subjectivités non pas ancrées dans une identité essentielle, mais forgées dans le mouvement, la rencontre, la co-présence. Le festival devient ainsi bien plus qu'une vitrine ; il constitue un espace où se rejouent les frontières du genre, de la culture et du pouvoir, dans l'esprit d'une performativité butlérienne qui interroge les normes tout en les reproduisant partiellement.

## **B. Performativité du militantisme : le Réseau mondial des mères**

Le Réseau mondial de solidarité des mères, sœurs, filles, épouses de disparus constitue un exemple frappant de performativité collective fondée sur la vulnérabilité. En se réunissant sous ces identités relationnelles, souvent perçues comme apolitiques ou intimes, ces femmes affirment une présence politique forte. Elles transforment leur souffrance privée en force publique, en la rendant visible dans un cadre artistique et international.

Leurs apparitions répétées lors des éditions du festival, à travers forums, rencontres et œuvres artistiques, produisent un déplacement du regard collectif vers des subjectivités généralement exclues des formes dominantes de reconnaissance. Cette dynamique produit une solidarité transnationale qui ne repose pas sur une identité culturelle partagée, mais sur une expérience commune de perte, d'effacement, et d'exposition. L'initiative, impulsée par Colette, une collaboratrice engagée du festival, s'inscrit pleinement dans ce que Butler conçoit comme performativité politique basée sur une vulnérabilité partagée.

Par contre, les discussions issues du focus group mettent en évidence une tension entre les valeurs affichées par Véro T. (féminisme, anticolonialisme, solidarité Sud-Sud) et les pratiques relationnelles vécues au sein de l'organisation. Ce contraste suggère une performativité militante déconnectée de ses conditions organisationnelles et relationnelles, ce que plusieurs collaboratrices désignent comme un « féminisme du paraître ». À l'inverse, ce sont souvent les femmes de l'ombre, sans reconnaissance ni salaire, qui incarnent au quotidien un féminisme du care, fait de soutien concret, de travail affectif et d'endurance.

## **C. La vulnérabilité structurelle d'une figure de pouvoir : Véro T.**

La figure de Véro T. incarne une performativité ambivalente du pouvoir. Bien qu'elle occupe une position hiérarchique forte, son rapport au leadership est marqué par des fragilités personnelles, une confusion entre sphère professionnelle et affective, et des contradictions entre valeurs proclamées et pratiques internes. Cette vulnérabilité, loin d'être une faiblesse pour Butler, peut être envisagée comme une forme d'exposition éthique à l'autre, et pourrait expliquer en partie l'attachement que lui témoignent certaines collaboratrices qui cherchent à compenser ses manquements.

## **D. Care et vulnérabilité de l'équipe non reconnue**

Les récits des anciennes collaboratrices, ainsi que le traitement réservé à certaines artistes invitées, mettent en évidence une absence de reconnaissance de la vulnérabilité comme

condition politique et relationnelle. Le care, bien qu'invoqué dans les valeurs du festival, semble absent dans ses dispositifs concrets de gestion.

Or, les personnes les plus exposées : collaboratrices précaires, artistes en dehors de l'espace scénique, représentantes des mères, épouses..., sont ici souvent invisibilisées ou instrumentalisées. Certaines pratiques internes, comme le manque de médiation dans des moments de conflit ou l'absence de concertation dans des rituels mémoriels, traduisent une logique de captation de la souffrance plutôt que de reconnaissance partagée. Dans une vision butlérienne, il s'agit d'un manque de reconnaissance de la vulnérabilité de la part de Véro T., ce qui est vécu de manière problématique et violente pour les collaboratrices.

Ou plus exactement, il s'agit d'une reconnaissance conditionnelle de la part de Véro T. de la vulnérabilité : seules certaines vulnérabilités sont valorisées, celles qui peuvent être visibilisées sur scène, voir dramatisées, tandis que les autres restent exclues de l'espace de reconnaissance.

### **E. Sororité par défaut et dynamiques de pouvoir**

Face à ces décalages, l'équipe féminine développe des formes de solidarité informelle, de débrouille, de soutien mutuel. Cette sororité de terrain n'est pas une posture idéologique, mais une nécessité quotidienne, ce qui représente une forme de féminisme de terrain : la capacité d'agir malgré les conditions précaires, et la vulnérabilité vécue par une gouvernance défaillante.

Ce féminisme vécu, incarné par les collaboratrices du festival, se distingue du féminisme de façade porté par la direction. Moins spectaculaire mais plus ancré dans les relations concrètes, ce féminisme se manifeste dans le soin, l'endurance, la loyauté et la solidarité vécue au quotidien. Il s'agit d'un agir féministe sans discours, mais porté par les pratiques.

## **8.4 Analyse de la 3<sup>ème</sup> période de VDF : 2015-2025**

### **A. De la performativité du genre à la performativité organisationnelle**

Le passage d'un modèle vertical centré sur la figure fondatrice de Véro T. à une gouvernance horizontale et co-construite illustre une déconstruction performative des rôles genrés et hiérarchiques. Ce processus ne nie pas le passé, mais le re-performe différemment dans un cadre collaboratif. Le choix d'un fonctionnement collectif n'est pas neutre : pour Butler, il s'agit d'un acte performatif fort, qui subvertit le cadre normatif dominant des organisations hiérarchisées, généralement fondé sur un modèle blanc, cis et hétéronormé. Cela rejoint

également, comme vu dans le cadre théorique, les travaux de Joan Acker (1990), qui montre que les organisations traditionnelles sont structurellement genrées et hiérarchisées et que la hiérarchie est un vecteur principal de reproduction des inégalités de genre.

### **B. La vulnérabilité comme condition politique de l'action collective**

La co-direction n'est pas sans conflits ou inconforts émotionnels, mais elle repose sur une exposition mutuelle, une fragilité assumée qui devient ressource. L'absence de RH formalisé devient l'espace d'un care expérimental, en construction, qui s'efforce de répondre à la précarité émotionnelle sans la nier.

Ici, VDF est attentive à cette vulnérabilité par une écoute active, une prise en compte de la santé mentale et une réflexivité constante sur ses propres contradictions.

Cette réflexivité permet l'instauration d'un "mandat RH" par le CA, qui met en place des dispositifs de santé mentale et anticipe les tensions qui peuvent arriver notamment lors des éditions. Des espaces de parole informels sont autant de gestes performatifs de soin, qui rejouent les normes organisationnelles dans une perspective affective et politique.

La qualité de l'accueil des artistes, pensée en amont, montre l'attention portée au care (matériel, relationnel voir émotionnel, comme décrit par Joan Tronto) Cette posture du care, dont on perçoit la dimension politique dans les témoignages de Aude, rencontre ses propres limites, mais elle est toujours en mouvement, en réinvention : c'est ce qui fait de VDF un espace vivant de pratiques performatives du lien et du soutien.

### **C. Performativité intersectionnelle : défaire les catégories, reconfigurer le visible**

Le travail de VDF autour de la déconstruction des catégories binaires comme la catégorie "musiques du monde" (qui signifie nous et les autres) ou encore le changement statutaire intégrant les "minorités de genre", relève d'une performativité critique des normes culturelles et identitaires. Cela est au cœur de l'émancipation dans l'esprit de Butler.

L'approche intersectionnelle mise en œuvre, dans les discours et dans les actes, sont de la performativité et l'inscription dans une logique décoloniale et queer rejoint les préoccupations de Butler dans la logique de reconnaissance des vulnérabilités

### **D. L'inconfort et les tensions : la performativité comme terrain d'imperfection**

Le fonctionnement autogestionnaire est source de tensions : surcharge, invisibilité de certaines tâches, fatigue émotionnelle, absence de protocoles clairs. Mais ces "ratés" de la

performativité ne sont pas à lire comme des échecs, mais comme la preuve de la difficulté d'inventer de nouveaux régimes de pouvoir.

Les paradoxes évoqués (inclusion vs instrumentalisation, horizontalité vs chaos) ne sont pas des failles à combler mais des zones de vulnérabilité partagée, où l'on expérimente d'autres façons d'agir ensemble.

### **E. L'éducation permanente de VDF**

L'action de VDF menée et reconnue en éducation permanente depuis 2019 repose aussi sur une vulnérabilité partagée. En favorisant l'exposition de récits fragiles, celles des personnes précaires, des primo-arrivant·e·s, des femmes voilées, VDF crée un espace où cette vulnérabilité devient ressource politique plutôt que stigmat. Leur prise de parole et le récit de vie, qu'il soit mené en atelier ou porté sur scène, devient un acte performatif fort face à un cadre normatif qui tente de plus en plus à banaliser les propos xénophobes. Cette dimension incarne une performativité politique, au sens butlérien, en donnant à des personnes marginalisées (femmes précaires, migrantes, personnes queer, handicapées) la possibilité de se constituer comme sujets parlants à travers des dispositifs artistiques et collectifs. La prise de parole et la légitimation des récits intimes deviennent ici des actes de résistance : ils ne reflètent pas une identité préalable, mais la produisent.

Enfin, la tentative de faire cohabiter des féminismes pluriels (populaire, queer, intersectionnel) et de réinventer les normes organisationnelles à travers la médiation culturelle exprime une volonté de reconnaissance inclusive, fidèle à une éthique butlérienne du lien, du soin et de la transformation sociale depuis les marges.

### **F. L'inclusion des publics**

La démarche décrite par VDF autour de l'accessibilité et de l'inclusion, à travers la co-création de *L'anti-guide* et la mise en place d'un poste de médiation culturelle, incarne une performativité politique au sens butlérien : elle ne se limite pas à un discours inclusif, mais agit sur les normes en place, les déplace, les reconfigure. En rendant visibles les mécanismes de validisme, de racisme, de sexisme ou de classisme, le guide ne reflète pas seulement des discriminations, il produit des effets : il constitue un acte performatif qui remet en cause l'ordre établi dans le secteur culturel. De plus, cette action ne se fait pas de manière descendante ou normative, mais dans une dynamique collective, participative et située,

impliquant des personnes concernées. Les groupes marginalisés (personnes handicapées, queer, racisées, etc.) sont ici reconnus non comme objets de soin mais comme sujets politiques actifs, capables de reconfigurer les normes culturelles à travers des dispositifs concrets.

Il est à noter que la première vidéo de communication diffusée sur le réseau social Facebook pour annoncer l'édition 2025 du festival Voix De Femmes est en langue des signes, sous-titrée, et sans son. Elle annonce une journée familiale bilingue LSFB–français oral faisant partie de la programmation. Cette prise de parole publique peut être analysée comme un acte performatif fort, subvertissant la normativité entendante, dans la mesure où elle manifeste un renversement des hiérarchies habituelles de visibilité linguistique. Cet acte est porté par une dynamique organisationnelle plus large, engagée en amont au sein de VDF.

## 8.5 Analyse en lien notre problématique et limites

À travers l'analyse de l'histoire de VDF avec les outils de performativité et vulnérabilité de Butler, cette étude met en lumière la capacité d'une organisation à se transformer dans le temps, en réponse à des tensions internes, des mutations du contexte socio-politique et à l'exigence de cohérence avec ses valeurs. Trois grandes périodes jalonnent cette trajectoire, chacune révélant une manière spécifique de négocier des transitions, de s'adapter tout en restant fidèle à une visée émancipatrice.

La création de VDF, dans un contexte peu favorable aux initiatives féministes culturelles, constitue un acte fondateur performatif, posant les bases d'un projet culturel porté par et pour des femmes. Ce premier moment manifeste une volonté forte d'incarner des valeurs féministes, notamment à travers le soutien à la création artistique minorisée.

La deuxième phase, marquée par la croissance de l'organisation et la diversification de ses partenariats, témoigne d'un élargissement stratégique, mais aussi de tensions internes liées à une structure hiérarchique imposée par la fondatrice. Face à ces dysfonctionnements, l'équipe a joué un rôle central, compensant les manquements de la direction par la débrouille et une forme de sororité, incarnant ainsi, parfois par défaut, des valeurs féministes. Ce modèle organisationnel semblait difficilement soutenable à long terme et aurait pu mener à l'effondrement de l'association. Pourtant, l'organisation a su amorcer un véritable processus de transformation structurelle, montrant que les conflits peuvent devenir des leviers de transition, à condition d'être reconnus et travaillés collectivement.

La troisième phase incarne pleinement une réinvention des modes d'organisation : VDF opère un passage vers une gouvernance plus horizontale, réflexive, inclusive, intégrant le care comme pratique politique au sein même de son fonctionnement. Cette mutation témoigne d'une capacité à réajuster ses formes à ses intentions, en assumant les vulnérabilités internes comme partie prenante du processus de transformation.

Ce parcours met en évidence la première dynamique essentielle à la problématique générale de ce mémoire : la capacité d'une organisation à évoluer, à opérer des transitions structurelles, relationnelles et politiques, en se confrontant à ses contradictions, en écoutant ses membres, et en s'adaptant à des contextes mouvants.

La deuxième dynamique essentielle à la problématique générale de ce mémoire concerne l'incarnation des valeurs. Ces trois périodes, analysées à l'aide de l'outil de la vulnérabilité, mettent en lumière les valeurs de solidarité et les projets politiques portés par VDF. Dès sa création, l'organisation articule genre et soutien à la création artistique féminine. Très rapidement, elle élargit son action au soutien des cultures minorées, menacées de disparition.

Dans la deuxième phase, VDF s'engage de façon claire et publique auprès du Réseau des mères, en assumant pleinement la dimension politique de la vulnérabilité liée au soin, à la parentalité et à la précarité.

Dans la troisième phase, l'organisation affirme sa prise en compte élargie des vulnérabilités : travail d'éducation permanente auprès des femmes précaires, primo-arrivantes, personnes queer, concernées par les questions décoloniales, personnes en situation de handicap, etc. À cela s'ajoute un investissement interne fort, visant la prise en compte des besoins spécifiques des travailleuses. La centralité du care, dans sa dimension à la fois politique et incarnée, devient un marqueur fort de cette dernière période.

Cette incarnation des valeurs se manifeste concrètement dans la manière de concevoir les espaces d'accueil, les formes d'organisation du festival, mais aussi dans une cohérence globale entre discours, pratiques internes et choix politiques.

À travers cette étude, VDF apparaît ainsi comme un exemple significatif de la manière dont des organisations peuvent faire corps avec leurs idéaux, tout en affrontant les défis que pose leur pérennité, leur implantation et leur cohérence éthique.

Les limites de cette recherche tiennent notamment au fait que le public et les artistes programmés n'ont pas été directement consultés. Il en va de même pour les personnes

ayant participé ou participant actuellement aux ateliers d'éducation permanente. Par ailleurs, l'analyse n'a pas porté spécifiquement sur la communication externe de l'organisation (presse, réseaux sociaux), en raison des choix opérés dans le cadre de ce mémoire.

## 9 Chapitre 6 : Conclusion

---

Ce mémoire s'est donné pour objectif d'analyser comment une organisation culturelle féministe comme VDF peut incarner concrètement ses valeurs militantes dans ses modes d'action et de gouvernance, tout en opérant des transitions organisationnelles en réponse à des tensions internes, des mutations de contexte et à l'exigence de cohérence éthique. En retraçant l'évolution de l'organisation sur plus de trente ans, l'étude met en lumière sa capacité à se transformer sans renier ses fondements, et à ajuster sa structure, ses pratiques et ses positionnements face à des contextes mouvants et parfois hostiles.

L'un des apports principaux de cette recherche réside dans la mise en lumière des dynamiques de transformation organisationnelle dans une perspective féministe. Elle montre comment une structure culturelle peut traverser des conflits internes, réinterroger son fonctionnement, et faire émerger de nouveaux modes de gouvernance plus horizontaux, inclusifs et réflexifs, tout en maintenant une visée politique d'émancipation.

En mobilisant les concepts de performativité et de vulnérabilité proposés par Judith Butler, cette recherche contribue à élargir leur usage au domaine des organisations culturelles. Ces concepts, souvent utilisés pour penser les identités de genre, sont ici réinterprétés comme des outils d'analyse des pratiques collectives, des modes de gouvernance et des formes de résistance à l'intérieur même des structures. La performativité, entendue comme répétition incarnée de discours et de pratiques, permet de lire les tensions entre valeurs proclamées et pratiques effectives. Quant à la vulnérabilité, elle est envisagée comme une force politique, fondée sur la reconnaissance des interdépendances, du soin et des fragilités partagées — autant d'éléments au cœur de la dynamique actuelle de VDF.

Cette étude propose ainsi une réflexion sur l'incarnation concrète des valeurs féministes, décoloniales, queer ou de care au sein des structures collectives. Elle souligne que ces valeurs ne peuvent rester au stade de l'intention : elles doivent se traduire dans les formes d'organisation, les relations de travail, les choix artistiques et les espaces d'accueil. Ce

processus d'incarnation est souvent traversé par des conflits et des contradictions, mais il constitue une condition essentielle de la cohérence politique des projets militants.

Dans un contexte marqué par la montée des logiques autoritaires, capitalistes, racistes et validistes, cette recherche met aussi en valeur le rôle que peuvent jouer les organisations culturelles comme VDF en tant qu'espaces de résistance, de soin collectif et d'expérimentation sociale. En refusant les normes dominantes d'efficacité ou de productivité, VDF propose une autre manière de faire monde : plus lente, plus collective, plus attentive aux vécus minorisés. Elle montre qu'il est encore possible de faire de l'art un acte de mémoire, de soin et de transformation sociale, et de construire des espaces qui accueillent les vulnérabilités comme des ressources politiques.

Enfin, ce travail propose une contribution méthodologique à l'analyse des organisations engagées. En combinant approche historique, entretiens semi-directifs et analyse documentaire, il offre un cadre d'étude reproductible pour d'autres structures culturelles ou militantes souhaitant interroger leur trajectoire, leur cohérence, et leur capacité à évoluer sans se renier.

En somme, VDF apparaît comme un exemple précieux de la manière dont une organisation peut faire corps avec ses idéaux, tout en se confrontant à ses contradictions et aux exigences du réel. Elle illustre l'idée que les marges ne sont pas des périphéries : elles peuvent être des laboratoires du possible.

## 10 Bibliographie :

---

- Abélès, M. (2008). *Anthropologie de la globalisation*. Payot & Rivages.
- Acker, J. (1990). Hierarchies, jobs, bodies: A theory of gendered organizations. *Gender and Society*, 4(2), 139–158.
- Actes des forums du 8ème festival VDF, décembre 2008 (Éditions VDF et Éditions D’Une Certaine Gaité). (2009).  
[https://voixdefemmes.org/sites/default/files/fichiers/voixdefemmes\\_acte\\_des\\_forums\\_2007.pdf](https://voixdefemmes.org/sites/default/files/fichiers/voixdefemmes_acte_des_forums_2007.pdf)
- Accueil | Institut pour l’égalité des femmes et des hommes. (s. d.). Consulté le 17 juin 2025, à l’adresse <https://igvm-iefh.belgium.be/fr>
- Aggeri, F. (2017). *Qu’est-ce que la performativité peut apporter aux recherches en management et sur les organisations ?* Mise en perspective théorique et cadre d’analyse. *M@n@gement*, 20(1), 28–69. <https://doi.org/10.3917/mana.201.0028>
- Amselle, J.-L. (2025). *L’Occident connaît la musique : Musiques du monde et ethnomusicologie*. Mimesis.
- Aubert, L. (2010). Du « bon usage » des musiques du monde. Questions sur une éthique de la diversité culturelle. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 11(1-2), 21–29. <https://doi.org/10.7202/1054020ar>
- Austin, J.L. (1962), *How to Do Things with Word*, Oxford, UK : Oxford University Press.
- Beauvoir, S. de. (1949). *Le Deuxième sexe*. Gallimard.
- Bell, E., Meriläinen, S., Taylor, S., & Tienari, J. (2019). Time’s up! Feminist theory and activism meets organization studies. *Human Relations*, 72(1), 4–22.  
<https://doi.org/10.1177/0018726718790067>
- Bourdieu, P. (1977), *Outline of a Theory of Practice*, NY : Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction*. Minuit.
- Bourdieu, P. (1998). *La Domination masculine*. Seuil.
- Butler, J. (1997), *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, London: Routledge.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l’identité* (Ouvrage original publié en 1990). La Découverte.
- Butler, J. (2010). *Performative Agency*. *Journal of Cultural Economy*, 3 (2), 147–161.
- Butler, J. (2016). *Rassembler nos forces. Vers une théorie performative de l’assemblée* (C. Nordmann, trad.). Éditions Amsterdam.

- Callon, M. (2007). *What does it mean to say that economics is performative ?* In D. MacKenzie, F. Muniesa, & L. Siu (Eds.), *Do economists make markets? On the performativity of economics* (pp. 311–356). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Callon, M. (2013). *Qu'est-ce qu'un agencement marchand*. In M. Callon et al. (Eds.), *Sociologie des agencements marchands* (pp. 325–440). Paris, France: Presses des Mines.
- Capart, D., réalisé par N. (2017). Quand la culture dérape vers le sexisme ordinaire. *La Libre.be*. <https://www.lalibre.be/culture/musique/2017/1>
- Cooren, F. (2004). *Textual agency: How texts do things in organizational settings*. *Organization*, 11(3), 373–393. <https://doi.org/10.1177/1350508404041998>
- Cooren, F. (2014). *Organizational discourse: Communication and constitution*. Oxford, UK: John Wiley & Sons.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*.
- Delphy, C. (2001). *L'ennemi principal*. Syllepse.
- Détrez, C. (2020). *Sociologie de la culture*. Armand Colin.
- Dumont, H. (1997). *Politiques culturelles et francophonie en Belgique*.
- Durocher, A. (2021, décembre 10). Le monde c'est les autres ? La World Music en débat. *Manifesto XXI*. <https://manifesto-21.com/le-monde-cest-les-autres-la-world-music-en-debat/>
- Fédération Wallonie Bruxelles. (1976, 8 avril). Décret fixant les conditions de reconnaissance et d'octroi de subventions aux organisations d'éducation permanente des adultes en général et aux organisations de promotion socio-culturelle des travailleurs [Décret CCF 51]. *Moniteur belge*, 09/07/1976, p. 8995.
- Ferree, M. M. (1987). *Organizing Women: The New Women's Movement in West Germany and the United States*. University of Michigan Press.
- Fotaki, M., & Pullen, A. (2024). Feminist theories and activist practices in organization studies. *Organization Studies*, 45(4), 593–616. <https://doi.org/10.1177/01708406231209861>
- Gagnon-Bouchard, L., & Ranger, C. (2020). Reclaiming relationality through the logic of the gift and vulnerability. <https://doi.org/10.1017/hyp.2019.20>
- Gilligan, C. (1982). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Harvard University Press.
- Gillis, S., Howie, G., & Munford, R. (2007). *Third Wave Feminism*. Palgrave Macmillan.
- Gond, J.-P., Cabantous, L., Harding, N., & Learmonth, M. (2016). *What do we mean by performativity in organizational and management theory ? The uses and abuses of*

- performativity*. *International Journal of Management Reviews*, 18(4), 440–463.  
<https://doi.org/10.1111/ijmr.12074>
- Granier, M.-F. (2015, 29 décembre). *Le café des femmes de Liège : Un lieu unique ! (1978–1984)*. IHOES.
- Hall, S., & Jefferson, T. (1976). *Resistance Through Rituals*. Routledge.
- Haraway, D. J. (1988). *Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective*. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.  
<https://doi.org/10.2307/3178066>
- hooks, b. (1991). *De la marge au centre : Théorie féministe* (C. Hachez-Leroy, Trad.). Cambourakis. (Éd. orig. 1984)
- Jaggard, A. M. (1983). *Feminist Politics and Human Nature*. Rowman & Littlefield.
- Jaggard, A. M., & Rothenberg, P. S. (1984). *Feminist Frameworks*. McGraw-Hill.
- Janvier, M. (2012). *Magazine C4 – 10ème Festival : La fin d’un cycle ?*  
<https://c4magazine.org/2013/03/28/10eme-festival-la-fin-dun-cycle/>
- Janssen, B. (2017). *Intersectionnalité : De la théorie à la pratique*. CEPAG.  
<https://www.cepag.be/publications/notes-reflexion-analyse/2017/intersectionnalite-theorie-pratique>
- Jaujou, N. (2002). Comment faire notre Musique du monde ? *Cahiers d’études africaines*, 42(168). <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.169>
- Jenkins, J., & Finneman, T. (2018). Gender trouble in the workplace: Applying Judith Butler’s theory of performativity to news organizations. *Feminist Media Studies*, 18(2), 157–172. <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1308412>
- Katzenstein, M. F. (1987). Comparing the feminist movements of the United States and Western Europe.
- Krais, B. (1999). *La domination masculine de Pierre Bourdieu : une mise en perspective internationale*. Paris : Éditions du CNRS.
- Kuhar, R., & Paternotte, D. (Éds.). (2017). *Anti-Gender Campaigns in Europe: Mobilizing Against Equality*. Rowman & Littlefield International.
- Lasserre, A. (2018). Des féministes qui ne sont pas féministes ? Écrivaines et lutte des femmes en France des années 1970 aux années 1980. *GLAD!*, (04).  
<https://doi.org/10.4000/glad>
- Lorde, A. (2007). *Sister Outsider*. Crossing Press.

- Martin, D.-C. (2002). Les « musiques du monde » : Imaginaires contradictoires de la globalisation. In *Sur la piste des OPNI* (pp. 397–430). Karthala.  
<https://doi.org/10.3917/kart.marti.2002.01.0397>
- Martin, P. Y. (1990). Rethinking feminist organizations. *Gender & Society*, 4(2), 182–206.  
<https://doi.org/10.1177/089124390004002004>
- Massiah, G. (2006). Le mouvement altermondialiste et le mouvement historique de la décolonisation. *Revue du MAUSS*, 28(2), 383–390. <https://doi.org/10.3917/rdm.028.0383>
- Meyerson, D. E., & Scully, M. A. (1995). Crossroads tempered radicalism and the politics of ambivalence and change. *Organization Science*, 6(5), 585–600.  
<https://doi.org/10.1287/orsc.6.5.585>
- Mohanty, C. T. (2003). *Feminism Without Borders*. Duke University Press.
- Octobre, S. (dir.). (2014). *Questions de genre, questions de culture*. La Documentation française.
- Octobre, S., & Patureau, F. (2022). *Les artistes et leurs institutions : Une sociologie de la réflexivité*. La Documentation française / Ministère de la Culture.
- Oleksiak, J. (2020). La musique contre la violence du monde ? Un art de la programmation transculturelle. *Hermès, La Revue*, 86(1), 36–42. <https://doi.org/10.3917/herm.086.0036>
- Olivier, E. (2012). *Ethnomusicologie, création musicale et globalisation*. In *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*. <https://www.academia.edu/10337576/>
- Petruciani, S. (2010). *La scuola di Francoforte*. Laterza.
- Pirlot, R. (2018). *Magazine C4 – Le Cirque Divers 1977–1999*.  
<https://c4magazine.org/2018/11/13/le-cirque-divers-1977-1999/>
- Portis, L. (1997). Musique populaire dans le monde capitaliste : Vers une sociologie de l’authenticité. *L’Homme et la société*, 126(4), 69–86.  
<https://doi.org/10.3406/homso.1997.2916>
- Pulkkinen, T. (2020). Vulnerability and the human in Judith Butler’s and Adriana Cavarero’s feminist thought: A politics of philosophy point of view. *Redescriptions*, 23(2).  
<https://doi.org/10.33134/rds.342>
- Ravet, H. (2015). La fabrique des musiciennes. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 46(2), 95–116. <https://doi.org/10.4000/rso.1568>
- Rokeghem, S., De Smaele, J., & Dufour, C. (2006). *Des femmes dans l’histoire en Belgique*. Racine.
- Scivias. (2022). *État des lieux de la représentation des genres dans les festivals de musiques actuelles*. Bruxelles : Scivias Asbl. <https://www.scivias.be>

Scivias. (2024). *Baromètre Genre & Musique 2023*. Bruxelles : Scivias Asbl. <https://www.scivias.be/barometre-2023>

Stokes, M. (2004). Musique, identité et “ville-monde”. *L’Homme. Revue française d’anthropologie*, (171–172), 371–388. <https://doi.org/10.4000/lhomme.24951>

Tronto, J. C. (1993). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge.

Tyler, M. (2023). ‘Adventures through alterity’ : Judith Butler and methodology. In Katila, Meriläinen, & Bell (Eds.), *Handbook of feminist methodologies in management and organization studies*.

Van Enis, N. (2012). *Féminismes pluriels*. Éditions Luc Pire.

VDF. (2023, 5 juillet). *Anti-guide : Pour un secteur culturel plus accessible et plus inclusif – 1 – Introduction* [Texte]. Barricade Asbl. <https://www.barricade.be/publications/analyses-etudes/anti-guide-un-secteur-culturel-plus-accessible-plus-inclusif-1>

VDF. (s. d.). *Site officiel*. Consulté le 15 juillet 2025, à l’adresse <https://voixdefemmes.org/fr>