

## INTRODUCTION

L'apprentissage de la musique au sein d'un établissement spécialisé concernait plus de 770 000 jeunes Français en 2002-2003, dont 50 000 dans les 36 conservatoires nationaux de région (CNR) implantés dans les grandes villes de France<sup>1</sup>, 80 000 au sein des écoles nationales de musique (ENM) et 12 000 en écoles municipales de musique agréées (EMMA)<sup>2</sup>. En outre, l'enquête sur les pratiques artistiques amateurs des Français menée en 1996 par Olivier Donnat pour le ministère de la Culture montrait que 55 % des 15-19 ans avaient pratiqué de la musique au cours de leur vie, ce qui constitue une nette progression par rapport aux générations précédentes (30 % chez les 35-44 ans et 25 % chez les 65 ans et plus)<sup>3</sup>.

Cependant, cet apprentissage ne touche pas la population française de façon uniforme et les chiffres permettent d'esquisser un rapide portrait de l'apprenti-musicien type. En effet, le taux de pratique augmente avec le niveau de la CSP et le niveau de diplôme du chef de ménage : la population des musiciens amateurs de 15 ans et plus est composée à 25 % de cadres supérieurs, 23 % de professions intermédiaires et 14 % d'employés<sup>4</sup>. De même, les activités culturelles sont plus fréquentes dans les familles diplômées de l'enseignement supérieur<sup>5</sup>. Si l'on considère que seulement 13 % des 6-14 ans pratiquent effectivement de la musique (instrumentale et chant) durant leurs loisirs, l'on comprend donc

1. CNR, rebaptisés « Conservatoires à rayonnement régional » depuis 2006, qui dépendent à la fois des collectivités territoriales et du ministère de la Culture. MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Les enseignements de musique, de danse et d'art dramatique dans les conservatoires nationaux de région et les écoles nationales de musique, Résultats de l'enquête annuelle année scolaire 2004-2005 », *Les notes statistiques du DEPS*, n° 22, 2006.
2. CARDONA J. et LACROIX C., *Chiffres clés 2007, Statistiques de la culture*, ministère de la Culture, département des études de la prospective et des statistiques (DEPS), La Documentation française, 2007.
3. DONNAT O., *Les amateurs : enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, ministère de la Culture, 1996.
4. *Ibid.*
5. TAVAN C., « Les pratiques culturelles, le rôle des habitudes prises dans l'enfance », *INSEE Première*, n° 883, 2003.

que les apprentis musiciens représentent une minorité culturellement et économiquement privilégiée<sup>6</sup>.

Cet état des lieux suggère que la « vocation » musicale souvent invoquée par les parents pour expliquer la pratique de leur enfant obéit aux mêmes processus de construction et d'intériorisation que la vocation cléricale étudiée par Charles Suaud<sup>7</sup>. « Socialement déterminée<sup>8</sup> », elle relèverait bien davantage du « mythe de la prédestination<sup>9</sup> » relevé aussi par Pauline Adenot chez les instrumentistes professionnels. Ce mythe de la vocation apparaît en effet soumis à quantité de « prédispositions » et de « pré-savoirs » décrits par Bourdieu<sup>10</sup> dans *Les héritiers*, qui expliquent l'émergence de l'*habitus* musical mais qui sont avant tout légués par les parents puis naturalisés par eux et, progressivement, par leurs enfants. Héritiers, certains apprentis musiciens le sont à double titre puisqu'ils sont aussi enfants et/ou petits-enfants de musiciens amateurs ou professionnels. Au début des années 1980, Antoine Hennion rapportait déjà que près des 2/3 des enfants inscrits en conservatoire avaient un parent pratiquant en amateur ou de façon professionnelle. De même, les musiciens professionnels représentaient 4 % des parents, contre 0,1 % de la population active en 1975. Enfin, le fait d'avoir un parent musicien protégeait considérablement de l'abandon<sup>11</sup>. Cette transmission intergénérationnelle est souvent vécue comme un passage obligé dans ce type de familles, puisque 17 % des enfants de musiciens professionnels inscrits au conservatoire déclaraient avoir été contraints de débiter la musique, contre 9 % en moyenne pour l'ensemble des élèves de l'institution<sup>12</sup>.

Plus généralement, l'enquête d'Olivier Donnat sur les pratiques artistiques amateurs confirme l'implication des parents, et révèle plus précisément que 68 % des pianistes et 71 % des cordes, vents et bois mettent en avant le rôle des parents dans leur début en musique<sup>13</sup>. En outre, la musique est le loisir artistique commencé le plus jeune, avec plus de 60 % des effectifs ayant commencé avant l'âge de 15 ans, contre environ 40 % en danse, écriture et arts plastiques, et moins de 20 % pour le théâtre. Pour l'auteur, ces débuts précoces laissent deviner la forte implication des parents, comme semble le confirmer la recherche

6. OCTOBRE S., *Les loisirs culturels des 6-14 ans*, Paris, La Documentation française, 2004; MINISTÈRE DE LA CULTURE, *op. cit.*, 2006, tableaux 7 et 13.

7. SUAUD C., *La vocation, conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

8. *Ibid.*, p. 11 et p. 33-43.

9. ADENOT P., *Les musiciens d'orchestre symphonique. De la vocation au désenchantement*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 32.

10. BOURDIEU P. et PASSERON J.-C., *Les héritiers, les étudiants et la culture*, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1964, p. 35

11. HENNION A., MARTINAT F. et VIGNOLLE J.-P., *Les conservatoires et leurs élèves, rapport sur les élèves et anciens élèves des écoles de musique agréées par l'état*, Paris, ministère de la culture, École des mines de Paris, La Documentation française, 1983, p. 44-45.

12. *Ibid.*, p. 68

13. DONNAT O., *op. cit.*, 1996.

menée durant les années 1980 dans les conservatoires : l'idée de pratiquer la musique relevait d'une décision parentale pour 43 % des enfants (contre 57 % de « décisions personnelles ») et 23 % des effectifs affirmaient s'être vus imposer leur instrument<sup>14</sup>. En outre, seulement 6 % de ces jeunes musiciens avaient été inscrits alors que leurs parents se montraient indifférents, et 1 % malgré un avis défavorable<sup>15</sup>. Enfin, l'influence parentale augmentait en même temps que la CSP des parents, notamment aux instruments dits « bourgeois » (cordes et piano) qui sont aussi ceux commencés le plus précocement (entre 3 et 7 ans) et où le libre arbitre de l'enfant ne paraît donc pas toujours avoir pu s'exercer<sup>16</sup>.

De fait, c'est bien la quête de la distinction, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu<sup>17</sup>, qui continue d'orienter le choix de la pratique musicale dans un certain nombre de familles : l'enfant musicien est un enfant modèle, dont la capacité d'obéissance, d'organisation et de travail ainsi que le souci de perfection favorisent par ailleurs la réussite au plan scolaire, au sein de familles qui suivent le plus souvent de très près le parcours de leur progéniture. La musique est donc aussi affaire d'image, envoyée à soi et aux autres, par le biais du bagage culturel et technique inculqué aux enfants. Véritable vitrine sociale, cette mise en scène de l'éducation et de l'harmonie familiale puise ses racines dans le XIX<sup>e</sup> siècle bourgeois où, selon Isabelle Bricard, l'on « se vante de ses enfants » faute de pouvoir « se targuer de ses ancêtres » et où la famille « s'étale avec ostentation, voire avec affectation<sup>18</sup> ».

Si l'apprenti-musicien lambda provient généralement des classes moyennes et aisées, et possède des parents culturellement relativement dotés, il a aussi comme particularité d'être le plus souvent une fille : 34 % des Françaises ont ainsi pratiqué une activité musicale en amateur au cours de leur vie, contre 29 % des hommes<sup>19</sup>. Chez les plus jeunes, alors que les garçons représentent 51 % des moins de 20 ans et pratiquent plus souvent un hobby (+10 %, y compris le sport), les écoles de musique publiques accueillent une majorité de filles, soit 56 % des effectifs<sup>20</sup>. Toutes structures musicales confondues (publiques et privées), les filles représentent plus de 6 élèves sur 10. Enfin, elles restent plus attachées à cette pratique artistique, avec un taux d'abandon de 28 % contre

14. HENNION A., MARTINAT F. et VIGNOLLE J.-P., *op. cit.*, p. 45 et p. 78.

15. *Ibid.*, p. 45.

16. *Ibid.*, p. 81.

17. BOURDIEU P., *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 2007.

18. BRICARD I., *Saintes ou pouliches, l'éducation des jeunes filles au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 17 ; LÉVY M.-F., *De mères en filles, l'éducation des Françaises, 1850-1880*, Paris, Calmann-Lévy, 1984 ; ROSTER D., *Les femmes et la création musicale*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; CONSTANT P., *Un monde à l'usage des demoiselles*, Paris, Gallimard, 1987 ; COSNIER C., *Le silence des filles, de l'aiguille à la plume*, Paris, Fayard, 2001.

19. DONNAT O., *op. cit.*, 1996.

20. OCTOBRE S., *op. cit.*, 2004 ; MINISTÈRE DE LA CULTURE, *op. cit.*, 2006.

38 % pour les garçons, et sont plus nombreuses à déclarer que l'activité leur manquerait en cas d'arrêt (+18,5 %) <sup>21</sup>. De même à l'échelle européenne, les jeunes Anglaises sont deux fois plus nombreuses que les garçons à suivre un cursus musical instrumental à l'intérieur du système scolaire, puis à choisir la discipline comme matière d'examen <sup>22</sup>. De fait, les filles semblent davantage poussées (voire obligées) à pratiquer un instrument, puisqu'en conservatoire elles sont 54 % à avoir commencé avant l'âge de 7 ans, contre 44 % des garçons <sup>23</sup>. De même, l'enquête d'Olivier Donnat sur les transmissions culturelles familiales a démontré que les filles faisaient davantage l'objet de l'héritage d'une pratique artistique, à hauteur de 17 % des 14-28 ans, contre 10 % des garçons. Cet écart se creuse, puisque chez les 60 ans et plus, les transmissions de ce type touchaient 6 % des filles contre 5 % des garçons <sup>24</sup>. On devine donc bien l'impact du sexe de l'enfant sur la propension à faire entrer son enfant en musique et/ou à lui transmettre sa propre pratique dans les familles musiciennes, ainsi que sur les modalités d'une telle transmission.

Mais comment expliquer cette sur-représentation et ce sur-investissement des filles et des parents de filles dans l'apprentissage de la musique instrumentale, plus particulièrement au sein des classes moyennes et aisées ?

De nombreux travaux dans des champs disciplinaires variés nous invitent à explorer le rapport privilégié qu'entretiennent le sexe féminin et le monde de la musique, que cette dernière soit dite « populaire », à savoir médiatique, chantée et dansée <sup>25</sup>, ou qu'elle soit catégorisée comme « classique », c'est-à-dire instrumentale et considérée comme plus savante et légitime <sup>26</sup>. Les recherches menées en histoire sur la vie culturelle et artistique européenne, ou plus spécifiquement sur l'éducation des femmes et des jeunes filles, permettent tout d'abord d'envisager ce lien dans la longue durée. Si l'étude réalisée sur les programmes scolaires publics par l'historienne Michèle Alten montre qu'avant 1938 l'enseignement de la musique dans le secondaire est réservé aux filles, cette tendance des sociétés européennes à rattacher la musique au sexe féminin apparaît nettement plus ancienne <sup>27</sup>. En effet, la musique instrumentale et le chant, pratiqués et pensés

21. OCTOBRE S., *op. cit.*, 2004.

22. D.E.S., *Music in the National Curriculum (England)*, Londres, Her Majesty's Stationery Office (HMSO), 1992.

23. HENNON A., MARTINAT F. et VIGNOLLE J.-P., *op. cit.*, p. 72

24. DONNAT O., « Transmettre une passion culturelle », ministère de la Culture, *Bulletin du DEPS*, n° 143, 2004, p. 10

25. MONNOT C., *Petites filles d'aujourd'hui, l'apprentissage de la féminité*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2009.

26. PREVOST-THOMAS C. et RAVET H., « Musique et genre en sociologie. Actualité de la recherche », in FINE A. (dir.), *Clio, histoires, femmes et société*, « Musiciennes », 25/2007, 2007, p. 185-208.

27. ALTEN M., « La différence filles-garçons face à la musique dans l'enseignement public français de 1880 à 1950 », in GREEN A.-M. et RAVET H. (dir.), *op. cit.*, p. 87-101.

sur un mode spécifique, font partie depuis l'antiquité des formes d'expression traditionnelles dévolues aux femmes<sup>28</sup> : au sein de la musique professionnelle, les femmes jouent alors aussi bien de l'aulos<sup>29</sup>, que de la cithare, de la harpe ou du tambourin, et sont bien souvent associées au monde des plaisirs terrestres, voire de la prostitution. Durant les siècles qui suivent, la musique féminine est donc contrôlée puis bridée par l'Église médiévale et moderne<sup>30</sup>. Dès lors commence à s'établir la distinction entre la musique diabolique des femmes à la vertu défaillante et la musique sacrée exercée par les hommes, notamment au sein des églises. La peinture européenne de l'époque moderne, du Titien, de Vermeer ou Watteau utilise ainsi bien souvent l'allégorie de la musique et du duo musical entre un maître et son élève pour représenter l'apprentissage et l'exploration de la sexualité par les jeunes filles<sup>31</sup>. Le père de la compositrice Germaine Tailleferre (1892-1983) n'affirmait-il pas encore dans les années 1900 : « Pour ma fille, être au conservatoire ou faire le trottoir Saint-Michel, c'est la même chose. Jamais je ne donnerai mon autorisation<sup>32</sup> ! »

Paradoxalement, les filles de la bonne société font le plus souvent l'objet d'une première instruction musicale, de même qu'elles sont initiées à la peinture ou à la poésie, peut-être parce que, comme Fénelon l'affirmait au xvii<sup>e</sup> siècle, même si « le goût de ces arts n'est guère sans danger<sup>33</sup> », et que « les filles naissent avec un violent désir de plaire<sup>34</sup> [...] la défense irriterait la passion ; il vaut mieux donner un cours réglé à ce torrent, que d'entreprendre de l'arrêter<sup>35</sup> ». Mais avant tout, ce type d'apprentissage constitue pour les jeunes filles la marque de leur rang et de leur bonne éducation et représente un enjeu d'importance pour les familles dont les ambitions sociales passent aussi par des stratégies matrimoniales. Toute l'aire européenne est ainsi concernée, cette éducation musicale féminine étant rapportée pour la France, l'Espagne, l'Italie, l'Angleterre,

28. Voir FABRE D. et FINE A. (dir.), « Parler, chanter, lire, écrire », *Clio, histoires, femmes et sociétés*, 11/2000, 2000 ; VENDRIES C., « Masculin et féminin dans la Rome antique, de la théorie musicale à la pratique instrumentale », in FINE A. (dir.), *Clio, Histoires femmes et société*, « Musiciennes », 25/2007, 2007, p. 45-63 ; PÉCHÉ V. et VENDRIES C., *Musique et spectacle dans la Rome antique et dans l'occident romain*, Paris, Errances, 2001 ; BELIS A., *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette, 1996.

29. Instrument à vent de la Grèce antique. Souvent traduit par le mot « flûte », son anche double le rapproche du hautbois.

30. ROSTER D., *op. cit.*, p. 76.

31. BOSSEUR Y., « L'image de la femme musicienne dans la peinture occidentale », in GREEN A.-M. et RAVET H. (dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale, apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 201-211.

32. ROSTER D., *op. cit.*, p. 272.

33. FÉNELON, *L'éducation des filles, suivi du Discours sur l'éloquence*, 1687, réédition in *Fénelon, œuvres choisies*, Paris, Ledentu, 1829, p. 129.

34. *Ibid.*, p. 102.

35. *Ibid.*, p. 129.

la Pologne, l'Allemagne ou la Russie<sup>36</sup>. Partout la qualité de cet enseignement fait et défait la renommée des pensionnats qui se livrent une véritable « course aux talents<sup>37</sup> » : ils offrent souvent davantage d'heures de cours à la harpe ou au piano qu'aux mathématiques ou aux langues et utilisent leurs musiciens réputés comme « tête d'affiche dans les prospectus<sup>38</sup> ». À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la maîtrise de la musique participe donc d'un certain idéal féminin qui se diffuse progressivement au delà des couches les plus aisées de la population européenne, notamment au travers de la littérature et des contes. Malgré l'aspect quasi systématique de cette initiation à la musique, les suspicions et les interdits de tous ordres persistent, ce qui explique que les exemples de musiciennes ou de compositrices exerçant leur art librement et au même niveau que les hommes demeurent rares avant la fin du XX<sup>e</sup> siècle, et sont généralement dévalorisés du vivant de l'artiste puis rapidement oubliés après sa mort<sup>39</sup>.

Les données statistiques mises en évidence par de récents travaux sociologiques nous permettent de mieux appréhender le versant contemporain de la musique conjugée au féminin. D'une part, certains chiffres révèlent que les filles pénètrent progressivement un univers musical qui leur était autrefois totalement fermé : les recherches menées sur la composition démographique du conservatoire de Toulouse entre 1870 et 1914 montrent une nette progression des effectifs féminins<sup>40</sup>, jusqu'à la sur-représentation actuelle. De même, au Conservatoire national supérieur de musique de Paris et de Lyon<sup>41</sup>, qui accueille l'élite des apprentis musiciens à la fin de leur cursus, le nombre de diplômées féminines a augmenté pour atteindre 40 % des effectifs<sup>42</sup>. Au début des années 1980, elles avaient ainsi obtenu des prix dans la plupart des classes d'instruments. Les jeunes filles ne sont donc plus comme autrefois exclues de l'apprentissage de la musique instrumentale savante, ni cantonnées à des cours privés de niveau très aléatoire et sans véritable débouché professionnel. Au contraire, devenues majoritaires dans la plupart des lieux d'enseignement

36. LARDY M., *L'éducation des filles de la noblesse et de la gentry en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Berne, Berlin, Paris [etc.], P. Lang, 1993 ; LEDUC G. (dir.), *L'éducation des femmes en Europe et en Amérique du nord, de la Renaissance à 1848, réalités et représentations*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; GRELL C. et RAMIÈRE DE FORTANIER A., *L'éducation des jeunes filles nobles en Europe, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2004.

37. CONSTANT P., *op. cit.*, p. 317.

38. MAYEUR F., *L'éducation des filles en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, coll. « Le temps et les hommes », 1979, p. 80.

39. ROSTER D., *op. cit.* ; ESCAL F. et ROUSSEAU-DUJARDIN J., *op. cit.*

40. GUIBAULT M., *Le conservatoire de musique de Toulouse sous la III<sup>e</sup> République, 1870-1914*, sous la direction de ZYTNICKI C., mémoire de maîtrise, université de Toulouse II Le Mirail, 2005.

41. Le CNSM, la plus prestigieuse institution d'enseignement musical français que l'on intègre sur concours après le conservatoire est considérée dans le milieu comme la voie royale pour une carrière de soliste, d'interprète de musique de chambre ou d'orchestre.

42. RAVET H., « Féminin et masculin en musique, dynamiques identitaires et rapports de pouvoir », in GREEN A.-M. et RAVET H. (dir.), *op. cit.*, p. 225-247.

de la musique, elles paraissent désormais doublement favorisées : tout d'abord par cette tendance culturelle de fond qui continue à considérer l'activité comme particulièrement adéquate pour les filles, ensuite par le jeu de la démocratisation et de la mixité qui leur permet d'intégrer les meilleures structures et de suivre les cursus les plus réputés.

Cependant, ces données révèlent aussi de troublantes spécificités. Ainsi, la part des représentantes du sexe féminin diminue à mesure que l'on grimpe l'échelle de l'apprentissage musical, puisqu'elles sont majoritaires dans les « petites » classes et minoritaires au sein des CNSM (60 % de garçons)<sup>43</sup>. Par ailleurs, la sociologie du travail met en lumière les difficultés actuelles des femmes à passer le cap de la professionnalisation. Certes, on note chez les musiciens professionnels d'orchestre une croissance des effectifs féminins aux pupitres des cordes et des bois<sup>44</sup>. Cependant, leur sous-représentation demeure chronique dans les formations d'ensemble : moins nombreuses au sein des structures professionnalisantes, les anciennes élèves ont aussi moins de chances d'intégrer un poste d'interprète (22 % d'entre elles contre 44 % des hommes)<sup>45</sup>. La profession d'instrumentiste est ainsi la moins féminisée du milieu artistique, avec seulement 17 % de femmes (tous registres confondus : musique « savante », jazz, rock, variétés, etc.). Si ce pourcentage remonte à 44 % au sein de la musique savante (classique, lyrique, baroque et contemporaine)<sup>46</sup>, il n'est plus que de 31,9 % parmi les quelques 6 000 musiciens d'orchestres permanents français<sup>47</sup> qui sont aussi les plus reconnus et les plus stables de leur métier : elles demeurent donc très minoritaires parmi les artistes définis comme « professionnels intégrés<sup>48</sup> » par Howard Becker. Elles connaissent par ailleurs des parcours moins réputés et moins rémunérés, puisqu'elles ne représentent que 20 % des solistes. En effet, elles demeurent très minoritaires parmi les instruments à vent (15,6 % en bois et 2 % en cuivres) qui ont tous la fonction de solistes. Au contraire, elles sont majoritaires en violon et quasiment à égalité avec les hommes en alto, des instruments qui offrent pour la plupart des postes de tuitistes, moins bien considérés puisqu'ils n'assurent l'exécution d'un morceau que de façon collective. Au sein de ces pupitres, les

43. ADENOT P., *op. cit.*, p. 25.

44. RAVET H., « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre, société*, n° 9, 2003, p. 173-195 ; DUPUIS X., *Les musiciens professionnels d'orchestre : étude d'une profession artistique*, Laboratoire d'économie sociale, CNRS, ministère de la Culture, 1993 ; LEHMANN B., *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002.

45. RAVET H., *op. cit.*, 2003, p. 181.

46. MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Les musiciens interprètes », *Bulletin du département des études et de la prospective*, n° 140, 2003. Voir aussi : COULANGEON P., *Les musiciens interprètes en France*, Paris, la Documentation française, 2004.

47. AFO (association française des orchestres), *Pyramide des âges des musiciens des 28 formations permanentes civiles par sexe et par instrument établie par l'AFO*, 2<sup>e</sup> trimestre 2001.

48. BECKER H. S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 275.

postes de *Konzermeister* (1<sup>er</sup> violon, c'est-à-dire second chef de l'orchestre) ou de « super solistes » sont occupés 9 fois sur 10 par des hommes<sup>49</sup>. Le sociologue Alfred Willener résume la situation en affirmant que « plus un rôle d'instrumentiste a charge d'encadrement, moins facilement il sera confié à une femme<sup>50</sup> ». En outre, les pionnières ne doivent bien souvent leur place qu'à la méthode de recrutement dite du « paravent », destinée au départ à éviter tout jeu d'influence entre membres du jury et candidats, mais qui a profité aux femmes en leur permettant de cacher leur appartenance de sexe. Enfin, les femmes sont davantage présentes dans les orchestres les moins prestigieux et, comme sur le reste du marché du travail, sont plus souvent frappées par le chômage, le travail à temps partiel et la précarité<sup>51</sup>. Elles n'occupent donc que rarement les places de pouvoir dans les instances musicales : en France, elles ne représentent que 30 % des « indépendants gestionnaires de spectacle », catégorie disposant d'un grand pouvoir économique et décisionnel sur les simples artistes. De même, en 1998, 95 % de la soixantaine de membres de la Commission nationale des musiques actuelles étaient des hommes<sup>52</sup>. Enfin, les femmes ne représentent que 2 des 14 directeurs d'opéras de région (aucun des deux théâtres lyriques nationaux), et 2 des 27 chefs d'orchestre permanent<sup>53</sup>. Ainsi, alors que les femmes entre 15 et 60 ans sont plus grandes auditrices de musique classique (quels que soient la tranche d'âge et le niveau de diplôme<sup>54</sup>), elles sont moins nombreuses que les hommes à faire de la pratique leur métier, et encore moins nombreuses à occuper des postes stratégiques dans ce milieu.

Des « musicos » étudiés par Marc Perrenoud<sup>55</sup> aux femmes du jazz de Marie Buscatto<sup>56</sup>, en passant par les formations d'orchestre professionnel analysées par Alfred Willener, Bernard Lehmann ou encore Pauline Adenot<sup>57</sup>, toutes les études confirment donc cette tendance : les professionnelles de la musique sont minoritaires et restent bien souvent reléguées à des postes subalternes ou à des activités comme le chant ou l'enseignement. Le choix de cette dernière trajec-

49. RAVET H., *op. cit.*, 2003, p. 183.

50. WILLENER A., *Les instrumentistes d'orchestres symphoniques*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 168.

51. RAVET H., *op. cit.*, 2003, p. 181 et 191 ; RAVET H. et COULANGEON P., « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, vol. 45, n° 3, 2003, p. 361-384.

52. Source : PATUREAU F. et STRAUSS J.-P. (dir.), « L'emploi dans les professions culturelles en 2001 », d'après l'enquête Emploi de l'INSEE, département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la Communication, *Les notes de l'observatoire et de l'emploi culturel*, Série « Données de cadrage », n° 29, 2002.

53. PRAT R., « Mission ÉgalitéS, Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant », *DEPS*, Paris, ministère de la Culture, 2006.

54. DONNAT O., « La féminisation des pratiques culturelles », ministère de la Culture, *Bulletin du DEPS, développement culturel*, n° 147, 2005.

55. PERRENOUD M., *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.

56. BUSCATTO M., *Femmes du jazz : musicalités, féminités, marginalités*, Paris, CNRS, 2007.

57. WILLENER A., *op. cit.*, 1997 ; LEHMANN B., *op. cit.* ; ADENOT P., *op. cit.*

toire professionnelle n'est pas non plus sans effet sur leur niveau de rémunération, puisqu'en 1995 un enseignant de musique gagnait en moyenne de 5 000 à 10 000 francs par mois, contre 10 000 à 15 000 francs et plus pour la majorité des interprètes d'orchestre<sup>58</sup>. Comme le note Pauline Adenot, les musiciennes demeurent donc paradoxalement marginalisées au sein d'une profession qui nécessite des qualités communément considérées comme féminines, telles la sensibilité, la patience et l'esprit d'équipe<sup>59</sup>.

Cette spécialisation sexuée du travail n'est bien sûr pas exclusive au monde de la musique ni même au monde des arts en général, puisque Christine Mennesson rappelle dans son étude sur les femmes dans les sports dits masculins que 80 % des entraîneurs nationaux et des directeurs administratifs d'organisations sportives français sont aussi des hommes<sup>60</sup>. Comme dans le sport, l'inégale répartition des responsabilités signale donc, pour reprendre le concept de R. Connell, un « régime de genre<sup>61</sup> », c'est-à-dire un état des rapports sociaux de sexe fortement marqué par la « domination masculine<sup>62</sup> ». Plus précisément, Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet mettent en évidence, dans leurs travaux sur l'accès des femmes à l'expression musicale, la persistance du clivage entre une musique publique, scénique et considérée comme légitime qui demeure quantitativement versée du côté masculin, et une musique familiale, scolaire et quotidienne, sans enjeu artistique, qui continue d'être rattachée au monde féminin<sup>63</sup>. Chez les plus jeunes, il n'est donc pas étonnant de constater que les instruments les plus « bourgeois », c'est-à-dire le piano et les cordes, sont aussi ceux qui accueillent le plus de filles<sup>64</sup>. Il semble alors que la musique entendue comme vitrine sociale, et que nous évoquions précédemment, vise particulièrement le sexe féminin : aucun objectif performatif ni même artistique dans cette « musique d'ameublement<sup>65</sup> » comme la nommait Germaine Tailleferre, puisqu'elle n'existe que pour prouver la qualité de l'éducation dispensée. Or, au sein de la tranche des 15-24 ans, la pratique effective d'un instrument de musique est davantage fréquente chez les garçons (18 % contre 14 % des filles), comme dans le reste de la population adulte (11 % des hommes contre 6 %

58. RAVET H. et COULANGEON P., *op. cit.*, 2003. En cela, les parcours musicaux des filles rejoignent leur parcours scolaire puisque là aussi elles sont massivement dirigées vers les débouchés professionnels les moins prestigieux et les moins rémunérateurs. Voir DURU-BELLAT M., *L'école des filles : quelle formation pour quels rôles sociaux?*, Paris, L'Harmattan, 2001.

59. ADENOT P., *op. cit.*, p. 188-189.

60. MENNESSON C., *Être une femme dans le monde des hommes. Socialisation sportive et construction du genre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sports en société », 2005.

61. CONNELL R., *Gender and Power, Society, the Person and Sexual Politics*, Stanford, Stanford University Press, 1987, p. 120.

62. BOURDIEU P., *La domination masculine*, Paris, Le Seuil, 1998.

63. GREEN A.-M. et RAVET H. (dir.), *op. cit.*

64. HENNION A., MARTINAT F. et VIGNOLLE J.-P., *op. cit.*

65. ROSTER D., *op. cit.*, p. 274.

des femmes, tous âges confondus)<sup>66</sup>. Il semble donc que les filles abandonnent à l'entrée dans l'âge adulte, alors que les garçons continuent et/ou démarrent l'activité (peut-être même en autodidacte, hors lieu d'enseignement officiel) une fois passé le cap de l'adolescence. Comme celles d'hier, les filles d'aujourd'hui demeurent plus nombreuses que les garçons en tant qu'élèves musiciennes, néanmoins, elles ne prolongent ni ne dépassent toujours cet état, comme si l'apprentissage de la musique appartenait à un âge bien précis de la vie féminine.

Les chiffres évoqués prouvent donc bien que la musique instrumentale demeure une composante de « la fabrique des sexes<sup>67</sup> », tant au niveau de l'apprentissage, majoritairement féminin, que du point de vue de ses débouchés professionnels, dont la meilleure partie reste réservée aux hommes, et de ses objectifs spécifiques. Si, pour reprendre les mots de l'ethnologue Yvonne Verdier au sujet de l'univers domestique féminin, l'éducation musicale fait partie de cette « sphère de représentations et d'actions appartenant en propre aux femmes<sup>68</sup> ». Reste à découvrir les éléments qui créent cette « disposition » particulière et paradoxale des filles, cet habitus sexué, pour emprunter le concept de Bourdieu, qui les conduit à être pensées et à s'envisager elles-mêmes avant tout comme des « professionnelles » de l'apprentissage puis de l'amateurisme musical. Que cherchent-elles et trouvent-elles dans ce qui apparaît comme une musique « féminine », ou plus précisément une « musique de jeune fille<sup>69</sup> » pour reprendre les mots du compositeur et critique musical des années 1920 Darius Milhaud ? Garçons et filles vivent-ils en la matière des expériences réellement différenciées, tant du point de vue des pratiques que des objectifs, ou même des valeurs liés à leurs univers musicaux ?

Il est d'ores et déjà établi que l'on ne joue pas du même instrument selon que l'on est né fille ou garçon : s'il est depuis longtemps admis que le choix d'un instrument est largement influencé par la CSP des musiciens, qui jouent plus souvent des cordes lorsqu'ils sont issus de milieux aisés et de cuivres lorsqu'ils viennent de milieux populaires<sup>70</sup>, le sexe de l'apprenti est une autre variable qui influence ce choix. Ainsi, dans les Conservatoires nationaux de région français, les classes de piano, de flûte, une partie des cordes (harpe et violon) et dans une moindre mesure les bois, sont davantage fréquentés par les filles que par les garçons, qui leur préfèrent les percussions, les gros cuivres et les instruments électriques et électroniques<sup>71</sup>. De même, dans les CNSM, les premières jeunes femmes inscrites en classes de contrebasse et de cor sont apparues il y

66. DONNAT O., *op. cit.*, 2005.

67. LAQUEUR T., *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1990.

68. VERDIER Y., *Façons de dire, façons de faire, la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 337.

69. ROSTER D., *op. cit.*, p. 287.

70. HENNION A., MARTINAT F. et VIGNOLLE J.-P., *op. cit.* ; LEHMANN B., *op. cit.*

71. HENNION A., MARTINAT F. et VIGNOLLE J.-P., *op. cit.*, p. 83.

a seulement une vingtaine d'années. Au contraire, bien qu'elles soient minoritaires au sein de l'institution, elles sont majoritaires en classes de violon (57 %), d'alto (57 %) et de flûte (64 %) <sup>72</sup>. Enfin, au sein des 29 orchestres permanents français où les femmes sont largement sous-représentées, elles sont aussi majoritaires parmi les violonistes (52 %), les harpistes (71 %), et représentent 47 % des altistes <sup>73</sup>. *A contrario*, trompettes, trombones et tubas sont exclusivement masculins, comme tendent à l'être les pupitres de clarinette, de hautbois, de basson ou de cor. De même, les 38 femmes de l'Orchestre national de France jouent des instruments suivants dans l'ordre décroissant : violon, alto, violoncelle, contrebasse, harpe et piano. Elles sont donc totalement absentes aux instruments à vent (cuivres et bois confondus) et aux percussions. Numériquement plus important que le précédent, l'orchestre de l'Opéra de Paris accueille une proportion équivalente de femmes (54 sur 163) mais qui sont aussi présentes aux bois et aux percussions. Elles restent cependant absentes en clarinette, cor, trompette, trombone et tuba <sup>74</sup>. Il existerait donc des instruments investis préférentiellement par l'un ou l'autre sexe et donc communément considérés comme des instruments « féminins » ou « masculins » <sup>75</sup>. Bien d'autres modalités de la pratique musicale mériteraient d'être ainsi éclairés sous l'angle des catégories de sexe. En effet, féminin et masculin semblent se construire dans le monde de la musique, comme sur les autres scènes sociales, en fonction de références et de pratiques à la fois relationnelles et clairement distinctes.

Il nous faut donc entendre le goût musical comme une véritable construction sexuée : à chaque sexe ses familles d'instruments, ses sonorités, ses répertoires ou ses formations musicales préférés, à chacun sa carrière musicale mais aussi ses goûts et ses dégoûts clairement revendiqués pour mieux étayer son identité sexuée. À l'âge spécifique de la vie qu'est l'entrée dans la puberté physique, mais aussi dans la « puberté sociale » selon l'expression d'Arnold Van Gennep <sup>76</sup>, les identités s'élaborent, s'ébauchent et s'abandonnent, s'entrecroisent, se chevauchent et se combinent dans un objectif de définition de soi autant que d'appartenance à un groupe de pairs. Du point de vue de la construction des identités sexuées, cette enquête se propose de comprendre comment les statuts d'apprenti musicien et d'apprentie jeune fille ou d'apprenti jeune homme peuvent se nourrir l'un de l'autre, et à quel féminin ou quel masculin ils donnent

72. ADENOT P., *op. cit.*, p. 25-26.

73. À noter une majorité féminine du pupitre d'alto chez les moins de 35 ans, et donc une évolution des pratiques. DUPUIS X., *op. cit.*, p. 17. Selon les chiffres plus récents de l'AFO (association française des orchestres), la féminisation du violon s'accentuerait encore avec 54,6 % de femmes, de même qu'en harpe, avec 87,5 % d'effectifs féminins. AFO, *op. cit.*

74. DUPUIS X., *op. cit.*, p. 17.

75. ADENOT P., *op. cit.*, p. 13-14.

76. VAN GENNEP A., « Du berceau à la tombe. Cycles de carnaval, carême et de Pâques », *Le folklore français*, t. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1998, p. 159.

ensemble naissance. Quelles sont notamment les trajectoires sociales et les socialisations spécifiques qui « créent » la jeune musicienne et le jeune musicien ? De même, nous chercherons à analyser les « trajectoires singulières » et discordantes mais socialement déterminées<sup>77</sup> qui peuvent expliquer le parcours d'enfants « transgressifs<sup>78</sup> » ou « transfuges<sup>79</sup> », c'est-à-dire qui pratiquent d'un instrument non conforme à leur sexe, afin de comprendre l'impact de cette pratique sur l'intériorisation des normes de genre.

Outre cette approche sociologique marquée à la fois par le concept d'*habitus*, où les structures et le passé du sujet priment, et par les apports de l'interactionnisme qui montrent comment les individus s'adaptent au contexte et façonnent par leurs échanges la réalité objective<sup>80</sup>, la démarche anthropologique adoptée par Nicolas Adell-Gombert dans son étude sur les compagnons du Tour de France semble fournir un modèle d'analyse pertinent pour comprendre plus en profondeur les modalités d'apprentissage des normes de genre chez les apprentis musiciens. En effet, l'auteur se penche sur les modalités d'intériorisation de l'identité compagnonnique chez les « hommes de devoir » et montre comment les apprentis tailleurs de pierre ou les apprentis charpentiers, en même temps qu'ils expérimentent la condition de compagnon, incorporent leur identité d'homme de métier et d'homme viril. Comme lui, nous chercherons donc à saisir les « plans identitaires<sup>81</sup> » que nos propres apprentis endossent, qui « œuvrent partout et tout le temps même s'il est vrai qu'il est des situations qui peuvent prêter à la mise en avant de l'un ou l'autre [et] peuvent même constituer des enjeux muets dans des domaines qui, *a priori*, ne les concernent pas<sup>82</sup> ».

Puisque notre regard se tourne vers les modalités d'acquisition de ces différents plans identitaires chez les jeunes musiciens, ainsi que sur leurs manifestations concrètes, nous tenterons plus précisément de mettre au jour les différents

77. COURT M., *La socialisation corporelle des enfants : différences entre garçons et filles et variations inter-individuelles. Les exemples du sport et des pratiques d'embellissement du corps*, thèse de doctorat, sous la direction de LAHIRE B., université Lumière-Lyon 2, 2008, p. 53-61.

78. SANDNABBA K. et AHLBERG C., « The name assigned to the document by the author. This field may also contain sub-titles, series names, and report numbers. Parents' Attitudes and Expectations about Children's Cross-Gender Behavior », *Sex Roles*, vol. 40, n° 3-4, 1999, p. 249-263.

79. Cette expression est empruntée au titre d'un article publié par Anne-Marie Daune-Richard et Catherine Marry sur les filles inscrites en BTS et DUT industriels : DAUNE-RICHARD A.-M. et MARRY C., « Autres histoires de transfuges ? Le cas des jeunes filles inscrites dans des formations professionnelles "masculines" de BTS et DUT industriels », *Formation Emploi*, 29, 1990, p. 35-50. Voir aussi : MARRY C., *Les femmes ingénieurs. Une révolution respectueuse*, Paris, Belin, 2004 ; FERRAND M., IMBERT F. et MARRY C., *L'excellence scolaire, une affaire de famille. Le cas des normaliennes et normaliens scientifiques*, Paris, L'Harmattan, 1999.

80. GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 ; LABERGE S., « Pour une convergence de l'approche féministe et du modèle conceptuel de Bourdieu », *STAPS, sciences et techniques des activités physiques et sportives*, n° 35, 1994, p. 51-63.

81. ADELL-GOMBERT N., *Des hommes de devoir. Anthropologie des compagnons du Tour de France (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, thèse de doctorat sous la direction de FINE A., Toulouse-EHESS, 2006, p. 19.

82. *Ibid.*, p. 19.

types de savoirs transmis au travers de cette pratique culturelle et technique. En effet, dans son article paru dans le numéro de la revue *Terrain* consacrée à l'enfant, Gérard Lenclud note que l'observation des enfants en train d'apprendre doit s'attacher à « scruter les faits et gestes<sup>83</sup> » de ces derniers, car ceux-ci sont les plus à même de révéler l'acculturation du monde enfantin par le monde adulte, ou tout au moins ses tentatives et ses conséquences réelles, parfois inattendues. Ainsi, pour l'auteur, « tout ce qui est su n'est pas nécessairement enseigné<sup>84</sup> », c'est-à-dire que l'enseignement n'enseigne pas toujours ou pas seulement ce pourquoi il est destiné. Reprenant le néologisme du philosophe de l'éducation Jean Agnès, Nicolas Adell-Gombert parle lui aussi à propos des transmissions de type éducatif de « transm-être<sup>85</sup> » qui véhiculent « non une somme de connaissances, mais [désignent] aussi les chemins d'une "destinée sociale" ainsi que l'horizon d'une position à acquérir<sup>86</sup> ». Bien plus que sur les savoirs purement techniques transmis par l'institution musicale, notre analyse portera donc essentiellement sur les savoir-faire musicaux qui génèrent des savoir-être spécifiques à une classe sociale d'âge et de sexe.

En effet, de nombreuses études portant sur le système scolaire en général ont déjà démontré qu'à l'heure de la mixité et de la parité républicaines, les enfants continuent d'être « initiés » aux différences culturelles de leur sexe, de les incorporer jusqu'à se penser différemment et donc jusqu'à connaître des itinéraires sociaux différenciés, sans que les acteurs de ces politiques d'enseignement aient conscience d'une quelconque discrimination, ni même d'une volonté de transmettre de savoirs liés à la « distinction des sexes<sup>87</sup> ». À ce sujet, et s'inspirant de Marcel Mauss, les ethnologues Denis Chevallier et Isac Chiva rappellent dans leurs travaux sur les techniques de transmission des savoirs, que le corps constitue un « instrument essentiel d'acculturation qui situe, construit et discipline l'être social<sup>88</sup> », le plus souvent de façon quasi « imperceptible<sup>89</sup> ». L'étude des pratiques sportives féminines révèle par exemple que tout enseignement, particulièrement lorsqu'il passe par la mise en action du corps, diffuse

83. LENCLUD G., « Apprentissage culturel et nature humaine », *Terrain, enfant et apprentissage*, n° 40, 2003, p. 6.

84. *Ibid.*, p. 16.

85. AGNÈS J., « L'intransmissibilité est-elle une question philosophique ? », *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 4, 1999, [<http://leportique.revues.org/document273.html>].

86. ADELL-GOMBERT N., *Des hommes de devoir. Les compagnons du Tour de France (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2008, p. 15.

87. THERY I., *La distinction de sexe : Une nouvelle approche de l'égalité*, Paris, Odile Jacob, 2007 ; BAUDELOT C. et ESTABLET R., *Allez les filles !*, Paris, Le Seuil, 1992 ; ZAIDMAN C., *La mixité à l'école primaire*, Paris, L'Harmattan, 1996 ; ZAZZO B., *Féminin, masculin, à l'école et ailleurs*, Paris, PUF, 1993.

88. CHEVALLIER D. et CHIVA I., « L'introuvable objet de la transmission », in CHEVALLIER D. (dir.), *Savoir faire et pouvoir transmettre*, Éditions de la maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », cahier 6, 1996, p. 4 ; MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1968.

89. CHEVALLIER D. et CHIVA I., *op. cit.*, p. 5.

silencieusement des modèles et des valeurs de référence, des savoirs empiriques plus que théoriques, ainsi que des façons de faire et d'être qui concourent à fabriquer du féminin. Il peut s'agir d'apprendre à maîtriser les techniques d'embellissement du corps durant les cours de sport de l'école primaire, comme l'a observé Martine Court, à assimiler les règles de l'hexis corporelle féminine « idéale » comme le montre Sylvia Faure à propos de la danse classique, ou bien encore pour les jeunes footballeuses, boxeuses ou haltérophiles étudiées par Christine Mennesson, de vivre les contradictions de leur identité féminine en prise avec les valeurs masculines de leur sport<sup>90</sup>. Ces pratiques de loisirs encadrées par le monde adulte constituent alors des expériences de socialisation qui prennent le corps féminin pour objet et qui, selon la sociologue américaine Leslie McCall, sont à l'origine de « dispositions de genre incorporées façonnant les trajectoires sociales des individus<sup>91</sup> ».

Nous chercherons donc à révéler les « acquisitions insensibles<sup>92</sup> » évoquées par P. Bourdieu, qui découlent de ces expériences différenciées en fonction de l'appartenance de sexe et qui forgent l'individu en formation, en transition. Nous nous inspirerons notamment de la recherche anthropologique d'Yvonne Verdier sur l'univers domestique qui façonnait les destins féminins dans *Façons de dire, façons de faire*<sup>93</sup> : comme pour les « savoirs conquis<sup>94</sup> » par les compagnons étudiés par Nicolas Adell-Gombert, ou encore les savoirs « volés » par les apprentis forgerons auxquels les anciens s'amuse à enseigner des gestes erronés<sup>95</sup>, les apprentissages techniques organisés par les adultes pour les jeunes filles du village donnent naissance à quantité de « savoirs dérobés » sur le corps féminin, l'amour ou la sexualité, qui « font » véritablement les jeunes filles et les accompagnent dans ce nouvel âge de la vie. De même, l'anthropologue Daniel Fabre montre dans ses différentes études sur la construction de la masculinité en Europe que les expériences de socialisations secondaires, affranchies d'un enseignement véritable, contribuent efficacement à l'intériorisation de la différence des sexes chez les enfants et les adolescents et peuvent donc être considérées comme de véritables « initiations invisibles<sup>96</sup> ».

Ainsi, bien que le cadre spatio-temporal et culturel diffère, notre axe de réflexion restera celui des apprentissages sexués et plus particulièrement de la « formation » des jeunes musiciens. En effet, nous souhaitons rechercher les

90. COURT M., *op. cit.* ; FAURE S., *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000 ; MENNESSON C., *op. cit.*, 2005.

91. MCCALL L., « Does Gender Fit? Feminism, Bourdieu, and Conceptions of Social Order », *Theory and Society*, 21, 1992, p. 846. Traduction LABERGE S., *op. cit.*, p. 61.

92. BOURDIEU P., *op. cit.*, 2007, p. 93.

93. VERDIER Y., *op. cit.* Voir aussi : FABRE D., « Apprentissages, hommage à Yvonne Verdier », *Ethnologie française*, XXI, 1991-4, 1991.

94. ADELL-GOMBERT N., *op. cit.*, 2008, p. 29.

95. LAZIER I. et BARTHELEMY N., « Les Taillandiers de la Fure », *Terrain*, n° 6, 1986, p. 57-64.

96. FABRE D., *L'initiation invisible*, Toulouse, Séminaire de l'EHESS, 1995.

temps et les espaces où, plus que de fabriquer de la musique, l'ensemble des savoirs non techniques prodigués par l'enseignement et la pratique d'un instrument « fabrique » aussi de futures jeunes femmes et de futurs jeunes hommes, et où le genre se façonne, autant qu'il façonne les individus. Nous tenterons donc de mettre en évidence les agents de socialisation « verticaux » et « horizontaux » qui, simultanément ou alternativement, participent à modeler leur identité en construction, notamment par des processus d'incorporation implicites des structures sociales « genrées ». De même, nous chercherons à déceler les formes de réappropriation et de détournement des codes sexués véhiculés par la musique instrumentale, ainsi que leurs conditions de socialisations spécifiques qui, comme dans d'autres pratiques de loisirs, peuvent engendrer des « variations inter-individuelles<sup>97</sup> » significatives. Nous verrons donc comment, de même qu'ils doivent apprendre le genre et composer avec les injonctions, les « façons de dire » et les « façons de faire » rythmées par la musique « féminine » et « masculine », ces jeunes peuvent peut-être aussi élaborer « leur » genre, pluriel, déconstruit et recomposé, au gré de leurs besoins ou de leurs aspirations.

Notre étude va donc chercher à faire émerger les différents agents et contextes qui encadrent et soutiennent la pratique musicale, et qui participent aussi à construire le champ des possibles des apprentis de chaque sexe. Afin de mettre en évidence d'éventuelles ruptures et évolutions en la matière, il a paru pertinent de se pencher sur une population évoluant au sein d'un milieu autrefois essentiellement masculin, à savoir les établissements publics d'enseignement de la musique où les filles suivent aujourd'hui le même cursus que les garçons et où elles participent à des cours et des formations d'orchestre mixtes. En effet, les rapports entre masculin et féminin ont été pensés comme un axe fort de l'analyse et ont en partie orienté le choix des terrains d'observation. De même, puisqu'elle vise à refléter la diversité autant socio-économique que musicale de ces enfants et adolescents, cette étude s'est tournée vers deux établissements spécialisés à la situation géographique, à la taille, à la renommée et à la vie musicale *a priori* différentes : l'École de musique municipale agréée de Limoux dans l'Aude, et le conservatoire national de région de Toulouse.

Quelques mots tout d'abord sur l'école de musique de Limoux. Outre sa fameuse blanquette, la bourgade doit sa renommée internationale à son carnaval, connu pour être le plus long du monde. Celui-ci dure trois mois, de janvier à mars, et génère une vie musicale très intense à laquelle les jeunes de l'école participent activement. Ici, la culture festive et musicale est très ancienne et éclectique, et mobilise une part importante de la population locale depuis plus de deux siècles : à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un conscrit sur 4 appartient à l'une des

97. COURT M., *op. cit.*, p. 15.

nombreuses sociétés musicales de la petite ville ou de ses environs<sup>98</sup>. À cette tradition vient s'ajouter celle du carnaval, que les musiciens du cru animent aussi. L'activité musicale locale est aujourd'hui originale et multiforme, mêlant la musique militaire et celle de carnaval, auxquelles il faut ajouter l'ouverture actuelle à la musique classique. L'observation de cette école de musique a été réalisée durant plusieurs périodes entre 2005 et 2009, pendant les cours, les répétitions de spectacle et lors d'activités musicales à l'extérieur. Cette structure a été fondée en 1980 et accueillait 122 élèves en 2008 (dont 118 instrumentistes), encadrés par 6 enseignants. Ces effectifs provenaient de la ville elle-même et de nombreux petits villages environnants, soit un total de 23 communes représentées. La taille limitée de ces effectifs autant que la tradition locale expliquent que l'éventail d'instruments enseignés soit relativement réduit et essentiellement tourné vers les instruments à vent et les formations d'orchestre : piano, flûte traversière, saxophone, trombone/tuba, trompette, clarinette et percussions.

D'un point de vue économique et social, la situation matérielle des parents de cette école (essentiellement de catégories socioprofessionnelles intermédiaires) signale des moyens qui, s'ils ne relèvent pas de la véritable aisance, permettent toutefois l'entrée de la musique dans la vie de leurs enfants : en 2005, sur 46 familles, seules 5 étaient de type monoparental (soit 10,8 % pour un taux de presque 20 % au niveau national en 2005<sup>99</sup>) et 3 étaient composées d'au moins un parent au chômage (soit 6,5 % pour un taux de 16 % sur la commune et de 8,5 % au niveau national au moment de l'enquête<sup>100</sup>). Nous retrouvons en outre une proportion relativement importante de ceux que la sociologue Agnes Van Zanten nomme les « médiateurs », à savoir des professions intermédiaires et des employés du secteur public, et les « intellectuels », c'est-à-dire des cadres du secteur public et des professions intellectuelles et artistiques<sup>101</sup>. Sur 86 parents répertoriés, on relève ainsi 23 fonctionnaires, soit 27 % de l'échantillon.

Lors de cette enquête limouxine, les relations ont été approfondies avec 4 filles ainsi que la mère de l'une d'entre elles (enseignante de musique dans le secondaire) et avec 4 garçons, tous âgés entre 13 et 21 ans, et qui ont fait l'objet d'entretiens formels, individuels et/ou par binômes. Certains entretiens ont été complétés par la suite, *via* Internet, ce qui a permis de répondre aux interrogations qui ont émergé en cours d'enquête. Au près des autres élèves, des entretiens courts et informels ont alors été réalisés, sans matériel d'enregistrement et seulement consignés par écrit, en temps réel ou quelques minutes après. Cette méthode a permis de recueillir un nombre important de données et de

98. AMAOUCHE-ANTOINE M.-D., *Histoire des pratiques et des goûts musicaux dans l'Aude au XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse pour le doctorat de troisième cycle, Toulouse, EHESS, 1982.

99. Source : *INSEE Première*, n° 1195, juin 2008.

100. Source : [<http://www.insee.fr>].

101. VAN ZANTEN A., *Choisir son école. Stratégies individuelles et médiations locales*, Paris, PUF, 2009.

façon relativement spontanée. De même, certains cours et certaines répétitions de l'orchestre de l'école ont été intégralement enregistrés pour saisir au mieux les interactions entre enfants mais aussi entre enfants et enseignants. Parallèlement, un questionnaire a été distribué et complété par la majorité des élèves de l'école, en cours de solfège ou chez eux<sup>102</sup>. Enfin, des vidéos ont été tournées durant des répétitions et des spectacles, et des appareils photos ont été distribués, qui ont permis de récolter un matériau visant à mieux saisir l'univers personnel de certains de mes interlocuteurs (particulièrement de leur chambre à coucher).

Dans un deuxième temps, l'enquête a été menée au sein du CNR de Toulouse, une institution réputée pour son exigence et pour les débouchés professionnels que son cursus peut offrir. Ce CNR accueillait au total 2045 élèves en 2004 (danse comprise) pour 155 enseignants, et un panel impressionnant d'instruments de toutes les familles (22 au total, auxquels il faudrait ajouter les instruments de musique ancienne, traditionnelle ou même électroacoustique)<sup>103</sup>. Il n'a pas été possible de trouver des données internes à ce conservatoire relatives au sexe et à l'âge des élèves dans chaque classe d'instrument, ni concernant les catégories professionnelles de leurs parents ou leur lieu de résidence précis, toutes sortes d'informations considérées comme trop personnelles pour être recensées et/ou diffusées. Il a donc fallu se tourner vers des enquêtes nationales réalisées par le ministère de la Culture, et vers la dizaine de questionnaires distribués, mais sans pouvoir faire émerger de spécificités quantitatives propres à cette école. Le public rencontré paraît cependant différent de celui de Limoux. Tous les élèves enquêtés vivaient dans le centre-ville ou l'agglomération toulousaine, ce que semblent confirmer les statistiques faites sur l'ensemble des CNR : 67,5 % des enfants inscrits en conservatoire vivent sur la commune d'implantation de l'établissement<sup>104</sup>. De même, la relative sur-représentation des professions intermédiaires et supérieures observée à Limoux paraît encore plus nette chez les parents de la dizaine d'enfants directement observés au conservatoire de Toulouse. Les situations professionnelles y sont tout aussi stables mais accompagnées d'emplois de catégories socio-professionnelles généralement supérieures à celles de Limoux : les « intellectuels » y sont nombreux mais souvent plus qualifiés et mieux rémunérés, et les « médiateurs » s'effacent au profit des « technocrates<sup>105</sup> ». Outre un meilleur capital économique, on devine aussi dans ces familles un meilleur capital culturel puisqu'on retrouve en leur sein davantage de cas où les emplois des deux parents dénotent un niveau de diplôme élevé.

Ces multiples différences ne constituent évidemment pas une réelle surprise. En effet, l'enquête sur les élèves de conservatoire menée en 1983 par

102. Voir les annexes.

103. MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Données sur l'enseignement de la musique dans les CNR et ENM de métropole », MCC-DEPS, 2005.

104. MINISTÈRE DE LA CULTURE, *op. cit.*, 2006.

105. VAN ZANTEN A., *op. cit.*

Antoine Hennion et ses collègues montrait que 45 % des enfants inscrits avaient un père cadre supérieur, employeur ou appartenant à une profession intellectuelle supérieure<sup>106</sup>. En outre, les instruments représentés dans nos deux échantillons diffèrent d'un point de vue social : les élèves rencontrés au conservatoire pratiquaient exclusivement des instruments dits « bourgeois », à savoir le piano, les cordes et la flûte qui attirent les familles les plus aisées, au contraire des instruments à vent, et particulièrement des cuivres qui drainent une grande majorité de familles d'origine plus populaire<sup>107</sup>.

Cette observation a été effectuée du mois d'octobre 2006 au mois de mai 2007, tous les mercredis après-midi, principalement en classe de harpe, l'instrument le plus féminin du point de vue statistique, mais aussi appartenant à la famille des cordes totalement absentes de la phase précédente de l'enquête. Des entretiens ont été réalisés, tout d'abord auprès de Frédérique, professeure de harpe (45 ans) et mère d'un élève de violon inscrit en horaires aménagés au sein même du conservatoire. Deux de ses élèves de 14 et 15 ans ont été plus particulièrement suivies et interviewées. Comme à Limoux, les entretiens ont parfois pu être complétés *via* Internet et un questionnaire a été distribué à l'ensemble des élèves de harpe observés ainsi qu'à quelques élèves des classes de violon et de flûte traversière.

Au final, nous avons donc recueilli les témoignages enregistrés de six jeunes filles, de quatre garçons et de deux musiciennes adultes, enseignantes et mères d'apprentis musiciens. Les observations et les entretiens informels ont permis d'aller bien au-delà et de suivre régulièrement une vingtaine d'autres enfants et adolescents à Limoux et une dizaine à Toulouse, âgés entre 7 et 21 ans, avec leurs professeurs respectifs. De même, nous avons pu collecter 59 questionnaires d'enfants à Limoux (30 garçons et 29 filles) et 10 à Toulouse (dont un garçon), ainsi que 4 questionnaires d'élèves adultes à Limoux. L'hétérogénéité des classes d'âge appréhendées peut étonner mais nous verrons que le terrain limouxin notamment nécessitait une approche large : d'abord pour mieux saisir les ruptures et les permanences dans le rapport à la musique d'une classe d'âge à l'autre, mais aussi et surtout pour mieux comprendre le rapport à la musique de ce groupe où les pratiques et les savoirs circulent de façon originale entre des individus d'âge et de sexe différents. La question de l'« âge social<sup>108</sup> » des individus et de ses caractéristiques sera donc une donnée transversale de cette enquête, aussi cruciale que la question de l'appartenance de sexe, à laquelle elle sera en permanence articulée.

À ce stade, il doit être noté que l'enquête n'a pas été menée par une musico-logue de formation, ni même par une musicienne amateur, contrairement à

106. HENNION A., MARTINAT F. et VIGNOLLE J.-P., *op. cit.*, p. 79-80.

107. *Ibid.* ; voir aussi : LEHMANN B., *op. cit.*, p. 51 et 82.

108. DANIC I., DELALANDE J. et RAYOU P., *Enquêter auprès d'enfants et de jeunes. Objets, méthodes et terrains de recherche en sciences sociales*, Rennes, PUR, 2006, p. 29.

beaucoup de sociologues et d'anthropologues de la musique, depuis Adorno et Willener, jusqu'à la jeune génération avec notamment Hyacinthe Ravet, Pauline Adenot, Marie Buscatto ou encore Marc Perrenoud. Elle n'a donc pas donné lieu à l'analyse des répertoires musicaux rencontrés, du contenu des œuvres ou des techniques musicales utilisées par les enquêtés. Avant tout, ce sont les apprentis interprètes qui ont été placés au cœur des observations, dans leur relation à la musique et à l'instrument bien sûr, mais aussi dans leurs relations entre pairs, avec leurs enseignants ou encore leur famille. Cependant, il a fallu pénétrer un univers au vocabulaire, aux outils, aux cadres, au vécu et aux catégories de pensée en grande partie étrangers aux nôtres. Or, si comme l'explique Anne-Marie Green, la musique doit être considérée comme « une communication à un autre niveau, un niveau à la fois sensoriel, symbolique, affectif<sup>109</sup> », quel ressenti, quel monde sensible, quelles expériences intérieures propres aux musiciens et qui participent vraisemblablement de la construction de leur identité risquaient alors d'échapper à l'analyse du fait de cette extériorité ? Et comment parvenir à ne pas reléguer l'expérience des enquêtés aux seuls plans de la transmission et de la socialisation, mais au contraire à lui donner chair et âme ?

Malgré ces doutes qui ont heureusement jalonné des années d'enquête et conduit à une certaine vigilance, cette position marginale a peut-être aussi permis de mieux accéder à la réalité des jeunes musiciens rencontrés. En effet, la méconnaissance de leur univers a conduit à réaliser des phases d'observations relativement longues et guidées par des questionnements larges : outre les lectures préalables au terrain et les questionnements qu'elles avaient fait émerger, les grilles d'entretiens et les questionnaires écrits ont été principalement élaborés au fil du temps et à mesure que ces observations suscitaient des interrogations. De plus, en grande partie affranchis des prénotions communes au groupe des musiciens et qui auraient pu conduire à ignorer les non-dits ou à les sur-interpréter, les entretiens ont nécessité des questions souvent très ouvertes, de même que des demandes de précisions relativement poussées mais utiles pour amener les interlocuteurs à verbaliser leurs automatismes et leur monde intérieur, et donc pour comprendre la dimension à la fois technique et sensible de la pratique. Par ailleurs, les enquêtés se sont montrés de la plus grande indulgence à l'égard de l'inculture de leur enquêtrice et ont eu à cœur de parler, d'expliquer, de mettre des mots sur leurs évidences quotidiennes et sur ces émotions musicales si particulières. À ce niveau, la neutralité d'une non-musicienne « bienveillante » a peut-être aussi permis à ces enfants et ces jeunes gens de ne pas sentir jugés, quels que soient leurs pratiques ou leurs goûts, leurs erreurs ou leurs manquements, et donc de se livrer avec davantage de facilité. Cette position d'« adulte incompetent » préconisée par le sociologue

109. GREEN A.-M., *Des jeunes et des musiques, rock, rap, techno...*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 24.

américain William Corsaro dans son approche des cultures enfantines<sup>110</sup> a donc peut-être permis de renverser le rapport d'inégalité adulte-enfant qui entrave bien souvent les observations et les entretiens avec ces derniers. Les apprentis musiciens se sont en effet trouvés dans la situation valorisante d'enseigner à l'ethnographe, de lui servir de guide dans son exploration, ce qui n'a pas été, semble-t-il, sans plaire à nombre d'entre eux. S'est ainsi établie une certaine complicité. Enfin, l'observation s'est-elle peut-être aussi trouvée épurée de cette passion, de ces goûts ou de ces préjugés qui peuvent brouiller le regard de l'enquêteur lorsque l'identification ou la comparaison avec l'enquêté mettent en question sa propre individualité, sa propre vision de lui-même. Ainsi avons-nous cherché à observer les gestes et les attitudes, à saisir les regards, entendre et tenter de comprendre le sens des mots, des notes, des soupirs et des silences de ces apprentis musiciens, pour espérer décoder leur univers.

L'analyse de la répartition sexuée dans les classes d'instruments occupera la première partie de cette recherche, afin d'en saisir les causes mais aussi les implications du point de vue de la construction sociale des sexes. De quels instruments et de quelles musiques les filles et les garçons jouent-ils et existe-t-il des évolutions en la matière ? Leur attribue-t-on des qualités ou des défauts spécifiques en matière d'apprentissage et de performance ? Avec quels modèles artistiques sont-ils éduqués et quelles normes et valeurs ces derniers diffusent-ils au sujet des rapports sociaux de sexe ? La deuxième partie nous conduira à suivre quelques figures d'apprentis musiciens au parcours atypique : comment s'affranchit-on de la norme pour devenir une fille trompettiste ou percussionniste, ou bien encore un garçon flûtiste ou harpiste, et comment construit-on sa féminité ou sa masculinité en relation avec cet instrument et en rapport avec son groupe de pairs ? La transgression opère-t-elle à tous les niveaux, de façon radicale et sans retour en arrière possibles, ou des aménagements sont-ils envisageables voire même nécessaires à l'épanouissement individuel et social ? Avec la troisième partie de cette enquête, nous étudierons des agents de socialisation plus informels mais tout aussi déterminants du point de vue de la construction des identités sexuées, à savoir les pairs (ceux du milieu musical et ceux de l'extérieur) et le monde des médias et des nouvelles technologies de communication, tous deux étroitement imbriqués et indissociables du point de vue de l'analyse des pratiques culturelles. Il faudra notamment s'interroger sur l'importance des pratiques, des valeurs ou bien encore des modèles identitaires sexués propres à la culture musicale populaire et juvénile chez les apprentis musiciens, et sur leurs modalités de diffusion et d'imprégnation spécifique au sein de notre échantillon.

110. CORSARO W., *We're friends right?, Inside kid's culture*, Washington, Joseph Henry Press, 2003. Voir aussi : DELALANDE J., *La cour de récréation, pour une anthropologie de l'enfance*, Rennes, PUR, 2001.

Ainsi, nous chercherons à cerner les multiples rouages par lesquels se construisent le féminin et le masculin musicaux et par lesquels un apprenti musicien ou une apprentie musicienne apprennent aussi à devenir un apprenti jeune homme ou une apprentie jeune fille de leur époque et de leur groupe social. Grâce à l'approche ethnographique, il faudra mettre en évidence les situations où ces deux pans de l'identité se font écho, qu'ils s'étayent ou se questionnent l'un l'autre. Entre inculcation, appropriation et recomposition, nous tenterons de cerner les modalités de la construction de l'identité sexuée et juvénile au travers de l'apprentissage et de la pratique musicale instrumentale.