



Clio. Femmes, Genre, Histoire

25 | 2007
Musiciennes

Musique et genre en sociologie

Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/3401>

DOI : 10.4000/clio.3401

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2007

Pagination : 175-198

ISBN : 978-2-85816-900-9

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, « Musique et genre en sociologie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/3401> ; DOI : 10.4000/clio.3401

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Tous droits réservés

Musique et genre en sociologie

Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet

- 1 Cet article propose une revue des questions sociologiques soulevées par les rapports entre musique et genre dans des publications francophones (françaises essentiellement) de sciences humaines et sociales, dont sont exclus la plupart des essais. Comparativement aux pays anglo-saxons, ce domaine en expansion comporte encore assez peu de publications sociologiques, mais voit se développer des travaux universitaires (masters, thèses en cours). Non exhaustive, cette expédition scientifique nous conduira à réaliser des incursions sur des terres disciplinaires voisines, l'histoire sociale et la musicologie.
- 2 Plusieurs approches se croisent, parmi lesquelles nous avons retenu quelques grands thèmes et problématiques en fonction du poids des recherches qui leur sont consacrées : la question de la création musicale au féminin, interrogée par l'histoire sociale des musiciennes et les monographies sur les compositrices ; celle de la condition socio-musicale des femmes, qui renvoie aux recherches sur le travail artistique ; celle de la voix, travaillée à la fois par des approches anthropologiques, sociologiques et musicologiques ; ce thème, plus développé, est lui-même pris comme point de mire pour saisir différentes manières d'appréhender musique et genre en sociologie. La question des enjeux symboliques des catégories de sexe traverse ces divers domaines, ainsi que celle de « la manière dont on écrit l'histoire » ; nous les retrouverons dans un bref contrepoint sur les recherches musicologiques anglo-saxonnes et les débats qu'elles suscitent en France, débats qui interrogent tout auteur et tout lecteur sur ses propres catégories d'appréhension du musical.
- 3 Cette présentation nécessairement succincte de la variété des travaux de recherche souligne la diversité des démarches et des outils empiriques : archives littéraires et personnelles (correspondances notamment), partitions, documents historiques divers ; analyse musicale rapportée à un contexte socio-historique ; enquête sociologique mobilisant tant questionnaires et usages de la statistique, qu'entretiens et observations ethnographiques. Nous espérons ainsi apporter au lecteur quelques pistes de réflexion appelant à d'autres recherches dans ce domaine riche et passionnant.

- 4 Les travaux sur les musiciennes, notamment le repérage des compositrices dans le monde occidental, sont d'abord le fruit de recherches anglo-saxonnes, éclairé, en France, par quelques articles épars sur des compositrices. Des historiennes recensent ainsi des productions musicales et des noms de compositrices de par le monde¹. En France, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, plusieurs publications paraissent sur le thème « femmes et musique » et ouvrent ce nouveau domaine d'investigation. Amorcé par des essais tels que *La création étouffée*², un discours engagé voire pamphlétaire se fait entendre dans deux ouvrages. *Musique sorcière* de Meri Franco-Lao, traduit de l'italien et publié en France en 1978 par les Editions des femmes, propose une analyse féministe de « l'absence », en fait de la difficulté des femmes à trouver une place reconnue dans le domaine musical, en particulier dans le domaine instrumental, à lumière d'une explication psychanalytique : elles auraient été « éloignées de l'instrument de musique pour les mêmes raisons que celles qui les ont exclues de l'érotisme actif »³. Dans le second ouvrage paru en 1979, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Catherine Clément revisite les livrets d'opéra et les paroles échangées « dans et à travers la musique » en montrant – à l'aide d'un propos incisif et ironique à l'adresse du lecteur – combien les héroïnes sont « bafouées », les femmes toujours perdantes mêmes lorsqu'elles sont magnifiées par les hommes qui les regardent et les écoutent, ou les font chanter au sens propre du terme.
- 5 Plusieurs numéros spéciaux de revue paraissent également dans ces années-là, reprenant notamment les analyses de ces deux auteures : le dossier intitulé « Interpréter, Jouer, Composer » paru dans la revue *Des femmes en mouvement* en 1978 et le numéro intitulé « Femmes et musiques » paru dans la revue *Action musicale* en 1983. Ils appellent tous deux les femmes à « s'emparer de la musique », tandis qu'une troisième publication « Femmes et Musique », parue dans le bulletin *Femmes d'Europe* à l'instigation de la Communauté européenne en 1985, tente de retracer l'histoire des compositrices en Europe. Ces trois numéros montrent la vitalité de l'activité des musiciennes en même temps que leurs difficultés pour se faire entendre et se faire reconnaître, aujourd'hui comme dans le passé.
- 6 Du côté des travaux universitaires, deux thèses – pionnières – sont soutenues en musicologie par Jean Vilcosqui⁴, qui publie une trentaine d'années plus tard un ouvrage, et dont les recherches exhument un grand nombre de compositrices françaises du passé. Quant à l'essai très documenté d'Evelyne Pieiller intitulé *Musique Maestra. Le surprenant mais néanmoins véridique récit de l'histoire des femmes dans la musique du XVII^e au XIX^e siècle*, paru en 1992, il mêle à la fois étude historique et discours volontiers piquant, acerbe ou ironique ; la richesse des citations d'acteurs multiples du monde musical montre combien l'activité musicale des femmes a pu paraître, à certaines époques, incongrue.
- 7 Dans les années 1990-2000, le mouvement d'investigation – amorcé notamment dans le sillage des travaux féministes – commence à se développer également sur le terrain universitaire et scientifique. Ainsi, en 1996, le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine et le Conseil International de la musique de l'UNESCO organisent un colloque sur « Les femmes et la création musicale », mêlant des contributions de chercheurs de plusieurs pays. Les actes⁵ paraissent six ans plus tard à l'occasion d'un autre colloque sur « L'accès des femmes à l'expression musicale »⁶ organisé à l'Ircam⁷ à l'initiative d'Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet, colloque qui ouvre le champ d'étude, non seulement à la création mais aussi à l'interprétation et à l'enseignement.
- 8 S'il est une question centrale dans tous les travaux pionniers et ceux qui se développent à leur suite, c'est bien celle de la création au féminin : qui sont ces compositrices ? Qu'ont-

elles composé ? Comment ont-elles pu, malgré les interdits, exercer cet art ? Pourquoi en ont-elles été empêchées et pour quelles raisons leurs œuvres ont-elles été systématiquement oubliées ?

- 9 Dans les années 1990-2000, un ensemble d'écrits tente de répondre à ces questions, tels l'ouvrage de Danielle Roster sur *Les femmes et la création musicale*, traduit de l'allemand et paru en France en 1998. Les articles puis l'ouvrage *Musique et différence des sexes* de Françoise Escal et Jacqueline Rousseau-Dujardin proposent une analyse à la fois socio-historique et psychanalytique en interrogeant la supposée absence de génie musical au féminin. Le développement de monographies sur des compositrices oubliées ou méconnues, la redécouverte des œuvres d'Elisabeth Jacquet de la Guerre, de celles de Mel Bonis, la mise en lumière du rôle de Fanny Mendelssohn, de celui de Pauline Viardot, ou encore de la trajectoire et de l'œuvre de Clara Schumann, sont autant d'éléments qui contribuent à mieux connaître tout un pan de l'histoire de la musique. Quant à la thèse de Florence Launay, publiée en 2006, elle contribue, à son tour, à faire sortir de l'ombre des compositrices françaises du XIX^e siècle parfois complètement oubliées et propose une analyse musicologique de leur œuvre⁸.
- 10 Cette auteure souligne l'existence d'un corpus d'œuvres de haut niveau qui ont pu naître grâce à une conjonction favorable de talents et de facteurs. Le corpus qu'elle étudie comprend aussi beaucoup d'« œuvres médiocres » car les compositrices n'ont pas eu accès à la formation de la même manière que les hommes. Il comprend surtout beaucoup d'œuvres oubliées – dont on a oublié qu'on les avaient oubliées – et dont leurs créatrices ne sont pas même citées parmi les « compositeurs mineurs ». Si l'absence de « génie » s'explique par des conditions socio-historiques non favorables à la création féminine, Florence Launay se demande alors quelle reconnaissance les œuvres pouvaient rencontrer, leur qualité étant mesurée à l'aune de la « mythologie androcentrée du génie », c'est-à-dire en fonction de critères supposés neutres renvoyant en fait à une construction masculine du génie.
- 11 Cette problématique de l'absence de génie au féminin en musique est nodale dans les débats sur la création d'artistes hommes et femmes. On y retrouve la vieille opposition rebattue mais parfois encore entendue entre création et procréation⁹. Françoise Escal explique que les compositrices ont subi à la fois le poids d'une « hypothèse naturelle » et d'une « hypothèque culturelle » : l'« hypothèse naturelle » renvoie précisément aux supposés manques de pré-dispositions des femmes à la création, du fait d'un engagement symbolique et social dans d'autres activités (s'occuper notamment de leur progéniture) ; les œuvres de compositrices en sont du même coup considérées, au mieux comme des exceptions, au pire comme le fruit d'errements. L'« hypothèque culturelle » quant à elle rappelle l'ensemble des difficultés auxquelles les femmes souhaitant composer ont dû faire face, en luttant parfois contre leur plus proche entourage, contre leurs propres doutes et auto-restrictions, enfin comment elles ont dû se battre pour faire jouer et entendre leurs œuvres, en espérant les faire reconnaître.
- 12 Ces discussions sur le génie se retrouvent à la fois en musicologie, en sociologie de la musique et dans les écrits anglo-saxons : l'ouvrage de la musicologue Tia DeNora sur le génie de Beethoven¹⁰ montrant comment celui-ci s'est construit dans un contexte socio-historique spécifique¹¹ suscite de larges débats chez les musicologues. S'y mêlent des critiques envers la « nouvelle musicologie », notamment la musicologie féministe.
- 13 Un ensemble de travaux, essentiellement anglo-saxons, suscite en effet de multiples discussions actuellement en musicologie, jusqu'en France où ces recherches demeurent

encore généralement méconnues et plutôt rejetées. Celles-ci sont évoquées ici en contrepoint des débats francophones déjà très présents sur la manière dont on écrit l'histoire. Ces travaux montrent non seulement que l'histoire de la musique telle qu'elle a été écrite par des hommes a laissé invisibles des œuvres de compositrices, alors qu'elles ont déjà rencontré une foule d'interdits contre lesquels elles ont dû lutter pour composer. Mais, comme l'explique Carolyn Abbate¹², ils affirment également que : 1/ la musique occidentale savante mais aussi la *pop music* véhiculent dans leur construction sonore une vision du monde androcentrée ; 2/ que l'identité (sexuelle/de genre) de chaque scientifique imprègne ses outils d'analyse et sa vision de l'histoire ; donc que les outils d'analyse, imprégnés de cette vision androcentrée, sont eux-mêmes à rapporter à un contexte scientifique socioculturel.

- 14 Dans son analyse de la Troisième symphonie de Brahms, Susan McClary¹³ montre la polarisation sexuée du discours musical et des outils analytiques, fondée sur une opposition entre masculin et féminin : « La façon dont Brahms manipule ces tonalités dans sa Troisième symphonie évoque un déraillement menaçant de la trajectoire glorieuse du héros masculin au moyen d'éléments musicaux longtemps associés à la faiblesse, à la passivité et à l'instabilité féminine. »¹⁴ Ce type d'analyse est violemment rejeté par des musicologues français tels que Célestin Deliège qui ironise sur la « socio-musicologie américaine »¹⁵ ; les analyses qui font un lien entre création musicale et contexte social et culturel, qu'elles soient de McClary¹⁶, Shepherd¹⁷, Citron¹⁸ – mais aussi de Becker¹⁹, en précurseur jugé pour sa vision de l'art comme activité collective et le caractère conventionnel des émotions – se voient ainsi stigmatisées. Les discours qui les repoussent laissent transparaître souvent une vision essentialiste de la musique. Gordon Graham, par exemple, à propos de l'ouvrage de Marcia Citron *Music and the Gender Canon*, rejette l'analyse culturaliste et socio-historique de l'absence de génie au féminin, pour revenir à un point de vue naturaliste et probabiliste. Son argumentation regroupe un condensé des raisons évoquées pour justifier la moindre capacité des femmes à créer de la musique. Il conclut : « Taking historical experience as a guide, the only guide we have, there is good reason to believe, however, that the composition of music will continue to be an activity largely of men. »²⁰
- 15 Or, selon Carolyn Abbate, chacun des contributeurs au débat formule une interprétation inscrite dans une idéologie. Croire en des « qualités transcendantes » de l'œuvre et en une essence pure de la musique est la marque d'une métaphysique historiquement située. De la même manière, pour cette auteure, un point de vue féministe pris sur la création participe d'un débat à re-contextualiser. Rapportés à leur ancrage théorique, les divers points de vue devraient pouvoir dialoguer et coexister, plutôt que s'opposer et se récuser²¹. Mais la création et le discours sur qui est en mesure de créer demeurent plus que jamais une source de pouvoir symbolique en jeu entre hommes et femmes.
- 16 Qu'en est-il aujourd'hui ? Les créatrices parviennent-elles davantage à se faire une place et à être reconnues ? Qu'en est-il des interprètes ?
- 17 Dans son ouvrage *La création musicale des femmes au Québec*, Marie-Thérèse Lefebvre explique comment une génération de compositrices plus nombreuses a pu se faire entendre au Québec : « Profitant d'un renouveau dans les programmes universitaires en composition, des remises en question de l'autoritarisme des écoles post-sérielles, et de l'écho des tendances expérimentales américaines, ces "têtes de pioches" et ces "folles alliées" du Québec²² ont contribué au décloisonnement des genres et font désormais partie de l'histoire musicale des musiques contemporaines et actuelles. » Elle ajoute :

« Cependant, un tel déploiement de la création n'est pas le résultat d'une génération spontanée. Il s'appuie sur une tradition d'engagement dans le milieu musical, patiemment construite au fil des ans. »²³

- 18 L'appui trouvé dans les générations précédentes de musiciennes, tout autant qu'une volonté de se créer une place originale dans un répertoire, se retrouve dans la chanson. Cécile Prévost-Thomas et Andrea Oberhuber montrent toutes deux cependant la difficulté à y être reconnue comme une ACI – auteur-compositeur-interprète – et non seulement comme une interprète de chansons écrites par d'autres. Les enjeux relatifs à la création persistent et marquent les carrières actuelles de ces musiciennes. Ainsi Andrea Oberhuber explique : « De nombreux chemins de carrière illustrent la différence, voire le clivage qui existe entre les femmes interprètes et les hommes auteurs-compositeurs-interprètes : les chanteuses réussissent plus facilement lorsqu'elles rencontrent les attentes du public, qu'elles recourent aux images et aux modèles traditionnels »²⁴ ou encore quand elles en viennent à recomposer au cours de leurs performances scéniques une image de la féminité (vêtements, mise en scène²⁵) lorsque leur engagement artistique ou politique les renvoie trop aux représentations du masculin.
- 19 Qu'en est-il des interprètes instrumentistes ? Les recherches pionnières sur les musiciennes se sont intéressées avant tout aux compositrices et à leurs œuvres. Par la suite, un ensemble de travaux sociologiques cherche à analyser la situation des interprètes, la prestation en public de musiciennes et les rapports hommes-femmes dans le travail musical au quotidien, croisant sociologie du travail et sociologie des rapports sociaux de sexe. En Suisse, Alfred Willener a étudié notamment les instrumentistes jouant des cuivres²⁶. Selon lui, les « femmes montent un escalator en train de descendre », la profession de musicien d'orchestre perdant graduellement de son prestige social. Non seulement les musiciennes parviennent difficilement aux pupitres des cuivres, mais une fois dans l'orchestre, ce sont des « peaux de bananes qui sont glissées sur le chemin des musiciennes ». A son tour, Hyacinthe Ravet a étudié l'accès et la place des musiciennes dans les orchestres français²⁷. Les femmes accèdent de plus en plus nombreuses aux orchestres professionnels depuis les années 1970, à certains pupitres tels que les cordes mais difficilement aux postes de direction. On assiste ainsi à un déplacement des frontières symboliques : des cordes aux cuivres en passant par les bois, le « sexe des instruments » et ce qui apparaît comme "féminin" ou "masculin" se transforment ; mais les enjeux symboliques liés au pouvoir d'interpréter et donc de (re)créer demeurent et sont source de discrimination, la fonction de chef d'orchestre si peu tenue par les femmes en étant le cas exemplaire.
- 20 L'analyse de la division sexuelle du travail musical pour l'ensemble des domaines musicaux, "savants" ou "populaires" – de la musique classique au rap en passant par le jazz, le rock, la chanson etc. – montre l'existence d'un double phénomène de ségrégation²⁸ : l'une, horizontale, cantonne les femmes à certaines activités et certains répertoires, en particulier au chant ; cette forme de ségrégation s'affirme fortement dans les domaines des musiques populaires. L'autre, verticale, empêche les femmes d'accéder aux fonctions de direction (chef d'orchestre, leaders de groupes mixtes...) et aux postes les mieux rémunérés ; cette forme est plus marquée dans l'univers de la musique savante. Les deux formes de ségrégation peuvent aussi se combiner et se renforcer, comme le montre Marie Buscatto à propos du jazz français²⁹. L'observation de l'arrangement entre les sexes en musique et des rapports de travail la conduit à constater que les chanteuses dans le jazz

sont en position doublement dominées (comme chanteuses moins reconnues artistiquement que les hommes).

- 21 Dans le rock, Odile Tripiier³⁰ montre que l'une des solutions pour les musiciennes consiste à créer leur propre groupe de musique, voire à le constituer uniquement de femmes. Les femmes peinent aussi à se faire une place dans la techno comme DJ ou productrices de musique : « en tant que domaine essentiel d'une masculinité construite socialement, la technologie agit comme une sorte de "garde-barrière" »³¹. Cet article insiste non seulement sur l'imaginaire associé à la technologie mais aussi au corps dans la *dance music*. Des travaux menés en ethnomusicologie sur les musiciennes dans le domaine des musiques traditionnelles (essentiellement non occidentales) font écho, à leur manière, à ces observations³². Le rapport à l'instrument, à la technique et au corps demeure un lieu d'interrogations fortes pour qui cherche à comprendre les rapports entre genre et musique, pour lequel aucune explication simple ne peut être donnée. La thématique de la voix présente un moyen de s'en convaincre ; la voix est en effet un lieu-medium autorisant la présence des femmes, en même temps qu'il semble parfois les y enfermer.
- 22 Alors que, traditionnellement, certains instruments sont plus accessibles aux hommes qu'aux femmes, la voix demeure, au titre de « premier instrument »³³, l'outil de communication commun à chaque sexe, qui lie indubitablement les êtres et les générations. Quel que soit son mode d'expression (chant, parole, murmure, cri) « la voix est la métaphore de notre identité profonde. Elle émeut et touche, car elle concerne l'affect fondateur de notre existence. Partage premier de la mère avec son bébé, elle est enveloppe sonore du soi³⁴ que nous cherchons à retrouver dans l'aire de l'expression culturelle (chant, musique, poésie, théâtre, écriture...). Elle interpelle l'Autre car elle est initialement mouvement d'un corps vers un autre corps afin qu'il l'entende. Elle est ainsi un instrument privilégié de la communication ».³⁵ A cet égard, on comprend qu'elle retienne de plus en plus l'attention des chercheurs contemporains, même si l'on s'étonne que cet engouement ait attendu, en France du moins, et dans la discipline sociologique en particulier, le début du XXI^e siècle pour se révéler, précisément, à travers les liens étroits qui se tissent entre voix, genre et musique.
- 23 En effet, les premiers travaux contemporains sur la voix (voix parlée et voix chantée) au tournant des années 1980 furent ceux de spécialistes de l'appareil phonatoire³⁶ ; puis, au cours des années 1990, se développèrent d'autres réflexions philosophiques³⁷ et psychanalytiques³⁸ sur le sujet. La question de la voix "genrée", et plus précisément chantée par des hommes et des femmes, au masculin et au féminin, a réellement fait l'objet de recherches anthropologiques et sociologiques au tournant des années 2000.
- 24 Certaines de ces recherches, que nous exposerons ici brièvement, ont posé la voix féminine chantée comme un véritable marqueur social, à la fois vecteur de pratiques, d'usages et de représentations sociales inscrites au cœur de la dialectique féminin/masculin. Bien plus, chacune a su saisir combien « quand on prend la voix comme objet de réflexion, c'est tout qui vient : l'individu et la société, le corps et "l'âme" ou le "souffle", l'oral et l'écrit, les cultures populaires et les savantes, l'impersonnel et le plus personnel, le bruit et le silence, etc. »³⁹. Explorer l'univers vocal d'un point de vue sociologique, c'est en effet pouvoir situer sa réflexion au delà des attributs physiologiques et acoustiques de la voix (matériau sonore, instrument phonatoire), en révélant les enjeux d'une réalité construite sur une problématique des rapports sociaux puisque, comme le précise le Docteur Elizabeth Fresnel, fondatrice du *Laboratoire de la voix*⁴⁰, « la voix est un baromètre

social : du sexe, de l'âge, de l'origine socioculturelle, de la personnalité des gens et de tous les états d'âme (dépression, joie, fatigue, etc.) »⁴¹.

- 25 Cependant, seule la connaissance des caractéristiques propres à la voix (émission, timbre, intensité, couleur), de sa classification (tessiture⁴², ambitus⁴³) et de ses techniques (poitrine, tête, gorge, fausset, etc.) autorise une compréhension sociologique des phénomènes vocaux, en particulier en privilégiant une lecture en termes de rapports sociaux de sexe. Historiquement, la voix chantée a suscité de nombreuses études dans le domaine du chant classique qui, « né sur une même convention du chant, étroitement balisé et codifié, implique une technique particulière et un apprentissage très sophistiqué dont les bases n'ont guère changé depuis quatre siècles ; celles-ci concou[rant] à l'homogénéité du chant par le mélange des registres de la voix, seul capable de permettre les infinies nuances d'expression des diverses composantes de ce chant classique »⁴⁴. Si le chant classique retient en effet quatre registres principaux (soprano et alto pour les femmes et ténor et basse pour les hommes), une étude telle que celle de Annie Paradis sur les opéras de Mozart, permet de mettre au jour certains stéréotypes. Si les âges et les rôles masculins sont clairement différenciés, « dans le théâtre lyrique mozartien, les personnages féminins sont dotés d'une unique tessiture, celle de soprano, ce qui place vocalement – et souvent musicalement – les femmes et les jeunes filles sur le même plan. Dès lors comment distinguer – au niveau strictement musical – la femme mariée (la Comtesse des Noces de Figaro), la duègne (Marceline/Les Noces de Figaro), la veuve, la mère (La Reine de la Nuit) de la toute jeune fille (Barberine/Les Noces de Figaro), de la fiancée (Anna/Don Giovanni) ou la jeune fille (Pamina) ? Tous ces « états de femmes »⁴⁵ pourtant ne sont pas ignorés ; au-delà des différences de timbre, de couleur, de puissance, ils sont tous contenus dans cette voix unique de la soprano, la voix haute, la voix même de la féminité en musique selon Mozart ».⁴⁶
- 26 Cette « voix de la féminité » est évoquée par Marie Buscatto à propos des chanteuses de jazz, mais ici ce n'est pas l'aigu qui la caractérise mais plutôt les sonorités graves. S'intéressant aux « manières dont les voix du jazz sont socialement façonnées, entendues, appréciées, acclamées par celles et ceux qui les constituent – chanteurs, et chanteuses, mais aussi public, critiques ou instrumentistes »⁴⁷, l'auteure souligne combien « la voix est au cœur de la capacité de séduction des chanteuses de jazz »⁴⁸ à travers « deux stéréotypes féminins » qui « organisent les manières dont est chanté, jugé, apprécié le jazz vocal » : « Femme suave aux sonorités graves et profondes ou femme énergique à l'expression virtuose, la chanteuse de jazz séduit, attire, irrésistible élément féminin dans un monde éminemment masculin ».⁴⁹ Si ces travaux corroborent les hypothèses présentées plus haut concernant « les effets sur les individus des deux sexes d'une socialisation différenciée »⁵⁰ en insistant sur la difficulté rencontrée par les femmes pour se faire entendre⁵¹ auprès de leurs collègues masculins et pour se rendre visible⁵² de façon plus large sur la scène sociale (professionnelle, médiatique ou politique), d'autres soulignent combien les représentations associant exclusivement les voix féminines à l'aigu et les voix masculines au grave sont aujourd'hui souvent « dénuées de sens »⁵³. Elles encouragent ainsi des approches inédites qui révèlent la perméabilité des frontières entre genre masculin et genre féminin en insistant particulièrement sur l'émancipation sociale de la voix des femmes et les mutations anthropologiques qu'elle autorise. Le genre musical chanson, exploré sous différentes formes et appellations (variétés, rock, chanson à texte) est celui qui, à travers la diversité de ses expressions, semble aujourd'hui retenir le plus l'attention des chercheurs.

- 27 Ainsi, alors que Marie Buscatto développe la thèse de « l'accord imparfait entre voix et instrument » en constatant à travers ses observations ethnographiques que les chanteuses de jazz qui « veulent considérer leur voix comme un instrument se plaignent des grandes difficultés, voire de l'impossibilité, à trouver des musiciens avec lesquels vivre cette autre définition⁵⁴ de la voix⁵⁵, d'autres travaux sur la chanson francophone contemporaine attestent que cette dernière admet des modes d'expression vocale de plus en plus diversifiés, qui s'étendent de la voix dite « naturelle » à la voix dite « cultivée »⁵⁶, de la voix parlée à la voix-instrument. Ainsi, selon Cécile Prévost-Thomas⁵⁷, bien que la voix soit associée le plus souvent à l'univers de la musique classique où la technique vocale est traditionnellement plus travaillée⁵⁸, l'expression de « voix-instrument » semble correspondre aux techniques vocales récentes développées par certaines artistes associées au secteur des musiques dites « populaires », telles Ilene Barnes⁵⁹, Camille, Clarika, Pauline Croze et Ariane Moffatt, chacune donnant un nouveau souffle à l'esthétique conventionnelle de la chanson "féminine" et révélant de surcroît une réelle personnalité artistique. Support du texte, la voix sait aussi dans le domaine de la chanson, se faire instrument à part entière dans des créations spécifiques ou voix-instrument et voix parlée se confondent, que l'on pense au répertoire des Fabulous Trobadors ou à celui des Femmouzes T et plus récemment encore aux Bombes de Bal qui "rapent" la langue française et occitane⁶⁰ dans leurs improvisations et joutes verbales.
- 28 Le rapprochement entre voix parlée et voix chantée, très présent dans la chanson, permet également d'approfondir d'autres pistes de recherches. Au sein des musiques dites « populaires », la voix de l'interprète peut en effet, *porter la parole* d'un texte, d'un message, d'un discours en se faisant directement ou implicitement *porte-parole* d'autrui. En ce sens, le porte-parole est synonyme d'interprète, entendu comme la « personne qui est chargée de faire connaître les sentiments, les volontés d'une autre ». Cette acception renforce le pouvoir social du chanteur (amateur ou professionnel) et des fonctions sociales et symboliques liées à sa voix.
- 29 Selon cette optique, au-delà de la thèse que nous enseignent conjointement la psychanalyse⁶¹ et l'anthropologie⁶², selon laquelle « la voix et les affects se rapportent en priorité à la relation avec la mère, relation primordiale et tout d'abord indicible [et qu']en revanche, la parole et le mot signent, avec l'avènement du langage, un éloignement de la relation à la mère et annoncent la relation à distance, dite intellectuelle avec le père »⁶³, l'hypothèse d'une voix de femme "porte-parole" qui sillonne plusieurs recherches actuelles semble séduisante.
- 30 Si l'époque des « chanteuses à voix »⁶⁴, dont les stéréotypes féminins et l'omniprésence médiatique assurent la notoriété, n'est pas complètement révolue, comme l'explique la musicologue Catherine Rudent⁶⁵, c'est à l'inverse la « voix des chanteuses » qui tend de plus en plus à s'imposer sur d'autres scènes sociales. Ainsi, Cécile Prévost-Thomas constate que les collectifs de femmes artistes sont de plus en plus nombreux à faire entendre leur voix, donnant ainsi du sens et une visibilité à leurs paroles. Qu'il s'agisse des festivals des « Voix de femmes » (Liège, Bruxelles, Maury -Pyrénées Orientales-, Saint-Martin de Crau -Bouches du Rhône-), « Femmes en voix », (Garges les Gonesse), « Les femmes s'en mêlent » dont la 10^{ème} édition aura lieu du 23 au 30 avril 2007 sur l'ensemble du territoire français ou encore du « collectif d'artistes féminines réunies autour d'une chanson débridée »⁶⁶ intitulé « Les filles se démerdent », chacune de ces manifestations donne le ton de la « mue sociale » des voix de femmes. Cette expression empruntée à Claire Gillie-Guilbert qui consacre ses recherches dans le domaine de

l'anthropologie psychanalytique à « la voix dans tous ses états », atteste en effet d'une « aggravation des voix de femmes durant ces cinquante dernières années »⁶⁷. Selon l'auteure, cette « aggravation » doit être comprise « aux deux sens du terme : descente vers le grave⁶⁸ et aggravation pathologique⁶⁹ » et « pose la question de l'identité vocale comme garante ou non de la différenciation sexuelle ». ⁷⁰ Elle avance, entre autres interprétations de ce phénomène, que vouloir mieux connaître et maîtriser sa voix relèverait du « désir de dire son sexe avec sa voix »⁷¹, la voix apportant selon Lacan, « "un plus de jouir" à la parole dans le discours comme dans la chanson »⁷². Ainsi, la « mue sociale » des voix féminines chantées les autorise peu à peu à ne plus cantonner leur interprétation en fonction du stéréotype de l'émotivité construit socialement et vocalement à partir de mélismes, de susurrements ou de plaintes mais à développer, au contraire, comme le démontre très clairement Catherine Rudent à propos de certaines chanteuses québécoises, « une voix focalisée sur la mise en valeurs des mots »⁷³ associée traditionnellement au registre masculin. Plus encore, « endosser la voix unisexe, ce serait, selon les termes de Claire Gillie-Guilbert, s'assurer la reconnaissance sociale de tous »⁷⁴.

- 31 Cette présence des voix féminines encourage à penser qu'à une époque où les frontières sont de plus en plus poreuses entre savant et populaire⁷⁵, où les lieux (concerts, festivals) et les supports (multimédia, Internet) du musical se développent et donnent une plus grande visibilité et une meilleure audience à chacune, le temps est peut-être venu où l'on accordera, dans un souci de parité, une place plus équitable à l'ensemble des musiciennes en les reconnaissant au même titre que les hommes aux postes de création, d'interprétation et de transmission de leurs propres expressions artistiques. S'il ne s'agit pas d'un seul effet de mode, le foisonnement d'une nouvelle génération d'auteures-compositeuses-interprètes talentueuses dans le domaine de la chanson francophone, dont la notoriété non seulement médiatique mais aussi professionnelle est de plus en plus avérée, laisse présager de beaux jours à cette hypothèse qu'il reste à valider pour l'ensemble des expressions musicales. Sur le plan scientifique, la diversité des travaux inhérents aux différentes disciplines dont nous avons tenté de dresser ici un bref aperçu, la multiplication des modes d'approche méthodologique et théorique qui traitent des questions de genre et de musique dans l'espace francophone est stimulante. D'aucun(e)s appellent de leurs vœux le développement de recherches plus engagées, à l'image de celles entreprises par les féministes anglo-saxonnes. De plus en plus incontournables sur la scène sociale, les musiciennes deviendraient par là même des « sujets » de recherche légitimes. Alors, sur le terrain, et en fonction du tournant scientifique adopté par les recherches en sciences humaines qui s'intéressent au musical, voire à toute autre forme de création et d'appropriation artistique, les enjeux symboliques du masculin et du féminin tendront peut-être à être repensés et recomposés.

BIBLIOGRAPHIE

- ABBATE Carolyn, 2004, « Musicologie, politiques culturelles et identité sexuelle », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. II « Savoirs musicaux », Arles, ActesSud/Cité de la musique, pp. 822-830.
- ACKER Clara, 2002, *Dionysos en transe : la voix des femmes*, Paris, L'Harmattan.
- ARMSTRONG Victoria, 2005, « Techno, Identité, Corps : les expériences féminines dans la *dance music* », traduit de l'anglais, *Mouvements*, n°42, novembre-décembre, p. 34.
- BARRY Nicole, 1990, *Pauline Viardot*, Paris, Flammarion.
- BECKER Howard S., 1988, *Les mondes de l'art*, trad. de l'américain (1982) Paris, Flammarion.
- BESSIERES Yves, NIEDZWIECKI Patricia, 1985, « Femmes et Musique », *Femmes d'Europe*, Bruxelles, octobre 1985, (Supplément n°22).
- BLANC Liliane, 1991, *Elle sera poète, elle aussi ! Les femmes et la création artistique*, Québec, Le Jour.
- Bogin Meg, 1978, *Les femmes troubadours*, trad. de l'anglais (1976), Paris, Denoël-Gonthier.
- BOWERS J., TICKS J. (Ed.), 1984, *Women making music. The Western Art Tradition 1150 - 1950*, Basingstoke, Macmillan Press.
- BUSCATTO Marie, 2003, « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme, L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, 44-1, pp.35-62.
- , 2005, « Les voix du jazz, entre séduction et expression de "soi" », in « Musique, Phénoménologies, Ontologies, Interprétations », *Prétontaine*, vol.18/19, p.85-101.
- BUTAUX Arièle, 2001, *La Vestale ou le roman de Pauline Viardot*, Paris, Michel de Maule.
- CASSIO Franscesca, 2005, « Artistes ou concubines ? La tradition vocale féminine en Inde du Nord », in « Entre femmes », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°18, pp. 79-101.
- CASTARÈDE Marie-France, KONOPCZYNSKI Gabrielle (dir.), 2005, *Au commencement était la voix*, Ramonville Saint-Agne, Érès.
- CESSAC Catherine, 1995, *Elisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes Sud.
- CITRON Marcia J., 1993, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CIUCCI Alessandra, 2005, « Les musiciennes professionnelles au Maroc », *ibid.*, in « Entre femmes », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°18, pp.183-200.
- CLÉMENT Catherine, 1979, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset.
- COHEN-LEVINAS Danielle, 2006, *La voix au-delà du chant*, (1986) Paris, Vrin.
- CONRAD Doda, 1995, *Grandeur et mystère d'un mythe, Souvenirs de quarante-quatre ans d'amitié avec Nadia Boulanger*, Paris, Buchet/Chastel.
- COOK Nicholas, « La musique et le genre », *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006, pp. 113-134.

- CORNUT Guy, 2005, « La voix chantée » in *La voix*, (1983), Paris, PUF, coll."Que sais-je ?", n°627, pp. 59-87.
- DALMONTE Rossana, 2003, « Voix », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques, Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol.1. « Musiques du XXe siècle », Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, pp. 441-467.
- DELIÈGE Célestin, 2006, « La musique mise à mal par ses mandataires, même(s) », <http://www.entretiens.asso.fr/Deliege/Celestin/Textes/MusiqueMiseAMal.html>, consultation du 14/09/06.
- DENIOT Joëlle, DUTHEIL-PESSIN Catherine, 2000, « Chansons populaires, nuances féminines », in Joëlle Deniot, Catherine Dutheil-Pessin, François-Xavier Vrait (dir.), *Dire la voix : approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris, L'Harmattan, pp.215-234.
- DENIOT Joëlle, DUTHEIL-PESSIN Catherine, VRAIT François-Xavier (dir.), 2000, *Dire la voix : approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris, L'Harmattan.
- DENORA Tia, 1998, *Beethoven et la construction du génie*, Paris, Fayard.
- DUNOYER DE SEGONZAC Cécilia, 1993, *Marguerite Long. Un siècle de vie musicale française*, Paris, Findakly.
- EBEL Otto, 1910, *Les femmes compositeurs de musique. Dictionnaire bibliographique*, trad. de l'all. (1902), Paris, P. Rosier.
- « Entre femmes », 2005, *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°18.
- ESCAL Françoise, 1999, « Nouvelle Orphée, Les musiciennes à travers les siècles », *Lunes*, n° 6, pp. 27-33.
- ESCAL Françoise, ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, 1999, *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan.
- FABRE Daniel, 2000, « Présentation », dans Daniel Fabre (dir.), « Parler, chanter, lire, écrire », *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, n°11, p. 19.
- FACCI Serena, 2005, « La représentation des rapports hommes-femmes dans quelques danses africaines », in Jean-Jacques Nattiez (dir.) *Musiques, Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Vol. III « Musiques et cultures », Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, pp. 853-879.
- « Femmes et musique », 1983, *Action musicale - Revue du mouvement d'action musicale* (Paris), n° spécial 18-19.
- FRAISSE Geneviève, « Muse, ou génie ? », in Green Anne-Marie, Ravet Hyacinthe, 2005, *L'accès des femmes à l'expression musicale, Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la cité*, Paris, L'Harmattan, IRCAM-Centre Pompidou, pp. 19-26.
- FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte, 2001, *Clara Schumann, Drize/Troinex* (Suisse), Papillon.
- FRANCO-LAO Meri, 1978, *Musique Sorcière*, trad. de l'ital. (1976), Paris, Editions des Femmes.
- FRIANG Michèle, 1998, *Femmes fin de siècle. Augusta Holmès et Aurélie Tidjani ou la gloire interdite*, Paris, Autrement.
- GAUTHIER Marie-Véronique, 1980, « Le discours traditionnel sur la créatrice. Compte-rendu des gloses autour de la compositrice Germaine Tailleferre, membre du Groupe des Six », *Pénélope*, cahier n° 3 (dossier « Les femmes et la création ») pp. 45-51.
- GEFEN Gérard, 1987, *Augusta Holmès, l'outrancière*, Paris, Belfond.

- GÉLIOT Christine, 2000, *Mel Bonis, femme et compositeur*, Paris, L'Harmattan.
- GERHARDS Agnès, 2000, *Divas*, Paris, Seuil.
- GERMAIN Pierrette, 1988, *Adrienne Clostre*, Paris, Choudens.
- , 2001a, « Variations sur un thème féminin », *L'Education Musicale*, n° 479, mars.
- , 2001b, n° 481, mai.
- GILLIE-GUILBERT Claire, 2005, « La voix "unisexe" un fantasme social d'une "inquiétante étrangeté" », in Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent (réunis et édités par), *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Actes de la journée du 4 mars 2003, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles, n°1, pp.31-44.
- GIROUD Françoise, 1988, *Alma Mahler ou l'art d'être aimée*, Paris, Laffont.
- GRAHAM Gordon, 2000, « Women in music », *British Journal of Aesthetics*, vol. 40, n°1, January, p. 114.
- GREEN Anne-Marie, RAVET Hyacinthe, 2005, *L'accès des femmes à l'expression musicale, Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la cité*, Paris, L'Harmattan, IRCAM-Centre Pompidou.
- GREEN Lucy, 1997, *Music, Gender, Education*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GRINGAS Claude, 1955, *Musiciennes de chez nous*, Montréal, Ecole de musique Vincent-d'Indy.
- HACQUARD Georges, 1999, *Germaine Tailleferre, la Dame des Six*, Paris, L'Harmattan.
- HARBECK Jacinthe, 2000, « Les femmes et la composition dans le Paris des années trente », dans, Danièle Pistone, dir., *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Honoré Champion, pp. 45-59.
- HORER Suzanne, SOCQUET Jeanne, 1973, *La création étouffée*, Paris, Pierre Horay.
- « Interpréter, Jouer, Composer », *Des femmes en mouvement*, 1978.
- KOSKOFF Ellen (Ed.), 1987, *Women and music in cross cultural perspective*, New York, London, Greenwood Press.
- LAHIRE Bernard, 2001, « Héritage sexués : incorporation des habitudes et des croyances », in Thierry Blöss (dir.), *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, PUF, p. 10.
- LA ROCHELLE Réal, 1997, *Callas, l'opéra du disque*, Paris, Bourgois.
- LA HOURLADE C., POGGI, D., 1979, « Musique en feu : il y a toujours eu des résistantes », *Questions féministes*, n° 5, p. 107.
- LEFEBVRE Marie-Thérèse, 1991, *La création musicale des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- , 2005, « La contribution des femmes à l'histoire musicale et les compositrices d'aujourd'hui au Québec », in Anne-Marie Green, Hyacinthe Ravet, *L'accès des femmes à l'expression musicale, Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la cité*, Paris, L'Harmattan, IRCAM-Centre Pompidou, pp. 65-66.
- LEPRONT Catherine, 1988, *Clara Schumann : la vie à quatre mains*, Paris, Laffont.
- LIVIE Pierre-Charles, 1975, *Femmes et chansons*, Paris, Louis Soulanges.

LYON Marianne, HUOT Guy (dir.), 2002, *Les Femmes et la création musicale*, (Actes du colloque tenu les 7-8 mars 1996 à l'UNESCO), 2002, Paris, Conseil International de la Musique/Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.

MANCINI Roland, 2002, « Chant », *Encyclopædia Universalis*, Cédérom Universalis, version 8.

MARTIN Serge, PAÏNI Philippe, (dir.), 2005, « Voix : oralité de l'écriture », *Le Français aujourd'hui*, n° 151.

MCCLARY Suzan, 1991, *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, Minnesota University Press.

MINDER-JEANNERET Irène, 1995, *Femmes musiciennes en Suisse romande, La musicienne professionnelle au tournant du siècle dans le miroir de la presse*, Yens-sur-Morges, Cabédita.

MONSAINGEON Bruno, 1980, *Mademoiselle, entretiens avec Nadia Boulanger*, Paris, Van de Velde.

MONSON Karen, 1985, *Alma Mahler, muse de tous les génies*, Paris, Buchet/Chastel.

OBERHUBER Andrea, 2005, « L'art de chanter... au féminin : de la prise de paroles au jeu de références postmodernes », in Anne-Marie Green, Hyacinthe Ravet, *L'accès des femmes à l'expression musicale, Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la cité*, Paris, L'Harmattan, IRCAM-Centre Pompidou, pp. 121-143.

ÖHRSTRÖM Eva, 1984, « L'histoire de la musique dans une optique féminine », *Musique en Suède*, p. 8.

PARADIS Annie, 2000, « L'Incantatrice. Mozart, la voix de la mère », *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, « Parler, chanter, lire, écrire », n° 11, pp. 49-72.

PENDLE Karin (Ed.), 1991, *Women and music*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press.

PERNOUD Régine, 1994, *Hildegarde de Bingen, Conscience inspirée du XII^e siècle*, Paris, Rocher.

PIELLER Evelyne, 1992, *Musique Maestra. Le surprenant mais néanmoins véridique récit de l'histoire des femmes dans la musique du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, Plume.

PITROU Robert, *Clara Schumann*, 1961, Paris, Albin Michel.

POIZAT Michel, 1998, *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos.

PORTE Jacques, VAN KHE Tran, 2002, « Voix », *Encyclopædia Universalis*, Cédérom Universalis, version 8.

PRÉVOST-THOMAS Cécile, 2005, « Les femmes dans la chanson aujourd'hui : quelle visibilité sociale ? », in Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent (réunis et édités par), *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Actes de la journée du 4 mars 2003, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles, n°1, pp.13-29.

- , 2006, *Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson francophone contemporaine*, Thèse de Doctorat, Université Paris X-Nanterre.

PRÉVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe, 2006, « Objets musicaux contemporains : des frontières poreuses entre savant et populaire », in Sylvia Girel (dir.), *Sociologie des arts et de la culture, Un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, pp.317-331.

PREVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe, RUDENT Catherine (réunis et édités par), 2005, *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Actes de la journée du 4 mars 2003, Université de

Paris-Sorbonne, Paris, Observatoire Musical Français, Série « Jazz, chanson, musiques populaires actuelles », n°1.

RAVET Hyacinthe, 2000, *Les musiciennes d'orchestre. Interactions entre représentations sociales et itinéraires*, Thèse de Doctorat, Université Paris-X-Nanterre.

- , 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, Paris, n° 9, pp. 173-195.

- , 2004, « *Gender Studies and Music*, Quelques repères bibliographiques et perspectives de recherche », *Musicologies*, n°1, pp. 35-52.

- , 2006, « L'accès des femmes aux professions artistiques, Un double droit d'entrée dans le champ musical », in Gérard Mauger, *L'accès à la vie d'artiste*, Broissieux, Editions du croquant, pp. 151-176.

RAVET Hyacinthe, COULANGEON Philippe, 2003, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, n°3, vol. 45, pp. 361-384.

REMY Jean-Pierre, 1997, *Callas, une vie*, Paris, Albin Michel.

REVEL Nicole, REY-HULMAN Diana, (textes réunis par), 1993, *Pour une anthropologie des voix*, Paris, L'Harmattan, col. « Connaissance des hommes ».

RIEGER Eva (éd.), *Frau und Musik*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1980.

ROBERTSON Carolina, 2005, « Genre et représentation des genres dans une perspective interculturelle », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol III « Musiques et cultures », Arles, ActesSud/Cité de la musique, p. 900.

ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, 1991, « Compositeur au féminin », in Geneviève Fraisse et al., *L'exercice du savoir et la différence des sexes*, Paris, L'Harmattan.

- , « Franchissement d'un interdit : femmes d'aujourd'hui, nouveaux instruments », in Anne-Marie Green, Hyacinthe Ravet, *L'accès des femmes à l'expression musicale, Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la cité*, Paris, L'Harmattan, IRCAM-Centre Pompidou, pp. 213-222.

RUDENT Catherine, 2005, « La voix de fausset dans "Speed King" de Deep Purple : une virilité paradoxale », in Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent (réunis et édités par), *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Actes de la journée du 4 mars 2003, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles, n°1, pp.99-108.

- , à paraître, « Les voix québécoises dans la France contemporaine : une réception différenciée des styles musicaux », communication au sein de la journée d'études sur « L'esthétique de la réception », 2èmes rencontres interartistiques de l'Observatoire Musical Français (OMF), 22 mars 2005, Paris IV-Sorbonne.

ROSTER Danielle, 1998, *Les femmes et la création musicale. Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XX^e siècle*, trad. de l'all., Paris, L'Harmattan.

SAX Alphonse Junior, 1865, *Gymnastique des poumons ; la musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*, Paris.

SHEPHERD John, 1987, « Music and male hegemony » in LEPPERT Richard and MCCLARY Susan (ed.), *Music and society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 151-171.

SPYCKET Jérôme, 1975, *Clara Haskil*, Paris, Payot.

- , 1987, *Nadia Boulanger*, Lausanne, Payot.
- TILLARD Françoise, 1992, *Fanny Hensel-Mendelssohn*, Paris, Belfond.
- TRUPIER Odile, 1998, *Mixité et discrimination dans le champ musical. L'exemple des femmes dans les groupes Rock*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, série « Sociologie des faits musicaux », n° 3.
- VACHER Jeanne-Martine (propos de Claire Gibault recueillis par), 1988, « Une femme devant l'orchestre », in « L'orchestre », *Musical (Revue du théâtre musical de Paris-Châtelet)*, n° 7, pp. 104-109.
- , 1998, *Sur la route de Janis Joplin*, Paris, Seuil.
- VILCOSQUI Marcel, 1977, *La femme dans la musique française (1671 - 1871), Etude d'histoire musicale et sociale*, Thèse de Doctorat de 3^e cycle, Université Paris-IV.
- , 1986, *La femme dans la musique française (1871 - 1946), Etude d'histoire musicale et sociale*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université Paris IV.
- , 2001, *La femme dans la musique française sous l'Ancien Régime*, Paris, Editions du Panthéon.
- WILLENER Alfred, 1997, « Les rapports de genre », in *La pyramide symphonique, Exécuter, créer ? une sociologie des instrumentistes d'orchestres*, Zürich, Seismo, pp. 391-441.
- , 2005, « Le problème de l'accès des femmes aux pupitres des cuivres en orchestre symphonique - Quelques questions en termes de sociologie de la musique », in Anne-Marie Green, Hyacinthe Ravet, *L'accès des femmes à l'expression musicale, Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la cité*, Paris, L'Harmattan, IRCAM-Centre Pompidou, p. 111-120.
- WORMS Michèle, 1998, « Regards sur les musiciennes », *La Lettre du Musicien*, n° 215, p. 1.

NOTES

1. Notamment : Bowers, Ticks 1984 ; Pendle 1991; Koskoff 1987.
2. Horer, Socquet, 1973.
3. Franco-Lao 1978 : 39.
4. Vilcosqui 1973 ; Vilcosqui 1986 ; Vilcosqui 2001.
5. *Femmes (Les) et la création musicale* 2002.
6. Green, Ravet 2005.
7. Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique
8. Voir le compte-rendu en fin de volume par Mathilde Dubesset.
9. Fraisse 2005.
10. DeNora 1998.
11. Analyse qui s'éloigne donc d'une représentation fondée sur les « dons » propres à l'artiste.
12. Abbate 2004.
13. Auteur notamment de l'ouvrage *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality*, qui a suscité de nombreux et houleux débats. McClary 1991.
14. Robertson 2005 : 900.
15. Delière 2006.
16. McClary 1991.
17. Shepherd 1987.

18. Citron 1993.
19. Becker 1988.
20. Graham 2000 : 114.
21. C'est aussi le point de vue de Nicolas Cook. Cook 2006.
22. « Têtes de pioches », titre d'une revue québécoise publiée de 1976 à 1981 ; « Folles alliées », expression inspirée du volume de Lucie Godbout, *Les dessous des folles alliées, un livre affriolant*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1993.
23. Lefebvre 2005.
24. Oberhuber 2005 :139.
25. Voir l'exemple du spectacle de Zazie au Bataclan analysé par Cécile Prévost-Thomas, 2005 : 27.
26. Willener 1997 ; Willener 2005.
27. Ravet 2000 ; Ravet 2003.
28. Ravet, Coulangeon 2003.
29. Buscatto 2003.
30. Tripier 1998.
31. Armstrong 2005 : 34.
32. « Entre femmes » 2005.
33. Porte, Van Khê, 2002.
34. Didier Anzieu, « L'enveloppe sonore du Soi », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°13, 1976.
35. Castarède, Konopczynski 2005.
36. Cornut 2005.
37. Cohen-Levinas 2006.
38. Poizat 1998.
39. Martin, Païni 2005 : 5.
40. <http://laboratoiredelavoix.com>
41. Docteur Elizabeth Fresnel, *France Inter*, vendredi 18 août 2006.
42. Schématiquement, du grave à l'aigu : basse, baryton, ténor, alto, mezzo-soprano, soprano
43. Etendue d'une voix comprise entre la note la plus grave et la note la plus aiguë.
44. Mancini 2002.
45. Nathalie Heinich, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Gallimard, 1996 (note de l'auteure).
46. Paradis 2000 : 59.
47. Buscatto 2005 : 86.
48. Buscatto 2005 : 95.
49. Buscatto 2005 : 96.
50. Lahire 2001 : 10.
51. Buscatto 2003.
52. Prévost-Thomas 2005.
53. Rudent 2005.
54. La première définition selon laquelle la voix serait une donnée naturelle qui ne nécessiterait aucune technique, réduit les possibilités d'emploi des chanteuses. Cf. Buscatto, 2003 : 56.
55. Buscatto 2003 : 57.
56. Cornut 2005.
57. Prévost-Thomas 2006.
58. Dalmonte 2003.

59. Olivier Homer, « Ilene Barnes – Saisissante voix-instrument », *Le Temps*, samedi 24 juillet 2004, <http://www.letemps.ch/dossiers/dossiersarticle.asp?ID=138956>
60. Ces trois formations sont originaires de Toulouse.
61. Castarède, Konopczynski 2005.
62. cf. entre autres Deniot, Duteil-Pessin 2000.
63. Castarède 2005 : 29.
64. Cette expression a été adoptée par les mass media francophones au tournant des années 1990 pour désigner les chanteuses de variétés telles que Céline Dion et Lara Fabian, figures emblématiques d'un courant qui a ensuite imposé sur les chaînes télévisées françaises l'expression de « voix québécoises ». Voir note suivante.
65. Dans son article « Les voix québécoises dans la France contemporaine : une réception différenciée des styles musicaux », Catherine Rudent précise : « ce que la télévision et les autres médias français désignent comme "voix québécoises" est un ensemble de chanteurs et des chanteuses qui fréquentent les plateaux de télévision français », Rudent, à paraître.
66. <http://lesfillessedemerdent.over-blog.com/>
67. Gillie-Guilbert 2005.
68. Qu'ils soient acousticiens, professeurs de chant, responsables de travail théâtral, pédagogues, phoniâtres ou orthophonistes, les professionnels de la voix constatent depuis une cinquantaine d'année la perte d'une octave pour les voix de femmes.
69. Parmi d'autres exemples, ce constat s'opère spécifiquement chez celles dont la voix est (ou sera) un instrument au service de leur profession. Dans son observation de terrain, (celui des étudiantes en IUFM qui se destinent à l'enseignement), Claire Gillie-Guilbert précise qu'à trop vouloir imiter les chanteurs masculins en se trompant de tessiture ou/et a contrario à devoir intégrer les canons vocaux aigus dévolus à celles qui se destinent à l'enseignement auprès des jeunes enfants, les étudiantes ont une grande difficulté à « trouver leur voix de femme ».
70. Gillie-Guilbert 2005 : 32.
71. Gillie-Guilbert 2005.
72. Gillie-Guilbert 2005.
73. Rudent, à paraître.
74. Gillie-Guilbert 2005 : 43.
75. Prévost-Thomas, Ravet 2006.

RÉSUMÉS

Cet article recense et présente brièvement les recherches et publications sociologiques francophones les plus récentes consacrées aux rapports entre genre et musique selon trois grandes thématiques : celle de la création musicale au féminin, celle de la condition des musiciennes, et celle de la voix des femmes qui, plus étoffée, est également abordée sous l'angle des disciplines anthropologique et musicologique. Chacune de ces thématiques est traversée par la question des enjeux symboliques des catégories de sexe et leur lecture sociohistorique.

This article briefly presents the most recent sociological publications in French about gender and music in three areas: feminine musical creation, the position of female musicians, and women voices. This last theme is most fully developed and is also considered from an anthropological and a musicological point of view. This set of themes allows one to issues of gendered symbolic significances and their sociohistorical reading.

INDEX

Keywords : music, sociology, voice, women, gender

Mots-clés : création, musique, genre, sociologie, femme, voix

AUTEURS

CÉCILE PRÉVOST-THOMAS

Cécile PREVOST-THOMAS, docteure en sociologie, est membre associé au groupe de recherche JCMP (Jazz, Chanson et Musiques Populaires actuelles) de l'OMF (Observatoire Musical Français) de l'Université Paris Sorbonne-Paris IV. Spécialiste de la chanson francophone à laquelle elle a dédié sa thèse de doctorat (*Dialectiques et fonctions symboliques de la chanson francophone contemporaine*), elle a publié dernièrement : « Les temporalités de la chanson francophone contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, Vol. CXIII, 2002 et « Les femmes dans la chanson aujourd'hui : quelle visibilité sociale ? », dans *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, codirigés avec H. Ravet et C. Rudent, Université de Paris Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2005.

HYACINTHE RAVET

Hyacinthe RAVET, sociologue et musicologue de formation, est maître de conférences à l'Université Paris Sorbonne-Paris IV. Après une thèse de doctorat sur *Les musiciennes d'orchestre*, elle poursuit notamment ses recherches sur création artistique et genre, et analyse la musique « en train de se faire ». Concernant la thématique de ce numéro, elle a co-dirigé avec A.-M. Green *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société contemporaine*, L'Harmattan – Ircam, 2005 et avec C. Prévost-Thomas & C. Rudent, *Le féminin, le masculin et la musique populaire aujourd'hui*, Université de Paris Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2005.