

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle  
UFR Arts et Médias  
Master 2 Médias, Genre et Cultural Studies  
Année universitaire 2020-2021

**FEMMES, GUITARE ÉLECTRIQUE ET MUSIQUE ROCK :  
féminisation du métier de guitariste électrique et hégémonie masculine**

Mémoire de M2  
Chloé MARÉCHAL  
N° étudiant : 21804985  
Sous la direction de M. Gêrôme GUIBERT



## Remerciements

Je souhaite d'abord adresser des remerciements particuliers à mon directeur de mémoire, Monsieur Gérôme Guibert, d'abord pour son suivi, son enthousiasme et ses encouragements, ainsi que pour la confiance qu'il m'a accordée et l'opportunité qu'il m'a offerte de participer aux rencontres annuelles de la FEDELIMA. Un grand merci en passant à Stéphanie, Cécile, Hyacinthe, Célia, Adrien et Benjamin de la FEDELIMA pour leur accueil et leur sympathie, ainsi que leur intérêt pour ce travail de mémoire, qui m'a donné une dose d'enthousiasme supplémentaire.

Je remercie également mes 9 enquêtées pour m'avoir accordé leur temps et avoir partagé un morceau de leur vie avec moi. Merci pour leur confiance, leur sympathie, leur humour et leur générosité.

Je tiens à remercier en dernier lieu mes amies, Edith et Clémentine, et ma mère, pour leur soutien sans faille, leurs encouragements et leur capacité à me faire rire et à me redonner de l'énergie lorsque j'en ai besoin, et sans qui l'écriture de ce mémoire aurait été bien plus difficile. Merci à Quentin et Margaux d'avoir participé à la relecture pendant leurs vacances. Un dernier merci particulier pour Léonor, ma compagne, sa présence indéfectible, son amour infaillible, et son soutien de tous les instants.

## Sommaire

<b>Introduction</b>	<b>5</b>
<b>Chapitre 1 : Femmes, rock et guitare électrique : revue de littérature</b>	<b>11</b>
1.1. Rock et masculinité, un lien organique	11
1.1.1. Le rock et ses idéologies dans la culture de masse du XX <sup>e</sup> siècle	11
1.1.2. La guitare électrique dans le rock : une “icône culturelle”	21
1.1.3. Rock, sexualité et masculinité	27
1.2. La guitare électrique : un instrument généré	28
1.2.1. Genre et cultural studies : une mise au point	28
1.2.2. La masculinité de la guitare électrique : heavy metal et technologie	30
1.2.3. Femmes et guitare électrique : entre exclusion et appropriation	33
1.3. Jeunesse, femmes, culture et <i>subcultures</i>	38
1.3.1. <i>Subcultures</i> : le travail d’Hebdige	38
1.3.2. <i>Subcultures</i> et féminité : une curieuse invisibilité	39
<b>Chapitre 2 : Méthodologie d’enquête</b>	<b>44</b>
2.1. Le chercheur et son objet : autoanalyse	44
2.2. Méthode d’enquête : l’entretien qualitatif	46
2.3. Processus d’échantillonnage	48
<b>Chapitre 3 : Devenir guitariste électrique : rapports de genre et construction de soi</b>	<b>50</b>
3.1. Adolescence et rock : la bande-son de la rébellion	50
3.1.1. Cultures rock et scripts de genre	50
3.1.2. Goûts musicaux et identification	53
3.1.3. Culture rock et valeurs	56
3.2. L’apprentissage de la guitare : autodidaxie et figures masculines	58
3.2.1. Un rapport ambivalent aux prescripteurs masculins	58
3.2.2. Pratiques individuelles et collectives : des socialisations musicales et genrées	61
3.2.3. Académisme, élitisme et rapports de genre	64
3.3. Devenir guitariste électrique et devenir femme : représentations de genre et guitare électrique au sortir de l’adolescence	67
3.3.1. Période folk et genre	67
3.3.2. Masculinité et légitimité	70
3.3.3. Féminité normative et sexualisation à l’entrée dans l’âge adulte	72
<b>Chapitre 4 : Approche synchronique : rapports de genre, guitare électrique et subjectivité</b>	<b>75</b>
4.1. Sexisme, féminisme : entre résistance et négociations	75
4.1.1. Témoignages des violences sexistes	75
4.1.2. Résistances	80
4.1.3. “Je veux juste être moi” : négociations et évitements	83

4.2. Féminités sonores : création musicale et pratique de l'instrument	86
4.2.1. Création, pratique et technologie	86
4.2.2. "Servir la chanson" ou faire un solo : une utilisation parcimonieuse de la technicité	90
4.2.3. Rapport à la guitare : empowerment et thérapie	93
4.3. Inspirations, références et rapports de genre	97
4.3.1. La <i>subculture</i> punk : anti-virtuosité et laideur	97
4.3.2. Guitar heroes : entre kitsch et glamour	100
4.3.3. Eclectisme musical : le classique et le jazz	102
<b>Conclusion</b>	<b>106</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>110</b>
<b>Annexes</b>	<b>114</b>

## Introduction

Dans son article “Women and the electric guitar”<sup>1</sup>, Mavis Bayton s’interroge sur la faible présence des femmes chez les guitaristes électriques, et sur les raisons qui empêchent les femmes de se lancer dans cette carrière. Elle énumère alors toutes les raisons matérielles, symboliques et idéologiques qui limitent les femmes dans le lancement et le maintien d’une carrière de musicienne professionnelle, depuis le masculinisme et le sexisme qui règnent dans la musique jusqu’à l’incompatibilité entre le mode de vie d’un musicien de rock et celui, attendu des femmes, du mariage et de la maternité. Les travaux sur la masculinité dans le rock et la guitare électrique sont nombreux, et mettent en évidence l’hégémonie masculine dans les représentations qui entourent cet instrument et ce genre musical, ainsi que dans les rapports sociaux entre les acteurs de ces milieux. Simon Frith désigne ainsi comme “cock rock”, fondé et pratiqué par des groupes aussi centraux dans la mythologie rock que Led Zeppelin, les Rolling Stones, The Who ou encore The Doors, un genre musical défini par “l’expression explicite et grossière d’une sexualité”<sup>2</sup> masculine (Auslander, 2006), dont les performances se distinguent par l’arrogance, l’agressivité des musiciens, l’utilisation de la guitare et du micro comme des symboles phalliques ; la musique est “forte, rythmiquement insistante, construite autour des techniques d’excitation et de libération”. Le rock lui-même est construit sur des valeurs masculinistes<sup>3</sup> (Frith, 1983, Bayton, 2007) et la guitare électrique est son instrument le plus emblématique, avec son lot de guitar heroes. En outre, la guitare électrique concentre des caractéristiques tenues pour masculines qui tiennent à l’écart les femmes qui voudraient en jouer. Monique Mignon Bourdage, dans sa thèse intitulée “From tinkers to Gods : the electric guitar and the construction of gender”<sup>4</sup> (2007), souligne que l’histoire de la production, artisanale d’abord, industrielle ensuite, des guitares électriques, s’inscrit dans une histoire plus globale de la masculinisation de la technologie, renforcée par le masculinisme et le sexisme des publicités pour guitares électriques à partir des années 1960. Au-delà de la guitare électrique comme objet marchandisé, elle souligne enfin l’importance des mythologies autour de l’instrument, et notamment, aux Etats-Unis, de ses

---

<sup>1</sup> BAYTON, M., "Women and the Electric Guitar" in S. Whitely, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York, Routledge, 1997, p.37-49.

<sup>2</sup> AUSLANDER, P., *Performing Glam Rock : Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.

<sup>3</sup> FRITH, S., *Sound Effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.

<sup>4</sup> BOURDAGE, M. M., “From Tinkers to Gods : the electric guitar and the social construction of gender”, Thèse de doctorat, University of Colorado Denver, 2007.

liens avec l'évangélisme, et de la construction de la figure du guitar hero comme dieu, reléguant les femmes à un rôle subalterne conformément aux cadres moraux de la religion chrétienne.

Pourtant, les femmes semblent de plus en plus nombreuses, sinon de plus en plus visibles, dans la musique en général, le rock et la guitare électrique en particulier. En 2018, la célèbre marque de guitares électriques Fender révélait au magazine Rolling Stone la proportion de femmes dans les acheteurs de guitare électrique débutants au Royaume-Uni<sup>5</sup> : près de 50 %. Les line-ups des plus grands festivals, s'ils restent encore à majorité masculine, montrent une part croissante de groupes menés par des femmes, ou composés de femmes. Le NME soulignait en 2020 que la rareté des projets composés de femmes comme justification d'une programmation masculine n'était pas un argument valable, que les femmes étaient légion et qu'elles tenaient la dragée haute à leur homologues masculins dans les charts<sup>6</sup>. Si les femmes sont présentes dans la musique, dans le rock en particulier, il est légitime de se demander comment elles évoluent dans cet univers largement masculin et saturé de représentations et de références masculines et sexistes. Autrement dit, plutôt que de constater l'absence relative des femmes parmi les guitaristes électriques de rock et de tenter d'en expliquer les raisons, nous préférons constater leur présence, et tenter de retranscrire leur expérience, leurs parcours et leurs représentations.

Ces constats issus de l'expérience et de la littérature scientifique nous mènent aux questions suivantes : dans quelle mesure le genre informe-t-il les trajectoires des femmes guitaristes électriques, leur pratique musicale et leur présentation d'elles-mêmes<sup>7</sup> (Amossy citant Goffman, 2010) sur scène et hors scène ? Et dans quelle mesure le genre est-il un rapport social structurant leur expérience subjective du monde de la musique, leur relation à la guitare, au rock, à la musique et à la création musicale ?

Afin de répondre à ces questionnements, et orienter notre enquête, nous pouvons à présent formuler trois hypothèses de recherche. La première est plutôt simple et part du constat de l'hégémonie masculine dans la pratique et les représentations de la guitare électrique dans le rock, que nous verrons plus en détail dans la revue de littérature qui va suivre. Nous faisons donc l'hypothèse que les rapports de genre informent fortement la

---

<sup>5</sup> WANG, A. X., "Fender Study Finds Half of New Guitarists are Women", in *Rolling Stone*, mis en ligne le 16 octobre 2018, consulté le 31 août 2021. URL : <https://www.rollingstone.com/pro/news/fender-study-finds-half-of-new-guitarists-are-women-738025/>

<sup>6</sup> DALY, R., "Where are all the female headliners ?", in *NME*, consulté le 10 juillet 2021. URL : <https://www.nme.com/features/gender-representation-festival-line-ups-2020-2752736>

<sup>7</sup> AMOSSY, R., "Introduction", in R. Amossy, *La présentation de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.5-10.

pratique musicale, les parcours et les représentations genrées des guitaristes électriques. Plus précisément, nous faisons l'hypothèse que le genre joue d'abord dans le parcours des guitaristes électriques, leur faisant prendre des chemins détournés et plus acceptés socialement pour les filles, comme le chant ou la guitare classique. En outre, nous supposons qu'elles font régulièrement l'expérience du sexisme dans leur vie professionnelle, dans leurs groupes, dans leurs relations avec d'autres acteurs musicaux et que cela les conduit à prendre plus de précautions avec leur image publique et leurs fréquentations.

Cela nous permet de formuler une deuxième hypothèse qui est le corollaire de la première : les femmes guitaristes électriques ont conscience des rapports de pouvoir articulés autour de la question du genre dans la musique, bien qu'à des degrés divers ; et la façon dont elles les pensent relève soit de la résistance, soit de la négociation. Cette hypothèse repose sur les travaux effectués par Stuart Hall sur la réception des discours médiatiques, et notamment son concept clé de "codage / décodage"<sup>8</sup>. Dans un article fondateur pour les *cultural studies*, il remet en question la thèse selon laquelle les récepteurs de messages médiatiques seraient vulnérables aux visées hégémoniques des émetteurs, dans la mesure où ils en feraient une lecture littérale, sans en modifier le sens. Au contraire, pour Hall, les messages médiatiques sont rarement reçus fidèlement par les récepteurs (ce qu'il appelle la lecture hégémonique) : les individus étant capables d'agentivité, ils peuvent faire une lecture négociée (n'acceptant qu'une partie des idées hégémoniques contenues dans le message), ou oppositionnelle (en rupture, en résistance avec les visées hégémoniques du message). Nous faisons donc ici l'hypothèse que la lecture hégémonique de la guitare électrique par les femmes musiciennes est impossible, du fait de la pénétration des préoccupations féministes dans l'espace public et l'industrie de la musique<sup>9</sup> (McRobbie, 2009) ; mais qu'elles se répartissent donc entre une lecture négociée du masculinisme de la guitare électrique, conduisant à une négociation des représentations sociales accolées à cet instrument, et une lecture oppositionnelle, conduisant à des pratiques de résistance et de subversion genrée.

Notre troisième hypothèse est la suivante : ces lectures de l'hégémonie masculine dans la guitare électrique rock s'incarnent dans leurs pratiques de création, leur jeu de guitare ainsi que dans leurs goûts musicaux. Nous serions donc en présence d'une articulation au sens de Hall entre leur positionnement vis-à-vis des rapports de genre et leurs catégories

---

<sup>8</sup> HALL, S., "Encoding / Decoding" in S. Hall, D. Hobson, A. Lowe et P. Willis (dir.), *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson, 1980, p.128-138.

<sup>9</sup> MCROBBIE, A., "Postfeminism and popular culture : Bridget Jones and the new gender regime", in A. McRobbie, *The aftermath of feminism : gender, culture and social change*, London, Sage, 2009, p.11-23.



esthétiques autant dans la création que dans l'appréciation de la musique. Plutôt qu'une homologie bourdieusienne, qui verrait une correspondance automatique entre la place du genre dans la subjectivité des femmes guitaristes électriques et leurs goûts musicaux, nous préférons le terme d'articulation, qui suppose une plus grande complexité dans la relation entre ces deux termes, ainsi que la nécessité d'une approche contextuelle, prenant en compte les configurations historiques et politiques au moment de l'enquête. Hall fait la définition suivante de l'articulation : "Une articulation est donc une forme de connexion qui *peut* créer une unité de deux éléments différents, sous certaines conditions. L' "unité" dont il s'agit est une liaison entre ce discours articulé (composé d'éléments sans "appartenance" nécessaire) et les forces sociales avec lesquelles, sous certaines conditions historiques, éventuellement, mais pas nécessairement, il peut être connecté<sup>10</sup>." Par conséquent, nous faisons l'hypothèse que les lectures oppositionnelles ou négociées de l'hégémonie masculine dans la guitare électrique et la musique rock sont articulées à des catégories esthétiques et des goûts qui les reflètent. Il ne s'agira pas non plus de céder à l'essentialisme du féminisme de la différence, mais bien de déterminer la nature de cette articulation, et de comprendre comment les deux parties de celle-ci interagissent, et influent l'une sur l'autre. Cette troisième hypothèse possède également son corollaire : la guitare électrique est une technologie de genre (De Lauretis, 1987) à partir de laquelle les guitaristes électriques construisent leur performance et leurs représentations de genre. Le concept de "technologie de genre" a été avancé par Teresa De Lauretis dans son ouvrage *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*<sup>11</sup>, et repose sur le concept de technologies de sexe de Michel Foucault. Elle avance que le genre est une représentation qui préexiste aux individus, qui produit des hommes et des femmes au moyen de technologies, de dispositifs, que l'on retrouve notamment dans la culture et dans les institutions<sup>12</sup>. Notre troisième hypothèse de travail, qui propose que les lectures de l'hégémonie masculine dans la musique des guitaristes électriques soient articulées à leurs goûts musicaux et à leurs pratiques de création, peut être reformulée de la manière suivante : la guitare électrique est une technologie de genre, qui produit des rapports et des représentations de genre chez les guitaristes électriques, rapports et représentations qui s'inscrivent jusque dans les pratiques de création musicale et de travail de l'instrument.

---

<sup>10</sup> SAN JUAN, E., "Politique des Cultural Studies contemporaines", *L'Homme & la Société*, 149, 2003, p.105-124. <https://doi.org/10.3917/lhs.149.0105>

<sup>11</sup> DE LAURETIS, T., *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

<sup>12</sup> ARLAUD, L., « Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* », *Lectures*[En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 23 novembre 2007, consulté le 15 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/480>

Pour réaliser ce travail, nous nous appuyerons sur des travaux produits dans de nombreux champs des *cultural studies*, allant des analyses sur les médias de Stuart Hall jusqu'aux *popular music studies* et ses ramifications avec la notion de *subculture* et de jeunesse. Les *cultural studies* sont, à notre sens, l'approche la plus pertinente pour répondre à notre question, dans la mesure où elles ont été les premières à prendre au sérieux les cultures populaires, et à considérer la musique comme un objet d'étude, traversé par des rapports de pouvoir. En outre, la propension des *cultural studies* à doter les individus de pouvoir d'agir contre ces rapports de pouvoir est clé dans l'approche que nous avons choisie : plutôt que d'envisager les femmes guitaristes électriques comme de simples victimes du sexisme dans le rock, limitées dans leur pratique professionnelle, nous nous intéressons à la façon dont elles envisagent leur trajectoire et leur place dans le milieu de la musique, et si ceci se fait selon les rapports de genre. Cette prise en compte du pouvoir d'agir nous mènera, en outre, à ne pas partir du principe qu'elles ont conscience de faire l'expérience de l'hégémonie masculine, ni que cette expérience s'exprime systématiquement par la privation, la limitation, ou la violence. Nous nous appuyerons également, pour le cadrage de notre sujet, sur les travaux fondateurs de Judith Butler dans les *gender studies*, l'anti-essentialisme de la notion de genre comme performance : nous ne considérerons pas la féminité comme donnée et naturelle, mais nous nous intéresserons au contraire aux performances de genre produites par nos enquêtées, et aux tensions qui les traversent. Dans la lignée des travaux de Butler, notre approche sera constructiviste, au sens où nous ne considérons pas que la catégorie des femmes guitaristes électriques existe en soi, mais bien qu'elle est le fruit de constructions sociales ; nous adopterons de même une perspective intersectionnelle, dans laquelle nous porterons une attention particulière aux rapports de pouvoir d'âge, de classe sociale, de race et d'orientation sexuelle. Notre travail relèvera également, pour partie, de la sociologie de la réception : nous nous intéresserons à la réception de l'hégémonie masculine par des femmes. Comme précisé plus haut, ce sont les travaux de Stuart Hall sur la question qui nous serviront d'appareil théorique, et notamment les modèles de codage / décodage et d'articulation. Enfin, nous mobiliserons des concepts issus des *popular music studies*, notamment l'analyse du rock par Simon Frith, ainsi que l'analyse des liens entre jeunesse, féminisme et musique par Angela McRobbie.

Ce travail de mémoire se déroulera en trois temps : tout d'abord, nous tenterons de proposer un cadrage de notre sujet, et de définir ce qu'est le rock, ainsi que de préciser la dimension masculiniste du rock et de la guitare électrique, et enfin de rendre compte des

travaux déjà réalisés sur les femmes guitaristes électriques dans le rock. Dans un deuxième temps, nous exposerons notre méthodologie d'enquête, à travers un travail de réflexivité sur notre position vis-à-vis de notre objet d'étude, ainsi que la construction de notre enquête par entretiens semi-directifs et le processus de constitution de notre échantillon. Enfin, nous exposerons les résultats de cette enquête selon 2 axes : une approche diachronique du parcours musical de nos enquêtées, et une approche synchronique de leur pratique musicale et artistique au moment de l'entretien. Dans la première, nous nous intéresserons d'abord à la façon dont le rock et la guitare électrique se sont inscrits dans l'adolescence de nos enquêtées, ainsi qu'au processus d'apprentissage de la guitare ainsi qu'aux représentations de genre autour de la pratique de la guitare et de toutes ses déclinaisons techniques et esthétiques. Dans la seconde, nous nous intéresserons aux expériences et aux positionnements de nos enquêtées vis-à-vis des rapports de genre et des violences sexistes, puis nous verrons dans quelle mesure ceux-ci informent la pratique et la création musicale ainsi que les références mobilisées par nos enquêtées. Dans un souci de clarté et de cohérence avec l'enjeu de ce mémoire, nous emploierons l'expression guitaristes électriques pour désigner les femmes guitaristes électriques ; lorsque nous évoquerons des hommes, nous utiliserons l'expression hommes guitaristes électriques.

## Chapitre 1 : Femmes, rock et guitare électrique : revue de littérature

### 1.1. Rock et masculinité, un lien organique

#### 1.1.1. Le rock et ses idéologies dans la culture de masse du XX<sup>e</sup> siècle

Nous allons ici proposer une revue des travaux des *cultural studies* et de sociologie portant sur les thèmes centraux de notre travail de recherche : le rock, la guitare électrique, les rapports de genre qu'ils contiennent et produisent ainsi que des questions plus vastes sur la notion de *subculture*, centrale dans les travaux autour du rock. Nous commencerons par nous pencher sur ce qui est bien plus qu'un genre musical, mais bien un phénomène culturel massif dans les cultures populaires et jeunes au XX<sup>e</sup> siècle : le rock.

Les *cultural studies* se sont abondamment penchées sur ce phénomène, avec un angle d'analyse sans cesse renouvelé, comme le souligne Laure Ferrand<sup>13</sup>. Le premier à s'en saisir est Richard Hoggart, dans son célèbre ouvrage sur les classes populaires anglaises et l'influence des médias de masse sur celles-ci, *The uses of literacy*<sup>14</sup>. Dans ce travail marqué par l'utilisation de l'autobiographie comme méthode d'enquête, il redonne aux classes populaires un pouvoir d'agir dans la réception des médias de masse, développant le concept "d'attention oblique". Cependant, si Hoggart l'applique aux feuilletons télévisés, il le refuse au rock qu'il attribue à une culture juvénile au mode de vie hédoniste qui cherche à échapper par la consommation aux perspectives peu probables d'ascension sociale et à un avenir perçu comme aliénant. Le chercheur anglais va plus loin en assimilant l'écoute du rock à une pratique régressive, qui vise simplement à imiter le mode de vie américain promu par les artistes, sans que des pratiques de résistance ou de négociation avec les médias de masse soient engagées. Selon Ferrand, Dick Hebdige, auteur de l'ouvrage fondateur sur les *subcultures* en général, la *subculture* punk en particulier, *Subculture : The meaning of style*<sup>15</sup>, prend lui le parti inverse et insiste sur la résistance que proposent les *subcultures* aux médias de masse. Les *subcultures* sont en effet des groupes de jeunes qui se mettent volontairement en marge de l'hégémonie culturelle, et qui la combattent par des stratégies identitaires et esthétiques. Les punks en particulier pratiquent le "bricolage" (Lévi-Strauss, 1963) des signes

---

<sup>13</sup> FERRAND, L., "Les approches des cultural studies et de Simon Frith. Des *subcultures* à la musique comme accompagnateur du quotidien", *Sociétés*, n°117, 2012, p. 35-45.

<sup>14</sup> HOGGART, R., *The uses of literacy : Aspects of Working-Class Life*, New-York, Routledge, 1957.

<sup>15</sup> HEBDIGE, D., "Subculture. La signification du style (1979)", in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l'eau, 2020, p.97-110.

et des objets, leur re-situation dans un nouveau contexte leur permettant de produire un sens nouveau, dans le but de susciter le rejet des individus extérieurs à la subculture (comme les croix gammées) ; le principe d'homologie entre les valeurs prônées (anti-élitisme, valorisation de la laideur) et les pratiques est également au coeur de la notion de subculture. Le résultat de ces deux processus forme donc un style. Hebdige souligne enfin le cycle de vie d'une subculture : de l'opposition d'un groupe de jeunes créant un style, découlent leur médiatisation et l'émergence d'un sentiment de peur vis-à-vis de ce groupe marginal. De ce sentiment de peur se crée une attirance croissante pour la subculture, qui voit ses rangs grossir, et, dans le même temps, sa marchandisation s'accélérer jusqu'à ce qu'elle perde de sa subversivité et de son sens. Cette approche du rock par la question de la résistance et de la subculture a ensuite reçu de nombreuses critiques, notamment de la part des chercheuses féministes au sein des *cultural studies*. Ferrand souligne enfin le troisième temps des travaux sur le rock dans les *cultural studies*, celles de Simon Frith, dans son ouvrage *Sound effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*<sup>16</sup>, que nous allons examiner plus profondément ici.

Dans son ouvrage fondateur publié pour la première fois en Grande-Bretagne sous le titre *The sociology of rock*, avant d'être remanié et publié sous le titre *Sound Effects* en 1981, Frith examine le rock comme une pratique culturelle cruciale et non moins complexe. Dans le premier chapitre, il tente de donner la mesure des questions que soulève le rock, et en donne la définition suivante : le rock est produit commercialement pour une consommation simultanée sur un marché de masse formé par la jeunesse ; il est un sous-genre de la pop, ainsi qu'un suffixe idéologique (*folk rock, punk rock...*) qui apporte une intention et un effet, et insiste sur la sincérité, l'authenticité et l'art. Le rock est enfin une musique produite en masse qui contient une critique de ses propres moyens de production ; elle est consommée par les masses et produit sa propre authenticité. C'est par ces affirmations que Frith entame sa réflexion qu'il formalise sous la question suivante : quels sont les sens produits par le rock et comment sont-ils consommés ? Nous aborderons à présent quatre chapitres qui nous semblent pertinents pour construire notre réflexion autour du rock. Dans le chapitre 2, tout d'abord, Frith revient sur les racines musicales du rock, qui ne sont pas purement musicologiques mais également sociales : en effet, l'auteur met en avant la nécessité de rendre compte du contexte dans lequel les genres musicaux dont s'est inspiré le rock se sont déployés, et quelles idéologies ils ont bâties, pour mieux comprendre les idéologies que le rock présente et produit. Il souligne dans un premier temps un nouveau paradoxe : la signification culturelle

---

<sup>16</sup> FRITH, S., *Sound Effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.

du rock prend la forme d'une musique, mais son idéologie ne s'exprime pas en termes musicaux ; le rock est plutôt un moyen musical de ressentir des émotions, il a une fonction sociale et physique, mais ce n'est pas une fin en soi. Il évoque la *black music* comme une influence centrale dans le rock et la pop, par l'importance de la performance, de l'immédiateté de celle-ci, ainsi que l'emphase mise sur l'expression des sentiments par la voix, le rythme, la danse, et le blues comme récit vrai de l'expérience collective. Tous ces éléments vont faire partie de l'idéologie rock jusqu'aux années 1970, quand les fans blancs de classe moyenne, férus de rock progressif, considéreront cette expressivité directe comme un frein pour le rock dans sa quête de légitimité artistique, ainsi que contradictoire avec l'individualisme croissant du rock, sous la figure du *guitar hero*. La country est de même une influence majeure du rock et de son idéologie, du fait de la centralité de la voix, mise en valeur par des harmonies vocales, et le récit de la vie quotidienne. Cependant, venue des espaces ruraux blancs, la country est très conservatrice et réagit au changement social par l'insistance sur les valeurs rurales, protestantes, puritaines. La fusion, dans l'idéologie rock, du blues et de la country, produit pour Frith un mélange de honte et de fierté qui entretient les paradoxes. Enfin, la folk et la pop complètent le tableau des racines du rock. La folk d'abord, par son romantisme rural progressiste, attaché à trouver des solutions politiques à la corruption de la vie urbaine : souvent appuyée par des mouvements de gauche radicale, la folk des années 1930 fantasme un peuple qu'il faut sauver du capitalisme et de la musique commerciale. Le mouvement des *protest songs* des années 1960 mettra ensuite l'accent sur l'honnêteté, la centralité des paroles, et tentera d'être reconnue comme une forme d'art en se distinguant de la culture de masse. La pop, pour finir, insère dans l'idéologie rock son lien puissant avec la jeunesse : d'une pop familiale produite en masse jusqu'aux années 1950, on passe à une idéologie de l'adolescence marquée par la liberté et le plaisir, à la jeunesse comme un état d'esprit, qui infusera dans le rock n' roll puis le rock. Le rock est ainsi éminemment éclectique et tire une partie de son sens de ses racines musicales et culturelles.

Dans le chapitre 3, Frith interroge les liens théoriques et pratiques du rock avec la culture de masse. Il revient ici sur les différentes analyses de la culture de masse en sociologie, et dans quelle mesure elles l'ont trop vite condamnée à l'aliénation, avant de se complexifier. Il affirme d'abord que les critiques de la culture de masse sont dominées par deux approches : la Leavisienne d'une part, et l'approche marxiste, de l'autre. La première assimile la production culturelle de masse à une perte d'authenticité de la culture, et à une instrumentalisation des besoins des consommateurs ; la deuxième voit dans la culture de masse l'expression de l'idéologie des classes dominantes, et donc un instrument de la

reproduction des rapports de pouvoir capitalistes. Pour Adorno et l'école de Francfort, la culture de masse fait encore pire, en supprimant l'utopie de l'Art et en le réduisant à un produit répondant à des besoins façonnés par le marché. Plus tard, les débats portent sur l'américanisation grandissante de la culture européenne, avant que Walter Benjamin ne redonne à la culture de masse ses lettres de noblesse, en lui attribuant le mérite de briser "l'aura" de l'Art et de le rendre accessible à la majorité. En revenant sur ces questionnements théoriques autour de la culture de masse, Frith nous permet ainsi de comprendre avec quels présupposés nous pouvons en aborder l'analyse, présupposés issus de ce soupçon fort sur l'aliénation qu'elle produit. Il estime que ces analyses se retrouvent dans certaines idéologies rock qu'il désigne comme suit : le rock comme *folk culture* et le rock comme art. Dans la première, il définit la *folk culture* comme la culture des classes ouvrières exprimée directement, et exprimant la réalité du travail de ces classes. Ainsi, l'idéologie du rock comme *folk culture* estime que le rock n'roll des années 1950 était une *folk culture*, car elle était produite par des jeunes, pour des jeunes, abolissait la distance entre public et musiciens, et mettait en avant le rythme et la danse, éléments centraux dans l'appréciation de la musique par les classes populaires selon Frith. Cependant, ce dernier objecte que cette idéologie est discutable historiquement, et que le rock n'roll ne visait qu'une jeunesse idéologique et non réelle, et qu'elle était bien plus ancrée dans la culture populaire et l'industrie musicale qu'elle ne le voudrait. L'idéologie du rock comme art repose elle sur une prétention à la légitimité culturelle à partir de la fin des années 1960. Pour ce faire, le rock crée sa propre figure de l'auteur, le musicien compositeur, qui travaille dans le secret de son studio et laisse dans les textes la trace de sa conscience de lui-même, par l'ironie ou le commentaire. Mais ce rock, qui prend la forme du sous-genre rock progressif, a conscience de son statut de divertissement, et tente donc de complexifier le propos et d'inclure l'auditeur dans la production de sens pour prétendre au statut d'art. Ce rock savant est en fait la culture populaire d'une jeunesse blanche, vivant en banlieue des villes américaines, passée par l'université. Ce chapitre est pertinent pour nous dans la mesure où ces idéologies se retrouvent dans les représentations et les discours des acteurs de la musique aujourd'hui ; il nous a semblé précieux d'en retracer l'origine sociale, historique et musicale.

Dans le chapitre 4, Frith se tourne vers les musiciens, et commence par lier l'influence idéologique d'un artiste ou d'un album à sa popularité. En insistant à nouveau sur ce paradoxe du rock, Frith souhaite montrer que les idéologies qui sous-tendent les pratiques des musiciens trouvent leur source dans les formes de la tension entre expression de soi et commercialisation de la musique. Dans les années 1950, les musiciens de rock n'roll étaient

tout autant issu des classes populaires que leur public ; dans les années 1960, ils proviennent surtout de la classe moyenne et sont passés par l'université, et les années 1970 voient se créer une dichotomie entre les superstars et les groupes locaux, qui se débattent pour leur survie économique. Frith note malgré tout une constante dans ces périodes : la présence d'une éthique protestante du travail, de l'effort, du sacrifice et de la récompense. Quant à la tension entre commerce et expression de soi, Frith note que les musiciens de rock développent des revendications artistiques à partir d'exigences commerciales (s'adresser aux jeunes, par exemple), avant que l'intégrité artistique ne devienne la base du succès commercial, à partir de la fin des années 1960. Les musiciens des années 1960, justement, pensent leur pratique non pas en termes d'une opposition entre art et commerce mais entre jeunes et adultes. C'est l'arrivée de la folk jouée par des hommes issus de classe moyenne, et de leur opposition à la culture de masse, qui déplace le curseur vers la première opposition, et met au centre de l'idéologie du rock l'expression individualiste de soi et de la vérité. La contradiction entre cette expression de soi et la nécessité de répondre à une demande sur un marché est peu à peu résolue avec les progrès techniques d'enregistrement en studio, qui redonnent le contrôle aux musiciens sur la production des albums, et le rock est peu à peu accepté comme forme d'art. Frith termine ce chapitre en évoquant l'idéologie qui entoure la communauté des musiciens de rock dans les années 1960, qui, s'il fallait le préciser, exclut totalement les femmes. Elle se trouve coincée entre deux figures : celle du poète beatnik, vagabond et sans attache, et celle du producteur de musique populaire.

Dans le chapitre 7, Frith s'interroge sur la production de sens par le rock et ses acteurs. Il part de la crise relative des recettes des maisons de disque, à la fin des années 1970, et s'interroge sur les changements qui l'ont suivie. Cette crise change la musique de contexte et provoque une subdivision du marché du rock en de nombreux sous-genres, provoquant leur standardisation. Pour répondre à cela, les punks ont développé une idéologie de l'indépendance qui, si elle est moins vivace que d'autres dans l'idéologie rock, continue de fonctionner en contradiction avec celle-ci. Frith attribue l'explosion des labels et distributeurs indépendants autour de 1977, en Grande-Bretagne, à une frustration des producteurs de musique vis-à-vis des coûts exorbitants que représente la production d'un album. En réponse à cela, les musiciens punks enregistrent eux-mêmes leurs albums, valorisent le DIY (*Do It Yourself*), l'anti-professionnalisme et la musique comme moyen de survie face à l'hyper industrialisation du rock. L'esprit punk a ainsi, un instant, inspiré l'idéologie rock par sa proximité avec les jeunes des classes populaires, sa lutte contre le contrôle capitaliste de la musique de masse et la nouveauté de la musique qu'il propose, trois points que Frith



s'empresse de nuancer. L'auteur termine ce chapitre en analysant le rôle de la presse dans la production de sens autour du rock, fonctionnant comme leader d'opinion et comme interprète du rock. La presse partage les mêmes intérêts que l'industrie musicale et les deux dépendent l'une de l'autre pour leur survie. La première s'adapte aux différentes idéologies du rock : presse de fan destinée aux jeunes des classes populaires avides de rock n' roll, presse intellectuelle venues des campus de Californie pour la contre-culture des années 1960, et presse érudite du rock progressif tâchant à son tour de faire accéder le rock à son statut d'art.

Nous terminerons cette lecture de *Sound Effects* par le chapitre 9, dans lequel Frith analyse les liens entre la jeunesse et la musique. Avant même le rock n' roll, la musique fait partie intégrante de la vie des jeunes avec la danse et la culture des bals, mais celle-ci est faite et encadrée par les adultes. Le rock'n' roll devient la forme de divertissement la plus populaire chez les jeunes des années 1950 et les musiciens ont le même âge et sont tout autant issus des classes populaires que leur public. Frith se demande alors ce que fait la musique aux jeunes, le rock en particulier. Il fait d'abord la différence entre la musique chez les jeunes de la classe moyenne, qui sont plus individualistes, aiment le rock progressif, s'intéressent au sens des paroles et valorisent l'expression de soi dans la musique ; et les jeunes des classes populaires qui s'intéressent plutôt à la musique des *charts* et au rythme de la musique, plus qu'aux paroles. Dans les deux cas, le groupe de pairs est crucial dans la vie de ces jeunes et il apporte une identité, un cadre dans lequel les adolescents apprennent à gérer publiquement des sentiments privés, amoureux, érotiques. En Grande-Bretagne, le style joue un rôle fondamental dans la constitution de ces groupes de pairs, ce qui amène Frith à mettre en regard les notions de *subculture* et de classe. Les *subcultures*, telles que définies par Dick Hebdige<sup>17</sup>, sont articulées autour de la notion de style, qui lie les pratiques culturelles aux valeurs du groupe, et pour Frith, ce style est lui-même l'expression plus ou moins consciente de l'oppression de classe. La musique y joue un rôle prépondérant conformément à l'opposition entre les modes de vie des banlieues, de classe moyenne, centrées sur la famille et le travail scolaire et pour lesquelles la musique donne un sentiment d'identité personnelle, et de la rue, réservée aux jeunes de classe populaire pour qui la musique est la bande-son des activités de loisir extérieur. Frith termine par l'analyse de la place de la musique dans la culture jeune des filles de classe populaire, pour qui celle-ci s'inscrit fortement dans l'espace domestique, et surtout, la chambre. Plutôt que s'intéresser au rock, qui les exclut à la fois matériellement et idéologiquement, elles développent une fascination pour les idoles de la

---

<sup>17</sup> HEBDIGE, D., "Subculture. La signification du style (1979)", in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l'eau, 2020, p.97-110.

pop et deviennent des *teeny-boppers*, fans d'un sous-genre de pop qui met l'accent sur la romance et glorifie des chanteurs fragiles et en manque d'affection qui deviennent des fantasmes. Le loisir des filles, qui consiste aussi dans la fréquentation de bals, est en fait une part intégrale de leur carrière de travailleuses domestiques, puisque si être *teeny-boppers* les prépare au travail de *care* qu'elles fourniront à leur mari, les bals sont le théâtre de manoeuvres de séduction grâce auxquelles elles trouveront un petit ami, et peut-être un mari.

Les analyses entreprises par Simon Frith dans *Sound effects* nous semblent très précieuses pour parvenir à une vue d'ensemble des tensions idéologiques et des pratiques sociales autour du rock. L'approche chronologique, retraçant les différents âges du rock depuis le rock'n'roll jusqu'au rock progressif et au punk, nous permet de comprendre comment l'idéologie rock s'articule autour de la culture de masse et de son rapport à celle-ci, et développe des normes et des valeurs qui touchent autant le public que les musiciens. L'attention particulière que Frith réserve à la classe permet de mieux comprendre le sens du rock pour ses consommateurs, la forme qu'ont prises les idéologies rock et la façon dont elles ont été dépassées, fortement marquée par les rapports de classe. Enfin, bien que nous n'ayons pas évoqué ici l'entièreté des chapitres de *Sound Effects*, cet ouvrage nous a semblé remarquable par son approche globale du rock, s'attachant à sa production, à sa consommation, et aux sens qu'il a produits. Nous regrettons cependant que Frith n'ait pas consacré plus de place à l'analyse des rapports de genre, qu'il ne développe que concernant les publics, brièvement pour les musiciens, et de manière anecdotique dans les idéologies rock. De même, il évoque parfois les rapports de pouvoir qui entourent la race sans pour autant systématiser son analyse : il nous semble donc que *Sound Effects* aurait pu se donner les moyens d'une analyse proprement intersectionnelle, croisant la classe avec le genre et la race.

Pour terminer avec les travaux sur le rock issus des *cultural studies*, il nous semble pertinent de se pencher sur l'analyse des significations culturelles du *heavy metal* proposée par Will Straw<sup>18</sup>. En effet, ce genre musical, issu de la décomposition du rock psychédélique à la fin des années 1960 (avec le rock country et le rock progressif), se trouve à un endroit essentiel dans l'histoire et la culture rock : celui d'un des sous-genres les plus populaires de l'histoire du rock, mais aussi l'un des plus marginalisés dans la critique et dans les publics du rock. Il se penche donc sur son histoire, ses publics et ses institutions, ainsi que sur la culture qu'il a produite, particulièrement influente au sein du rock et dans les représentations de

---

<sup>18</sup> STRAW, W., "Characterising rock music culture : the case of heavy metal", in S. Frith, A. Goodwin, *On record*, New York, Routledge, 1990, p.81-91.

celui-ci. D'un point de vue commercial et industriel, l'apparition du *heavy metal* coïncide avec la disparition des institutions médiatiques et commerciales étasuniennes locales liées au rock psychédélique. L'industrie de la musique est marquée par une oligopolisation croissante ainsi qu'un triomphe du format album dans les *charts* et de l'élite du rock (musiciens déjà connus ou anciens employés de maisons de disque) dans les formations célèbres, alors que la presse indépendante entame son déclin, au début des années 1970. La culture du *heavy metal* se caractérise donc par des groupes nationaux appuyés par des grandes *majors* du disque et des productions très coûteuses, laissant peu de place à l'échelon intermédiaire des groupes amateurs. Le public du *heavy metal* est composé d'hommes blancs de classe moyenne vivant en banlieue, peu enclins à la révolte subculturelle, ce qui, ajouté à la configuration de l'industrie musicale du *heavy metal*, empêche de pouvoir qualifier cette culture de subculture. En outre, Straw souligne que les groupes de *heavy metal* sont en majorité anglais mais, mal aimés par la critique de leur pays d'origine, ils reposent en grande partie sur le marché américain, et organisent de très longues tournées qui deviennent bientôt le standard des professionnels de la musique. Les fans se caractérisent également par un faible degré "d'engagement secondaire", c'est-à-dire de pratiques comme la collection de disques rares, du fait de la distribution très large des albums des groupes phares de *heavy metal*. Cette absence d'engagement produit pour Straw une masculinité spécifique au *heavy metal*, basée sur la valorisation de compétences valorisables socialement, en opposition avec la figure du "nerd", érudit mais peu sociable et malheureux dans ses relations amoureuses comme sexuelles. La culture *heavy metal*, faite par des hommes et pour des hommes, se fond en partie, à la fin des années 1970, avec celle du rock progressif, plus porté sur l'engagement secondaire et considéré comme une subculture, qui apportera à la culture *heavy metal* le goût pour le satanisme et les références tirées de la littérature de science-fiction et de *fantasy*, qui met à l'honneur la figure du héros masculin (à son paroxysme dans le sous-genre de "*l'heroic fantasy*"). Straw nous propose donc une analyse complète de la culture *heavy metal*, depuis les configurations de son industrie jusqu'à son public et son iconographie, et nous dresse un portrait précis de la masculinité dans le *heavy metal*, qui nous sera très utile dans notre travail d'enquête, étant donnée la place du *heavy metal* dans l'héritage rock. Nous pouvons regretter cependant qu'il n'ait pas donné de plus amples précisions sur la subculture du rock progressif, notamment sur la masculinité qu'elle produisait, ce qui nous aurait donné un exemple de masculinité subculturelle différente de celle du punk, et mobilisable dans le cadre de cette enquête.

Nous pouvons à présent nous tourner vers des travaux qui ne relèvent pas des *cultural studies*, mais issus de la sociologie française et qui traitent du rock à la fois d'un point de vue de sa culture et des pratiques des musiciens, et du point de vue de son idéologie utopiste. La première analyse que nous retiendrons, plus par les questions qu'elle soulève que par les réponses qu'elle apporte, est celle proposée par Bertrand Ricard dans son ouvrage *Rites et culture rock : un art de vivre communautaire*<sup>19</sup>. Il s'intéresse à l'histoire et aux pratiques des groupes de rock amateurs en France au XXIème siècle, et s'interroge d'abord sur le sens à donner au mot rock dans la mesure où il a perdu son rang et son prestige des années 1960, tout en conservant un certain pouvoir de fascination. Nous ne nous intéresserons pas à son enquête à proprement parler mais au premier chapitre du livre, où il se demande dans quelle mesure on peut parler de culture rock. D'abord, il note que le rock possède un grand nombre de caractéristiques qui pourrait lui faire prétendre au titre de culture : une histoire, avec ses héros, ses normes, ses valeurs, ses experts et ses instances de légitimation. Cependant, son appartenance à la culture de masse l'a toujours relégué à une position dominée dans le champ de l'Art, avance Ricard, utilisant la terminologie de Bourdieu. En outre, les musiciens qu'il interroge ont un rapport ambigu avec la notion de culture : ils tendent à la rejeter du fait de son lien avec la culture légitime, et avec un passé qu'ils n'ont pas connu (les années 1960), voire qui pèse sur leurs pratiques. De plus, Ricard remarque que si le rock est une culture, le capital culturel n'est pas pour autant disqualifiant en son sein, dans la mesure où les musiciens de rock ont tendance à valoriser la pratique et le relativisme par rapport à la théorie et au dogmatisme. Le rock se compose ainsi d'autodidactes qui s'opposent à ceux (certains médias) qui veulent le faire accéder à la culture légitime. Cette opposition s'ajoute aux deux facettes économiques du rock, qui en sont autant de modèles : le commercial, mené par les *majors*, et l'indépendant. Il note enfin que le rock emprunte les valeurs contestataires des contre-cultures, notamment dans les années 1960 et 1970 ainsi que certains éléments des subcultures comme le style (centralité de l'image, mobilisation de toutes les dimensions sensibles et des symboles, ainsi que la délimitation des frontières du groupe), la pratique du bricolage et le positionnement marginal. Il définit donc le rock comme une "culture oblique", proche de la culture de masse et influente sur celle-ci, mais empruntant des éléments structurels aux contre-cultures et aux subcultures. Le travail de Ricard nous semble pertinent dans la mesure où il expose les contradictions du rock et des représentations dont il est paré au XXIème siècle, et qu'il les articule à une analyse érudite de la notion de culture et de ses

---

<sup>19</sup> RICARD, B., *Rites et culture rock : un art de vivre communautaire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

significations dans un contexte postmoderne. Cependant, nous pouvons lui objecter la mobilisation de concepts et de traditions de pensée qui ne semble pas conciliables, en tous cas, pas sans justification, à l’instar du concept de subculture tiré des *cultural studies* (dont la définition donnée par Ricard est partiellement erronée) et des travaux de Pierre Bourdieu sur le capital culturel et le champ de l’Art. Enfin, il nous semble qu’en se déchargeant de la responsabilité de donner des frontières musicales au rock, en lui donnant une définition plus que vague (“un groupe qui joue avec des instruments de musique”), Ricard fait se mélanger des courants ou sous-genres dont les pratiques et les représentations diffèrent en tous points : le rock psychédélique, qu’on pourrait attribuer à la volonté contre-culturelle du rock, n’a en effet pas tout à voir avec la subculture punk.

Nous terminerons cette partie consacrée au rock avec l’examen d’un article de Christophe Den Tandt sur la dimension utopiste du rock<sup>20</sup>, qui nous semble pertinent pour analyser les représentations du rock que nos enquêtées mobilisent pour parler d’elles, et se construire en tant que musiciennes. Dans cet article paru dans la revue *Volume !*, Den Tandt propose donc d’analyser la dimension utopiste du rock et la création d’une culture du travail spécifique. Tout d’abord, il souligne que l’authenticité du rock se base sur la rébellion, qui prend souvent la forme d’une opposition aux institutions et à la culture scolaire. Cette attitude rebelle possède une fonction sociale qui est encore difficile à définir, selon l’auteur : si elle est parfois le catalyseur de mouvements politiques d’émancipation, à l’instar du mouvement contre la guerre du Viêt Nam, le rock a par ailleurs été pointé du doigt pour son sexisme, ainsi que pour son utilisation par des mouvements d’extrême-droite. Dans les *cultural studies*, le rock passe parfois pour un équivalent des luttes prolétariennes mais est menacé par son appartenance à la culture de masse capitaliste. Den Tandt souligne ensuite la dimension utopienne du discours du rock : il veut dépasser le simple divertissement en proposant d’échapper à une condition vue comme aliénée, à l’instar du psychédélisme et de sa conception de la drogue comme transcendance spirituelle du quotidien. Pour Den Tandt, le rock et son utopie s’inscrivent pleinement dans la culture du XXème siècle, et dans le “programme esthétique de la modernité” selon le théoricien Iban Hassan, qu’il définit par “atteindre l’absolu esthétique en-dehors de la vie quotidienne”, tout en prenant appui sur le quotidien comme lieu de l’expérimentation. Autrement dit, le rock propose de s’échapper de la banalité et de l’aliénation du quotidien en l’insérant dans la création artistique et en le transfigurant. Den Tandt s’intéresse ensuite au champ de production de la musique rock qui

---

<sup>20</sup> Den Tandt, C., “« La Culture rock entre utopie moderniste et construction d’une industrie alternative », *Volume !*, 9 : 2 | 2012, 15-30.

mobilise cette utopie. Il souligne d'abord l'apparition d'un champ artistique autonome pour le rock au milieu des années 1960, avec un investissement particulier dans le traçage et le maintien d'une frontière entre la pop, vue comme commerciale, et le rock. Celle-ci passe d'abord par une valorisation de la consommation nouvellement accessible aux jeunes dans les années 1950, par les artistes de l'époque, puis à sa satire avec le mouvement hippie dans les années 1960. Enfin, la visibilisation grandissante de la figure du musicien et de son travail, rendue possible par des avancées techniques (l'enregistrement en studio), la montée de la figure du *guitar hero* et son investissement par les médias, a contribué à faire du travail musical une carrière désirable, non-aliénée, distincte du monde des adultes que les cultures jeunes abhorrent autant qu'elles craignent. Le rock propose ainsi une vision utopique du travail musical comme artisanat, opposé au capitalisme. Cet article de Den Tandt a le mérite de s'intéresser à la construction des représentations du métier de musicien de rock, depuis les discours qu'il produit, angle d'analyse que nous n'avions pas exploré jusqu'à présent. Nous pouvons regretter cependant que l'auteur ne s'interroge pas davantage sur les rapports de genre dans cette conception du travail, analyse qu'il esquisse mais ne prolonge pas, à travers ses liens avec la technologie, notamment, et avec la place réservée aux femmes dans le capitalisme.

### 1.1.2. La guitare électrique dans le rock : une "icône culturelle"<sup>21</sup>

Il importe à présent d'examiner la place de la guitare électrique dans le rock et la culture jeune au XXème siècle, afin de comprendre comment elle a accédé à ce statut d'instrument emblématique du rock, et, au cours de ce processus, quelles représentations et significations culturelles se sont construites autour. Les travaux sur la question sont relativement nombreux et nous en aborderons quatre ici, qui nous permettent d'avoir une vision d'ensemble de la question, depuis le niveau macro, socio-historique jusqu'à une approche ethnographique de la guitare dans la vie des individus.

Bill Danaher, dans son article "The making of a cultural icon : the electric guitar"<sup>22</sup>, examine le rôle déterminant de la guitare électrique dans la "[création de la] culture" (Peterson, 1997), dans le rock, la culture jeune et les cultures populaires des années 1960 et au-delà. Il s'appuie pour cela sur des sources historiques concernant la création,

---

<sup>21</sup> DANAHER, B, , "The making of a cultural icon : the electric guitar", *Music and Arts in action*, Volume 4:2, 2014, p.74-93.

<sup>22</sup> *Ibid.*

l'industrialisation et la commercialisation des guitares électriques depuis les années 1930, ainsi que sur des sources médiatiques tirées de la presse spécialisée sur les guitares électriques (le magazine *Guitar Player*). Il définit d'abord la culture, d'après Peterson, comme développée au cours du temps par les actions et les réactions des acteurs, depuis l'intérieur des structures sociales ; à cela, il ajoute l'importance structurelle (des médias et) des intermédiaires culturels ("gatekeepers") qui définissent ce qui est culturellement important. Ensuite, il revient sur l'histoire de la guitare électrique, qui démarre dans les années 1930 avec la création de la guitare solid-body (constituée d'une pièce de bois non creuse) équipée de micros, bientôt produite par Fender et Gibson, deux entreprises emblématiques du marché de la guitare électrique. Les deux patrons sont bricoleurs avant d'être gestionnaires, et cherchent à améliorer les guitares en demandant l'avis des musiciens, voire en les engageant dans les chaînes de production. Cependant, afin de garantir leurs ventes, ils tentent à la fois d'innover, grâce à l'électricité nouvellement appliquée aux guitares, et de garder un lien avec le passé et notamment l'utilisation du bois pour les caisses de guitare. La guitare électrique, produite par Fender ou Gibson, fait ainsi son chemin parmi les professionnels. Dans les années 1950, les ventes de guitares électriques explosent grâce à l'ouverture d'un marché de masse composé par la jeunesse américaine, qui recherche les guitares de ses héros et bénéficie de prix très bas : les rock stars de l'époque font des jeunes les meilleurs ambassadeurs. La guitare électrique devient alors le symbole de la jeunesse et synonyme de rébellion, et ses deux modèles les plus prisés sont la Fender Stratocaster et la Gibson Les Paul. Dans un dernier temps, Danaher examine le rôle des magasins de musique, des experts et des médias dans l'ascension de la guitare électrique comme icône culturelle, à travers notamment le culte des guitares *vintage* et l'alignement sur les rock stars. Danaher attribue donc le triomphe de la guitare électrique dans la culture jeune aux innovations techniques combinées à la popularité des rock stars chez les jeunes des années 1950 et 1960, et à l'action accélératrice des médias et des magasins de musique.

Rebecca McSwain, quant à elle, se pose la même question dans un article consacré au pouvoir de la guitare électrique<sup>23</sup>, avec une approche un peu différente : elle s'intéresse autant aux conditions technologiques qu'aux conditions sociales et musicales qui ont permis ce triomphe culturel de la guitare électrique ; et elle va plus loin, en analysant les différentes significations culturelles qu'a prises la guitare depuis le XVIème siècle. Elle énumère d'abord les divers facteurs économiques et technologiques qui ont permis la "domination et

---

<sup>23</sup> MCSWAIN, R., "The power of the electric guitar", *Popular Music and Society*, 19:4, 1995, p.21-40.

l'ubiquité<sup>24</sup> de la guitare électrique : la diffusion de l'électricité dans la société civile et dans l'espace domestique, l'accessibilité des matériaux requis pour construire des guitares ou des amplificateurs, l'urbanisation et la présence d'entreprises qui produisent en masse des guitares, auxquelles s'ajoute un facteur médiatique : celui de l'existence d'un réseau national de radios qui diffuse de la musique où la guitare électrique prend une part grandissante. Elle souligne par la suite les conditions musicales qui ont ouvert la voie à l'instrument : en effet, la musique hawaïenne *hapa haole*, qui utilise la guitare *lap-steel* (guitare jouée en *slide*, posée sur les genoux, le *slide* étant technique guitaristique consistant à glisser d'une note à une autre au moyen d'un tube de métal passé sur un doigt de la main gauche ou tenu à la main, le *bottleneck* ou la *steel bar*), a gagné en popularité aux Etats-Unis dans les années 1930, faisant émerger la guitare comme instrument soliste. La popularité des "*dance bands*", et bientôt des groupes de swing, demandent bientôt aux guitaristes d'utiliser des amplificateurs pour se faire entendre. Enfin, la diffusion et l'acceptation graduelle par les publics de formes musicales non européennes, comme le *slide* ou les musiques afro-américaines. Les guitares sont alors prisées pour leur simplicité à jouer, leur prix bas, leur grande portabilité et leur position comme instrument à la fois novateur mais réminiscent des traditions. Elle se penche ensuite sur les significations culturelles successives de la guitare à travers l'analyse de tableaux, en commençant par ses liens avec la passion du Christ au XVIème siècle, puis sa féminisation et son aspect sensuel entre le XVIème et le XVIIIème siècle. Au cours du XIXème siècle, elle est représentée comme un symbole de passion et de désir, comme l'instrument par lequel les hommes expriment leur imperfection et aspirent à la transcendance. Sa représentation picturale avec toute une galerie de personnages la fait apparaître comme symbole de l'humanité entière aux yeux des peintres cubistes. Au XXème siècle, elle devient enfin symbole d'individualité, et l'ajout de l'électricité connote la stimulation, l'épuisement nerveux, le danger, mais aussi la lutte contre le chaos et la continuité entre le passé et le futur. Elle note également que la guitare a remplacé le piano comme instrument principal de la classe moyenne, substituant aux valeurs victoriennes de respectabilité domestique un idéal individualiste. Enfin, McSwain examine la dimension genrée des significations prises par la guitare électrique, et la voit comme une métaphore des relations femmes-hommes, de la crise de celles-ci, tout en restant un signifiant fluide et flexible : "La guitare pourrait être l'un des outils utilisés dans le processus de construction [du genre]". La guitare a en effet longtemps été considérée comme féminine, de par sa forme

---

<sup>24</sup> *Ibid.*



d'abord, censée imiter des formes corporelles attribuées aux femmes, mais aussi par son emploi par les femmes dans un but de séduction. Ces représentations ont perduré jusqu'à nos jours et nombreux sont les hommes (des hommes hétérosexuels pour la plupart) qui envisagent leur instrument comme une femme, ou comme son incarnation. Le mythe de Daphné et Apollon, Daphné s'étant changée en laurier pour éviter de se faire violer par Apollon, ce dernier faisant de cet arbre la matière de sa cithare, ancêtre de la guitare, tend à renforcer ces représentations. Cette analyse de McSwain est précieuse pour son approche multiple, combinant la musicologie à l'économie et à l'analyse des configurations socio-historiques qui ont permis l'émergence puis la domination de la guitare électrique dans les musiques populaires et le rock. Nous regrettons cependant que les analyses avancées dans la dernière partie de l'article, concernant le genre, ne soient pas explorées plus avant : la polysémie de la guitare électrique et son positionnement ambigu dans les rapports de genre mériteraient de plus amples recherches.

Dans un article plus court mais intéressant par son approche<sup>25</sup>, Holly Everett propose une analyse ethnographique de la position de la guitare dans les vies de musiciens locaux, en l'occurrence d'un professeur d'université, ex musicien professionnel, dont l'activité musicale est encore intense au moment de l'enquête. Elle considère ici la guitare comme un artéfact, c'est-à-dire d'abord comme un objet, pourvoyeur d'informations sur la culture qui l'utilise. Elle retrace d'abord la place de la guitare dans l'histoire personnelle et familiale de son enquêté : il est d'abord attiré par la musique grâce à la radio que ses parents lui offrent pour son 10ème anniversaire, avant de rater un examen de piano et de se tourner vers la guitare. L'instrument est déjà présent dans sa famille et certains des membres aident à son apprentissage. La guitare est donc associée, d'abord à des moments heureux de partage et de cohésion familiale. Elle est également liée, pour cet homme, à un sentiment de réussite et de reconnaissance, via son engagement dans la scène folk de sa ville, à partir de ses années à l'université. Il passe du rock à la folk, dans le contexte foisonnant des années 1960, ce qui implique pour lui une adaptation technique aux pratiques guitaristiques de la folk, elle-même source de satisfaction. Il possède en outre un nombre important de guitares mais ne les considère pas pour autant comme une collection, mais bien comme des "dispositifs de communication" ("*communicative devices*"), qui manifestent son identité artistique comme individuelle. Enfin, la guitare fait partie intégrante de son identité puisqu'elle peuple la décoration de son domicile ainsi que la plupart de ses interactions sociales : elle est une

---

<sup>25</sup> EVERETT, H., " 'The Association That I Have with This Guitar Is My Life' : The Guitar as Artifact and Symbol", *Popular Music and Society*, 26:3, 2003, p.331-350.

“ressource de communication” (“*communicative resource*”). Par là, Everett montre la place de l’instrument dans la vie des musiciens, à la fois comme une ressource et un dispositif par lesquels ils manifestent leur identité, et la produisent. Si ce travail nous semble intéressant justement pour cette analyse tournée vers l’identité et la production de celle-ci, nous regrettons qu’elle ne soit pas conduite à plus grande échelle, afin de la confronter à d’autres enquêtes ; en outre, elle concerne des guitares acoustiques, qui sont porteuses d’autres significations et renvoient à d’autres genres musicaux.

Nous terminerons ici ces réflexions sur la guitare électrique par un article consacré à l’émergence de la figure du “dieu de la guitare” (“*guitar god*”), proposée par Donna Weinstein<sup>26</sup> et ses liens avec le romantisme. Ces travaux nous permettront de faire un pont entre la définition du rock, la guitare électrique comme instrument emblématique de ce genre musical, et les rapports de genre qui s’y jouent. La figure du “dieu de la guitare” ou *guitar hero* est donc née dans les années 1960 et concerne les guitaristes *lead* (par opposition aux guitaristes rythmiques, dont le rôle est d’accompagner le chanteur, à mi-chemin entre la section rythmique formée par la basse et la batterie, et les instruments solistes) pratiquant le solo et les riffs (définis par le dictionnaire *Le Robert* comme une “courte phrase musicale, à la mélodie simple et au rythme marqué, répétée par un instrument”). Leur accession au sommet de la hiérarchie rock est attribuable à des facteurs technologiques, idéologiques, commerciaux et symboliques. Les facteurs technologiques sont bien sûr l’électrification de la guitare mais aussi la production d’amplificateurs toujours plus puissants, de pédales d’effets et de nouveaux micros, permettant l’émergence de nouvelles sonorités, et surtout, la possibilité de personnaliser son son. Jouer fort, grâce aux nouveaux amplificateurs, devient la nouvelle norme du rock, et les guitares électriques autorisent plus de mouvements sur scène ; enfin, les nouvelles formes de la caisse des guitares (comme la Flying V, guitare en forme de V inversé) permettent un accès plus aisé aux notes les plus aiguës, situées tout en bas du manche, qui attirent l’attention. Les facteurs idéologiques sont également cruciaux dans ce processus de déification des guitaristes *lead*, Weinstein les désigne comme la dernière grande vague de romantisme, dans la culture jeune des années 1960. Le romantisme s’inscrit à contre-courant des valeurs des sociétés modernes et valorise ce qu’elles excluent : la rébellion, l’excès dionysiaque, l’expérience non rationnelle et la distinction individuelle. Si le romantisme comme courant artistique et littéraire naît entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle dans la bourgeoisie européenne, il arrive au milieu du XXème siècle

---

<sup>26</sup> WEINSTEIN D., “Rock’s guitar gods - Avatars of the Sixties”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 70, 2013, p.139-154.

jusqu'aux classes moyennes américaines, du fait de l'augmentation du niveau de vie général, et s'incarne dans un "marché de masse de la jeunesse" ("*a mass youth market*"<sup>27</sup>), où le rock figure en bonne place dans les produits culturels. Le rock lui-même est né d'une conjoncture historique qui voit se rencontrer la rébellion des jeunes américains contre le conformisme des années 1950, et l'émergence de mouvements sociaux d'ampleur comme le mouvement des droits civiques et le mouvement pacifiste, qui combatta la guerre du Viêt Nam. L'idéologie romantique du rock, quant à elle, provient de la rencontre du populisme américain et de l'avant-garde européenne, selon Weinstein. Le populisme américain est musical : la jeunesse se tourne alors massivement vers les musiques produites par des groupes marginalisés, comme le blues et la folk, dans une esthétique qui privilégie le "prestige du bas" ("*prestige from below*"<sup>28</sup>). L'avant-garde européenne est celle des jeunes anglais peinant à se faire une place dans le conformisme de la société de l'époque qui investissent les écoles d'art, valorisant la créativité individuelle. Les guitaristes électriques incarnent justement cette créativité, cet anti-conformisme, et s'inspirent des musiques blues, gospel, folk et country. Ils incarnent donc à la perfection cet idéal romantique de la jeunesse des années 1960, d'où leur glorification et leur popularité. Les grandes entreprises s'adaptent à cet *ethos* romantique et les labels, managers, producteurs et médias y souscrivent, marchandisant alors cette figure du "rock god". Enfin, Weinstein analyse les représentations et les performances scéniques des *guitar heroes*. Elle note d'abord que ces dernières sont volontairement théâtrales et spectaculaires : Pete Townshend (guitariste du groupe The Who) et Jimi Hendrix cassent ou brûlent régulièrement des guitares, et tous les guitar heroes affichent physiquement une intense émotion, une grande concentration et un effort physique important dont la "*guitar face*" est l'incarnation, ses grimaces reflétant la difficulté de la performance guitaristique du musicien, ainsi que le plaisir, voire l'orgasme. Les normes romantiques qui régissent la figure du *guitar hero* touchent également à l'authenticité, qui réside, dans le rock, dans la production d'une musique personnelle, propre, unique. L'adulation d'un héros antérieur est de mise, selon l'idéal romantique des "grands hommes". Enfin, le rock repose sur une culture masculiniste qui réserve le *lead* aux hommes, et la guitare électrique est utilisée comme symbole phallique. Nous aurons l'occasion, plus loin dans cette revue de littérature, d'examiner un peu plus la dimension masculiniste de la guitare. Le travail de Weinstein est remarquable pour sa profondeur historique et sa capacité à penser la production d'une figure fondamentale dans le rock, à l'aune de laquelle les musiciens doivent se positionner, à la

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

jonction entre l'histoire technologique, idéologique et artistique des cultures populaires du XXème siècle. Nous terminerons par ce que Weinstein considère comme la position de la figure de *guitar hero* aujourd'hui, alors que l'âge d'or du rock est passé, et que nous ferons nôtre dans ce présent travail : "Dans la culture postmoderne, rien n'est effacé et tout est archivé, attendant d'être invoqué depuis la "réserve permanente" des signifiants."<sup>29</sup>

### 1.1.3. Rock, sexualité et masculinité

Enfin, nous terminerons cette revue de littérature autour du rock et de la guitare électrique par l'analyse de travaux portant plus spécifiquement sur la masculinité dans le rock. Si cette question a été abordée ponctuellement dans les travaux évoqués précédemment, il nous a semblé important de revenir sur cette question de manière plus systématique, à travers l'analyse des liens entre rock et sexualité de Simon Frith et Angela McRobbie.

Dans leur article "Rock and sexuality"<sup>30</sup>, les deux auteurs avancent que le rock est très préoccupé par l'expression sexuelle, et, du fait de sa place dans les cultures jeunes, aborde le problème de la puberté en accompagnant les filles et les garçons au moment où ils apprennent leurs rôles genrés et sexuels. Cependant, si cet apprentissage concerne les deux genres, la sexualité présentée par le rock est définie par sa masculinité. Il construit la sexualité selon les codes du "*cock rock*", défini par ses performances connotant la sexualité masculine, une musique au volume élevé, au rythme insistant, utilisant des techniques d'excitation et de *climax*, ainsi que des paroles arrogantes. Dans ce genre musical que Frith et McRobbie attribuent, entre autres, à Led Zeppelin et son chanteur, Robert Plant, les hommes sont montrés libres, dépourvus de responsabilités, vivant dangereusement, là où les femmes sont représentées soit sous le signe de l'agressivité sexuelle, soit malheureuses, sexuellement inhibées et dans l'attente d'un homme envers lequel elle se montreront possessives et castratrices. Cette imagerie se construit en opposition à la figure de la *teeny-bopper*, dont nous avons déjà parlé. Les auteurs soulignent malgré tout que de nombreuses sexualités masculines sont représentées et produites par le rock, et qu'elles produisent un cadre dans lequel les hommes peuvent trouver une gamme d'expressions sexuelles hétérosexuelles acceptables. Dans un second temps, Frith et McRobbie examinent les raisons pour lesquelles

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> FRITH S., MCROBBIE, A., "Rock and sexuality", in S. Frith, A. Goodwin (dir.), *On record*, New-York, Routledge, 1990, p. 317-332.

peu de femmes se retrouvent parmi les stars du rock. Ils notent d'abord la forte pression exercée par l'industrie du divertissement sur les femmes pour qu'elles restent dans le divertissement familial, dans les années 1950 ; dans la décennie suivante se développe la figure de la chanteuse de folk, qui devient une route vers le succès pour les femmes mais renforce les stéréotypes de genre : l'accent sur le chant vu comme "naturel" pour les femmes, la valorisation de la sensibilité, de la douceur et de la passivité. En outre, ils notent que des images oppressives des femmes sont à la base des idéologies pop et rock, la musique destinée aux femmes étant plutôt la pop traitant d'histoires d'amour ; et cela est renforcé par les médias qui modèlent leurs programmes et leurs grilles sur le genre des auditeurs. Pour finir, Frith et McRobbie insistent sur les contradictions des idéologies rock sur les questions de genre : certains sous-genres ont autant secoué les conventions sexuelles des femmes que celles des hommes. En outre, certaines performances scéniques comme celles du *cock rock* présentent une ambiguïté forte : celle de l'ultra-masculinité qui présente les hommes comme des objets sexuels, sur scène. Enfin, ils soulignent l'influence du punk sur l'ouverture du rock aux femmes, sujet sur lequel nous aurons l'occasion de revenir avec d'autres auteurs. Cet article sur les liens entre rock et sexualité vient faire le pont entre nos réflexions sur la jeunesse, le rock et les rapports de genre. En analysant le rôle socialisateur du rock dans la sexualité des jeunes et l'attribution des rôles genrés, Frith et McRobbie nous permettent de mieux comprendre les racines du sexisme et du masculinisme que nous constatons dans le rock et ses idéologies. Enfin, les nuances qu'ils y apportent nous permettent de repérer les tensions et les ambiguïtés dans les rapports de genre au sein du rock, et de mieux comprendre leurs reconfigurations ultérieures.

## **1.2. La guitare électrique : un instrument genré**

### **1.2.1. Genre et *cultural studies* : une mise au point**

Il importe à présent, alors que nous approfondissons les liens entre genre, rock et guitare électrique, de faire le point sur la façon dont nous envisageons la notion de genre dans cette enquête. Nous nous appuyons pour cela sur les travaux de Judith Butler, et notamment son ouvrage *Trouble dans le genre*. Dans celui-ci, Butler s'attache à dé-naturaliser et déconstruire le genre, et à briser le lien naturel (ou vu comme tel) entre le corps et le genre. S'appuyant sur les travaux de Foucault sur la notion de discours, entre autres, elle avance que le genre est avant tout produit par des pratiques discursives : ce sont les discours sur le genre

qui le produisent, et en plus de ces discours, “la répétition stylisée d’actes”<sup>31</sup> qui permettent de genrer le corps. Elle considère donc le genre comme une performance, c’est-à-dire comme produit par les discours sur le genre disséminé notamment dans les productions médiatiques. Elle s’inscrit alors totalement en opposition avec les conceptions essentialistes du genre, et ouvre la voie à l’étude des processus par lesquels le genre est construit. Cette conception du genre nous semble précieuse dans la présente enquête : nous ne considérons pas, en effet, que le genre des guitaristes électriques est une donnée naturelle, mais plutôt qu’il est construit et sans cesse reproduit, dans leur socialisation d’une part, mais dans leur vie de musicienne d’une autre, depuis l’apprentissage de l’instrument jusqu’aux pratiques d’écoute de musique, en passant par la création musicale et la scène. Nous nous intéressons, en quelque sorte, à la guitare électrique comme performance de genre et à la façon dont celle-ci informe les subjectivités et les représentations des enquêtées. Cependant, cette conception du genre présente quelques limites, notamment sa vision post-structuraliste, et donc extrêmement fragmentée, de l’identité. Angela McRobbie (1997) souligne ainsi la ligne de fracture entre deux approches des questions de genre, entre “les théoriciennes post-structuralistes et celles qui estiment étudier la réalité matérielle concrète”.<sup>32</sup> Autrement dit, la ligne de fracture se trouve entre la déconstruction du genre, qui refuse l’existence en soi de la catégorie de “femme”, et des approches plus empiriques s’attardant sur les conditions matérielles d’existence des femmes et leurs conséquences sur leurs pratiques culturelles, pensées sur le mode de la solidarité et de la résistance. Dans une certaine mesure, notre travail d’enquête se trouve sur ce point de friction : nous présumons l’existence de la catégorie “femme”, la produisons par notre choix d’objet et la constitution de notre échantillon, tout en nous posant la question de la construction du genre chez les guitaristes électriques, et de son importance dans leurs subjectivités. McRobbie propose justement de résoudre cette opposition entre approches post-structuralistes avec les approches empiriques, marxistes et matérialistes : elle évoque la nécessité de “commencer à faire un travail empirique informé par les questions issues d’un paradigme post-structuraliste”, en parlant “stratégiquement (ou opportunément) le langage de l’empirisme toutes les fois que cela est requis”<sup>33</sup>. Plus concrètement, il s’agit de s’intéresser aux pratiques culturelles et à “l’expérience vécue” dans une perspective

---

<sup>31</sup> BUTLER, J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

<sup>32</sup> MCROBBIE, A., “Ré-articuler l’empirisme et le déconstructivisme : nouvelles questions pour le féminisme et les Cultural Studies (1997)”, in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l’eau, 2020.

<sup>33</sup> *Ibid.*

ethnographique, tout en gardant comme cadre conceptuel le caractère construit de l'identité et du genre. Cela passe tout d'abord par une analyse de la construction de la catégorie à laquelle nous nous intéressons, les femmes guitaristes électriques.

### 1.2.2. La masculinité de la guitare électrique : *heavy metal* et technologie

Ce travail d'analyse de la catégorie de femmes guitaristes électriques passe tout d'abord par celle des hommes guitaristes électriques : en effet, les représentations de cet instrument sont marquées par une hégémonie masculine qui dessine la catégorie des femmes guitaristes sinon en négatif, au moins en relation aux représentations hégémoniques.

Philip Kelly s'intéresse aux relations entre genre et guitare électrique dans le *heavy metal*<sup>34</sup>. Ce sous-genre du rock est apparu à la fin des années 1960 avec le *hard rock* anglais et l'influence de Jimi Hendrix, et concerne des groupes aussi emblématiques dans l'histoire du rock que Led Zeppelin, Motörhead, Iron Maiden ou encore Black Sabbath. Il se caractérise par un son de guitare distordu, et une section rythmique lourde, où les riffs de guitare sont prépondérants, ainsi que des solos virtuoses : la guitare électrique est donc centrale dans ce sous-genre du rock. Kelly se demande alors s'il est possible qu'un groupe féminin de *heavy metal* soit un jour aussi célèbre que ceux cités plus haut, et pour ce faire, il dresse le portrait de l'hégémonie masculine autour de la guitare électrique. D'abord, il insiste sur la prépondérance de la culture patriarcale dans le *heavy metal*, qui répond à une crise de la masculinité dans les années 1970 et propose l'expression d'une masculinité exacerbée, axée sur les notions de pouvoir et de sexualité. En ce qui concerne la guitare, le *heavy metal* est d'abord caractérisé par un volume sonore très élevé, qui va à l'encontre des injonctions de discrétion et de délicatesse faites aux femmes. De plus, il s'appuie sur McRobbie et Frith pour souligner les connotations phalliques dans le jeu de scène des guitaristes de *heavy metal* : la guitare est portée au niveau du sexe, les guitaristes portent des vêtements moulants pour mettre en valeur leur corps, leur musculature et leurs parties génitales. En outre, leur jeu de scène est très théâtral, et insiste sur la dimension guerrière du *heavy metal* et de la guitare électrique : ils se tiennent debout, jambes droites et écartées, dans ce que l'on appelle la "*power stance*" (posture de pouvoir), inspirée de positions de guerriers dans les films de l'époque, leurs guitares ont des formes également guerrières, à l'instar de la Gibson SG, guitare emblématique du *hard rock* (cf annexe 2). Les guitaristes portent souvent des tenues

---

<sup>34</sup> KELLY, P., "Gender identity and the electric guitar in heavy metal music", *Maynooth Musicology: Postgraduate Journal*, 2, 2009, p. 251-280.

de cuir, de couleur noire : le cuir a été popularisé par Marlon Brando, acteur emblématique du Hollywood des années 1950, comme expression de la masculinité inspirée des soldats et des guerriers. Enfin, si le jeu de scène et les représentations de la guitare électrique exacerbent sa masculinité par la référence au monde de la guerre et de la sexualité, donc du pouvoir, ce sont également les compétences techniques et les caractéristiques sonores du *heavy metal* qui concourent à faire de la guitare électrique un instrument masculin. Kelly propose ainsi une définition de la virtuosité : un mélange d'excellence technique et théorique avec une expressivité sans limite, qui repousse les frontières de la technique et de l'expression dans son art. Il insiste sur l'importance de l'héritage romantique autour de la figure du virtuose, centrée sur les violonistes virtuoses dont la performance était déjà codée comme masculine, le violon étant féminin, l'archet masculin, et la performance du violon vue comme un acte sexuel masculin. Cette conception du virtuose, vu comme un héros masculin, était également liée à l'héroïsme militaire et au pouvoir, eux-mêmes fortement connectés à la masculinité hégémonique. Le jeu du guitariste électrique de *heavy metal*, en plus de faire preuve d'une grande virtuosité, se caractérise par l'usage du vibrato, tige de métal permettant temporairement de modifier la hauteur du son, qui permet d'imiter des gémissements et des cris, et par là, de renforcer le caractère sexuel de la performance. Kelly clôt cet article en avançant que les femmes guitaristes n'ont qu'une option pour être reconnue dans le milieu du *heavy metal* : adopter les codes masculins en vigueur.

L'approche de Kelly nous semble précieuse dans la mesure où il s'intéresse à un sous-genre du rock qui a durablement laissé son empreinte sur les représentations autour de la guitare électrique, et dont l'influence est prépondérante dans la construction de la figure du *guitar hero*. Son approche à la fois des performances scéniques et des performances instrumentales constitue un bon exemple d'analyse des représentations genrées autour de la guitare électrique. Cependant, le lien qu'il établit entre la déconstruction de la masculinité de la guitare électrique et les explications de l'absence de femmes dans le *heavy metal* nous semble un peu rapide, et manque de preuves empiriques.

Monique Mignon Bourdage propose, quant à elle, une analyse de l'histoire de la guitare électrique<sup>35</sup> dans sa production artisanale et industrielle, puis sa diffusion parmi les musiciens et son triomphe dans les musiques populaires, depuis une perspective genrée. Deux choses ont retenu notre attention : d'abord, son analyse de la masculinisation de la technologie dans les années 1950 à travers la radio et le bricolage. Elle prend un temps, tout

---

<sup>35</sup> BOURDAGE, M. M., "From Tinkerers to gods : the electric guitar and the social construction of gender", thèse à l'université of Colorado Denver, 2007



d'abord, pour retracer l'histoire de la guitare électrique aux Etats-Unis, qui provient évidemment de la guitare importée par les colons espagnols au XVIème siècle, ainsi que de la guitare hawaïenne, la *steel guitar*. Les luthiers du début du XXème siècle, qui produisent des guitares folk, à l'instar de C.F. Martin, laissent peu à peu la place à des bricoleurs qui introduisent l'électricité dans la guitare, face à la nécessité de plus en plus pressante des guitaristes de jazz qui peinent à se faire entendre dans les *big bands*. Des hommes, bricoleurs solitaires, inventent et brevettent les premiers micros de guitare, avant que la production ne s'industrialise avec Fender et Gibson. C'est donc de la tradition du bricolage chez les hommes que provient la technologie autour de la guitare électrique, et Bourdage estime qu'elle a encouragé la continuation de la domination masculine sur l'instrument. En effet, l'appréciation de la musique était, avant la Seconde guerre mondiale, un passe-temps considéré comme féminin, car centré sur l'espace domestique et la conception des femmes comme réceptrices passives. Le retour des hommes après la guerre, lors de laquelle beaucoup ont acquis des compétences en électronique, a fait qu'ils ont investi ces dernières dans le DIY audio (construction de radios, de systèmes hi-fi) et que la radio et l'appréciation musicale sont devenues un passe-temps masculin. Beaucoup d'innovateurs de la guitare ont ainsi commencé par expérimenter sur des dispositifs radio. En outre, dans une autre dimension de l'engouement masculin pour la technologie dans l'après-guerre, les guitares électriques se sont largement inspirées de la course aux étoiles et de la culture de la voiture, des *hot rods* et *muscle cars*, pour le design des guitares. Bourdage souligne enfin que la masculinisation de la technologie, qui commence à la fin du XIXème siècle aux Etats-Unis et s'intensifie dans l'après Seconde guerre mondiale, est renforcée par les médias et la publicité, qui poussent les jeunes garçons à s'identifier aux guitaristes électriques, l'électricité étant inscrite dans un réseau de significations sexuelles et genrées, alors que les filles sont appelées à ne considérer les guitaristes stars que comme des objets de fantasme. Cela contribue à forger la croyance que les femmes sont dans l'incapacité technologique et dans l'absence de créativité, et les éloigne de la possibilité de jouer de la guitare électrique. Le deuxième et dernier aspect du travail de Bourdage que nous retiendrons ici est son analyse de la dimension spirituelle et religieuse de la guitare, qui a également contribué à mettre les femmes à l'écart. En effet, en plus de la croyance originelle dans le caractère divin de l'électricité, les musiciens des années 1930 font un lien direct entre la guitare électrique et la divinité, et l'introduisent dans des congrégations évangélistes. La moralité présente renforce les normes de genre et l'idée que les hommes constituent une humanité universelle, où les femmes leur sont inféodées. Ce caractère divin de la guitare électrique se retrouve d'abord dans la figure du *bluesman*

maudit, qui vend son âme au diable pour atteindre un niveau supérieur dans sa pratique musicale, jusqu'au *rock god* ou *guitar hero* des années 1960, dont nous avons déjà parlé. Cette figure coïncide avec la morale sexuelle des années 1960, où les femmes sont reléguées à un rôle subalterne, de fantasme, de mère ou d'objet sexuel. De plus, des guitaristes comme Jimi Hendrix ou, plus tard, Eddie Van Halen, contribuent à construire la figure du *guitar hero* comme masculin.

Le travail de Bourdage nous semble important dans la mesure où elle s'intéresse à la technologie et à l'électricité comme facteurs clés dans l'hégémonie masculine dans le domaine de la guitare électrique, ainsi qu'aux liens entre religion, morale religieuse patriarcale et guitare électrique. Le rapport à la technologie, plus particulièrement, retiendra notre attention dans notre enquête et constituera un bon indicateur de la configuration des rapports de genre et de leur place dans l'expérience subjective de nos enquêtées. Cependant, ce travail amène une nouvelle fois à la question qui nous anime dans cette enquête : que font les femmes de cette masculinité hégémonique présente dans tous les aspects de la guitare électrique ? Une fois encore, la perspective de Bourdage, à l'instar de celle de Kelly, ne fait qu'analyser les raisons de l'absence de femmes parmi les guitaristes électriques, mais ne permet pas de comprendre ce qui fait que certaines le deviennent.

### 1.2.3. Femmes et guitare électrique : entre exclusion et appropriation

Si nous avons pu trouver plusieurs exemples de travaux sur la guitare électrique et les représentations masculines et masculinistes autour d'elle, nous ne pouvons pas en dire autant de travaux sur les femmes et la guitare électrique. Nous trouvons aisément des travaux sur le genre des instruments acoustiques, de conservatoire ou d'orchestre symphoniques<sup>36</sup> (Monnot, 2012 et Ravet, 2011), ainsi que des travaux sur les femmes dans les musiques savantes et expérimentales<sup>37</sup> (McCartney, 2006), ou encore la musicologie critique de Susan McClary<sup>38</sup> (McClary, 1991). Les travaux de Mavis Bayton sont ceux qui se sont approchés le plus près de notre angle d'analyse, bien qu'ils soient également envisagés sous l'angle de l'absence relative des femmes et des contraintes genrées qui pèsent sur elles.

---

<sup>36</sup> MONNOT C., *De la harpe au trombone. Apprentissage instrumental et construction du genre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012 et RAVET, H., *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Editions autrement, 2011.

<sup>37</sup> MCCARTNEY, A., "Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices", *Intersections*, Volume 26, N°2, 2006, p.20-48.

<sup>38</sup> MCCLARY, S., *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité*, Paris, La rue musicale, 2015.

Nous nous intéresserons particulièrement à son ouvrage *Frock Rock*<sup>39</sup> et à deux articles baptisés “How women become musicians”<sup>40</sup> et “Women and the electric guitar”<sup>41</sup>, qui reprennent les thèses de *Frock Rock*. Dans cet ouvrage paru en 1998, Bayton expose les résultats d’une enquête ethnographique menée auprès de femmes musiciennes anglaises, à diverses étapes de leur carrière, dans le rock, entre les années 1980 et 1990, sous la forme d’entretiens, d’observation participante à des concerts et des workshops, ainsi que des discussions informelles. Elle s’intéresse, d’abord, aux raisons pour lesquelles il y a si peu de femmes musiciennes, et pour celles qui réussissent à entamer une carrière, quelles en sont les raisons et quelles sont leurs expériences de pratique musicale professionnelle. Elle s’intéresse tout d’abord à la situation des femmes dans les musiques populaires : elle note qu’on attend d’elles qu’elles soient des consommatrices passives, là où les hommes sont les producteurs actifs. Elle note également que le chant est vu comme naturel chez les femmes, du fait de sa proximité avec le corps et de sa conception comme l’expression directe des sentiments, là où l’apprentissage d’un instrument est moins direct, moins immédiat, et donc vu comme moins accessible aux femmes. Le chant est pour Bayton le seul espace laissé aux femmes dans le rock, et il ne brise aucunement l’hégémonie masculine, mais vient au contraire la renforcer. Elle évoque ensuite la figure de la chanteuse de folk, qui est une forte source d’identification chez les femmes musiciennes pour des raisons techniques (la folk est une musique acoustique, qui ne nécessite pas d’amplificateur ni de pédales d’effet, et dont les guitares sont généralement légères), des raisons idéologiques (il existe plusieurs grandes figures féminines de la folk auxquelles s’identifier, et être une chanteuse de folk est souvent un exercice solitaire qui permet aux femmes d’éviter les dynamiques de groupe, souvent complexes et régies par des normes masculines). Enfin, elle évoque l’importance du punk dans la production de figures féminines inspirantes : la valorisation, dans la subculture punk, de l’amateurisme technique, de la déviance et de la laideur, a permis l’entrée dans les musiques populaires de femmes à la féminité non conventionnelle, à l’instar de Patti Smith.

Dans un deuxième temps, Bayton énumère les différentes contraintes matérielles et idéologiques qui entravent l’entrée en musique et la carrière des femmes musiciennes. Elle s’appuie ici sur les réflexions de Simon Frith<sup>42</sup> (Frith, 1983) sur le rapport aux loisirs comme

---

<sup>39</sup> BAYTON, M., *Frock rock*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

<sup>40</sup> BAYTON, M., “How Women Become Musicians”, in S. Frith, A. Goodwin (dir.), *On record*, New-York, Routledge, 1990, p.201-219.

<sup>41</sup> BAYTON, M., “Women and the Electric Guitar” in S. Whitely, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York, Routledge, 1997, p.37-49.

<sup>42</sup> FRITH, S., *Sound Effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.

“réflexion des différents degrés d’opportunité, de restriction et de contraintes auxquels font face les individus dans leurs groupes sociaux”<sup>43</sup>. Les contraintes matérielles sont liées à la position des femmes dans les rapports de pouvoir : le manque d’argent pour soutenir financièrement la pratique de la musique, du fait de la faiblesse des salaires des femmes en comparaison de ceux des hommes ; le manque de temps, du fait des injonctions à la maternité et au travail domestique, pour les femmes adultes, et de l’injonction à trouver un petit ami et à s’investir dans sa vie amoureuse, pour les jeunes femmes ; le manque d’accès à l’équipement et au transport, du fait de la dépendance de certaines femmes à leur conjoint pour les déplacements. Les contraintes idéologiques reposent elles sur la masculinité hégémonique du rock dont nous avons déjà parlé plus haut : la valorisation de qualités masculines telles que l’agressivité, le pouvoir et la force physique, qui met les femmes à l’écart, entre autres. Enfin, Bayton propose une analyse très intéressante du rapport à la musique selon la classe sociale, pour les femmes. Les femmes issues des classes populaires voient leur féminité construite par les groupes de pairs, et se caractérisent par une culture anti-école et une féminité exacerbée, sanctionnée par le double standard moral au sujet de la sexualité des femmes (être désirable pour un regard masculin, sans être pour autant une femme à la sexualité ouvertement débridée). Les femmes issues des milieux populaires se marient en général très tôt et doivent se dédier à la vie de famille ; mais pour celles qui y échappent, la musique apparaît facilement comme une carrière probable du fait de ses promesses de richesse et de célébrité, ou en tous cas, d’ascension sociale. Pour les femmes issues des classes moyennes, c’est le passage par l’université qui permet une distance avec les parents et les modèles de féminité normative qu’ils renvoient, ainsi qu’une expérience de la musique qui se transforme parfois en carrière.

Dans un troisième temps, Bayton examine les voies d’accès au rock pour les musiciennes, autrement dit, les éléments biographiques favorables à une carrière musicale. Les différentes formes de socialisation artistique sont cruciales pour Bayton : le fait d’avoir une famille de musiciens, professionnels ou amateurs ; une formation classique qui permet de faire échapper une partie du temps libre des femmes à la recherche d’un petit ami ; la pratique de groupe jeune, qui permet de se socialiser aux dynamiques de groupe ; l’exposition à l’art et au mode de vie dit “bohème”<sup>44</sup>, notamment dans les écoles d’arts, qui souligne et vient souvent renforcer un sentiment de différence avec les pairs ; la pratique du théâtre, qui socialise à la scène et à la performance ; enfin, la pratique de la musique grâce aux

---

<sup>43</sup> BAYTON, M., *Frock rock*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

<sup>44</sup> *Ibid.*

institutions scolaires, qui permet à plus de jeunes femmes de pratiquer la musique et de soutenir la création de groupes, notamment pour celles qui n’y sont pas portées par leur famille ou leur milieu social. D’autres facteurs sont énumérés par Bayton comme la présence de compagnons favorables à la pratique musicale, capables d’assurer une partie du travail domestique et de soutenir la carrière de leurs conjointes sans en éprouver d’amertume ; et enfin, le fait d’avoir été une “rebelle du genre”<sup>45</sup>, de s’être rebellée contre la féminité normative, adoptant par exemple une esthétique *tomboy* (fille qui adopte des comportements et une apparence réservés aux garçons) ou par des parents donnant une éducation peu ou non genrée à leurs enfants. Ce dernier point nous semble très intéressant et très précieux, puisqu’il va plus loin que la socialisation artistique ou des contraintes matérielles, mais remonte à la production sociale même du genre, la socialisation, la performance et la subversion. Enfin, Bayton analyse l’influence du punk, des féministes et des lesbiennes, ainsi que du mouvement Riot Grrrl, dans l’ouverture de nouvelles voies vers des carrières musicales pour les femmes. Le punk notamment, selon Bayton, qui s’appuie sur Frith (Frith, 1981), a changé les conventions du rock en le simplifiant techniquement, en s’accommodant d’équipements bon marché, ce qui a permis de lever les barrières à la pratique des femmes mentionnées plus haut. La célébration de la laideur, qui est apparue alors comme la valeur centrale de l’authenticité punk, a ouvert la voie à des féminités non conventionnelles. L’anti-élitisme du punk a également jeté l’anathème sur les solos et ouvert le rock à des musiciens et musiciennes moins performants techniquement. Les féministes et les lesbiennes ont également ouvert la voie aux femmes dans la musique, en voyant la création de groupes et la production d’une musique féministe, comme du militantisme, axé sur la non-mixité, la centralité de la représentation et la revendication de pratiques autochtones parfois liées au féminisme de la différence. Enfin, Bayton montre toute l’ambivalence du mouvement Riot Grrrl, dont l’impact sur les musiciennes a été assez minime comparé à celui du punk, et avec lequel les musiciennes se sont débattues, notamment dans la presse (en étant par exemple abusivement comparées avec des groupes du mouvement Riot Grrrl bien qu’elles en étaient musicalement très éloignées).

La suite de son travail nous semble ici moins pertinente : elle s’intéresse à la vie professionnelle des musiciennes une fois que leur carrière est entamée, dans les lieux et les temps où celle-ci se déroule : monter un groupe, être en studio, faire des concerts, en tournée, en enregistrement ; et elle note qu’à mesure que les carrières avancent, les rapports de genre

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

semblent moins prégnants et moins contraignants que dans la jeunesse des musiciennes. Nous finirons ainsi par évoquer son article spécifique aux femmes guitaristes électriques<sup>46</sup>, dans lequel elle reprend certaines des observations de l'ouvrage susmentionné tout en avançant des hypothèses concernant la guitare électrique. En plus de l'hégémonie masculine indiscutable et des contraintes matérielles, peu de femmes sont enclines à devenir guitariste électrique du fait de la masculinité de la technologie, dont les femmes sont exclues par un vocabulaire hermétique, parfois volontairement obscur. En outre, les magasins de musique sont un environnement presque unanimement désigné comme hostile pour les femmes, où leur manque de confiance socialement produit entre en collision avec des comportements sexistes. Enfin, la guitare électrique comme objet n'est pas adaptée au fait d'avoir des seins, ce qui peut poser des problèmes physiques à certaines femmes. Le reste des éléments avancés dans cet article a déjà été évoqué plus haut.

Le travail de Bayton est à notre sens le plus fourni et le plus abouti dans la littérature sur les musiciennes et les guitaristes électriques. Cependant, nous pouvons lui objecter plusieurs choses : d'abord, de prendre encore une fois l'angle de l'absence et de la contrainte, bien qu'elle le dépasse par moments. De plus, ses techniques d'enquête sont peu explicitées et elle fait un travail théorique assez peu fourni, dans le but, selon elle de rester intelligible pour le grand public. Enfin, l'échantillon qu'elle examine dans *Frock Rock* nous semble étonnamment unanimement politisé, ou, a minima, capable de produire des discours sur le genre sur tous les sujets abordés par l'enquête. Cela peut peut-être s'expliquer par le contexte politique et historique dans lequel s'inscrit son travail, celui des années 1980, qui font suite à une forte mobilisation féministe dans les années 1970 et à un *backlash* conservateur, sous l'égide du thatchérisme en Angleterre ; mais aussi par sa méthode d'échantillonnage, qui repose sur sa propre carrière musicale dans un groupe entièrement composé de femmes et ouvertement féministe. Nous le verrons, notre travail d'enquête est parfois confronté à des enquêtées qui ne parlent que peu ou pas de genre, et ne lisent pas leur expérience de musicienne par ce prisme. Cela touche alors à la question de l'actualité du féminisme et du post-féminisme, que nous allons examiner à présent, via le travail d'Angela McRobbie sur les femmes, la jeunesse et la culture.

---

<sup>46</sup> BAYTON, M., "Women and the Electric Guitar" in S. Whitely, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York, Routledge, 1997, p.37-49.

### 1.3. Jeunesse, femmes, culture et *subcultures*

#### 1.3.1. *Subcultures* : le travail d’Hebdige

Après avoir passé en revue les travaux des *cultural studies* sur le rock, la guitare électrique et la masculinité, il nous a semblé pertinent, pour finir, de revenir sur la littérature portant sur les subcultures, et en particulier sur le punk, ainsi que les rapports de genre qui s’y jouent. En effet, ce concept est évoqué à de nombreuses reprises par les auteurs que nous avons parcourus, dont Simon Frith, Mavis Bayton et Angela McRobbie, et il est central dans les travaux relatifs à la musique et à la culture de masse, pour son analyse conjointe de la musique, des valeurs et des pratiques culturelles des jeunes. Nous allons à présent revoir le travail fondateur de Dick Hebdige, avant d’examiner les critiques et les modifications féministes qu’Angela McRobbie apporte à ce concept.

Nous avons déjà abordé en partie les idées avancées par Hebdige dans *Le sens du style*<sup>47</sup>, notamment dans les réflexions de Simon Frith autour du punk. Nous ferons un bref rappel des notions principales, notamment celles d’homologie et de bricolage, mais ce qui nous intéresse avant tout, c’est de rendre compte du portrait de la *subculture* punk que nous dresse Hebdige, afin de pouvoir mobiliser ces connaissances dans les références au punk de nos enquêtées. Dans le chapitre 6 de *Subculture. La signification du style*, le chercheur commence par souligner le cycle de vie d’une *subculture*, qui est toujours récupérée, d’une part par la marchandisation, transformant les éléments esthétiques d’une *subculture* en marchandise, et donc en conventions, qu’Hebdige appelle “forme marchandise”. L’autre récupération d’une *subculture* est désignée par le terme “forme étiquetage”, et désigne la façon dont la presse s’empare de la *subculture* pour la situer dans “le cadre dominant des significations” (Hall, 1977). Cet étiquetage peut passer par l’exotisation des membres de la *subculture*, les désignant comme étranges, ou au contraire par la banalisation de ceux-ci, les deux processus étant souvent simultanés. Hebdige souligne ensuite qu’une *subculture* doit faire sens pour ses membres tout en signifiant le désordre, garant de sa marginalité et de son pouvoir de résistance. Les *subcultures* ont ainsi leurs propres ensembles de codes visuels qui s’inscrivent à rebours de la culture majoritaire, et tendent à la dé-naturaliser. Ainsi, les subcultures, et notamment le punk, se définissent par leur recours au bricolage selon le terme de Lévi-Strauss, c’est-à-dire le processus par lequel un objet signifiant est resitué dans un

---

<sup>47</sup> HEBDIGE, D., “*Subculture. La signification du style* (1979)”, in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l’eau, 2020, p.97-110.

autre discours, et acquiert donc un nouveau sens. Chez les punks, cela se traduit par le découpage et le collage de l'*Union Jack* ou l'utilisation de tenues d'entreprise. En outre, les subcultures se distinguent par leur homologie, dont Hebdige donne la définition suivante : "L'accord symbolique entre les valeurs et les styles de vie d'un groupe, son expérience symbolique et les formes musicales qu'il utilise pour exprimer ou renforcer ses principaux centres d'intérêt."<sup>48</sup> Hebdige souligne donc une grande cohérence entre les tenues vestimentaires et la musique des punks. Il explique également le sens des croix gammées : elles montrent une fascination pour la décadence de l'Allemagne, ainsi que le souhait d'être rejeté, dans la mesure où le nazisme signifie l'ennemi au Royaume-Uni, mais elle est détachée de son sens fasciste par l'engagement de gauche, souvent radical, des punks. Hebdige conclut alors en définissant la sensibilité punk comme un mélange d'ironie, de dislocation et de conscience de soi, produisant un rapport très particulier au sens : celui de le produire en le détruisant immédiatement. Si le travail d'Hebdige est éloquent quant aux processus de transformation du sens et à la façon dont ceux-ci produisent de la résistance, nous pouvons objecter qu'il ne s'inscrit que peu dans la réalité des pratiques des membres de cette subculture. Son analyse de la production de sens est impressionnante mais fait preuve d'une abstraction qui laisse peu de place à l'empirie et au terrain.

### 1.3.2. Subcultures et féminité : une curieuse invisibilité

Le dernier pan de notre revue de littérature concerne les analyses de la féminité en rapport avec la culture et les subcultures ainsi que la jeunesse, prenant en compte les nouvelles configurations des rapports de pouvoir après les deuxième et troisième vagues du féminisme, qui ont reconfiguré également la féminité et ses représentations. En effet, le rock se trouve à la confluence de ces éléments, de par son lien originel avec les cultures jeunes et sa progressive marchandisation et féminisation. Angela McRobbie, figure importante des *cultural studies* féministes, a produit l'essentiel de ce que nous allons examiner à présent.

McRobbie est une figure centrale des *cultural studies* pour son apport féministe aux réflexions du Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham. Elle a notamment contribué à la réflexion autour de la question des subcultures en notant l'absence des femmes dans le travail initial de Dick Hebdige, que nous venons d'examiner. Dans son article "Filles

---

<sup>48</sup> *Ibid.*



et subcultures”, rédigé avec Jenny Garber<sup>49</sup>, elle s’interroge sur les raisons de l’absence des filles dans les recherches sur les subcultures : est-elle dûe à une véritable absence ou est-ce le regard masculin des chercheurs qui les en exclut ? Les deux autrices reviennent alors l’importance de la classe dans les loisirs des jeunes femmes : les filles de classe ouvrière voient les subcultures confinées dans l’espace des loisirs là où elles peuvent offrir des emplois à plein temps pour les filles de classe moyenne. McRobbie et Garber s’intéressent alors aux filles de classe ouvrière, à travers les magazines féminins des années 1950 : ceux-ci insistent encore sur le foyer et le mariage. La culture rebelle du rock n’ roll s’exprime dans la rue, espace interdit aux jeunes femmes de classe populaire qui risquent d’y perdre leur réputation, essentielle à leur vie matrimoniale. Ainsi, l’essentiel de la culture adolescente des jeunes filles prend place dans leur chambre, avec l’adoration des stars *teeny-bops*, l’écoute de musique, le goût des vêtements et du maquillage. Dans un second temps, les deux autrices examinent la féminisation des *subcultures* dans les années 1960, à travers trois figures : la motarde, la fille *mod* et la *hippie*. La première propose une nouvelle forme de sexualité subculturelle, sous le signe de la liberté, symbolisée par la moto ; dans les faits, cette liberté est relative puisque les filles ne conduisent jamais la moto, mais dépendent de leur petit ami. La fille *mod* est peut-être plus subversive : cette *subculture* est liée à l’entrée des adolescentes sur le marché du travail, majoritairement dans des boutiques de vêtements londoniennes, dans lesquelles elles prennent goût à la mode. La mode *mod* se caractérise par un côté sage, qui ne déclenche pas la colère des parents, et un côté unisexe qui masculinise les filles et féminise les garçons. Enfin, la *subculture hippie* vient de la fréquentation des universités par les jeunes femmes de classe moyenne, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970. Ce passage dans l’enseignement supérieur dans l’espace ouvert des campus, permet d’alléger les contraintes autour du mariage et de laisser de l’espace aux jeunes femmes pour l’expérimentation. Cependant, malgré les premiers murmures du féminisme dans ces lieux, de nombreux stéréotypes de genre laissent les femmes dans de nouveaux rôles subalternes, cette fois spirituels (la femme comme incarnation de la terre-mère). Garber et McRobbie concluent alors que les filles ne sont pas absentes des *subcultures* mais ont des manières complémentaires d’en produire : celles-ci ont de plus grandes chances de prendre place dans l’espace domestique, ou bien dans les amitiés adolescentes féminines, et présentent tout autant des capacités de résistance que les subcultures masculines.

---

<sup>49</sup> GARBER, J., MCROBBIE, A., “Filles et *subcultures* (1975)”, in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l’eau, 2020, p.73-82.

Dans son article “Shut up and dance : youth culture and changing modes of femininity”<sup>50</sup>, elle propose de réexaminer ses analyses sur la jeunesse et la féminité à travers le phénomène des *rave-parties* (fêtes sauvages centrées autour de la musique électronique), des magazines féminins, de la mode et de son expérience de mère d’une jeune femme. Elle souligne d’abord que les cultures jeunes des années 1980 et 1990 sont marquées par l’expérience, d’une part, du *thatchérisme*, et d’autre part, de l’épidémie de SIDA, qui ont concouru à la création de nouvelles significations sociales et à une production culturelle très intense. Elle remarque ensuite un plus grand degré de fluidité dans la féminité et son incarnation dans la réalité sociale, en partie du fait de la progression des idées féministes dans l’espace public anglais, et ce, malgré le conservatisme des années 1980 ; cette progression a ainsi fait changer les significations de la féminité et créé, selon McRobbie, de nouveaux *habitus* de relations genrées. Ceux-ci s’inscrivent dans la culture de masse, depuis les magazines féminins jusqu’à la musique, et les idées féministes s’implantent partout dans les arts et les médias, non sans ambiguïtés : “C’est dans la culture, avant tout, qu’il y a eu une explosion discursive autour de ce qui constitue la féminité et sa relation ambiguë avec le féminisme.” Cependant, si certains sujets considérés comme féministes sont devenus des standards dans de nombreuses productions culturelles de masse, les jeunes femmes sont moins enclines à s’identifier comme féministe, associant cette image à une forme de non féminité ou la reléguant à un passé lointain. Elle souligne par la suite le rôle fondamental du *punk* dans la culture jeune qui, mettant sur le devant de la scène une vitalité subculturelle impossible à ignorer pour le grand public, a permis d’insérer plus avant la culture jeune dans la culture tout court, notamment via le style et le design. Cette vitalité subculturelle a également amené une réactivation d’anciennes subcultures, comme la subculture hippie, ainsi que la création “d’entreprises subculturelles”<sup>51</sup> notamment dans la mode, avec les friperies, qui produisent un mode de vie alternatif aux carrières promises aux individus ayant fait des études supérieures, en déclin dans les années 1980 et 1990. McRobbie refuse alors d’opposer cette relative commodification des subcultures à un romantisme de l’authenticité, et propose de ré-insérer la résistance dans ces entreprises subculturelles, les voyant comme une réponse au néolibéralisme. Elle se penche ensuite sur les nouveaux “codages du féminin”<sup>52</sup> dans la presse féminine des années 1990 qui, suite à des études de marché, détectent une estime de soi plus élevée chez les jeunes femmes et un besoin de ne plus être représentées dans des

---

<sup>50</sup> MCROBBIE, “Shut up and dance : Youth Culture and changing modes of femininity”, *Young*, Volume 1, Issue 2, 1993, p.13-31.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

positions de subordination. En résulte une presse féminine qui présente des féminités moins rigides, plus diverses, moins axées sur la romance hétérosexuelle et utilisant les biens du marché des cosmétiques et de la mode comme les supports de l'individualité nouvellement acquise par les jeunes femmes. Enfin, McRobbie propose une analyse de la subculture de la *rave*, qui s'articule autour de l'organisation de fêtes lors desquelles est passée de la musique électronique, et où le principe est de danser toute la nuit, parfois sous l'influence d'*ecstasy*. McRobbie souligne que bien que les hommes occupent presque tous les postes de producteurs de *rave* (DJ, organisateurs de soirée, producteurs), la centralité de la danse dans cette subculture valorise les femmes, du fait de son lien avec le corps, et de la place de la danse comme seule activité dévolue aux femmes dans d'autres subcultures. Les femmes sont en outre les productrices de la mode des *rave*, un mélange d'hypersexualisation et de protection par l'usage d'objets associés au monde de l'enfance. Enfin, l'usage de l'*ecstasy*, qui décuple l'empathie et le plaisir, produit chez les hommes *ravers* une nouvelle masculinité, plus sensuelle, détachée de la sexualité et plus douce dans leur rapport au corps. Cet article de McRobbie, s'il nous éloigne de notre sujet, nous semble pourtant utile dans la mesure où il s'inscrit dans un contexte plus proche du nôtre que les travaux que nous avons examinés précédemment ; en outre, son analyse des rapports de genre et des reconfigurations de ceux-ci suite à la pénétration des idées féministes dans la société, est toujours pertinente et opérante aujourd'hui, et permet de mieux comprendre comment se vit le genre sans tomber dans la dualité progrès / *backlash*. Ces nouvelles perspectives sur la jeunesse et la féminité sont, par leur modernité, celles dont nous nous inspirerons pour notre travail d'enquête.

Nous avons donc parcouru la littérature scientifique sur le rock et la guitare électrique et leurs liens avec les rapports de genre. Tout d'abord, nous avons examiné des travaux sur le rock issus des *cultural studies* et de la sociologie française, et nous pouvons en retenir plusieurs éléments opérants pour notre travail d'analyse : la relation ambivalente du rock avec la culture de masse et les *subcultures* et les différentes idéologies rock énumérées par Frith (1981), les représentations sexuelles et sexistes contenues dans le *cock rock* (Frith, McRobbie, 1990), les liens entre jeunesse et musique ainsi le lien du rock avec la rébellion adolescente et son potentiel utopiste (Den Tandt, 2012). En ce qui concerne la guitare électrique, nous pouvons retenir sa centralité dans la culture jeune et rock (Danaher, 2014), la dimension genrée de ses significations (McSwain, 1995), sa capacité à être à la fois un dispositif et une ressource de communication (Everett, 2003) et son inscription dans la figure du *guitar god*, masculiniste et héroïque (Weinstein, 2013). Nous avons ensuite passé en revue

la littérature sur les rapports de genre au cœur de la guitare électrique. Nous pouvons retenir à nouveaux plusieurs idées pour alimenter notre analyse d'enquête : l'influence de la culture *heavy metal* et de son masculinisme dans la culture de la guitare électrique (Kelly, 2009), la technologie et l'électricité comme facteurs d'exclusion des femmes du domaine de la guitare électrique (Bourdage, 2007), les différentes contraintes matérielles et idéologiques que rencontrent les femmes, et les voies d'accès au rock qu'elles peuvent emprunter (Bayton, 1998). Enfin, nous avons étudié la question des *subcultures* et de la place des femmes dans celles-ci, et nous retenons tout particulièrement l'importance de l'espace domestique dans les *subcultures* féminines (Garber, McRobbie, 2020), et les reconfigurations de la féminité et de ses liens avec le féminisme dans la culture de masse à partir des années 1990 (McRobbie, 1993). Cette revue de littérature nous a confortés dans l'idée que notre angle d'analyse était pertinent, dans la mesure où ce qui a été écrit sur les femmes musiciennes dans le rock a été pensé du point de vue de leur absence relative ou des obstacles auxquels elles font face. Nous allons à présent exposer notre méthodologie d'enquête ainsi que les questions qu'elle nous a posées, notamment dans le rapport du chercheur à son objet d'étude.

## Chapitre 2 : Méthodologie d'enquête

### 2.1. Le chercheur et son objet : autoanalyse

Ce travail de lecture et d'analyse de la littérature effectué, il nous faut désormais exposer la méthodologie employée pour notre enquête. Il nous semble pertinent ici, pour commencer, d'exposer nos raisons derrière le choix d'un tel sujet, ainsi que derrière l'angle abordé, afin de comprendre avec quelles prénotions nous abordons l'enquête, quels biais, et quels avantages notre position nous confère dans sa réalisation.

En effet, la formalisation du questionnement qui est l'objet du présent mémoire découle de notre expérience combinée de musicien en voie de professionnalisation, et de personne non-binaire assignée femme à la naissance. Ayant commencé la musique dans l'enfance, par la guitare classique, nous avons peu à peu évolué à l'adolescence vers l'écriture de nos propres chansons, et la ferme volonté de devenir "artiste", suite à un concert particulièrement marquant, celui de PJ Harvey aux Vieilles Charrues 2011, alors que nous avions 16 ans. Notre adolescence a été marquée par des obsessions successives pour des musiciennes de rock (Patti Smith, PJ Harvey, Anna Calvi), puis l'ambition d'une carrière s'est dissoute dans des tribulations post-bac et un sentiment d'illégitimité fort. Ce n'est que plus tard, après avoir découvert la sociologie (et cet événement n'est pas sans lien avec notre activité musicale), que nous sommes retournés, de manière conflictuelle, vers cette première ambition, et que nous nous investissons dans la création musicale et notre propre professionnalisation. La sociologie nous a permis la découverte de notre propre identité, d'abord, de lesbienne, puis de personne non-binaire ; et avec cela, le féminisme et les *queer studies* nous ont permis d'identifier ce sentiment d'illégitimité qui gangrénait notre désir de carrière artistique, et le sexisme qui informait plusieurs aspects de nos expériences musicales : l'inconfort éprouvé dans les magasins de musique, l'étonnement des hommes ou des garçons face à un niveau de technicité plus élevé que les standards dévolus aux filles, et l'écoute exclusive de productions musicales incarnées et écrites par des femmes.

Mais nous n'estimons pas pour autant que notre position à l'intérieur du groupe social étudié soit un biais rédhibitoire dans notre travail d'enquête. Au contraire, nous pensons même que celle-ci est une richesse qu'il convient de souligner, autant qu'il convient de faire preuve de réflexivité. Nous nous appuyons pour cela sur les travaux de Donna Haraway sur la

“connaissance située”<sup>53</sup>. Dans son article fondateur publié en 1988, elle opère une analyse féministe de la notion d’“objectivité”, et souligne son caractère illusoire. En effet, les producteurs de savoir eux-mêmes n’échappent pas à leurs appartenances sociales, et prétendre à l’universalité ou à la neutralité ne permet que de masquer les rapports de pouvoir qui traversent le savoir, et a pour conséquence de laisser de côté une grande part de la société, que l’on accuse de subjectivité et de particularisme. Elle va plus loin en défendant les “savoirs situés” comme une pratique épistémologique riche et pertinente, permettant de produire du savoir sur les groupes auxquels l’on appartient d’un point de vue interne, tout en faisant preuve de réflexivité et en comprenant ce qui nous produit comme sujet et ce qui nous limite. C’est de cette réflexivité dont nous essayons de faire preuve ici. Tout d’abord, la richesse épistémologique de notre position dans le groupe étudié réside non seulement dans notre expérience similaire à certaines enquêtées, mais aussi dans l’empathie que celle-ci a installée entre nous et les enquêtées. Cette empathie manifeste a ainsi permis d’instaurer un lien de confiance et de familiarité entre les enquêtées et nous-même, et les a donc incitées à se confier un peu plus, à livrer un peu de leur intimité, ce dont témoigne Bayton<sup>54</sup> dans sa propre enquête. De cette position ont également découlé d’autres bénéfices pour l’enquête : notre statut d’initié permettait aux enquêtées de se passer d’explications techniques pour parler de manière plus fluide. En outre, notre entrée dans ce groupe social a été facilitée par la connaissance de personnes susceptibles de faire partie de l’échantillon.

Cependant, il est de notre responsabilité d’analyser la façon dont les modalités de notre subjectivation en tant que femme musicienne influe sur notre approche de l’enquête. En effet, notre rapport à la musique et à la création musicale est profondément informé par un féminisme radical et une vision *queer* de la société, qui mettent au centre les questions de représentations, de légitimité, de lutte contre le sexisme et pour sa propre identité. Nous avons de ce fait porté une attention particulière à ne pas plaquer la catégorie de genre sur nos enquêtées, et pris la précaution théorique de considérer que si le genre féminin est une donnée de l’expérience sur laquelle elles s’accordent, celle-ci ne fonde pas, *de facto*, une appartenance, un groupe social cohérent. Nous avons donc prêté une attention particulière aux situations où le genre ne semblait pas être une variable structurante de l’expérience des enquêtées, et pris des précautions avant de l’affirmer, si tel était le cas. En outre, la question politique à l’origine de ce travail, qui concerne les conditions de possibilité d’une existence

---

<sup>53</sup> HARAWAY, D., “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, 14 (3), p.575-599, 1988.

<sup>54</sup> BAYTON, M., *Frock rock*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

de femmes dans un milieu d'hommes, contient en son sein un présupposé : qu'elles sont toutes en lutte pour leur place. Les premiers entretiens ont ébranlé cette certitude et ont insisté sur la nécessité de se départir de ce présupposé. En outre, notre position en tant que musicien en voie de professionnalisation nous place dans une position ambiguë vis-à-vis des enquêtées : si le prétexte de la recherche universitaire nous a permis d'ouvrir des portes et d'avoir accès à des personnes éloignées de nous dans nos cercles sociaux, notre position de jeune artiste nous a parfois fait oublier l'objectif purement universitaire de l'échange, et certains sont donc parfois devenus une discussion prosaïque entre musiciens, voire des tentatives de notre part de créer un lien qui déborde le mémoire, pour servir à la création de notre réseau professionnel. Cela a ainsi pu nous faire manquer de vigilance, et sans doute des occasions de rebondir, de demander aux enquêtées de développer certains points.

## **2.2. Méthode d'enquête : l'entretien qualitatif**

Pour mener cette enquête sur les femmes guitaristes électriques dans le rock, nous avons fait le choix d'une méthode qualitative basée sur des entretiens semi-directifs. Cette méthode d'enquête nous a semblé être la plus pertinente en raison de l'attachement de l'entretien à la collecte de représentations et de sentiments autant que d'informations factuelles sur les pratiques réelles des enquêtées<sup>55</sup> (Combessie, 2007). S'interroger sur le potentiel caractère structurant du genre dans l'expérience des femmes guitaristes électriques dans le rock revient donc à s'interroger sur la façon dont celles-ci verbalisent leur quotidien et leurs relations sociales, et si le genre fait partie de leur façon de concevoir le monde.

Notre grille d'entretien est constituée d'un talon socio-démographique ainsi que de quatre parties distinctes (cf annexe 3). La première concerne l'apprentissage de la guitare et tente de retracer l'entrée en musique ainsi que le début de la trajectoire de l'enquêtée, les figures importantes de celles-ci ainsi que les goûts et son regard sur cette jeunesse, vue comme un préalable à leur carrière. Dans un deuxième temps, nous nous penchons sur la pratique actuelle de la guitare, dans sa dimension matérielle, dans le but de saisir le rapport, d'une part au matériel musical (guitares, pédales, amplis), et d'autre part à la technicité et à la virtuosité, deux pôles de la pratique musicale autour de laquelle s'articule la masculinité rock. Dans un troisième temps, nous nous intéressons aux catégories esthétiques que l'enquêtée mobilise pour parler d'elle et de ses goûts, ainsi qu'à la teneur de ces goûts et notamment le rapport au concept de *guitar hero*. Enfin, la dernière partie tente de contourner la tendance au

---

<sup>55</sup> COMBESSIE, J., *La méthode en sociologie*, Paris, La Découverte, 2007. <https://doi.org/10.3917/dec.combe.2007.01>

discours et d’appréhender les goûts et les représentations des enquêtées par le biais de l’écoute d’extraits de solos de guitare, ainsi que le commentaire sur les productions vidéos qu’elles peuvent mettre sur les réseaux sociaux, et qui leur servent ainsi de vitrine. Ces commentaires sur les productions vidéos nous aident ainsi à comprendre la façon dont les enquêtées se présentent au monde et quelles sont les préoccupations qui traversent cet acte.

Les trois extraits de solos, tirés des morceaux “Not” de Big Thief, “Rider to the sea” d’Anna Calvi et “Prince Johnny” (live) de St Vincent, ont été choisis d’abord pour leur appartenance au genre musical rock, ainsi que pour leurs caractéristiques techniques et sonores correspondant à plusieurs configurations techniques, sonores et esthétiques. Le premier, “Not” de Big Thief, se caractérise par un solo peu technique, au son abrasif, et une esthétique “garage” qui fait usage de fausses notes et d’une rythmique hasardeuse ; cet extrait vient interroger le goût du désordre, du hasard et de la fausseté, en un mot, de l’imperfection guitaristique. Le deuxième, “Rider to the sea” d’Anna Calvi, est un instrumental à la guitare, un solo moyennement technique en apparence mais au toucher très précis et à la construction très réfléchie, dont le son est très soigné, très propre, et l’esthétique proche de la musique d’Ennio Morricone ; celui-ci vient interroger le goût de l’enquêtée pour la construction minutieuse d’un solo, ainsi que pour un son de guitare très propre, très aéré. Enfin, le dernier, le solo présent sur le titre “Prince Johnny” de St Vincent, est de l’ordre de l’improvisation, très technique et versée dans la théorie jazz, par l’usage de tonalités jazz, de “plans” (nom donné en guitare à des motifs d’improvisation que l’on apprend par coeur), et d’un son un peu moins agressif que le premier extrait, mais légèrement pourvu de distorsion, tirant sur le jazz rock ; cet extrait se veut donc une approche supplémentaire du rapport à la technicité des enquêtées, ainsi qu’à la théorie musicale. Le choix d’interprètes exclusivement féminines fait écho aux préoccupations de l’enquête, mais leur nom étant révélé après la passation, nous minimisons l’impact du genre de l’interprète dans l’appréciation de l’extrait. Enfin, ces sessions d’écoute cherchent à déterminer comment les enquêtées parlent de musique, les éléments qu’elles retiennent comme constitutifs de l’appréciation d’un morceau.

L’approche de notre enquête qualitative relève donc de la sociologie compréhensive, qui consiste en la “recomposition du sens d’une activité”<sup>56</sup> et à une attention particulière au “processus de production du sens”<sup>57</sup>. Dans notre cas, c’est le caractère genré ou non genré de ce processus qui nous intéresse, autrement dit, à la façon dont nos enquêtées verbalisent leur

---

<sup>56</sup> GONTHIER, F., “Weber et la notion de « compréhension »”, *Cahiers internationaux de sociologie*, 116, 2004, p.35-54. <https://doi.org/10.3917/cis.116.0035>

<sup>57</sup> *Ibid.*



pratique de la guitare électrique, et dans cette verbalisation, comment les rapports de genre s'inscrivent dans leur parcours et leur pratique musicale.

### **2.3. Processus d'échantillonnage**

Notre échantillonnage repose sur la technique dite boule de neige, au cours de laquelle ce sont les premières enquêtées qui désignent des personnes pertinentes pour la suite de l'enquête, et ainsi de suite. Notre première sélection d'enquêtées a reposé, cette fois, sur nos cercles sociaux éloignés, et nous a semblé pertinente du fait de notre position dans le milieu des musiques actuelles parisiennes. Nous avons d'abord choisi quatre enquêtées, deux d'entre elles déjà rencontrées lors d'occasions professionnelles, deux autres repérées sur les réseaux sociaux, pour la diversité des profils proposés sur le plan de l'âge, de la classe sociale, de la race, de l'orientation sexuelle et du degré de réussite professionnelle (mesuré par leur reconnaissance médiatique). Ces enquêtées nous ont à leur tour communiqué des enquêtées potentielles, que nous avons interrogées à leur tour. Chaque enquêtée du premier cercle, nous proposant souvent de nous entretenir avec des personnes dont les caractéristiques socio-démographiques et les représentations étaient semblables, nous permettait ainsi d'explorer plus avant un rapport à la guitare et à la pratique professionnelle de celle-ci.

Nous avons ainsi contacté en tout onze femmes guitaristes entre novembre 2020 et mars 2021 ; neuf d'entre elles ont accepté l'entretien, les deux autres soit ne répondant pas, soit ne parvenant pas à proposer un créneau horaire pour réaliser l'entretien. Les critères de sélection furent les suivants : être une femme (sur la base des pronoms utilisés et du pari qu'elles ne répondraient pas favorablement à ma demande si elles n'étaient pas des femmes, ma demande étant explicite sur le genre requis), se considérer comme guitariste (les chanteuses guitaristes ont été admises dans l'échantillon, sous réserve qu'elles jouent de la guitare électrique et qu'elles n'utilisent pas uniquement la guitare pour s'accompagner), être professionnelle ou en voie de professionnalisation (la pratique professionnelle de la guitare électrique demandant un niveau d'engagement et de discipline supérieur à celui requis dans le cas d'une pratique de loisir<sup>58</sup>). Nous avons mis un effort particulier sur la diversité sociale de notre échantillon, qui se compose ainsi de femmes blanches et racisées, hétérosexuelles et lesbiennes, issues des milieux populaires comme de la classe moyenne et classe supérieure, âgées de 21 à 34 ans, pour une moyenne de 27 ans et demi (cf annexe 1). Certaines données socio-démographiques n'ont pu être obtenues, du fait de la réticence des enquêtées à fournir

---

<sup>58</sup> BAYTON, M., *Frock rock*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

des éléments personnels ou de notre sentiment, dans la relation d'enquête, qu'elles trouveraient la question intrusive, notamment pour les moins familières de l'entretien sociologique.

Les entretiens ont été réalisés entre mars et mai 2021, et en raison de la pandémie, la plupart d'entre eux ont été réalisés à distance, par visioconférence. Leur durée de passation estimée était d'une heure quinze à une heure trente, mais deux d'entre eux ont atteint deux heures trente. A la suite du neuvième entretien, nous avons constaté la saturation de l'information et avons décidé de clore l'enquête. Les enquêtées ont été anonymisées dans le travail qui suit, pour respecter le désir d'anonymat de certaines d'entre elles.

## Chapitre 3 : Devenir guitariste électrique : rapports de genre et construction de soi

### 3.1. Adolescence et rock : la bande-son de la rébellion

#### 3.1.1. Cultures rock et scripts de genre

Dans ce premier chapitre de l'analyse des résultats de notre enquête, nous allons nous intéresser au parcours musical des guitaristes électriques, dans une perspective diachronique : nous allons analyser la façon dont s'est construite leur identité musicale et personnelle, la façon dont elles la racontent, et dans quelle mesure les rapports de genre l'ont informée. Dans cette analyse de leur identité musicale, nous nous intéresserons tout d'abord à leurs premiers goûts musicaux et à la façon dont ceux-ci se sont articulés à leur construction identitaire à l'adolescence ; puis nous nous pencherons sur leur formation musicale ; nous terminerons par examiner la façon dont elles racontent leur adolescence et leur passage de l'enfance à l'âge adulte à l'aune du genre, crucial dans leur identité personnelle et artistique. Ce faisant, nous tenterons de comprendre les lectures qu'elles font, ou ne font pas, de l'hégémonie masculine dans la musique, et de comprendre la façon dont ces lectures s'inscrivent dans leur parcours. Nous avons fait l'hypothèse que le genre est un rapport de pouvoir significatif dans les parcours et les expériences de nos enquêtées, et ce, dès le plus jeune âge : il importe de voir comment ces rapports de genre agissent sur les parcours des guitaristes électriques et quelle place elles leur donnent dans leur récit autobiographique.

Tout d'abord, nous allons nous intéresser aux genres musicaux qu'elles déclarent compter parmi leurs goûts adolescents, et notamment trois d'entre eux : le rock des années 1960 à 1980, le métal et la *pop*. Nous allons nous intéresser aux idéologies qu'ils véhiculent et particulièrement aux rapports de genre à l'intérieur de celles-ci, ce qui nous donnera une idée des représentations de genre que nos enquêtées ont à disposition. Nous verrons plus loin dans notre analyse ce qu'elles en font et comment elles se les approprient, en les mettant en rapport avec leur lecture des rapports de genre. Si toutes nos enquêtées mobilisent la catégorie "rock" pour qualifier leurs goûts musicaux adolescents, dans toute la polysémie que cela contient, certaines d'entre elles évoquent le "*classic rock*" ou rock de l'âge d'or, à travers des groupes comme AC / DC, Led Zeppelin ou des guitaristes comme Jimi Hendrix, à l'instar de Selma et Nour :

“Rock, hard rock, alors quand j’étais ado, ouais ouais essentiellement, un peu de flamenco via... Mon père. Sinon essentiellement rock hard rock ouais.” (Selma)

“C'est mon père aussi en fait, c'est mon père aussi en fait parce qu'il aimait bien les groupes euh... Années 60 aussi 80 enfin... Pink Floyd, Led Zeppelin, AC DC, etc, enfin les grands groupes, les groupes classiques du rock (...)" (Nour)

Ces artistes correspondent à ce que Simon Frith considère comme une période où le rock aspire à devenir une forme d'art<sup>59</sup>, et se développe autour de la figure du poète vagabond *beatnik*, libre, sans attache et considérant les femmes comme l'incarnation de la privation de liberté. En outre, cette idéologie rock met en avant l'expression individualiste de soi et une éthique protestante du travail, amenant à une célébration de la virtuosité individuelle. C'est enfin le moment où se développe le “*cock rock*”<sup>60</sup> (Frith, McRobbie, 1981), qui exacerbe cette idéologie et la traduit dans des performances scéniques de masculinité agressive et sexualisée. Les femmes se retrouvent cantonnées aux rôles de chanteuse, le chant étant considéré comme naturel chez les femmes, ou de fan, réceptrice passive. Le *classic rock* recoupe aussi le rock à vocation contre-culturelle, tel qu'il a été considéré dans le mouvement *hippie*, et qui a laissé une place différente aux femmes, figées dans une féminité essentialiste, spirituelle, sous la figure de la “Terre-Mère” ou d'une déesse. En outre, les plus jeunes de nos enquêtées citent plus souvent des références issues du metal et des sous-genres qui en découlent, à l'instar de Gwyneth :

“Au collège et au lycée c'était du métal, Slipknot, Korn, System of a down... Ce genre de, un peu Nightwish aussi... Du métal sympho.” (Gwyneth)

Le metal est un genre musical particulièrement complexe, apparu à la fin des années 1960, qui découle du *heavy metal* et du *hard rock* et peut se définir par la radicalisation des traits de ces deux genres musicaux, et une “logique de surenchère” technique, vocale et thématique (Guibert, Hein, 2006). Selon Turbé<sup>61</sup>, les symboles et les codes de la musique metal appartiennent à une masculinité exacerbée, voire toxique, ce qui n'empêche pas les femmes et les filles de s'y intéresser et de constituer une partie importante du public. Certaines s'approprient pourtant les codes de la masculinité, ou créent une nouvelle féminité, que l'autrice nomme la “femme forte”. Les représentations de genre offertes par la musique

---

<sup>59</sup> FRITH, S., *Sound Effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.

<sup>60</sup> FRITH S., MCROBBIE, A., “Rock and sexuality”, in S. Frith, A. Goodwin (dir.), *On record*, New-York, Routledge, 1990, p. 317-332.

<sup>61</sup> TURBÉ, S., “Puissance, force et musique metal. Quand les filles s'approprient les codes de la masculinité.”, *Ethnologie française*, n°161, 2016, p.93-102.

metal sont donc complexes, mais il importe de souligner que la masculinité exacerbée qui y est exprimée n'est en aucun cas rédhibitoire pour les femmes, et produit des engagements et des représentations de genre particuliers. Enfin, la *pop* est le dernier genre musical à être massivement cité par nos enquêtées :

“Franchement moi j’aimais, bah j’aimais bien plein de morceaux de pop, de variété qui passaient à l’époque euh, de rock de enfin voilà tout ce qui passe sur RTL2 aujourd’hui (rires).” (Aurélié)

Si la *pop* désigne les musiques populaires, la *pop* est un sous-genre de celles-ci. Ce dernier a selon Frith<sup>62</sup> (1983) été construite en opposition avec le rock, notamment sur le plan du genre : si le rock est également une musique de masse qui met l’accent sur la jeunesse, la *pop*, par son accent sur la romance et les relations amoureuses, a longtemps été considéré et produit comme un genre musical pour les jeunes filles, à l’instar du *teeny-bop* des années 1950 dont parlent McRobbie et Garber<sup>63</sup> (1975)). Ce genre musical propose donc des représentations de genre féminines, qui sont aujourd’hui bien plus complexes et moins simplement sexistes que celles des *teeny-boppers* : McRobbie<sup>64</sup> (2009) souligne la pénétration de certaines idées féministes dans les productions culturelles de masse des années 1990. Celles-ci proposent alors des représentations de genre montrant des femmes moins sous l’influence de leur partenaire et obnubilées par leur vie amoureuse, et plus intéressées par leur individualité, leur bien-être et leur réussite personnelle, sans être pour autant parfaitement exemptes de stéréotypes sexistes. Ces représentations post-féministes sont également présentes dans la *pop* avec la célébration croissante de la liberté sexuelle et individuelle des femmes, qui n’est pourtant pas sans mobiliser et produire des représentations sexistes et essentialistes. La *pop* présente donc d’autres représentations de genre à nos enquêtées, moins directement hostiles aux femmes bien que tout aussi ambivalentes et appropriables que les représentations portées par le *classic rock* ou le metal. Nous allons à présent nous intéresser à la façon dont nos enquêtées s’identifient à leurs artistes favoris et à la place que joue le genre dans ce processus.

---

<sup>62</sup> FRITH, S., *Sound Effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.

<sup>63</sup> GARBER, J., MCROBBIE, A., “Filles et *subcultures* (1975)”, in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l’eau, 2020, p.73-82.

<sup>64</sup> MCROBBIE, A., “Postfeminism and popular culture : Bridget Jones and the new gender regime”, in A. McRobbie, *The aftermath of feminism : gender, culture and social change*, London, Sage, 2009, p.11-23.

### 3.1.2. Goûts musicaux et identification

Après avoir parcouru les différents sous-genres du rock auxquels les enquêtées font référence, et la place qu'occupe le genre dans chacun d'eux, nous allons à présent nous intéresser à la façon dont elles s'identifient aux artistes qu'elles écoutent, et en premier lieu, à comment elles y ont accès. Ce faisant, nous nous attachons à comprendre comment leur identité artistique se forme, dans la mesure où les goûts musicaux en sont une des composantes principales. Nous allons donc tout d'abord nous pencher sur les prescripteurs culturels de nos enquêtés, afin de comprendre comment se fait leur accès à la musique rock, et quel rôle joue le genre dans le processus de prescription.

La prescription culturelle dans l'adolescence de nos enquêtées provient de plusieurs sources, mais la plus fréquemment citée est la source parentale, et notamment, l'influence de leur père sur leurs goûts musicaux. L'écoute familiale et paternelle de musique est une forme de prescription qui transcende les catégories sociales, à ceci près que le rock est toujours proposé par les pères de nos enquêtées. Cependant, le rapport à l'écoute de la musique varie en fonction du milieu d'origine des enquêtées : pour celles qui viennent des milieux populaires, elle est un accompagnement de la vie quotidienne, à l'instar de Gwyneth :

“Ma mère mettait de la musique euh... Quand elle faisait des tâches ménagères, mais ça se résumait à peu près à ça.” (Gwyneth)

Tandis que les parents des enquêtées issues de classe moyenne ou supérieure pratiquent l'écoute musicale comme une activité à part entière, d'appréciation esthétique :

“Et euh... mes parents m'ont proposé, ils sont vraiment mélomanes... (...) Pas musiciens, alors c'est leur plus grand regret, mais ils écoutaient énormément de musique et mon père était carrément pigiste dans un magazine de jazz, il interviewait des musiciens...” (Valentina)

Cependant, la prescription culturelle chez nos enquêtées ne se résume pas à l'influence familiale : elles utilisent d'autres sources médiatiques pour trouver de la musique à leur goût, notamment via Internet et la presse musicale. Ces médias sont un moyen pour elles d'autonomiser leur pratique d'écoute musicale et de former leurs propres goûts, notamment chez Selma :

“En fait j'apprenais avec des vidéos sur Youtube, essentiellement, et dès que je découvrais un morceau par Youtube aussi, parce qu'y avait pas genre Spotify et tout, en fait c'était juste les algorithmes de Youtube.” (Selma)

La prescription culturelle repose alors sur les préférences culturelles des médias musicaux et des plateformes numériques, en apparence moins coercitives et qui donnent l'impression aux enquêtées de produire leurs propres goûts, dans un souci d'indépendance vis-à-vis des préférences culturelles familiales, point que nous développerons un peu plus loin. Enfin, d'autres instances participent à la prescription culturelle pour nos enquêtées, comme l'école, et notamment l'enseignement des disciplines artistiques, ainsi que les groupes de pairs, bien souvent de la part de garçons ou d'hommes. La prescription culturelle chez nos enquêtées est donc double : elle provient soit d'individus dans leur entourage, bien souvent des hommes, soit de médias numériques ou traditionnels qui servent une quête d'autonomie culturelle à l'adolescence. En outre, dans ce processus de construction des goûts musicaux, l'identification aux artistes est un phénomène important qui s'effectue pour partie sur un mode genré, et constitue la base de leur vocation musicale, le point de départ, pour certaines, de l'ambition de devenir guitariste. Pour certaines de nos enquêtées, en effet, le genre de leurs artistes préférés a été déterminant dans leur goûts :

“ C'est une nana qui était au lead et tout et qui dépotait bien, et puis Mademoiselle K, et Mademoiselle K c'était la première nana qui avait, guitariste, enfin tu vois que je voyais avec une guitare électrique, qui chantait en français euh... et qui en avait rien à foutre et qui était vraiment dans une énergie punk rock euh, vachement, vachement véner et euh... Et vachement posée quoi, hyper euh... Hyper chouette.” (Marion)

Le genre de l'artiste est donc parfois déterminant dans les goûts mais également dans la vocation de musicienne. Pour d'autres, comme Gwyneth, le genre mais aussi l'orientation sexuelle ont joué un rôle déterminant et lui ont permis de se construire personnellement autant que musicalement à l'adolescence :

“Bah c'est justement euh, en, écoutant des femmes euh, musiciennes, j'ai commencé à bifurquer vers des femmes musiciennes qui étaient pas forcément hétéros, et ça m'a donné un peu un modèle, je me suis dit bon beh c'est peut-être pas si mal que ça, peut-être que ça va aller. Et voilà. Ouais ouais ça m'a aidée, j'avoue.” (Gwyneth)

Si pour certaines le genre (et l'orientation sexuelle) jouent un rôle prépondérant dans leurs goûts musicaux, sans que ce soit forcément le résultat d'un choix conscient, au moins dans un premier temps, d'autres s'identifient à des traits physiques, qui dans le cas de Selma sont à relier avec des représentations de race, à travers les cheveux :

“Beh je pense que ça vient beaucoup euh du fait qu'il ait les cheveux noirs bouclés comme moi, j'étais là genre ouais putain on se ressemble c'est trop bien (rires).” (Selma à propos de Slash)

Ici, l'identification ne se pense pas du point de vue de la race, et Selma ne parle pas de son goût pour Slash comme d'une pierre angulaire de la construction de son identité personnelle. En outre, pour d'autres enquêtées, l'identification s'effectue sur d'autres modes que celui du genre, ou d'une caractéristique physique commune : une attitude ou une symbolique peuvent aussi servir de facteur d'identification. Enfin, il convient de souligner que cette description des goûts musicaux adolescents par nos enquêtées est un exercice rétrospectif : la façon dont elles les pensent et envisagent leur construction, notamment sur le plan de l'identification genrée, a tout à avoir avec la façon dont elles pensent le genre et lisent l'hégémonie masculine dans la musique. Leurs lectures négociée et oppositionnelle seront examinées plus loin dans cette analyse mais nous pouvons déjà souligner que la place du genre dans la constitution de leurs goûts musicaux est lié à celle-ci : pour celles qui ont une lecture négociée des rapports de genre dans la musique, le genre est peu ou pas signifiant dans leurs goûts musicaux adolescents, alors qu'il l'est pour celles faisant une lecture oppositionnelle des rapports de genre.

Dans ce cas, cette identification genrée a tout à voir avec les questions de représentation, et à la façon dont elles les pensent au moment de l'entretien. Elles le soulignent à plusieurs reprises, non sans prendre quelques précautions :

“Voilà, bah elle finalement, pourquoi on la pas mise au devant de... Bon elle est connue mais pas autant que je sais pas, que plein de guitaristes en fait. C'est tout le temps des mecs. (...) Et l'histoire de la représentation et du référentiel bah finalement, franchement, j'aimerais ne pas dire que c'est important mais malgré tout on est un peu conditionné par ça.” (Valentina à propos de Sister Rosetta Tharpe)

Pour celles qui adoptent une lecture négociée des rapports de genre dans la musique, la représentation est au contraire secondaire, et rarement mentionnée, voire critiquée. Nous aurons l'occasion d'en reparler un peu plus loin. Nous avons donc vu quelles étaient les sources de la prescription culturelle concernant les goûts de nos enquêtées, afin de comprendre comment se sont formés leurs goûts et comment certaines vocations se sont créées. Nous avons ensuite analysé la place du genre dans les processus d'identification des enquêtées à leurs artistes favoris, et son articulation avec la lecture des rapports de genre qu'elles font dans le présent de l'entretien. Pour terminer cette analyse des goûts musicaux de nos enquêtées, nous allons enfin nous pencher sur les valeurs véhiculées par les idéologies rock et à la façon dont celles-ci s'articulent à la construction personnelle et musicale des enquêtées.



### 3.1.3. Culture rock et valeurs

En effet, le rock et ses idéologies telles que Frith<sup>65</sup> (1983) les a décrites est indissociable de la notion de jeunesse et des représentations qui y sont attachées. Il affirme que le rock a contribué à produire une idéologie de l'adolescence et de la jeunesse basée sur la liberté et le plaisir. Den Tandt<sup>66</sup> (2012), pour sa part, souligne l'importance de la rébellion dans l'idéologie rock, notamment envers l'école et les institutions sociales, mais aussi dans le but de dépasser une condition quotidienne perçue comme aliénée. La rébellion est d'ailleurs abondamment évoquée par nos enquêtées pour faire le lien entre leur adolescence, leur écoute de musique rock et leur pratique de la guitare électrique :

“L : En parallèle de mes études classiques. Je pense que c'était plus par une attitude dans un premier temps.

Ouais, ça a accompagné une rébellion ? (rires)

L : Voilà c'est ça ! C'était un peu pour faire genre tu vois ? (rires)” (Lisa)

L'écoute du rock et la pratique de la guitare électrique coïncident pour beaucoup avec une période de rébellion adolescente, que certaines voient désormais d'un œil un peu amusé. Cette rébellion adolescente prend la forme d'une rébellion culturelle mais aussi, pour certaines, d'une prise de distance vis-à-vis des parents, de la même manière que le rock, notamment le *classic rock*, dresse une ligne de fracture entre les adultes et les jeunes. Chez nos enquêtées, cela passe d'abord par un désir d'individualisation et d'indépendance culturelle vis-à-vis des parents :

“Rock, hard rock, alors quand j'étais ado, ouais ouais essentiellement, un peu de flamenco via... Mon père. Mais à peine genre... Trois quatre pièces, c'est tout. Sinon essentiellement rock hard rock ouais.” (Selma)

Pour d'autres, cela peut aller jusqu'à la désobéissance aux ordres parentaux ou le départ de la maison, comportements d'opposition spectaculaires qui sont moins attendus des jeunes filles que des jeunes hommes. La rébellion peut également s'inscrire sur le plan du genre : certaines enquêtées soulignent la masculinité qui était la leur pendant leur adolescence, liée à la pratique de la guitare électrique et à l'écoute du rock :

---

<sup>65</sup> FRITH, S., *Sound Effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.

<sup>66</sup> DEN TANDT, C., “La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative”, *Volume !*, 9:2, 2012, p.15-30.

“(…) parce que je me sens masculine sur plein de choses et féminine dans d’autres et j’aime cette dualité et je me sens garçon manqué de ouf, et j’ai toujours fait du sport à toutes mes récréés. J’ai rêvé d’être un mec jusqu’à mes 16 ans et je suis hyper à l’aise avec ça.” (Louise)

En outre, la rébellion sous la forme du désir d’indépendance peut faire de l’écoute de musique et de la pratique de la guitare électrique une activité solitaire, que les enquêtées réservent à l’intimité de leur chambre. Il faut souligner ici que la chambre des jeunes filles est un lieu très important dans leur activité subculturelle, ainsi que l’affirme McRobbie et Garber (2020) : la guitare électrique, objet masculin, s’ajoute ou se substitue alors aux activités traditionnellement effectuées dans l’enceinte de la chambre à coucher des jeunes filles (comme le maquillage et les vêtements), et transforme l’ordre genré de la féminité subculturelle. Les posters affichés dans la chambre ne sont plus ceux des stars de *teeny-bop*, que les jeunes filles désirent, mais celles des grands guitaristes et musiciens de rock, qu’elles aspirent à imiter :

“Les moments de groupe c’était pas ça qui m’animait le plus, les moments de vrai joie intense c’était plus les moments de jouer tout seul (sic) dans ma chambre, découvrir des nouveaux trucs…” (Constance)

Enfin, cette rébellion peut s’incarner sous une forme un peu moins directe, plus subtile, celle de l’affirmation de soi, notamment d’un point de vue genré :

“Ça a joué aussi je crois ouais. Leur façon de s’approprier la scène et de… D’être jsuis là. Enfin ouais. Je me reconnaissais là-dedans.” (Gwyneth)

Ici, c’est l’individualisme et l’expression de soi, hérités de l’époque où le rock subissait l’influence des *protest songs* des années 1960 et de sa conception de l’authenticité, qui est souligné par Gwyneth. Mais cette expression de soi prend la forme d’une affirmation féminine : certaines musiciennes ont ainsi permis à nos enquêtées d’oser prendre la place qu’elles voulaient en des termes personnels et musicaux, face à l’hostilité de l’hégémonie masculine. L’authenticité rock des années 1960, basée sur l’expression individuelle et authentique, est donc appropriée à des fins d’affirmation de soi et féministes, dans l’adolescence. Cela est également attribuable à une lecture rétrospective de l’adolescence par nos enquêtées et concerne celles qui possèdent une lecture oppositionnelle des rapports de pouvoir autour du genre.

Nous avons donc vu, après avoir examiné les cultures rock mobilisées par nos enquêtées ainsi que leur modalités d’identification à leurs artistes favoris, quelles valeurs

issues des idéologies rock nos enquêtées mobilisent dans leur construction d'elles-mêmes à l'adolescence. La rébellion et l'indépendance en sont deux, qui s'expriment en partie sur un mode genré, subvertissant en partie les normes genrées qui entourent l'adolescence et sa supposée crise. Nous allons à présent nous intéresser à leur apprentissage de la guitare électrique afin d'analyser plus encore leur parcours musical et l'influence du genre sur celui-ci et la façon dont nos enquêtées l'envisagent.

### **3.2. L'apprentissage de la guitare : autodidaxie et figures masculines**

#### **3.2.1. Un rapport ambivalent aux prescripteurs masculins**

Après avoir examiné les goûts musicaux de nos enquêtées et la façon dont ils ont participé à la construction de leur identité personnelle et musicale, nous allons maintenant nous intéresser à la façon dont s'est déroulé leur apprentissage de la guitare électrique : nous commencerons par voir quelles en sont les acteurs principaux, puis nous verrons l'investissement de nos enquêtées dans des pratiques individuelles et collectives, et nous examinerons enfin leur rapport à l'académisme. Nous essaierons ainsi de déterminer l'influence du genre dans ce processus d'apprentissage. Pour ce qui est des acteurs principaux dans la formation de nos enquêtées, nous retrouvons systématiquement les parents, et surtout le père, à l'origine de la pratique de la guitare électrique. Pour toutes nos enquêtées, le désir d'apprendre la guitare vient de la présence de cet instrument dans l'espace domestique, et de la pratique de la guitare par leur père. Le père est donc unanimement l'initiateur de la découverte de l'instrument par nos enquêtées, et parfois même celui qui donne des cours en premier :

“Mon père aussi il avait fait de la guitare quand il était plus jeune mais il en fait plus depuis longtemps, et je pense qu'à un moment il a dû m'en parler et je me suis dit bah tiens je vais faire de la guitare, et voilà... Mais c'est venu... Enfin je pense c'est mon père qui m'a inconsciemment influencée...” (Nour)

Si la figure du père est facilement désignée par les enquêtées, certaines d'entre elles manifestent juste après une distance avec cette influence, la minimisant ou la remettant en question, ou encore en ayant fait un choix esthétique différent de celui de leur père : la guitare électrique plutôt que la guitare folk ou classique. Cela fait écho à ce désir d'indépendance souligné plus haut, consubstantiel à l'adolescence et à l'écoute de musique rock. Cependant,

les figures masculines ne s'arrêtent pas aux pères : d'autres hommes participent à ce processus de découverte et d'apprentissage, notamment des professeurs particuliers ou des musiciens professionnels rencontrés au fil de leurs expériences musicales :

“Notamment avec les effets, avec les changements de rythmique euh on trouvait ça intéressant, et lui qui était euh... Un peu plus vieux, il avait déjà 25 ans et il nous faisait aussi faire reprendre un peu de funk, un peu de pop, juste pour avoir en gros un répertoire un peu plus large, savoir un peu jouer de tout euh...” (Selma)

Dans ces situations, l'aide de musiciens plus âgés est bienvenue et perçue comme une opportunité de gagner en expérience rapidement et de parfaire sa technique instrumentale. Elle peut également permettre de créer des contacts dans le milieu de la musique et ce, à un très jeune âge, à l'instar de Louise qui se lie d'amitié avec un guitariste reconnu. Ces relations avec des hommes plus âgés peuvent cependant être vécues de manière plus difficile, notamment lorsque l'âge, combiné au genre, crée un rapport de pouvoir entre le sachant et l'élève qui alimente un complexe d'infériorité :

“Enfin dans le sens où euh... Je me faisais vachement influencer par le fait qu'ils étaient plus âgés, que j'étais, j'étais avec trois mecs euh qui avaient l'âge, qui étaient plus vieux que mon père... euh...” (Marion)

Cette relation d'apprentissage, qui est ici pour Marion l'apprentissage des techniques de studio, est vécue comme un rapport de pouvoir, qui entretient un sentiment d'illégitimité et vient donc perturber sa formation musicale. La majorité de nos enquêtées garde un souvenir agréable des prescripteurs masculins présents dans leur formation musicale, là où certaines, victimes entre temps de violences sexistes, soulignent les rapports de pouvoir à l'œuvre dans certaines de ces relations d'apprentissage. Enfin, une dernière figure est importante dans le processus de formation musicale de nos enquêtées : celle de leurs idoles adolescentes et de l'émulation qu'elles ont produite. En effet, pour les plus techniques de nos enquêtées, l'imitation de ce qu'elles considèrent comme des grands guitaristes a constitué une voie d'apprentissage très porteuse, faisant d'eux d'autres prescripteurs de leur pratique musicale. Constance se rappelle :

“Donc j'apprenais le piano et la guitare un peu en même temps avec Muse, mais c'était des petits riffs quoi, pas très compliqués. Et après, je crois que je suis passée à des trucs plus compliqués, je me souviens de Paul Guilbert, de Mark Tremonti, j'avais aussi un CD de, une compil' double CD de Jimi Hendrix sur laquelle je jouais beaucoup beaucoup, que mes copines de lycée m'avait acheté.” (Constance)

Ces prescripteurs sont donc masculins dans la mesure où le panthéon des *guitar hero* est presque exclusivement constitué d'hommes. Cependant, dans les déclarations des enquêtées, le genre n'est pas mentionné, et c'est leur virtuosité et leur musicalité qui les inspirent, et leur donnent envie de les imiter. Cette émulation produite par les musiciens les plus reconnus n'est cependant pas adoptée par tout le monde : certaines enquêtées de notre échantillon voient cela comme un manque d'originalité personnelle, et même comme un comportement typiquement masculin :

“Et pas imiter les sons de tout le monde, de tous les grands guitaristes.. Et ça dans la variété je trouve que les mecs ont beaucoup tendance à faire ça, mais ça veut rien dire, et je suis sûre que ya des nanas qui font ça aussi mais comme y'en a moins. Et je rencontre plus d'hommes dans ce milieu. Clairement.” (Louise)

Cette remarque peut faire écho aux analyses de la publicité produite pour vendre des guitares électriques proposées par Bourdage<sup>67</sup> (2007), qui note un rôle différentiel des figurants masculins et féminins dans celles-ci. Elle note en effet que les hommes apparaissant dans les publicités pour guitares électriques des années 1960 à 1980 sont soit des guitaristes célèbres, soit des musiciens qui tentent de les imiter, là où les femmes sont représentées comme des *groupies* ou encore pour leur beauté physique, objectifiées aux côtés de l'instrument. Bourdage avance que ces représentations ont conduit à renforcer les stéréotypes de genre autour de la passivité culturelle des femmes et de l'activité des hommes, dont Louise vient sans doute de souligner une survivance au sein de l'idéologie rock. Nous pouvons donc dire que l'apprentissage de la guitare électrique par nos enquêtées est marqué par une très forte présence masculine depuis le début de leur apprentissage, via l'importance des pères dans l'incitation à jouer de la guitare, mais aussi par la suite, avec le concours d'amis ou de musiciens plus âgés, qui sont parfois vécus sur le mode du rapport de pouvoir. Enfin, les figures des *guitar heroes* sont également centraux dans la formation musicale de nos enquêtées, notamment les plus techniques d'entre elles, qui évoquent l'émulation produite par la virtuosité et la musicalité de ces premiers. Nous allons maintenant nous intéresser aux pratiques individuelles et collectives au cœur de la formation musicale de nos enquêtées.

---

<sup>67</sup> BOURDAGE, M. M., “From Tinkerers to Gods : the electric guitar and the social construction of gender”, Thèse de doctorat, University of Colorado Denver, 2007.

### 3.2.2. Pratiques individuelles et collectives : des socialisations musicales et générées

Il faut tout d'abord noter que la majorité de nos enquêtées se déclare autodidacte. Le rock et la guitare électrique appartiennent en effet au domaine des musiques populaires et ne bénéficient que très exceptionnellement de parcours de formation dans les conservatoires et les écoles de musique français. Par conséquent, l'apprentissage de la guitare électrique est bien souvent autonome, ce qui correspond à la fois à l'idéologie rock des années 1950, qui ne valorisait pas encore la virtuosité et insistait sur la proximité entre les auditeurs et les musiciens de rock, et l'idéologie punk qui valorise l'amateurisme contre les excès de virtuosité des musiciens de rock progressif de la fin des années 1970. La majorité de nos enquêtées a donc appris la guitare seule, simplement guidée par ses découvertes musicales et son envie :

L : Ouais... Et euh du coup t'as commencé en apprenant les trucs que t'avais envie d'apprendre quoi.

G : Ouais, ouais ouais.

L : Par Youtube et à l'oreille du coup.

G : Ouais." (Gwyneth)

Si c'est un apprentissage gouverné par les goûts musicaux des enquêtées, sans véritable programme ni ambition pédagogique particulière, certaines suivent un parcours délimité par les *guitar heroes* qu'elles admirent, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Ceux-ci deviennent alors des prescripteurs et nos enquêtées apprennent leurs morceaux les plus connus :

"ça m'a fait faire tous les gros classiques, et je me disais genre ah tiens le solo de "Stairway to heaven", vas-y faut que je l'apprenne, donc du coup j'allais sur des tutos Youtube, je ralentissais la vidéo, j'apprenais très lentement le solo, l'accompagnement..." (Selma)

D'autres encore, notamment celles dont les parents ont des professions artistiques, apprennent en écrivant leurs propres morceaux ou chansons, à l'instar de Marion :

"Euh j'ai fait un peu plutôt en autodidacte, j'avais une sorte de méthode euh... Papier mais c'était plutôt euh... J'ai pas vraiment ni appris en suivant une méthode ni appris en apprenant les chansons des autres, mais j'ai plutôt appris en créant mes propres chansons..." (Marion)

Cet apprentissage par la création correspond à une des voies d'accès à la guitare électrique pour les femmes, énumérée par Bayton<sup>68</sup> (2007) : celle de la socialisation artistique et de l'influence des parents artistes. Celles-ci permettent à nos enquêtées d'avoir d'une part un sentiment de légitimité pour créer, et d'autre part un environnement favorable pour le faire. En outre, certaines de nos enquêtées, notamment celles dont les parents appartiennent à la classe populaire, témoignent du détachement de leur famille vis-à-vis de leur pratique musicale, ni hostile, ni encourageante :

“et je remarque que je joue presque jamais devant mes parents ou d'autres gens qui sont dans la maison, du coup euh... (...) enfin dans ma famille j'ai très très peu joué devant, devant ma famille, devant mon père, ma mère, ou ma soeur ou quoi... Parce dja ils s'y intéressent pas trop trop, enfin ya mon père un peu, et ma mère je pense qu'elle s'en fout.” (Nour)

Cette attitude des parents contraste avec la socialisation artistique de certains, ou l'encouragement d'autres. Si elle n'empêche pas la pratique autodidacte, elle peut représenter un handicap selon certaines enquêtées dans la capacité à jouer devant un public, habitude qu'elles n'ont pas prise au sein de leur famille. Dans l'ensemble, l'apprentissage autodidacte est considéré comme formateur et les déclarations de certaines enquêtées sont parfois même teintées de fierté, alimentant ce même désir d'indépendance que nous avons noté dans leurs goûts musicaux. En outre, d'autres enquêtées valorisent également leurs pratiques de groupe, à un âge peu avancé, comme un facteur important dans leur apprentissage. Bayton<sup>69</sup> (2007) souligne justement que la pratique de groupe est une des voies privilégiées pour les femmes d'accéder au métier de guitariste électrique, dans la mesure où celles-ci socialisent très tôt aux dynamiques de groupe, aux exigences et aux normes qu'elles contiennent. Aurélie déclare ainsi :

“En fait j'ai vraiment appris en faisant en ayant mon premier groupe quoi, au lycée.” (Aurélie)

La pratique de la musique en groupe prépare en effet en grande partie à ce que sera leur métier de guitariste : interagir avec des musiciens, faire des concerts, écrire des morceaux, les enregistrer, promouvoir son groupe. Pour certaines, l'expérience de groupe a ainsi été une première expérience professionnalisante qui a donné de solides bases pour leur carrière :

---

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

“Et là en fait en terminale on a eu un groupe un peu pro, enfin dans le sens où on a tourné, on a fait les festivals euh... Ca prenait pas mal de temps, on avait des compos persos, on faisait plus de reprises, donc ça c’était ça, ça a duré un an seulement, c’était que mon année de terminale, ça s’appelait Impulse (rires). Et euh... Et voilà et c’est comme ça vraiment que j’ai fait mon entrée euh dans le monde de la musique euh...” (Selma)

Cette pratique de groupe se fait le plus souvent entre amis : c’est une activité située entre le loisir et le travail, qui permet, comme dans le cas de Selma, de constituer une charnière et de faire la bascule vers le monde professionnel. Nos enquêtées sont très souvent les seules filles présentes, à l’exclusion des chanteuses, selon la répartition traditionnelle des rôles dans l’idéologie rock et les musiques populaires : elles doivent donc interagir avec un grand nombre de musiciens. Certaines des enquêtées découvrent à cette occasion les tensions qui peuvent émerger dans les relations de groupe, notamment sur le plan du genre :

“L : C’est un truc que t’as déjà expérimenté avant ? (être convoitée par un membre du groupe)  
G : Oui dans tous mes groupes de collège et lycée. Et quand j’essayais de faire des groupes en licence aussi, systématiquement ça, ça commençait par la musique et puis... Ouais. Ouais.” (Gwyneth)

Mais le lieu d’apprentissage où les rapports de genre sont peut-être le plus présents est sans aucun doute les *jam sessions*, terme venu du jazz qui désigne des séances d’improvisation entre musiciens, qui se déroulent souvent dans des bars, entre des musiciens qui n’ont jamais joué ensemble. Les *jam sessions* sont le lieu privilégié pour pratiquer l’improvisation et le solo, et sont par conséquent souvent fréquentés par une majorité d’hommes. Nour le souligne :

“Bah là c’était une jam genre on y allait tous les mardis soirs et c’était une... Enfin c’était une ambiance très punk très rock quoi donc c’était des gros gars avec des grosses bières genre “euuah” mais euh.. Enfin ouais c’était une bonne ambiance, ils étaient tous bienveillants.” (Nour)

Monter sur scène implique de se sentir légitime, de prendre une place et de montrer l’étendue de ses capacités techniques, et c’est justement cette culture qui peut parfois sembler rebutante aux guitaristes électriques de notre échantillon, ou les empêcher de monter sur scène. L’impératif de virtuosité est en effet parfois vécu comme une norme masculine à laquelle elles préfèrent soit se soustraire, soit proposer une alternative, à l’instar de Marion :

“J’m retrouve souvent en jam avec euh, quand surtout quand c’est des mecs avec des gens qui vont jouer un peu pour impressionner... (...) moi en jam j’ai tendance à faire des trucs assez simples pour que, pour que les chanteurs puissent expérimenter quoi.” (Marion)



Les *jams* semblent donc être un espace où s'expriment les rapports de pouvoir de genre, mais ils peuvent aussi être un espace où les femmes guitaristes électriques tentent d'égaliser les hommes sur leur propre terrain, et de gagner en confiance :

“Où je trouvais que c'était une bonne manière euh, de euh, on va dire de... D'être plus sûr de soi. De euh, de se lever d'aller sur scène dire bon ok c'est bon là je peux le faire, je veux jouer tel morceau, je vais taper un énorme solo euh...” (Selma)

La *jam session* permet alors aux guitaristes électriques de gagner en légitimité et en confiance, dans un autre espace que celui de leur groupe ou de leur pratique solitaire, et vis-à-vis de leurs pairs musiciens. C'est un troisième type de formation qui complète les deux premiers et présente ses configurations propres des rapports de genre. Nous avons donc vu que la grande majorité de nos enquêtées avaient appris la guitare électrique en autodidacte, suivant parfois les traces des *guitar heroes* ; nous avons également abordé la place de la pratique de groupe dans la socialisation musicale ainsi que les rapports de genre qu'elle présente. Nous allons terminer cette analyse de l'apprentissage de la musique par l'examen de leur rapport à la théorie et à l'apprentissage académique de la musique, qui entre parfois en tension avec le désir d'indépendance.

### **3.2.3. Académisme, élitisme et rapports de genre**

En effet, certaines de nos enquêtées présentent un rapport conflictuel à l'apprentissage académique de la musique, ainsi qu'à l'apprentissage de la théorie musicale, c'est-à-dire les règles harmoniques qui régissent le jazz et l'improvisation, applicables à toutes les musiques populaires. Cet apprentissage théorique est à dissocier de l'apprentissage de la technique guitaristique, dans la mesure où il n'est pas spécifique à l'instrument ; il constitue cependant une forme de solfège complexe dont l'acquisition demande beaucoup de travail, et qui est moins accessible en autodidacte. Ce sont justement les autodidactes de notre échantillon qui manifestent la plus grande distance à l'enseignement académique et à l'apprentissage de la théorie, et cela peut s'expliquer, tout d'abord, par la nécessité de justifier leur parcours indépendant de toute prescription. D'autres raisons peuvent s'ajouter à celle-ci, dont la mise en tension du live et de la pratique avec la théorie :

“Et j'allais principalement en cours de guitare... Le reste ça me faisait chier, j'étais trop con à l'époque parce qu'en vrai aujourd'hui j'adorerais apprendre tout ce qu'il y avait là... Et donc j'ai fait

un peu de théorie, harmonie et tout ça mais très vite ça m'a saoulée, c'est le moment où je découvrais les concerts en fait et j'ai péti un câble quoi." (Louise)

Cette opposition est assez commune et est complémentaire de celle qui met en opposition l'émotion avec la théorie : ces distinctions sont des dichotomies très classiques entre raison et émotion, théorie et pratique, qui cristallisent dans l'idéologie du talent artistique, ou celle du génie, qui explique les aptitudes artistiques par un don de naissance dans lequel le travail ne joue aucun rôle, et les naturalise<sup>70</sup> (Schotté, 2019). Sans que nos enquêtées ne mettent en avant un don ou un talent particulier dans leur entretien, elle montrent par moments une forme de suspicion pour la théorie musicale et son enseignement :

"j'ai fait le conservatoire des musiques actuelles là-bas, donc je me suis reformée à nouveau là-bas mais dans une approche totalement différente de la musique classique parce que c'est, comme tu sais c'est, c'est vraiment basé sur, sur les sensations et sur les sens et pas et pas sur la théorie c'est l'inverse, la théorie découle de ce que tu entends. Donc j'ai vraiment aimé cette approche" (Aurélié)

Cette réticence envers la théorie et l'apprentissage académique de la musique est partagée par les enquêtées et certaines soulignent les rapports de genre auxquels elles ont fait face dans ces environnements. En effet, la théorie est envisagée par certaines comme quelque chose de masculin, de l'ordre de la démonstration et de la compétence technique. Ces enquêtées proposent une lecture oppositionnelle des rapports de genre dans l'apprentissage académique et celui de la théorie, pointant du doigt l'hégémonie masculine en son sein tout en négociant leur place et leur rapport à la théorie :

"La seule fille guitariste de l'école... Et déjà ça ça me dérangeait un peu j'étais bon bah, enfin je veux dire ya pas que une seule fille en France enfin à Paris qui joue de la guitare, enfin je veux dire... Enfin je sais pas c'était très masculinisé... (...) Et puis c'est aussi élitiste, enfin ils étaient tous vraiment euh.. Très axés sur le jazz, donc c'est euh un style genre vraiment complexe...Et je sais pas, y'avait cette façon de voir la musique comme un truc euh... Je sais pas euh... Genre suprême enfin... Je sais pas..." (Nour)

Ici, Nour raconte son expérience dans une école de jazz parisienne : elle fait le lien entre la masculinité omniprésente dans l'école et l'élitisme dont faisaient preuve les professeurs et les élèves, élitisme qui l'a conduite à être exclue ou humiliée en classe quand elle montrait ses lacunes en solfège. Si elle signale cet élitisme masculin, elle n'a pas pour autant abandonné l'apprentissage de la théorie, mais elle le poursuit en-dehors d'une structure académique, seule et avec l'aide d'un ami. L'apprentissage académique de la musique,

---

<sup>70</sup> SCHOTTÉ, M., "Vous avez dit "talentueux" ?", in Fondation Copernic (dir.), *Manuel indocile des sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2019, p.706-716.

associé à celui de la théorie musicale, est donc considéré comme ambivalent par nos enquêtées, qui privilégient massivement l'autodidaxie, par souci d'indépendance, et parfois par rejet de l'hégémonie masculine ou de l'approche théorique des écoles. D'autres, les plus techniques de notre échantillon, qui sont bien souvent celles qui développent une lecture négociée de l'hégémonie masculine, ont un rapport utilitaire avec l'académisme musical, qui n'est pas dédaigné mais utilisé à des fins artistiques :

“on a fait ouais vas-y on se met à niveau, y'en a marre, on taffe comme des tarées pendant un an et puis ensuite on arrête, on compose...” (Selma)

Ici, Selma envisage son cursus dans une école de jazz parisienne comme un moyen, une remise à niveau technique et théorique pour se mettre à la hauteur des professionnels, mais surtout pour écrire et composer des choses plus riches et plus complexes. Elle ne fera d'ailleurs qu'un an au lieu de trois dans le cursus qu'elle a intégré ; elle considère avoir déjà beaucoup appris en un an et avoir besoin de temps pour l'assimiler :

“C'est, tellement de boulot quoi j'ai appris 90 gammes en un an j'étais là genre putain mais qu'est-ce que je vais faire de tout ça, franchement genre là t'as quatre vies de composition devant toi pour tout explorer, genre c'est chaud.” (Selma)

L'apprentissage académique de la musique, et particulièrement celui de la théorie musicale, est donc dans ce cas envisagé comme un moyen, comme une façon d'améliorer son expressivité et sa créativité, mais pas une fin en soi. Les oppositions théorie / pratique et raison / émotion sont ainsi renégociées, la pratique et l'émotion venant toujours en premier, la théorie en support de celles-ci. Il est intéressant de noter que Selma a fait la même école et le même cursus dont parle Nour un peu plus haut, mais qu'elle ne mentionne pas une seule fois les rapports de genre en son sein. Selma a une lecture négociée des rapports de genre, qui confine parfois à une forme de *gender blindness*, qu'elle attribue à l'éducation non genrée que lui ont donnée ses parents. Elle montre une grande facilité à prendre à son compte le vocabulaire technique de la guitare, ainsi que les idéologies rock autour de la virtuosité. Elle montre donc un rapport utilitaire à l'académisme musical, réinvestissant l'apprentissage de la théorie dans son travail de composition, là où d'autres de nos enquêtées, notamment celles qui proposent une lecture oppositionnelle de l'hégémonie masculine dans la musique et la guitare électrique, entretiennent un rapport conflictuel avec lui qui les éloigne des écoles de musique.

Nous avons donc tenté de comprendre les processus d'apprentissage de la guitare électrique de nos enquêtées et la façon dont elles l'envisagent, au prisme des rapports de genre. Dans un premier temps, nous avons passé en revue les différents prescripteurs qui jouent un rôle dans leur apprentissage, en majorité des hommes, avec lesquels les rapports sont souvent cordiaux, parfois conflictuels, marqués par un désir d'indépendance ou des rapports de pouvoir. Ensuite, nous avons analysé les différents modes d'apprentissage de nos enquêtées, de l'autodidaxie à la pratique de groupe et à la *jam session*, afin de comprendre les dynamiques de genre qui peuvent s'y déployer. La pratique de groupe et la *jam* sont notamment des lieux où les socialisations genrées dans la musique se mettent en place et sont lues de manière négociée ou oppositionnelle par nos enquêtées. Enfin, nous avons examiné le rapport à l'apprentissage académique, marqué par l'idéologie du don et par le refus d'un certain élitisme qui lie parfois la masculinité à l'excellence théorique et technique. Nous terminerons cette analyse diachronique de la construction de l'identité musicale et personnelle des guitaristes électriques par l'étude des représentations de genre qu'elles mobilisent autour de la question de leur féminité et leur passage de l'adolescence à l'âge adulte, et la façon dont la musique s'est inscrite dans ce processus.

### **3.3. Devenir guitariste électrique et devenir femme : représentations de genre et guitare électrique au sortir de l'adolescence**

#### **3.3.1. Période folk et genre**

En effet, nos enquêtées mobilisent le genre pour parler de leur parcours musical. De nombreux sujets comme leur direction artistique, leur rapport à la technicité, à l'agressivité, et à leur féminité dans le regard des autres sont exprimés en des termes qui mobilisent des représentations genrées, et qui présentent un intérêt tout particulier dans notre travail. Tout d'abord, il nous a semblé très frappant de constater que près de la moitié de nos enquêtées rapporte avoir eu une période folk avant de passer au rock, et donc avoir joué sous un format guitare acoustique / chant avant de s'investir dans la guitare électrique, pour parfois délaisser le chant. Celles d'entre elles qui ont expérimenté cela le racontent sous le prisme du genre, et c'est ce que nous allons examiner à présent.

La folk et la figure de la chanteuse compositrice interprète qui l'accompagne entretiennent des rapports étroits avec la féminité normative et la façon dont elle a été

façonnée par les idéologies rock. En effet, Frith et McRobbie<sup>71</sup> (1990) datent l'apparition de cette figure dans les années 1960, dans le sillage de la célébrité de Joan Baez et de Joni Mitchell. Après avoir échappé au divertissement familial dans lequel elles étaient cantonnées dans les années 1950, certaines musiciennes accèdent à la notoriété individuelle dans les années 1960 avec le mouvement des *protest songs*. Cependant, si elles deviennent des icônes novatrices pour l'époque, et largement citées par la suite dans le panthéon des musiciennes, la figure de la chanteuse folk renforce les stéréotypes de genre : le chant, d'abord, est perçu comme naturel pour les femmes, car lié au corps, au contraire de l'apprentissage d'un instrument de musique qui implique l'usage de la technique et d'un intermédiaire ; la folk met en valeur chez ces musiciennes la douceur, la sensibilité des paroles et de l'interprétation ; et les personnalités publiques de ces chanteuses se distinguent par leur discrétion, leur refus de l'exposition médiatique et surtout de leur vie sentimentale et sexuelle. Enfin, du fait de sa proximité avec le mouvement *hippie* et contre-culturel des années 1960, la figure de la chanteuse folk hérite des représentations de genre des premiers : l'image d'une femme divinisée, la "déesse" de Bob Dylan ou Leonard Cohen, sorte de muse intouchable et reléguée à un rôle d'adoration<sup>72</sup> (Garber et McRobbie, 1975).

Ce stéréotype semble encore vivace aujourd'hui dans la mesure où la figure de la chanteuse - guitariste est un repoussoir pour nombre de nos enquêtées. Pour certaines d'entre elles, il est nécessaire de s'échapper de ce stéréotype pour gagner en légitimité en tant que femme guitariste :

"Tu vois, et que c'était moi qui attendait de moi euh... De leur prouver que voilà... C'est pas parce que je suis une femme et que tu vas me donner une guitare que je vais chanter des chansons, que je chante du Christophe Maé..." (Constance)

Cette nécessité de devoir prouver sa valeur est intériorisée, et intégrée dès le plus jeune âge, par la socialisation musicale autant que genrée. Constance relate à ce propos des anecdotes de magasins de musique ou de discussions avec d'autres musiciens, où ce stéréotype lui est inlassablement renvoyé. Elle développe cependant une envie de démentir ce cliché par la démonstration de technicité, qu'elle attribue à la masculinité, que nous examinerons un peu plus loin. D'autres enquêtées ont un rapport moins frontal à la folk et à la

---

<sup>71</sup> FRITH S., MCROBBIE, A., "Rock and sexuality", in S. Frith, A. Goodwin (dir.), *On record*, New-York, Routledge, 1990, p. 317-332.

<sup>72</sup> GARBER, J., MCROBBIE, A., "Filles et *subcultures* (1975)", in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l'eau, 2020, p.73-82.

figure de la chanteuse - guitariste, et ont eu une période folk qu'elles envisagent sous l'angle des rapports de genre :

“Ça me faisait un peu flipper cette histoire d'électrique. Donc folk...et même au départ je faisais glingling sur ma guitare classique, et puis au fur et à mesure je suis arrivée sur une folk, etc... (...) Je vais rester féminine parce que j'ai eu un moment quand même où j'étais euh, avant d'être [nom de scène], j'étais euh dans un style beaucoup plus garçonne et tout et j'accentuais un peu trop peut-être le côté un peu euh... j'accentuais un peu trop ça.” (Valentina)

Cette période esthétique, qui précède le passage au rock et à la guitare électrique, est exprimé par la négation : la folk est la conséquence de la peur de la guitare électrique, elle est même peu considérée (“je faisais gling gling”), et elle est complétée par une masculinisation physique que Valentina interprète comme une volonté de gagner en légitimité, et de compenser les représentations féminines contenues dans la folk :

“Et du coup, je pense qu'il y avait une question de légitimité. Je roulais un peu des épaules avec ça peut être euh... je sais pas. Euh comme si il fallait s'imposer et que le fait de s'imposer ça.. ça me faisait perdre de ma féminité. Mais aussi c'était un moment où je grandissais tu vois, je devenais une femme, je n'étais pas encore vraiment tout à fait au clair avec tout ça tu vois.” (Valentina)

La période folk vient s'inscrire dans un moment charnière : celui du passage de l'adolescence à l'âge adulte, qui est vécu en des termes genrés comme le processus de “devenir une femme”. L'abandon de la folk correspond pour nos enquêtées à un moment d'affirmation de soi et d'acceptation de leur féminité adulte : elles abandonnent la masculinité qu'elles avaient adoptée pour gagner en légitimité, et embrassent une féminité considérée comme adulte car prenant en compte la sensualité, voire la sexualité.

“ (...) tu la tiens ici tout ça enfin, t'es plus engoncé avec une guitare folk tu vois. Et d'un coup l'électrique beh moi je la porte très basse en plus donc ça a vraiment quelque chose aussi d'assez sexuel finalement, enfin c'est assez étrange quoi, parce que je la porte vraiment sur le sur le pubis, soyons clairs parce que c'est comme ça que je suis à l'aise, et du coup ya un truc, une liberté si tu veux qui s'est euh, que j'ai découverte quoi, à travers cet instrument euh...” (Aurélie)

Cette transition esthétique vers le rock et la guitare électrique est vécue comme une libération autant qu'une acceptation de soi. La période folk fait apparaître alors en négatif un rapport troublé au genre que les enquêtées attribuent volontiers à l'adolescence, et un besoin de se protéger de la féminité adulte (ou du moins une version essentialisée de celle-ci) et de l'inconnu qu'elle constitue. Nous pouvons remarquer que ces déclarations sont attribuables à deux des enquêtées les plus âgées ; l'âge peut être un facteur explicatif de ces représentations

essentialistes de la féminité, qui sont éloignées d'une conception *queer* plus volontiers manifeste chez les plus jeunes de notre échantillon. En outre, ces deux enquêtées ont une lecture oppositionnelle de l'hégémonie masculine dans la musique (que nous verrons plus loin), ce qui peut les pousser à avoir une lecture genrée de leur parcours musical et à souligner les représentations de genre à l'œuvre dans celui-ci. Les représentations de genre ne touchent cependant pas que le parcours esthétique des enquêtées : la question de la masculinité est notamment mobilisée autour des questions de technicité et d'attitude scénique.

### 3.3.2. Masculinité et légitimité

La masculinité et la technicité sont en effet étroitement liées dans les idéologies rock, et notamment dans l'idéologie rock de la fin des années 1960 et des années 1970 avec le rock progressif<sup>73</sup> (Frith, 1983). En effet, celle-ci correspond à la volonté du rock d'accéder à la légitimité culturelle à partir de la fin des années 1960, avec des groupes comme Led Zeppelin, The Who, King Crimson. Cette aspiration au statut d'art s'appuie sur plusieurs changements dans l'idéologie rock : la mise en valeur de la virtuosité individuelle dans la figure du *guitar hero*, inspirée des héros romantiques<sup>74</sup> (Weinstein, 2013), notamment. Cette figure est construite comme masculine, et même porteuse d'une masculinité parfois toxique, en tous cas fortement sexualisée et sexiste, cristallisée dans le "*cock rock*" (Frith, McRobbie, 1981). Le lien entre la masculinité et la technicité exacerbée en guitare électrique est toujours vivace, comme le souligne Marion qui est guitariste pour un groupe de rock / metal :

“Et du coup ouais ouais ça m'avait embêté, enfin ça m'emmerde cette idée que les nanas peuvent pas être techniques tout simplement quoi. Et c'est un truc que tu retrouves vraiment beaucoup quoi, comme euh... Comme préjugé.” (Marion)

Pour faire face à ce préjugé, nombreuses sont nos enquêtées qui ont pris le parti de démontrer une grande technicité pour le faire mentir, par ce que certaines désignent comme le *shred*. Celui-ci est un terme utilisé par les guitaristes pour désigner un jeu de guitare très rapide et très virtuose ainsi qu'agressif : *shred* signifie déchiqueter en anglais. Le concept du *shred* s'inscrit dans la culture masculiniste de la guitare électrique, qui célèbre donc la virtuosité et la considère comme un gage de qualité pour un guitariste. Nos enquêtées ont

<sup>73</sup> FRITH, S., *Sound Effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.

<sup>74</sup> WEINSTEIN D., “Rock's guitar gods - Avatars of the Sixties”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 70, 2013, p.139-154.

conscience de la masculinité contenue dans la démonstration technique et le *shred* et certaines y ont eu recours pour gagner en légitimité aux yeux des autres guitaristes, des hommes :

“Mais euh, c’est pour ça je pense que des fois les meufs on s’ultra masculinise dans la guitare, dans la pratique... à jouer... c’est pour ça que t’as des filles aussi qui jouent du *shred* dégueulasse qui sert pas du tout la musique, mais c’est pour montrer qu’on sait faire de la musique de brute euh, aussi.”  
(Constance)

Si la masculinité est reliée à la technicité, et que se masculiniser est un moyen pour certaines de nos enquêtées de montrer leur valeur et gagner en légitimité, l’agressivité est également articulée à ces deux éléments, comme nous le voyons dans la citation de l’entretien de Constance. La figure du *guitar hero* est liée à la notion de puissance, d’agressivité et d’assertivité ; la guitare électrique est fréquemment pensée et représentée en des termes sexuels et guerriers ; et de nombreux termes techniques de guitare appartiennent au champ lexical de la violence, comme “l’attaque” (la façon dont les cordes sont jouées) et le “*shred*”. Le langage corporel autour de la guitare est pensé en des termes genrés, et des guitaristes comme Aurélie voient leur jeu qualifié de masculin :

“Non mais c’est vrai j’aime bien attaquer, j’aime bien être efficace, j’ai pas peur d’attaquer, c’est ça c’est pour ça je pense qu’on a associé ça à la masculinité alors que c’est pas du tout forcément non plus masculin.” (Aurélie)

Aurélie, sensible aux questions de genre et proposant une lecture oppositionnelle de l’hégémonie masculine dans la musique, les remet immédiatement en question et souligne leur absurdité. Ces représentations constituent malgré tout une façon pour elle de penser et de rendre compte de son jeu de guitare, et lui permettent de gagner en légitimité vis-à-vis de ses pairs. Parfois, cette agressivité peut brouiller les représentations de genre du public et produire un trouble :

“(rires) G : Euh... On m’a dit que... J’étais charismatique et que je captais l’attention, un peu agressive aussi, que je faisais peur, mais euh... Je pense que c’est... C’est juste euh... Le fait d’être une femme qui crie et qui est pas contente qui fait peur.

L : Ok. (rires) et qui c’est qui t’a fait des remarques ?

G : Des hommes.”

Ici, Gwyneth, qui est politisée sur la question du genre et adopte une lecture oppositionnelle de l’hégémonie masculine dans la musique, souligne la subversion des normes qu’elle produit par son attitude scénique agressive, notamment chez les hommes. L’adoption de l’agressivité ne sert pas ici à augmenter sa légitimité, mais sert l’esthétique de



sa musique et un besoin d'expression individuelle. Enfin, certaines enquêtées, notamment les plus âgées, comme nous l'avons vu plus haut, mobilisent la féminité et la masculinité comme des catégories exclusives, et considèrent que leur masculinisation temporaire s'est faite au détriment de leur féminité. Elles l'envisagent alors comme un moyen de se protéger contre les représentations sexistes autour de la féminité adulte et des violences qui l'accompagnent, à l'instar d'Elodie :

“Ouais ouais, et tu vois moi je pense que d'une certaine façon c'est ce que je suis en train de découvrir moi aussi peut-être. C'est-à-dire que euh... Pendant longtemps elle a été une façon de de me masculiniser pour me protéger d'une certaine sensualité féminine, que... J'avais peur euh... De montrer euh, de voilà pour... Pour plein de raisons je pense.” (Elodie)

Cette masculinité temporaire fonctionne pour Elodie comme un évitement, une mesure de protection contre un corps qui change et les significations sociales de ce changement en termes de séduction et de sexualité, notamment. La masculinité est alors pensée, ici, comme contraire à la féminité, comme son inhibitrice. Cela participe d'une conception essentialiste du genre qui est mobilisée dans le rapport au monde de nos enquêtées les plus âgées. Nous avons donc vu dans quelle mesure la masculinité était associée à la technicité et à l'agressivité en ce qui concerne la guitare électrique rock. Nos enquêtées racontent s'être masculinisées dans le but de gagner en légitimité technique autant que scénique, et de se protéger d'une féminité changeante et plus sexualisable à l'âge adulte. C'est ce dernier point, et la question de la sexualisation dans les parcours de nos enquêtées, que nous allons aborder à présent.

### **3.3.3. Féminité normative et sexualisation à l'entrée dans l'âge adulte**

En effet, ce même passage de l'adolescence à l'âge adulte, crucial dans le parcours musical et individuel de nos enquêtées, s'exprime à la fois sur le plan de l'esthétique musicale, de la technicité et de l'attitude scénique que sur le plan de la présentation de soi. Sur ce sujet, justement, les représentations autour de la jeunesse et de la féminité sont particulièrement significatives, et deux de nos enquêtées, dont la visibilité et la réussite professionnelle ont augmenté très vite à un jeune âge, soulignent à quel point cela a pu être pénible. Marion souligne justement la pression qu'elle a vécu pour sortir un EP jeune, et la façon dont la jeunesse et la féminité constituent des arguments marketing qui placent les artistes dans une position destructrice :

“Mais je crois que j’ai toujours eu conscience du fait que... Moi on me disait que c’était une qualité d’être une femme jeune qui fait de la musique, pendant longtemps on m’a dit voilà euh, il faut que t’arrive à sortir ton premier EP avant tes 18 ans comme ça ce sera un argument de vente.” (Marion)

Les représentations autour de la féminité et sa place dans l’industrie musicale sont donc considérées comme nocives par certaines de nos enquêtées, qui pointent l’objectification et les rapports de pouvoir sur le plan de l’âge qui se mettent en place. Cela peut conduire, pour certaines, à un sentiment de perte de légitimité, à un effacement de leurs qualités musicales :

“Ça m’a vraiment fait du mal dans le sens que j’avais pas envie de vendre quelque chose pour le physique et pour l’âge, enfin tu vois je sais que c’est mon argument marketing mais, mais mais je suis plus que ça (...).” (Marion)

“Enfin dans le sens où euh... Je me faisais vachement influencer par le fait qu’ils étaient plus âgés, que j’étais, j’étais avec trois mecs euh qui avaient l’âge, qui étaient plus vieux que mon père... euh... (...) Et que euh... J’avais l’impression qu’ils avaient la science infuse parce que c’étaient des pros quoi.” (Marion)

Cette combinaison de l’âge et du genre touche aussi à la sexualisation, et ce sont ces mêmes enquêtées, exposées jeunes à la reconnaissance par l’industrie, qui la soulignent. Elles ont eu et continuent d’avoir le sentiment d’un double standard moral pour les hommes et les femmes, ainsi que le sentiment que ce qu’elles font les dépassent et connotent des représentations genrées qu’elles ne souhaitent pas convoquer en premier lieu. La sensualité et la sexualité sont deux points critiques sur lesquels elles déclarent prendre beaucoup de précautions : et le début de ces réflexions correspond à l’arrivée à l’âge adulte, et à la confrontation avec les attentes genrées envers la féminité.

“C’est ça... beh ouais beh pour moi c’était assumer une sensualité qu’en fait j’assumais pas avant, que j’avais peur.” (Elodie)

A nouveau, le passage à l’âge adulte est accompagné de changements sur le plan des représentations de genre qui transparaissent dans la musique, et qui donnent lieu, pour certaines, à une masculinisation de leur expression de genre dans le but de se protéger de la sexualisation qui peut les toucher. Cette objectification, nous l’avons vu, peut participer à un sentiment d’illégitimité et d’incompétence, dans la mesure où ce ne sont pas les qualités musicales des enquêtées qui sont mises en avant dans leur réussite professionnelle précoce. Ces négociations avec la féminité et les représentations sociales qui l’entourent ne s’arrêtent

pas à l'adolescence et nous verrons un peu plus loin comment nos enquêtées les négocient dans le présent de l'enquête. Nous avons donc vu dans quelle mesure les représentations de genre informent les questions de technicité, d'esthétique et de présentation de soi à la fois en pratique et dans le rapport des enquêtées à leur parcours. Ces analyses closent cette première partie de notre travail, dans laquelle nous avons adopté une approche diachronique de la guitare électrique rock et des rapports de genre, nous intéressant aux parcours musicaux de nos enquêtées et à la façon dont les rapports de genre les ont influencés et font partie de la façon dont nos enquêtées les considèrent. Nous allons à présent nous tourner vers la façon dont les guitaristes électriques considèrent leur pratique musicale et professionnelle au moment de l'entretien, et à la façon dont les rapports de genre s'y insèrent.

## **Chapitre 4 : Approche synchronique : rapports de genre, guitare électrique et subjectivité**

### **4.1. Sexisme, féminisme : entre résistance et négociations**

#### **4.1.1. Témoignages des violences sexistes**

Si nous avons déjà examiné les parcours des femmes guitaristes électriques dans le rock, ainsi que la place des rapports de genre dans ceux-ci et dans les représentations de nos enquêtées, il convient à présent de se pencher sur l'actualité de leur pratique, de manière synchronique plutôt que diachronique. En effet, si notre travail a précédemment porté sur la façon dont nos enquêtées se représentaient leur trajectoire musicale, en la mettant en récit et lui donnant une cohérence toute rétrospective, nous nous intéressons à présent à la façon dont les guitaristes électriques dans le rock envisagent et verbalisent leur présent, leur pratique musicale sous toutes ses formes ainsi que leur vie professionnelle. Nous commencerons ici avec l'analyse de la place du sexisme et du féminisme dans le rapport à la musique.

Tout d'abord, il est important de noter que nous avons recueilli de nombreux témoignages de sexisme, à des endroits très divers de l'activité musicale. Ces témoignages permettent de prendre la mesure de la conflictualité des rapports de genre dans la musique, mais aussi de la façon dont les guitaristes électriques les envisagent. Plusieurs d'entre elles soulignent d'abord l'hostilité des magasins de musique et les préjugés dont elles sont victimes dans leur enceinte : ils sont en effet un "terrain masculin"<sup>75</sup> (Bayton, 1997). Temples de la guitare électrique, ils sont très souvent tenus par des équipes uniquement masculines qui emploient un langage très technique, technique elle-même construite et perçue comme masculine ; Bayton souligne également la présence de clients masculins qui essaient des guitares avec confiance et arrogance, jouant très fort et occupant tout l'espace sonore du magasin. Nos enquêtées soulignent les préjugés des vendeurs qui excluent les femmes de la possibilité d'acheter ou de pratiquer la guitare électrique, les reléguant au domaine de la guitare acoustique, perçue comme plus féminine<sup>76</sup> (Bourdage, 2007). Constance raconte :

---

<sup>75</sup> BAYTON, M., "Women and the Electric Guitar" in S. Whitely, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York, Routledge, 1997, p.37-49.

<sup>76</sup> BOURDAGE, M. M., "From Tinkerers to Gods : the electric guitar and the social construction of gender", Thèse de doctorat, University of Colorado Denver, 2007.

“Euh non c’est une impression que j’ai eue moi, enfin c’est juste moi parce que... Au début euh... Quand j’allais dans un magasin de guitare on me donnait une acoustique toute pourrie... (...) Et euh... Voilà et euh, après moi je voulais moi ce qui m’intéressait c’étaient des guitares qui valaient cher, des PRS des trucs comme ça...” (Constance)

Cette exclusion du domaine de la guitare électrique par les vendeurs instille chez elle l’impression qu’elle doit prouver sa valeur, prouver qu’elle mérite l’instrument par ses qualités techniques et sa capacité à impressionner. Cette exclusion concerne également la possibilité d’acheter des guitares haut de gamme ou de collection, dans le cas de Constance :

“Je rentre dans le magasin ils m’ont dit euh... T’es riche ? Ton père il est riche ? Bon bah... Bah tu te casses, voilà, parce que ya un magasin chais plus lequel c’était à Pigalle, qui vend des guitares très très très vintage, et euh... (...) Chais pas lequel c’est, c’est un vieux et en gros il était avec ses potes, et il m’ont vue arriver, une petite meuf en talons, voilà ils te ils te jugent tout de suite aussi tu vois. (...) Et envers le jeune âge aussi je pense, enfin pour le magasin là en l’occurrence, mais dans la guitare c’est plus envers les meufs.” (Constance)

Cette exclusion du domaine technique et érudit des guitares de collection est pour Constance le point de départ de son sentiment d’exclusion dans la guitare électrique, exclusion qu’elle attribue à son genre et à son âge, ainsi qu’à la féminité normative qu’elle présente. Valentina exprime le même vécu, qu’elle associe également à la nécessité de faire ses preuves en tant que vendeuse dans un magasin de guitares, en ce qui pourrait constituer une sorte de rite de passage :

“Et c’est là aussi qu’il y avait aussi des gars qui venaient et qui me disaient, bonjour, il est où le vendeur ? (...) Donc je disais beh il est là... Devant vous... (...) En chair et en os. C’était très rigolo. Euh... Là il fallait que je fasse mes preuves quand je prenais ma guitare et que je la testais.” (Valentina)

Cependant, si le magasin de musique est une expérience fréquente d’exclusion des femmes du domaine de la technique et de la guitare électrique, la remise en question des compétences de nos enquêtées se retrouve à différents niveaux de la pratique, et peut-être autant explicite qu’implicite. Certaines, comme Valentina, se retrouve dans une position ambivalente, recevant des compliments qui viennent souligner les attentes différentielles autour du niveau des femmes à la guitare électrique :

“Alors après y’a eu la question de : ‘tu joues bien pour une fille’” Alors ça je l’ai entendu et puis je savais pas trop quoi faire de ça puisque c’était à la fois un compliment et pis à la fois dégradant.” (Valentina)

On remarque ici les représentations autour de la technicité attendue des femmes, inférieure à celle des hommes. Bayton<sup>77</sup> souligne le lien entre la féminité normative et ces attentes basses en termes de technicité : le chant est considéré comme féminin du fait de sa proximité avec le corps et de son aspect naturel, là où les instruments de musique nécessitent une prise en main et un apprentissage technique réservé aux hommes. Cette présomption de non technicité autour des femmes guitaristes électriques est parfois intériorisée par elles :

“Euh.. Déjà je me sens beaucoup plus à l’aise quand je joue avec des femmes que quand je joue avec des hommes, je me sens moins jugée tout de suite sur mon niveau ou sur... Euh... Ma légitimité à être là avec une guitare et à faire du rock, parce que j’en ai eu, j’ai joué avec des hommes qui... Me prenaient un peu de haut ou autre... Et vu mon niveau à la guitare ça peut s’expliquer mais (rires)...” (Gwyneth)

Ici, Gwyneth fait sienne l’injonction à la technicité en employant un commentaire dépréciatif sur son jeu de guitare ; cependant, on note qu’elle attribue cette injonction à des hommes, et l’inscrit donc dans les rapports de genre. Gwyneth a une vision politique des rapports de genre, qu’elle attribue à son homosexualité ; et elle admet se documenter sur ces questions, ce qui, de toute évidence, influe sur sa réponse. D’autres, comme Nour, plus jeune, peu politisée, expriment leur incompréhension face au sentiment de devoir prouver sa valeur :

“Et je pense que... Inconsciemment c’était que moi-même je me mettais une pression ok je suis la seule fille faut que, comme si j’avais le devoir de montrer qu’une fille guitariste pouvait aussi jouer genre bien, enfin plus que faire trois accords et être chill tu vois... (...) chais pas ya un truc qui se passe c’est pas vraiment exprimé tu vois mais tu sens genre c’est comme si t’arrivais dans un univers d’hommes alors que en soi bah pas forcément c’est juste de la musique tu vois... Enfin chais pas enfin tu sens un espèce de malaise, t’es obligée de prouver que tu peux être sur scène avec eux.” (Nour)

Cette présomption d’incompétence apparaît parfois comme diffuse : elle n’est pas dite, et pourtant elle est ressentie, a fortiori dans des espaces très masculins comme les *jams* ou l’école de guitare électrique. Les rapports de genre sont donc structurants dans les représentations de nos enquêtées et touchent à la technique autant qu’à la technologie, et confirment ainsi les travaux que nous avons examinés plus haut (Bayton, 1997, Bourdage, 2007). En outre, les rapports de pouvoir liés au genre se retrouvent également dans les relations professionnelles entre nos enquêtées et les hommes qu’elles fréquentent dans le cadre de leur pratique musicale. Ces pratiques ne sont pas spécifiques à la musique mais se retrouvent dans un terme forgé par l’autrice Rebecca Solnit<sup>78</sup> et repris par les médias et les

---

<sup>77</sup> BAYTON, M., *Frock rock*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

<sup>78</sup> SOLNIT, R., *Men explain things to me : and other essays*, Londres, Granta Books, 2014.

réseaux sociaux : le *mansplaining*. Contraction de *man* (homme) et de *explaining* (explication), il désigne la propension des hommes à se considérer comme sachant et les femmes comme ignorantes dans une interaction sociale, et étant ainsi dans le devoir de donner des explications, sans que l'interlocutrice ne l'ait demandé. Si ce terme n'est pas issu de la littérature féministe, il renvoie malgré tout à la présomption d'ignorance générale des femmes qui régit les rapports de genre dans un système patriarcal. Gwyneth l'évoque à propos de son bassiste :

“Ouais il est sympathique... Parfois... Il est un peu lourd dans sa façon de m'expliquer des choses que je... Sais déjà.” (Gwyneth)

Cette présomption d'ignorance prend parfois la forme d'une remise en question incessante des apports des enquêtées, qui est intériorisée :

“Et euh.. Et travailler avec les gars avec qui j'ai bossé c'était aussi remettre en question mes idées tout le temps, parce que j'avais l'impression que, euh... Ce qu'ils pouvaient apporter était plus intéressant que ce que je pouvais apporter.” (Marion)

Ainsi, le sexisme est perçu jusque dans les relations de travail, et désigné comme tel : ce sont des hommes qui remettent en question et expliquent des choses aux femmes, et cela est noté par les enquêtées. Ces relations professionnelles renforcent donc le sentiment d'illégitimité des femmes guitaristes électriques, et contribuent structurellement à entamer la confiance qui peut être la leur quant à leurs compétences. Enfin, nos enquêtées soulignent une dernière forme de sexisme, sur laquelle elles sont nombreuses à confier leurs inquiétudes et la façon dont elle a pu informer leurs trajectoires et leur présentation d'elles-mêmes : la sexualisation. Cette sexualisation se retrouve à tous les endroits de leur activité musicale : sur scène, au sein des groupes, dans les relations professionnelles. Elle se retrouve dans la présentation d'elles-mêmes des musiciennes, qui hésitent à exprimer leur sensualité de peur des réactions :

Non non carrément ya aussi ça. je pense que, assumer la sensualité, c'est quelque chose qu'est pas simple. (...) Et, ça demande d'avoir vraiment confiance en soi, pour pas qu'elle soit récupérée, pour pas qu'elle soit mal interprétée (...). (Elodie)

La sensualité signifie pour Elodie une certaine féminité, et surtout une certaine sexualité féminine, qu'elle peine à désigner pour ce qu'elle est, pour les mêmes raisons qu'elle a hésité à l'exprimer réellement sur scène et dans ses chansons. Cependant, si Elodie

reconnaît le danger de la sexualisation, elle laisse aux femmes le soin de la contrôler, par la confiance. Elle souligne par là, sans doute, le chemin personnel qu'elle a parcouru pour aller vers cette sensualité, qu'elle exprime comme un chemin vers l'acceptation de soi. D'autres ont une vision plus politique des rapports de séduction entre hommes et femmes dans la musique, et souligne la façon dont ils entachent les relations dans les groupes :

“Et ah oui non aussi le... J'ai pas l'impression de jouer avec quelqu'un qui me convoite. (...) Et quand j'essayais de faire des groupes en licence aussi, systématiquement ça, ça commençait par la musique et puis... Ouais. Ouais. Donc je pense que c'est ça aussi avec les femmes... Enfin même si j'ai... Principalement joué avec des femmes lesbiennes (rires), euh... Ya pas cette espèce de prédation, c'est c'est différent. Ya une question de respect j'imagine, et ok on fait de la musique, on fait de la musique et voilà.” (Gwyneth)

Pour Gwyneth, mais aussi pour Marion, les relations au sein d'un groupe ne sont jamais strictement professionnelles lorsqu'il y a des hommes, à leur grand regret. Elles sont donc considérées comme des petites amies ou partenaires sexuelles potentielles, alors qu'elles ont fixé un cadre purement professionnel à leur pratique. Constance, enfin, souligne des relations femmes - hommes encore plus violentes dans les milieux les plus proches du *show-business* :

“(...) c'est un milieu qui est quand même dur, avec les femmes, faut pas se faire avoir, euh, t'es quand même une proie au milieu de tous les musiciens hommes. (...) On m'a clairement dit, j'ai un pote musicien, un bassiste, qui m'a dit : dans la musique quand t'es une meuf ya une chose à faire, il me dit, il faut que les mecs croient qu'ils peuvent te baiser mais sans jamais les laisser te baiser.” (Constance)

La sexualisation est dans ce cas le moteur même des dynamiques professionnelles, où les hommes convoitent et les femmes doivent jouer leur jeu tout en tentant de se préserver, ou du moins, respecter le double standard moral en matière de sexualité féminine<sup>79</sup> (Garber, McRobbie, 1975) et ne pas afficher une sexualité débordante. Nous avons donc vu dans quelle mesure les femmes guitaristes électriques vivent et verbalisent le sexisme qu'elles expérimentent par les représentations qui leur refusent les compétences technologiques et techniques, ainsi que par les relations femmes - hommes paternalistes et sous le signe de la sexualisation. Si presque toutes témoignent de ces expériences, peu d'entre elles parlent directement de sexisme, et seulement quelques-unes désignent directement les hommes ou la masculinité comme responsables. Parmi ces dernières, l'orientation sexuelle est un facteur

---

<sup>79</sup> GARBER, J., MCROBBIE, A., “Filles et *subcultures* (1975)”, in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l'eau, 2020, p.73-82.



déterminant : les lesbiennes sont beaucoup moins réticentes à accuser les hommes, ayant moins à perdre à s'afficher comme féministe que les femmes hétérosexuelles. L'âge est également un facteur déterminant dans notre échantillon : les trois enquêtées les plus âgées (34 ans) témoignent de représentations plus proches d'un féminisme de la différence, moins frontal et insistant sur les caractéristiques distinctes des hommes et des femmes, avec un ton parfois plus essentialisant. Pour d'autres encore, le niveau d'études, et notamment d'études supérieures non-musicales, est déterminant dans la mesure où elles ont eu accès à de la littérature sur ces questions. Enfin, si toutes n'ont pas la même réponse à ces situations sexistes : nous allons voir à présent les résistances et les négociations qu'elles leur opposent.

#### 4.1.2. Résistances

En réponse à ces expériences sexistes, et perçues comme telles, certaines de nos enquêtées, les plus jeunes, les lesbiennes ou encore celles qui ont été socialisées aux études supérieures, exercent une résistance au sexisme qui s'exprime sous trois formes : sa dénonciation ouverte, des pratiques de non-mixité ou l'inscription dans la politique de représentation. Ces trois pratiques relèvent d'une "lecture oppositionnelle"<sup>80</sup> (Hall, 1980) des relations et des représentations sexistes dans la musique et autour de la guitare électrique. Tout d'abord, la dénonciation du sexisme s'inscrit dans le quotidien des guitaristes concernées, depuis leurs relations professionnelles jusqu'à leur expression artistique. Elles parlent ainsi depuis leur position de guitariste électrique, d'artiste :

"Mais j'écris sur les violences sexuelles et tout ça, et mes chansons en parlent aussi beaucoup... Et ça parle aussi beaucoup du, de, de regard féminin en fait, ça parle beaucoup de positionnement au monde par rapport au regard féminin. Ou, comment dire... Ou en marge." (Marion)

Ici, la création artistique devient le support d'une prise de parole sur le monde, depuis un point de vue spécifique et vu comme tel. Marion s'inscrit dans les réflexions contemporaines sur les théories de la connaissance située<sup>81</sup> (Haraway, 1988) et son application au domaine de l'art<sup>82</sup> (Mulvey, 1975). En produisant des textes qu'elle pense exprimer depuis son point de vue de femme, Marion, qui déclare par ailleurs avoir été victime d'agressions sexuelles, cherche à produire de nouveaux discours pour combattre le sexisme.

---

<sup>80</sup> HALL, S., "Encoding / Decoding" in S. Hall, D. Hobson, A. Lowe et P. Willis (dir.), *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson, 1980, p.128-138.

<sup>81</sup> HARAWAY, D., "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14 (3), 1988, p.575-599.

<sup>82</sup> MULVEY, L., "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, Volume 16, Issue 3, 1975, p.6-18.

Certaines résistances sont moins artistiques mais opportunistes, par la simple réponse à des remarques normatives :

“J’ai tellement l’habitude, que c’est, non mais ça dépend qui le dit. Par exemple j’ai un guitariste avec qui je joue dans un groupe, euh souvent je vais rentrer dedans enfin je vais le provoquer mais euh gentiment tu vois, je vais essayer de montrer à la personne finement que... Que c’est pas, justifié que c’est quelque chose de... C’est le produit c’est un produit culturel, cette phrase est un produit, est le produit d’une culture très genrée, et euh, et très réductrice quoi finalement.” (Aurélié)

La réponse à ces remarques sexistes (ici, le fait qu’Aurélié joue de la guitare “comme un homme” du fait de son rapport physique à celle-ci, de son appropriation des codes rock masculins) passe par la déconstruction, par une approche presque sociologique de la question. Aurélié, en plus d’être lesbienne, a passé deux ans en classe préparatoire littéraire, et a donc été socialisée à la recherche et aux travaux de sciences humaines. A l’instar de Valentina, qui a le même parcours, ce sont des analyses théoriques qui leur fournissent les moyens de résister au sexisme, et de le dénoncer :

“En fait je me suis un peu intéressée à cette histoire de femme guitariste électrique comme ça. Et je me suis rendue compte que... en fait ya eu des études sociologiques, je sais pas, je saurai pas te redire les sources, mais ils se sont aperçus que les bah les petites filles, alors c’est peut être un peu généraliste, faut prendre ça avec des pincettes d’accord ? Mais que les petites filles étaient plus attirées peut-être que c’est leurs parents qui les amènent plus vers ça où qu’elles sont plus attirées vers une musique plutôt classique avec de la partition, avec un cadre scolaire en fait. Et peut-être que les mecs ont plus de facilité à prendre une guitare, à se retrouver entre potes, à jouer, à s’en foutre... tu vois ?” (Valentina)

Nous pouvons cependant noter une réticence à la généralisation, qui se retrouve souvent dans les déclarations des enquêtées du même âge. Cela peut s’expliquer, comme nous l’avons dit plus haut, par une autre socialisation au féminisme que les plus jeunes, mais aussi, à une position plus élevée, par une plus grande reconnaissance dans le milieu musical, et à la peur de la perdre en adoptant des propos trop radicaux envers les hommes, dans un univers masculin. Si la résistance au sexisme s’exprime à travers une démarche de dénonciation, par la création ou par la réponse aux micro-agressions du quotidien, elle s’incarne aussi dans des activités musicales en non-mixité, qu’elles soient politiques, ou non. Parfois, en effet, cette participation à des projets non mixtes est accidentelle, une opportunité professionnelle comme une autre, à l’instar de Constance, qui souligne sa vertu émancipatrice :

“Après les filles sont cools tu vois elles sont toutes euh, dans des démarches euh... Euh... Vachement progressistes tu vois, genre euh...(...) Donc c’est cool parce qu’aussi ya aussi cette notion de, on est

pas juste des meufs avec les seins à l'air sur scène, ouais ya vraiment aussi on s'affirme en tant que femme, c'est un peu féministe comme groupe tu vois." (Constance)

Constance associe ainsi cet environnement féminin avec la possibilité de s'affirmer, de prendre sa place et de se faire respecter : plus tard dans l'entretien, elle raconte une anecdote dans laquelle le groupe a fait changer le nom d'un événement pour qu'il ne soit pas sexiste. Le groupe non-mixte permet de lutter contre le sexisme de manière collective, de la même manière qu'il permet, en interne, de bâtir une plus grande confiance en soi et un plus grand respect de soi. Bayton souligne également ce caractère émancipateur des groupes de femmes<sup>83</sup> (Bayton, 1997), permettant de construire une confiance en soi chez les musiciennes qui en font partie. D'autres enquêtées, à l'instar de Marion et Gwyneth, soulignent les effets internes de la non-mixité :

"Beh ouais travailler qu'avec des nanas c'est quand même vachement... Pfiou... Vachement bien." (Marion)

"Ouais, ouais je me sens beaucoup plus à l'aise avec des femmes et euh je suis sûrement plus force de proposition, j'ai.. Et ça me donne plus envie de jouer, plus envie d'aller aux répets, c'est plus agréable je trouve. Ouais." (Gwyneth)

La non-mixité, cette fois-ci sous la forme d'une volonté explicite et non pas du hasard des opportunités, est gage de relations de travail plus saines, plus professionnelles, et permet de se sentir plus en confiance et de retirer un plus grand plaisir des activités musicales. Les rapports de séduction en sont absents, même en présence de musiciennes lesbiennes : la non-mixité permet donc d'évoluer dans un environnement protégé de la sexualisation dont nous avons parlé plus haut. Certaines de nos enquêtées la considèrent ainsi comme une réponse possible au sexisme qu'elles vivent. Enfin, la dernière forme de résistance que les guitaristes électriques opposent au sexisme est l'engagement dans la politique de représentation. Cette stratégie politique a été décrite par Gayatri Spivak comme de "l'essentialisme stratégique"<sup>84</sup> (McRobbie citant Spivak, 1997), c'est-à-dire la mobilisation des catégories sociales comme un tout cohérent à des fins d'émancipation. La politique de représentation vise à rendre visible dans l'espace social des groupes sociaux marginalisés, ce qui a pour vertu de les faire entrer dans l'espace public et d'améliorer leur condition, mais

---

<sup>83</sup> BAYTON, M., "Women and the Electric Guitar" in S. Whitely, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York, Routledge, 1997, p.37-49.

<sup>84</sup> MCROBBIE, A., "Ré-articuler l'empirisme et le déconstructivisme : nouvelles questions pour le féminisme et les Cultural Studies (1997)", in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l'eau, 2020.

peut avoir comme revers de la médaille une forme de réification de leur identité. C'est une stratégie qu'adoptent les plus informées et politisées de nos enquêtées, dans le but de légitimer les femmes dans la position de guitariste électrique :

“Voilà, qui est une super musicienne et euh elle vient me voir, un jour, il y avait je ne sais pas quoi, une conférence, une rencontre euh... et puis elle vient me voir : ‘Alice Animal ?! C’est super ce que tu fais, euh c’est vachement important ce que tu fais parce que tu vas donner envie à des petites filles de faire de la guitare électrique.’” Et alors là si tu veux c’était la boucle qui se.. Qui se refermait quelque part... (...) Et j’ai Clara qui vient me voir et qui me dit euh qui me dit ça, c’est génial et je me suis dis ouais en fait on est en mission, un truc comme ça !” (Alice)

“ L : Ouais tu t’en fous qu’on identifie ton genre ou pas quoi.

G : Ouais, ouais c’est ça, tant qu’on aime ma musique c’est cool. Même si je préfère être encore une figure de femme lesbienne pour les autres femmes lesbiennes...” (Gwyneth)

Certaines de nos enquêtées adoptent ainsi des stratégies de résistance, par la dénonciation directe du sexisme, des pratiques collectives en non-mixité et la volonté de participer à la politique de représentation pour légitimer les femmes au poste de guitariste électrique. A nouveau, ces démarches sont réservées à celles qui ont, soit déjà été victimes d’agressions sexuelles ou de violences sexistes, soit ont été socialisées aux travaux sur ces questions, soit ne sont pas hétérosexuelles et peuvent donc se permettre de manifester leur opposition sans avoir peur d’entacher leurs relations avec les hommes, étant détachées des enjeux matrimoniaux. Leur degré de reconnaissance professionnelle ne semble pas jouer dans ce processus, toutes semblent avoir à cœur de résister, d’une manière ou d’une autre, au sexisme. Les autres adoptent des stratégies moins frontales que nous pourrions qualifier de négociations et d’évitements.

#### **4.1.3. “Je veux juste être moi” : négociations et évitements**

Ces négociations sont des réactions moins frontales que les précédentes, plus conciliantes, qui pourraient relever de ce que Hall appelle une “lecture négociée” des rapports de genre et des représentations autour de la réalité : une acceptation partielle de l’hégémonie masculine, et une renégociation symbolique ou matérielle de certains aspects de cette hégémonie, à la marge. La première négociation concerne la réalité du sexisme : sans être une totale résignation, elle consiste à traiter les agressions et les représentations sexistes comme des aléas avec lesquels il faut composer, sous peine de devoir perdre des opportunités ; tout en reconnaissant par ailleurs que ceux-ci peuvent parfois jouer en leur faveur :

“J’pense quand même ya le côté pour l’image c’est pas mal d’avoir une meuf... mais bon. Ça j’ai fait le deuil mille fois de ce truc. Fin voilà... tu peux pas non plus être cent pour cent anti-tout. (...) Donc ouais on me met devant après je te le cache pas, je suis une meuf... je suis jeune, je suis fraîche euh... peut être qu’à un moment on me mettra peut être plus derrière aussi tu vois !” (Louise)

Louise, qui évolue dans le milieu fermé de la variété grand public, reconnaît volontiers le sexisme dont font preuve certains producteurs ; elle fait son propre tri des propositions qu’elle reçoit, et se réserve le droit de refuser tout en n’en faisant pas une pratique systématique. Elle a, en effet, beaucoup à perdre à s’opposer frontalement à leur sexisme, du fait du pouvoir qu’ils ont dans ce petit milieu. Sa marge de manoeuvre est fine, et elle tente de l’utiliser à bon escient, pour se respecter, à l’instar de Constance :

“J’étais plus dans des groupes avant, j’étais plus même à la Folie Douce en fait on est hyper sexualisées. (...) Et euh chuis habituée. J’ai rien contre, trop, tu vois. Faut pas que ce soit trop, disons que chuis pas non plus euh...” (Constance)

Constance semble également avoir fait son deuil quant à la sexualisation dont elle est victime, la considérant comme une partie du travail. Elle met pourtant une limite qui, si elle semble timide, est tout de même évoquée. Cette lecture négociée considère donc le sexisme presque comme un mal nécessaire vis-à-vis duquel il faut s’adapter, tout en se fixant des limites, qui sont personnelles. Certaines enquêtées se dissocient d’un certain féminisme, et par-là même, de leurs collègues féministes. Ces positions sont rares ; moins rare est le fait de ne pas s’identifier comme féministe, même dans le cas d’enquêtées qui s’opposent frontalement au sexisme dans la musique. Ces deux constats font écho aux travaux de McRobbie sur le féminisme et le post-féminisme<sup>85</sup> (McRobbie, 1993) : si certains chevaux de bataille du féminisme sont entrés dans les mentalités collectives et sont des sujets banals dans les productions culturelles des médias de masse, l’identification des femmes au féminisme est elle en recul et est attribuée à un passé qui n’a plus raison d’être. Dans le cas de nos enquêtées, il est difficile pour elles de ne pas se positionner par rapport au féminisme, étant donné l’actualité des débats et des réflexions, ainsi que du mouvement #musictoo. Certaines, à l’instar de Louise, ont également une lecture négociée du féminisme de leur homologues :

“Euh... après moi ya un truc sur lequel je me sens... je me désolidarise un peu sur ce coup là. C’est que par exemple je vois sur les réseaux sociaux, elles ont beaucoup recours au hashtag femme à la guitare, femme productrice, femme ceci. Et moi je suis anti. Pour moi c’est anti... de faire ça... c’est rabaisser la... fin à le préciser.”

---

<sup>85</sup> MCROBBIE, “Shut up and dance : Youth Culture and changing modes of femininity”, *Young*, Volume 1, Issue 2, 1993, p.13-31.

“C’est pour ça que je m’interroge. C’est sur qu’on est dans une société bien patriarcale mais c’est en train de bouger j’ai l’impression un peu, mais justement moi j’ai pas envie de jouer le je suis une femme et je me vends comme ça en tant que tel. Je suis moi. J’ai envie d’être moi, c’est tout.” (Louise)

Ici, Louise s’inscrit en contre des stratégies de représentations de ses collègues. Elle reproche justement l’essentialisme au cœur de cette stratégie politique et souhaite une existence en-dehors des rapports de genre, libre des représentations qui l’entourent, et accepte d’autant moins d’être rendue à cette identité par des mouvements émancipateurs. Plus loin, elle se révolte contre les politiques de quotas, qui selon elle, annulent ses compétences par l’accent mis sur son genre. Ce besoin “d’être juste soi” se retrouve à de nombreuses reprises chez certaines enquêtées, qui tentent d’y répondre en négociant également leur image et les représentations attachées à leur identité de femme. Cette négociation se trouve notamment au stade crucial de la définition de l’identité de leur projet musical, identité autant visuelle que symbolique, à l’aide de photos et de textes. Valentina s’est ainsi posé la question suivante :

“Alors, au départ je me disais “ce sera un atout d’être une femme et d’être guitariste électrique parce que j’ai l’impression qu’il n’y en a pas tant que ça et euh puis finalement en fait ça m’a posé question comme toi parce que... Si je le mets trop en avant ça veut dire que... Ca veut dire qu’il y a vraiment une problématique et que je mets le doigt sur cette problématique en fait et que le fait de me montrer femme guitariste électrique finalement bah euh c’est problématique, c’est utiliser une faille dans le système”. Alors je me suis dit qu’il fallait que je sois moi, il se trouve que je suis guitariste électrique et il se trouve que je suis une femme donc je vais l’être pleinement...” (Alessandra)

Ici, elle évite le positionnement féministe en adoptant une position essentialiste, en décidant de se montrer comme femme dans une féminité normative tout en exprimant sa personnalité, et sans revendiquer quoi que ce soit. Marion, quant à elle, décide d’éviter la question du genre en adoptant un nom de scène neutre :

“C’était très important pour moi de, d’aller vers un truc euh non généré... Et puis euh, et puis j’aimais bien qu’on m’appelle [prénom neutre], euh, mais ouais c’était aussi un peu, ça partait dans cette réflexion là aussi quoi.” (Marion)

Ce nom de scène fonctionne comme une protection : elle évoque à son tour le besoin d’être écoutée pour sa musique et non pour son genre, et son besoin d’éviter à tout prix d’être sexualisée, appuyé par ses expériences passées. Elle tente ainsi, comme Louise et Valentina, d’échapper au genre en le contournant, en le négociant comme elle peut, là où on lui laisse le choix : sur la définition visuelle et textuelle de son projet musical. Si on retrouve un besoin d’échapper au poids du genre en tant que guitariste électrique, ces mêmes enquêtées

expriment le besoin d'échapper au poids du féminisme et de la représentation, et d'exister pour elles-mêmes et leurs compétences musicales, en-dehors de tout devoir politique.

Nous avons donc vu dans quelle mesure les guitaristes électriques manifestent l'expérience du sexisme et y répondent, soit par la résistance qui suit une "lecture oppositionnelle" des rapports de genre, soit par la négociation et l'évitement consécutifs à une "lecture négociée" de ces mêmes rapports de pouvoir. Le genre et les représentations qu'il contient sont ainsi structurants dans l'expérience du milieu professionnel musical pour la majorité de nos enquêtées, et ils informent depuis leur expression artistique, jusqu'à la définition de leurs projets musicaux et leur relations inter-personnelles avec les autres professionnels. Nous allons à présent examiner si les rapports de pouvoir qui définissent le genre se retrouvent dans la façon dont les guitaristes électriques envisagent leur pratique, leur processus créatif et leur rapport à l'instrument.

## **4.2. Féminités sonores : création musicale et pratique de l'instrument**

### **4.2.1. Création, pratique et technologie**

Le premier des points sur lesquels nous allons nous pencher à présent concerne la place des technologies entourant la guitare électrique, les amplificateurs et les pédales d'effets, dans la pratique de l'instrument de nos enquêtées ainsi que dans leur processus de création, et le rapport qu'elles entretiennent avec celles-ci. En effet, la technologie qui entoure la guitare électrique est, selon la littérature examinée précédemment, une des lignes de force principales des rapports de genre dans la musique (Bourdage, 2007 ; Bayton, 1997, Weinstein, 2013). Donna Weinstein, notamment, insiste sur la place centrale de l'électrification de la guitare, de la création croissante d'amplificateurs et de pédales d'effets dans les années 1950 et 1960, dans le processus de construction de la figure du "*guitar god*"<sup>86</sup>, fondée en partie sur la puissance sonore nouvellement acquise et la possession de son propre son. La technologie est, en outre, une des raisons pour lesquelles les femmes sont peu nombreuses à devenir guitaristes électriques et se cantonnent à la guitare acoustique, selon Bourdage<sup>87</sup> : un processus de masculinisation des technologies notamment radiophoniques, aux Etats-Unis, à partir des années 1940, a écarté les femmes du "bricolage" des guitares

---

<sup>86</sup> WEINSTEIN D., "Rock's guitar gods - Avatars of the Sixties", *Archiv für Musikwissenschaft*, 70, 2013, p.139-154.

<sup>87</sup> BOURDAGE, M. M., "From Tinkerers to Gods : the electric guitar and the social construction of gender", Thèse de doctorat, University of Colorado Denver, 2007.

électriques, et les a culturellement désignées comme incompetentes en la matiere, dans un processus d'essentialisation de la feminite. Il nous a alors semblé pertinent de nous intéresser au rapport que les guitaristes électriques entretiennent avec leurs amplificateurs et leurs pédales.

Il faut d'abord souligner que la technophobie à laquelle nous nous attendions est en fait peu présente dans notre échantillon. Peu d'enquêtées manifestent une véritable aversion à la recherche et l'utilisation de pédales et d'amplis, et si c'est le cas, elles en parlent comme d'un problème qu'elles ont fini par résoudre :

“Non mais c'est vrai que... moi au départ y'a un truc qui me rebutait quoi... (...) ...d'entrer dans ce truc de pédales, d'amplis, de tout ça, ça me paraissait euh...pouaah. C'est vrai ! ça c'est quelque chose qui me rebutait. Après euh... l'histoire de la technique euh... ça me faisait penser au côté virtuose (...).” (Valentina)

Ici, Valentina évoque son aversion première pour les pédales et les amplis, qu'elle lie par ailleurs à la virtuosité, et, plus loin dans l'entretien, à la masculinité. De la même manière qu'elle a ressenti puis intellectualisé son rapport à la musique sous l'angle des rapports de genre, elle a lié son inimitié première envers le matériel à sa socialisation féminine. Louise évoque la même chose à propos des guitares, et fait le même lien avec la culture de la virtuosité et du solo :

“Je suis dans un milieu où les guitaristes ont toujours 40 guitares pour avoir 40 sons différents. Euh, il faut tout de suite faire des solo et ... avec Rachel on les appelle les moustachus, c'est le rock des, le rock à moustache. C'est le fameux rock où tu fais ta démo...” (Louise)

Si ces deux enquêtées soulignent volontiers le lien entre ce rapport à la technologie et le genre des guitaristes, elles ne sont pas pour autant totalement hostiles à la technologie. L'utilisation et la connaissance des amplificateurs et des pédales d'effet faisant partie des compétences attendues dans la profession, elles ont chacune trouvé des solutions : la constitution d'un *set-up* inchangé pour Louise, et l'accès aux pédales via des prescripteurs masculins, pour Valentina, qui a fini par y prendre goût tout en devenant peu à peu une figure d'experte parmi ses fans. Nous pouvons donc dire que le rapport à la technologie de nos enquêtées ne se résume pas à une réticence genrée, et que, dans les cas les plus proches de cette situation, cette réticence a été dépassée par la conformation *a minima* aux normes du milieu musical.

Pour beaucoup de nos enquêtées, au contraire, les amplificateurs et surtout les pédales d'effet sont un élément essentiel de leur pratique musicale et de leur processus créatif. Les



pédales d'effet sont pour elles liées à la possibilité d'expérimenter de nouveaux sons, de nouvelles textures sonores, mais aussi de tester des extraits de composition, au moyen d'une pédale de *loop* (pédale d'effet permettant d'enregistrer puis de diffuser des parties instrumentales en boucle, afin de jouer par-dessus). Les pédales sont donc d'abord un support de travail essentiel :

“Bah là par exemple j'avais juste une pédale de réverb et... Et la muff, genre euh... Qui est conséquente. Et puis je prends, je prends aussi souvent une pédale de loop pour euh faire une impro ou un truc comme ça. Je reste plus sur ces trois pédales là quand je suis chez moi.” (Nour)

Parmi les enquêtées, certaines démontrent une curiosité particulière pour les pédales d'effet, qu'elles relient à un sentiment intense de liberté créative. Elles soulignent la démultiplication des possibilités qui découle de la possession et de la combinaison des différentes pédales, et montrent même un goût pour la profusion :

“Et puis j'ai toutes mes pédales et j'ai les pédales du metteur en scène, qui est aussi guitariste et qui a du coup beaucoup de pédales, et donc euh au fond, je finis par avoir une vingtaine de pédales... (...) Je suis trop heureuse.” (Marion)

Ces enquêtées sont le plus souvent celles dont les parents sont eux-mêmes artistes, qui ont donc probablement été socialisées davantage à la création artistique et peuvent envisager sereinement le rapport à la pléthore de directions artistiques que proposent les pédales d'effet. Les autres instaurent une limite à l'utilisation des pédales, et insistent davantage sur la responsabilité de la guitariste dans la production du son :

“Parce que j'ai eu une période j'avais énormément d'effets et j'en ai toujours beaucoup, de me dire que c'est pas les effets qui font tout et que avant tout en fait c'est mon jeu et euh comment je donne des intentions, comment j'attaque la guitare (...)” (Selma)

Ici, Selma, qui est pourtant la plus compétente en termes de techniques audio dans notre échantillon, du fait de ses études d'ingénieure du son, déplace la responsabilité du son de l'utilisation de matériel auxiliaire vers la musicienne. A l'instar d'autres enquêtées, elle va contre la norme masculine qui consiste à posséder un nombre élevé de pédales d'effet, pour insister sur la qualité du musicien et la façon dont il exprime ses intentions sur l'instrument. Nous pouvons analyser cela comme une sorte de lecture négociée des représentations masculines autour de la technologie relative à la guitare, mettant l'accent sur l'émotion et la qualité de sa transmission à l'instrument plutôt que sur l'appui de la technologie :

“Ouais beh avec les pédales tout ça évidemment, mais aussi même en tant que, en tant que voilà en tant qu’instrument euh, explorer tout euh à quel endroit du manche tu vas jouer, enfin selon ce que tu joues l’émotion n’est pas la même, donc euh...” (Aurélié)

Enfin, en plus de ce rapport mesuré à la technologie comme moyen d’expression créative, certaines enquêtées manifestent un rapport physique à la technologie, qui peut s’apparenter à une esthétique vintage préférant l’analogique au numérique (c’est-à-dire à une technologie conservant le son en tant que tel, par rapport à une technologie transformant le son en langage numérique, plus récente). Ici, au-delà de la référence à ces représentations, nous pouvons noter une sorte de naturalisation de la relation à la technologie, rapprochant la technologie analogique avec une plus grande physicalité, un côté plus direct, plus proche des émotions ; et le numérique à une technologie froide, éloignée, sans âme. Cette dichotomie rappelle la dichotomie féminin / masculin en ce qui concerne le chant et la pratique d’un instrument, comme énoncée par Frith et McRobbie<sup>88</sup>, et pourrait en constituer un renouvellement :

“(…) j’aime bien les amplis à lampe, parce que je trouve que dans le jeu même au-delà de la sonorité euh, ya ya un côté où on sent plus ce qu’on a sous les doigts, je sais pas comment dire, genre les lampes, c’est comme c’est bah c’est de l’électricité quoi, plus on appuie, plus euh ça, ça envoie de de l’intensité dans la lampe et plus ça ressort et donc je trouve que ya une sensibilité dans les amplis à lampe qui est super euh confortable, à jouer.” (Selma)

“Enfin... C’est-à-dire euh de pas utiliser d’ordinateur ou le moins possible, utiliser que des pédales, utiliser des jouets, utiliser des loops, des trucs comme ça, et ma guitare électrique, et ma basse, pour avoir des nappes, et euh des des sonorités euh très... Euh... Très organiques.” (Marion)

Le rapport à la technologie de nos enquêtées est donc faiblement placé sous le signe de la réticence, et peu envisagé sous l’angle des rapports de genre. Nous notons au contraire une forte appropriation de l’utilisation des pédales d’effet et des amplificateurs dans la pratique et la créativité de nos enquêtées ; la socialisation à la création artistique est un facteur plus puissant que le genre dans la conception des pédales d’effet comme démultiplicatrices de possibilités sonores. Cependant, ce sont celles qui sont les plus compétentes pour parler de pédales d’effet (capables notamment de citer leurs références et d’expliquer précisément leur effet, à l’instar d’Aurélié et Selma) qui expriment la nécessité de restreindre leur utilisation, au profit de l’expression émotionnelle. Enfin, certaines expriment un rapport presque physique à leur matériel, renversant la dichotomie masculin / féminin

---

<sup>88</sup> FRITH S., MCROBBIE, A., “Rock and sexuality”, in S. Frith, A. Goodwin (dir.), *On record*, New-York, Routledge, 1990, p. 317-332.

construite par l'industrie de la guitare électrique et l'idéologie rock des années 1960 et 1970<sup>89</sup>. Nous allons à présent examiner un autre aspect fondamental dans les rapports de genre autour de la guitare électrique : le rapport à la virtuosité et à la pratique du solo.

#### 4.2.2. “Servir la chanson” ou faire un solo : une utilisation parcimonieuse de la technicité

Nous l'avons vu un peu plus haut, nombreuses sont les enquêtées à relier la culture du solo à celle de la collection de pédales d'effet et d'amplificateurs, et à la masculinité. En effet, la combinaison des trois est au cœur de la figure du *guitar hero*, telle que Donna Weinstein<sup>90</sup> la décrit et qui est centrale dans la musique *heavy metal* de la fin des années 1960. Mais la culture du solo semble être un repoussoir plus fort que celle de la débauche de matériel : toutes, sans exception, dénoncent la “démonstration” ou le *shred* (mot appartenant au vocabulaire du musicien de rock ou de metal et désignant une pratique virtuose de la guitare, basée sur la vitesse et la technicité, et qui signifie “déchiqeter” en anglais) et s'en distinguent. La norme collective est alors de “servir la chanson”, ou de se restreindre à ne donner que l'essentiel :

“Euh de manière générale ce qui me ce qui m'attire en musique c'est plus euh l'arrangement et le fait d'être au service d'un morceau, que que le fait d'être guitariste et de genre arriver et poser une partie de ouf et faire un énorme solo euh, c'est euh, je préfère en fait avoir du recul” (Selma)

“Alors après je me suis intéressée à des parties vraiment instrumentales et tout ça mais je fais pas, j'ai des belles parties de guitare sur scène, mais euh, je fais pas des gros solos de mastoque. (...) Ça accompagne ma voix, c'est pas de la démonstration technique.” (Elodie)

Plusieurs explications sont possibles. La présence de chanteuses / guitaristes dans l'échantillon, d'une part, explique en partie cette priorité laissée au chant et à la chanson, mettant ainsi tous les autres instruments au service du texte et des intentions générales, bien qu'elles reconnaissent volontiers laisser de la place à la guitare électrique. Ces réponses sont aussi probablement dûes à un biais de l'enquête : en effet, il est sans doute peu accepté socialement de se vanter de faire de longs solos virtuoses pour démontrer l'ampleur de sa technicité. D'autres encore manifestent un attachement à la subculture punk, qui s'inscrit en

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> WEINSTEIN D., “Rock's guitar gods - Avatars of the Sixties”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 70, 2013, p.139-154.

contre du culte de la virtuosité central au *heavy metal*, à l'instar de Gwyneth, qui répond à la proposition d'écoute de solos :

“Ok (rires). Non non non, parce que c'est des solos.” (Gwyneth)

Enfin, même les plus techniques d'entre elles, proches de cette culture *heavy metal*, à l'instar de Selma et Constance, se refusent à des solos extensifs et trop démonstratifs, les assimilant d'ailleurs à une sorte d'adolescence dans leur parcours musical, et pour Constance, à une masculinisation mobilisée pour faire valoir sa compétence :

“Mais euh, c'est pour ça je pense que des fois les meufs on s'ultra-masculinise dans la guitare, dans la pratique... à jouer... c'est pour ça que t'as des filles aussi qui jouent du shred dégueulasse qui sert pas du tout la musique, mais c'est pour montrer qu'on sait faire de la musique de brute euh, aussi.” (Constance)

La culture du solo n'est pas pour autant totalement rejetée. Une des exigences principales, selon nos enquêtées, est d'avoir quelque chose à dire, une émotion à exprimer, à l'inverse du solo exécuté pour lui-même :

“(…) Genre t'as l'impression que... Qu'y a vraiment une expression d'un quelconque sentiment alors qu'y a des solos où c'est beau à entendre mais tu vois tu ressens pas une colère ou une tristesse ou quoi et là j'avais l'impression de de ressentir euh..” (Nour)

“Euh... J'aime beaucoup parce que euh... C'est pas... C'est vraiment bah elle parle tu vois... (...) Je dis la guitare elle parle, quoi, c'est vraiment un un discours euh... Qui est plaintif, qui est mélancolique hein... (...) On entend vraiment le, le, on entend un discours derrière ça. C'est ça que j'aime.” (Aurélié)

Cela fait écho à l'exigence portée sur l'intention donnée par la guitariste électrique, plutôt qu'à la prééminence donnée au matériel et aux pédales dans le processus d'expression musicale. Pour celles qui se sentent limitées par la voix, la guitare électrique et le solo sont un complément, un outil supplémentaire pour s'exprimer :

“Et euh, moi si tu veux aussi la question, j'en ai pas parlé mais pourquoi j'ai voulu aussi avoir une guitare électrique c'est que la guitare électrique permet de s'exprimer pas que en strumming, pas que en accord pour accompagner quelqu'un mais elle peut être aussi en soliste, elle peut dire des choses, elle peut dire ce que les mots ne disent pas.” (Valentina)

Pour les guitaristes les plus techniques de l'échantillon, la technicité est nécessaire à l'expression de soi, mais cette dernière ne doit pas servir l'égo de la musicienne, mis de côté

et mis au service de l'expression artistique générale, des intentions contenues dans la chanson ou le morceau écrit :

“Et c'est un de mes guitaristes préférés, Ian Thornley, qui m'avait dit quand j'étais venue le voir au Canada, il m'avait dit : quoi que tu fasses, sers toujours la chanson. Pas d'ego, il faut pas qu'il y ait d'ego de musicien ou d'instrumentiste dans la pièce quand t'écris une chanson quoi. Et je trouve ça bien.” (Constance)

“et justement je suis revenue dans ce que j'aime bien avec des deux guitaristes là, c'est que il, c'est des gars qui savent énormément de choses voilà, qui sont des érudits en guitare, mais qui arrivent à se restreindre et à juste donner ce qu'il faut au bon moment, et euh pour moi c'est, c'est des c'est des maîtres là-dedans (...)” (Selma)

Le solo peut enfin être autorisé dans la mesure où il exprime une forme de perte de contrôle, où il échappe aux cadres musicaux définis par le morceau ou la chanson et devient une forme de libération, un dépassement de la pensée par l'émotion, sans pour autant faire appel à une grande technicité :

“Euuuh ouais, celui là, ouais ouais j'aime bien en fait aussi, ce que j'aime bien en fait on a l'impression que ça part en couille fin que c'est, euh, que c'est pas structuré, on a l'impression euh. Moi il peut m'arriver des fois sur scène d'avoir des moments où j'aime bien l'idée qu'on perde, qu'on perde le, ça a l'air d'être n'importe quoi.” (Elodie)

Cette fonction du solo est notamment mobilisée par les plus réticentes à la culture du solo de notre échantillon, qui font référence de manière explicite à une culture *punk*, *grunge*, ou *garage* de la guitare. La culture *grunge* de la guitare désigne un sous-genre du rock, apparu dans les années 1990 avec le célèbre groupe Nirvana, et qui s'inspire du *punk* dans sa célébration du non-professionnalisme et d'un son et une apparence physique “sale”, ainsi que le refus des excès théâtraux du *heavy metal* et du *glam rock*. La culture *garage*, quant à elle, est antérieure à la culture *punk* et une de ses inspirations<sup>91</sup>, et qui s'appuie également sur la célébration de l'amateurisme et d'un son volontairement sale : le nom vient d'ailleurs de l'usage des garages comme lieux de répétition et d'enregistrement, dont les qualités acoustiques sont douteuses et qui produisent le son caractéristique de la musique *garage*. La culture *punk*, en particulier, a laissé plus de place aux femmes par sa critique de la culture *heavy metal*, et sa valorisation de l'amateurisme : certaines de nos enquêtées mobilisent justement l'esthétique *punk* pour parler de leur jeu de guitare.

Nous avons donc vu dans quelle mesure le rapport de nos enquêtées à la virtuosité et à la culture du solo dans le rock est conflictuel : toutes se réclament d'une utilisation mesurée

---

<sup>91</sup> FRITH, S., *Sound Effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.

de la virtuosité, attribuant la débauche de technicité à une forme d'immatunité musicale ou à une masculinité déplacée, ou transitoire. Elles soulignent ainsi le primat accordé à l'expression des émotions, à la signification et aux intentions d'une chanson, sur la démonstration de ses compétences individuelles. Les moins techniques d'entre elles font enfin appel à la culture *punk* et considèrent le solo comme une possibilité d'échapper à la rationalité et à la construction minutieuse d'une chanson pour instiller une forme de désordre, de perte de contrôle où l'émotion maîtrisée prend la place de la virtuosité.

#### **4.2.3. Rapport à la guitare : empowerment et thérapie**

Enfin, nous allons nous intéresser à une dernière dimension de la pratique musicale des guitaristes électriques : leur rapport à leur instrument, rapport autant matériel que symbolique et émotionnel. La guitare électrique peut en effet être considérée comme un "artéfact" qui s'inscrit dans la biographie des musiciennes et est articulé avec leur identité (Everett, 2003), et notamment avec leur identité de genre. Tout d'abord, la guitare électrique peut être le support d'une libération, d'une affirmation de soi ou encore d'un *empowerment* fort sur le plan du genre et de la sexualité. La guitare électrique permet dans certains cas de s'émanciper de son genre, en gagnant en légitimité :

"Ça me donne de la légitimité, ça me donne une... Une cohérence, ça me donne une, ouais une légitimité je dirais. (...) C'est pas un instrument anodin non plus, et... Ca me... Ouais ça me donne confiance quoi, ya ya un côté où je me sens plus, c'est pour ça aussi le non genre je crois, c'est parce que quand j'ai ma guitare je me sens plus forcément femme ou quoi, je me sens plus guitariste quoi." (Marion)

La guitare électrique, en contrevenant aux normes qui entourent les femmes musiciennes, vient ici octroyer un surcroît de confiance, de légitimité, chez une enquêtée qui se démarque par sa lecture genrée de son activité musicale. L'instrument vient ici annuler son genre et donner à Marion une puissance supplémentaire, du fait de son appropriation d'un instrument masculin. Pour d'autres, l'appropriation de cette masculinité accolée à l'instrument est synonyme de liberté :

"tu la tiens ici tout ça enfin, t'es plus engoncé avec une guitare folk tu vois. Et d'un coup l'électrique beh moi je la porte très basse en plus donc ça a vraiment quelque chose aussi d'assez sexuel finalement, enfin c'est assez étrange quoi, parce que je la porte vraiment sur le sur le pubis, soyons clairs parce que c'est comme ça que je suis à l'aise, et du coup ya un truc, une liberté si tu veux qui s'est euh, que j'ai découverte quoi, à travers cet instrument euh... Et entre mon corps et cet instrument ya eu quelque de, comme un prolongement quoi (...)" (Aurélie)

Cette liberté vient aussi de l'appropriation d'une certaine forme de sexualité, en tous cas des connotations sexuelles d'une certaine mise en scène de la guitare, portée basse, au niveau des parties génitales, à l'instar des *guitar hero* du *heavy metal*. Aurélie s'approprie ainsi ces codes, peut-être autorisée par sa sexualité (elle est lesbienne) qui ne la confine pas au rôle passif attendu des femmes dans l'hétérosexualité. Pour d'autres encore, comme Elodie, l'usage de la guitare électrique accompagné d'une certaine masculinité représente une tentative de protection vis-à-vis de sa propre féminité, à l'adolescence, par peur de l'inconnu et de la sexualisation qui l'accompagne :

“en fait c'est marrant, c'est hyper intime ce que je vais dire mais je pense que pour moi la guitare c'était vraiment associé à mon corps d'enfant et d'adolescente et euh...(rire gêné) Et que en fait, en me découvrant femme, entre guillemets, enfin femme avec tout ce que ça comporte de... plein de choses hein, j'ai eu besoin de la lâcher un peu..” (Elodie)

La guitare s'inscrit ainsi fortement dans des représentations genrées et sexuelles avec lesquelles nos enquêtées doivent s'ajuster : tantôt s'approprier cette masculinité qui devient synonyme de liberté, tantôt la mettre de côté pour aller vers sa féminité. Ce rapport à la guitare électrique s'exprime en des termes politiques pour les plus jeunes de notre échantillon, à l'instar de Marion qui développe une lecture oppositionnelle des rapports de genre dans la musique, ainsi que de son propre rapport à la guitare électrique ; nos enquêtées les plus âgées font elles appel à des catégories essentialistes de la masculinité et de la féminité, tout en reconnaissant leur caractère construit et contestable. Cela est encore une fois attribuable à leur âge, et donc à leur expérience différente du féminisme. Parmi elles, l'orientation sexuelle semble être un facteur déterminant, l'homosexualité permettant sans doute une marge de manoeuvre plus grande dans l'expression du genre et de la sexualité, et une plus grande tolérance envers des expressions de genre masculines.

D'autres enquêtées évoquent un rapport plus matériel à l'instrument, plus physique. La guitare est vue comme une extension de soi qu'il faut appréhender de manière corporelle, instinctive, et avec laquelle se met en place un dialogue basé sur les sensations ; cela rejoint les réflexions que nous avons entamées plus haut, autour de la distinction analogique / numérique : la guitare électrique n'est plus un artéfact technique qu'il faut appréhender de manière rationnelle, mais un instrument relié au corps de la musicienne et à ses sensations :

“Un rapport à ce qui est une réponse, une guitare ça répond, donc en fait c'est euh... Ça répond selon ton geste, donc c'est lié au mouvement, c'est lié euh... A la façon dont tu vas... Au toucher tout ça quoi. Donc euh... Encore une fois c'est, c'est une mise en place physique quoi.” (Aurélie)

Cette physicalité n'est pas pensée en des termes genrés mais s'articule avec le rapport à la guitare des enquêtées, basé pour Aurélie sur la sensualité, les sensations. Le rapport à la guitare électrique est ainsi, pour plusieurs de nos enquêtées, une déclinaison du rapport au corps : sans être direct, le rapport à l'instrument est une façon de prolonger son corps, de contourner ses limites (vocales, notamment), ou encore de contourner un rapport au corps conflictuel, à l'instar de Marion :

“Euh... la guitare je sais que j'ai un rapport avec elle plus amical, le chant ça concerne mon corps, ça me concerne moi, et avoir du... Comment dire... Du... De l'amour pour moi, et du, du respect pour moi c'est quelque chose que je construis et qui n'est pas forcément simple...” (Marion)

La guitare électrique est donc ici autre chose qu'une simple technologie, elle s'attache au corps et interagit avec celui-ci, dépassant ainsi la dichotomie nature / technique. Les guitaristes électriques ayant ce rapport avec leur instrument pourraient alors entrer dans la catégorie du cyborg, selon la définition de Donna Haraway<sup>92</sup> (Haraway, 1985) et l'application de ce concept aux danseuses de *rave* par Maria Pini<sup>93</sup> (Pini, 1997). Dans notre cas, la guitariste électrique constitue un assemblage de ce qui est considéré comme relevant de la nature (le corps, la féminité) et de la culture (la technologie de la guitare électrique, la musique) ; les deux sont reliées par un lien physique, organique ou encore “animal” (comme le décrit Valentina dans son entretien). Ce lien annule ainsi la dichotomie nature / culture et transcende les catégories de genre qui y sont contenues, faisant de la guitariste électrique un cyborg, et produisant de nouvelles représentations de genre. Cela fait écho à une réflexion de Susan McClary citée par Pini<sup>94</sup> : “le pouvoir musical des marginalisés réside le plus souvent dans leur capacité à articuler différentes façons d'exprimer le corps, façons qui amènent avec elle le potentiel de mondes expérientiels différents”.

Enfin, à un niveau plus fréquent, et moins surprenant, les guitaristes électriques pensent la guitare électrique comme un outil permettant une certaine régulation émotionnelle. L'instrument devient le support de l'expression de leurs sentiments, bien sûr, mais aussi une façon d'être en contact avec leur intériorité, leur intimité, et de réguler le stress, l'anxiété, ou encore la mélancolie. Beaucoup, quel que soit leur âge ou leur orientation sexuelle, témoignent de cette dimension thérapeutique de la guitare électrique :

---

<sup>92</sup> HARAWAY, D., “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, 14 (3), 1988, p.575-599.

<sup>93</sup> PINI, M., “Cyborgs, Nomads and the Raving Feminine”, in H. Thomas, *Dance in the city*, London, MacMillan Press, 1997.

<sup>94</sup> *Ibid.*



“Non, justement je trouve que c’est euh... En fait c’est, c’est limite une transe enfin je trouve ça hyper relaxant, je trouve de, de prendre ouais bah un bout de morceau, je me dis ok cette rythmique là je la fais pas très bien (...) et des fois ça peut durer chais pas genre 25 minutes le temps que ça arrive quoi, et juste je le fais, je réfléchis plus et enfin ça vide l’esprit je trouve, c’est hyper agréable.” (Selma)

“Moi c’était vachement euh... je pense que la musique et même maintenant en fait, c’est vachement quelque chose pour moi. (...) Quelque chose de curatif, un peu.” (Constance)

Pour d’autres enfin, la guitare électrique est le support privilégié de l’expression de leurs sentiments, et ce, avant le chant : celle-ci se fait de manière directe, presque automatique :

“Euh... Peut-être que c’est la façon la plus rapide et la plus efficace pour moi de... Euh... De de transmettre mes émotions, ce que je ressens. Je ressens un truc et bam et hop ça sort, et voilà. C’est peut-être pour ça.” (Gwyneth)

La guitare électrique est donc, de manière générale, un outil pour le travail émotionnel, pour prendre soin de soi. Si le travail du *care* est socialement attendu des femmes, la régulation émotionnelle est ici de l’ordre du *self care*, soustrayant les enquêtées à l’injonction sociale de s’occuper des autres. Nous avons donc examiné ici la création artistique et la pratique musicale de nos enquêtées, et tenté de comprendre la place du genre dans celles-ci et dans le rapport que les guitaristes électriques entretiennent avec elles. Nous avons vu que la masculinité de la technologie pouvait constituer une barrière pour certaines de nos enquêtées, mais que d’autres l’investissent de nouvelles représentations ou en restreignent l’utilisation pour privilégier l’intention et l’émotion. Nous avons ensuite examiné le rapport à la virtuosité et aux solos de nos enquêtées, également souvent envisagé sous un angle genré, et systématiquement dénigré, au mieux envisagé avec parcimonie. La norme collective réside alors dans la nécessité de se dévouer à la chanson sans vouloir mettre en avant son égo. Enfin, nous avons analysé le rapport à l’instrument qu’entretiennent les enquêtées, tour à tour symbole de liberté, extension de soi et outil de régulation émotionnelle. Nous allons à présent, pour clore ce travail, nous pencher sur les inspirations et les références artistiques mobilisées par les enquêtées, et la façon dont elles les articulent aux rapports de genre, afin de voir si celles-ci sont reliées à leurs lectures négociée ou oppositionnelle des rapports de genre.

### 4.3. Inspirations, références et rapports de genre

#### 4.3.1. La subculture punk : anti-virtuosité et laideur

Pour terminer cette approche synchronique de la pratique de la guitare électrique et des représentations autour de celles-ci par des femmes, nous allons analyser les représentations mobilisées autour de leurs inspirations et de leurs références guitaristiques et musicales, et la façon dont les rapports de genre s’y insèrent. En effet, nous avons fait l’hypothèse d’une articulation entre la lecture, négociée ou hégémonique, des rapports de genre et la façon dont sont pensées les pratiques musicales et artistiques, et les références des musiciennes, et comment le genre y est inséré. Nous allons donc tout d’abord nous intéresser à la place de la *subculture punk* et de son idéologie dans la façon dont il permet à certaines de nos enquêtées de penser et de valoriser leur pratique musicale. Nous l’avons vu, la *subculture punk* se distingue du rock par la résistance opposée à la culture de masse et à l’hégémonie culturelle<sup>95</sup> (Ferrand, 2012). Le *punk*, apparu à la fin des années 1970, s’oppose point par point à l’idéologie rock de l’époque, celle du *heavy metal* et de sa célébration des *guitar heroes*, de la virtuosité, de la masculinité hégémonique<sup>96</sup> (Frith, 1983). Il valorise alors tout ce que le rock laisse de côté : l’amateurisme, voire l’anti-professionnalisme, la non virtuosité, et la laideur, laissant une place plus large aux femmes et à l’émergence d’icônes féminines telles que Patti Smith<sup>97</sup> (Frith et McRobbie, 1990 ; Bayton, 1998). Dans le cas de nos enquêtées, la *subculture punk* et ses valeurs sont tout d’abord une voie d’entrée dans la musique, ainsi que le souligne Bayton dans *Frock Rock*. Pour Louise, c’est en fréquentant des groupes de *punks* dans des festivals que s’est faite sa découverte de la guitare et du monde de la musique, et que sa vocation a été encouragée :

“J’ai commencé à faire beaucoup de chanson française dans la rue, j’ai fait beaucoup de rue. On a joué dans le métro, dans les bars, tous les festivals de punk à chiens possibles...” (Louise)

Ces fréquentations arrivent au moment de l’adolescence, et accompagnent une révolte que Louise exprime volontiers. En outre, elle reconnaît avoir été très masculine dans son enfance et avoir eu envie d’être un homme jusqu’à ses 16 ans : le fait d’avoir été une “rebelle

---

<sup>95</sup> FERRAND, L., “Les approches des cultural studies et de Simon Frith. Des *subcultures* à la musique comme accompagnateur du quotidien”, *Sociétés*, n°117, 2012, p. 35-45.

<sup>96</sup> FRITH, S., *Sound Effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.

<sup>97</sup> FRITH S., MCROBBIE, A., “Rock and sexuality”, in S. Frith, A. Goodwin (dir.), *On record*, New-York, Routledge, 1990, p. 317-332 et BAYTON, M., *Frock rock*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

du genre”<sup>98</sup> (Bayton, 1998) constitue aussi une voie d’accès au monde de la musique, et a peut-être encouragé son affiliation à des groupes *punks*, eux-mêmes étant plus ouverts aux femmes que le monde du rock. Pour d’autres enquêtées, ce n’est pas la sociabilité *punk* mais l’approche *punk* de la guitare, valorisant l’amateurisme et l’expression directe, qui a constitué une voie d’accès à la guitare électrique :

“Ce que j’écoutais et juste aussi ma façon d’aborder la guitare, enfin d’arriver dessus sans savoir faire quoi que ce soit, c’est comme ça que j’ai commencé à jouer, je crois que je joue à peu près de la même manière encore... Encore maintenant. Euh... Très brute, comme, enfin j’aime beaucoup le brut, en soi dans la musique... Et euh... Je pense que c’est pour ça que j’ai pas vraiment cherché à faire des choses plus, plus développées. Hmm.” (Gwyneth)

Gwyneth, mais aussi Marion, mobilisent une approche *punk* de la guitare, dans leur manière de travailler qui ne repose pas sur la théorie ou la technique, et dans les sons qu’elles aiment produire. Pour Marion, nous pouvons l’expliquer par sa socialisation artistique familiale, qui autorise plus le processus d’exploration artistique qui ne peut éviter la laideur, par moments ; et cette approche *punk* correspond à sa lecture oppositionnelle des rapports de genre dans la musique, ainsi que sa fascination pour Patti Smith. Dans le cas de Gwyneth, nous pouvons expliquer ses références *punks* par l’appartenance de ses parents à la classe ouvrière, qui utilisent la musique comme bande-son du quotidien domestique<sup>99</sup> (Hebdige, 1979) et ne s’investissent pas dans l’apprentissage musical de Gwyneth, ne lui laissant comme choix que de se débrouiller par elle-même. Cette approche *punk* s’articule également avec sa lecture oppositionnelle des rapports de genre : sa non-technicité est assumée et elle laisse les solos et le travail technique aux hommes. Justement, cet amateurisme et cette distance prise par la technicité est aussi présente chez d’autres enquêtées, pour qui le *punk* n’a pas été une voie d’accès au rock :

“Pour moi, sur mes démos euh... Quand tu m’entends faire du, faire des solos, je fais n’importe quoi, c’est-à-dire que j’avais une confiance euh... Niveau zéro et en fait je le dis j’en ai rien à battre, je me dis juste j’aime bien quand ça sonne comme ça, j’aime bien quand ça sonne crade, si j’arrive sur la bonne note c’est cool, et c’est à peu près ça ma philosophie (...)” (Marion)

Cette approche par l’expérience se démarque des guitaristes électriques techniques, dont l’approche de l’instrument est très structurée, et parfois très cérébrale, comme Selma et

---

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> HEBDIGE, D., “*Subculture. La signification du style (1979)*”, in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l’eau, 2020, p.97-110.

Constance. La technique constitue pour certaines de nos enquêtées un élément non essentiel à la production musicale, moins que la capacité à écouter ou que l'expression des sentiments :

“Aujourd’hui, même aujourd’hui les partitions je sais plus trop enfin je sais pas je suis nulle quoi en solfège quoi, enfin j’en ai bouffé pendant des années quoi, c’est vraiment le fait de jouer, de développer mon oreille en jouant et en faisant des morceaux qui fait qu’aujourd’hui c’est mon métier quoi.” (Aurélié)

L'apprentissage et la création se font ainsi par la pratique, par des processus d'essai-erreur où l'appréciation de la guitariste électrique est le seul critère. La théorie et la technique musicale sont alors considérées comme des normes du milieu de la guitare électrique rock, qu'elles peuvent soit refuser, soit voir comme une émulation ponctuelle, et non comme une injonction. Enfin, le dernier aspect de la *subculture punk* que mobilisent certaines de nos enquêtées pour parler de leur jeu et de leurs goûts musicaux, est l'adjectif “brut”, qui rejoint le côté “direct” du *punk* ainsi qu'une certaine agressivité. Ce faisant, elles ont conscience de venir s'inscrire en contre des représentations qui entourent les musiciennes féminines :

“Apporter euh... Une énergie euh qui peut être très douce et très bienveillante, et puis un, un truc hyper agressif rentre dedans et niquez tous vos races.” (Marion)

Ici, Marion s'inscrit dans cette dualité douceur / agressivité qui s'articule sans doute à son rapport complexe au genre, défini par le traumatisme des violences sexuelles, la peur d'être sexualisée et l'exercice de sa liberté artistique. L'agressivité lui permet ainsi d'exprimer sa colère et de s'inscrire en contre des attentes autour des femmes musiciennes. Pour Gwyneth, qui revendique cette agressivité et cet aspect brut et efficace de son jeu de guitare, ce renversement des normes de genre se retrouve directement dans les réactions de son public, partagé entre la peur et le doute sur son genre ; et cela s'articule également à sa lecture oppositionnelle de l'hégémonie masculine dans le rock. Ainsi, la *subculture punk* peut, par ses sociabilités ou ses valeurs, constituer une ressource identitaire pour les guitaristes électriques, qui y trouvent une justification de leur non technicité, de l'amateurisme et du caractère brut et agressif de leur musique, et permet de contourner leur genre et les attentes qui y sont liées.

### 4.3.2. *Guitar heroes* : entre kitsch et glamour

Parmi les références et les inspirations évoquées par les guitaristes électriques et mobilisées dans leur pratique et leur travail de création, il est une figure que nous avons déjà évoquée précédemment et qui est particulièrement clivante et traversée par les rapports de pouvoir de genre : celle du *guitar hero*. Figure centrale de l'idéologie rock de la fin des années 1970, et centrale dans le *heavy metal*<sup>100</sup> (Frith, 1983), elle combine virtuosité, goût du spectacle, valorisation d'une individualité créative, masculinité hégémonique caractérisé par des performances hautement sexualisées et exprimant la puissance et l'agressivité, que Frith et McRobbie qualifient de "*cock rock*"<sup>101</sup>. Parmi ces figures, on compte notamment Jimmy Page, Steve Vai, ou encore Eddie Van Halen. Il nous a semblé très intéressant, tout d'abord, qu'une grande partie de nos enquêtées citent David Gilmour, le guitariste et chanteur de Pink Floyd, comme guitariste préféré. S'il est considéré comme un *guitar hero* de par sa notoriété et celle de Pink Floyd, par le caractère reconnaissable de son son et ses qualités techniques, c'est pour la sobriété de ses solos qu'il est apprécié chez Selma et Nour :

"Il va faire parfois juste deux notes et c'est un truc genre t'es là wow il a touché mon coeur. Chais pas j'aime bien euh sa façon de jouer et sa façon d'être très très modeste, genre je veux dire il va pas bouger partout il va juste être là, genre il joue et il défonce le monde comme ça..." (Nour)

"Gilmour, Pink Floyd aussi... Euh beaucoup parce que je trouve pareil qu'il a une musicalité, une des phrasés ultra mélodiques, très bien pensés, ou ses solos on peut presque les chanter même si c'est de l'impro, c'est, c'est ça qui m'intéresse dans l'impro c'est arriver pas forcément à faire des choses très compliquées mais des choses qui se retiennent et qu'on peut chanter euh, derrière." (Selma)

Pour ces deux enquêtées, David Gilmour est un exemple par la musicalité de ses solos, dépourvus de débauche technique. Nous pouvons également souligner la sobriété de ses performances scéniques, relativement statiques, jamais dans l'agressivité ni la mise en scène sexuelle. A notre sens, cela fait de Gilmour une figure de *guitar hero* appropriable par les guitaristes électriques : sa position intermédiaire parmi les *guitar hero* peut correspondre avec une lecture négociée de l'hégémonie masculine dans le rock, acceptant le modèle du *guitar hero* sans pour autant s'identifier aux plus masculinistes d'entre eux. La figure du *guitar hero* peut également servir de référentiel et de ressource scénique pour certaines

---

<sup>100</sup> FRITH S., MCROBBIE, A., "Rock and sexuality", in S. Frith, A. Goodwin (dir.), *On record*, New-York, Routledge, 1990, p. 317-332.

<sup>101</sup> Ibid.

enquêtées, tout en le considérant comme une relique du passé, un peu dépassée mais faisant toujours son effet :

“Ma manageuse m’a beaucoup encouragée justement à assumer encore plus, à être encore plus dans, pas la démonstration mais dans ne pas hésiter à être guitar héroïne par moments tu vois, ça peut paraître un peu kitsch mais elle m’a vraiment poussée dans ce sens là et elle m’a aussi aidée à me libérer par rapport à ça ” (Aurélie)

Ici, Aurélie qui s’est démarquée plus haut par son appropriation d’une certaine masculinité, rendue possible par son orientation sexuelle, montre qu’elle s’approprie la figure du *guitar hero* pour participer à l’imaginaire rock présent dans sa musique et pour occuper la scène lorsqu’elle joue en solo. Elle montre cependant une certaine distance avec la figure classique du *guitar hero*, qu’elle considère comme “kitsch” (démodée, de mauvais goût), et avec l’aspect arrogant du *guitar hero*, la “démonstration” que nombre de nos enquêtées dénigrent et réservent à la masculinité musicale. De kitsch, la figure du *guitar hero* peut aussi avoir trait, pour Selma par exemple, au charme de la guitare électrique :

“Euh dans le paysage guitaristique et c’est peut-être pour ça que ça disparaît un peu, enfin tu vois qu’y ait quand même beaucoup moins de guitar hero et truc, c’est parce que pour moi y’a un côté un peu glamour de la guitare, c’est ton truc, c’est ta couleur, c’est ta patte, euh ce que je trouve d’ailleurs assez bien, St Vincent...” (Selma)

Selma fait ici appel à l’histoire du rock et regrette la disparition de la figure du *guitar hero*, qui appartient à un passé où la guitare électrique était sur le devant de la scène dans le rock. Ce modèle apparaît donc comme une survivance encore vivace de l’âge d’or du rock, vis-à-vis de laquelle il faut se positionner, soit dans une posture nostalgique, soit avec recul. Ce recul consiste également à négocier avec la figure du *guitar hero* pour n’en retenir qu’un aspect : l’originalité individuelle qui réside dans un “son” caractéristique. Ce son passe autant par les qualités sonores des configurations guitare / amplificateur / pédales d’effet des *guitar hero*, mais aussi par un jeu reconnaissable. La virtuosité technique inhérente au modèle est ainsi partiellement mise de côté :

“Ouais beh moi j’adore, je suis fan d’Anna Calvi, absolument fan d’Anna Calvi, je trouve que c’est la meilleure guitariste actuelle, mais de loin, enfin voilà, moi c’est beh j’adore son son quoi, parce qu’en plus elle a non seulement la virtuosité, c’est une virtuose, euh... Mais elle a le son quoi, elle a vraiment un son ” (Aurélie)

L’insistance sur le son, partagée par toutes les enquêtées qui évoquent le sujet du *guitar hero*, est donc un objectif à atteindre, l’objectif ultime des guitaristes électriques. La

technicité est également mise de côté du fait qu'elle ne mette pas spécifiquement en valeur la personnalité de la musicienne, mais viennent simplement signaler un travail intense plus accessible que celui du son :

“Notamment actuellement enfin ya des guitaristes exceptionnels, mais euh ils font aucun effort de son et du coup genre j'ai un peu envie de dire ouais tout le monde est capable de faire ça quoi... Tout le monde peut s'enfermer chez soi, enfin faut avoir la, euh... La volonté mais tu peux t'enfermer chez toi deux ans et taffer 7h par jour et puis ensuite arriver et shredder tout ton manche de guitare telle gamme, à la double croche enfin... Ya aucune créativité là-dedans.” (Selma)

Nous voyons donc que la figure du *guitar hero*, bien que reconnue comme centrale dans la culture rock, est largement réappropriée par les guitaristes électriques : en mettant en valeur la personnalité et la musicalité plus que l'excellence technique, et comme élément dans un répertoire scénique, que l'on peut investir de nouvelles significations et en modifier les significations genrées. Les réflexions sur l'excellence technique sont souvent pensées sur un mode genré, à l'instar de ce que nous avons vu plus haut, et nous pouvons donc considérer que la renégociation de la figure du *guitar hero* répond à un besoin pas toujours formulé de lui enlever un peu de sa masculinité hégémonique pour pouvoir s'y identifier. Pour terminer notre analyse des références de nos enquêtées, nous allons nous intéresser aux autres genres musicaux qu'elles citent et à la position qu'elles entretiennent vis-à-vis de ceux-ci, et si cela s'effectue sur un mode genré.

#### **4.3.3. Eclectisme musical : le classique et le jazz**

Le jazz, en particulier, se trouve à une place conflictuelle dans les références et les représentations des guitaristes électriques. Genre musical qui plonge ses racines dans le blues, entre autres, le jazz est passé peu à peu de musique populaire à musique savante, par son appropriation grandissante par des musiciens blancs et la reconnaissance croissante de ce genre musical par les médias et les musiciens, et en France, les pouvoirs publics. Le jazz est considéré par nos enquêtées comme un genre musical techniquement exigeant, à la théorie ardue, et constitue en ce sens un repoussoir autant qu'un moyen de progresser :

“Je me suis dit ah tiens le jazz quand même, euh, ya une élégance et euh dans l'impro justement ya tellement de choses euh... Enfin c'est des gars qui quand on est bien en jazz, on arrive à faire tout ce qu'on veut sur son instrument.” (Selma)

Pour celles qui, comme Selma, ont le goût et l'envie d'acquérir des compétences techniques, le jazz est le meilleur moyen d'y parvenir tout en restant proche de la musique contemporaine. Cependant, ces exigences techniques et théoriques peuvent toucher à l'élitisme, ce que décrit Nour lors de son passage dans une école parisienne de jazz :

“Et puis c'est aussi élitiste, enfin ils étaient tous vraiment euh.. Très axés sur le jazz, donc c'est euh un style genre vraiment complexe...Et je sais pas, y'avait cette façon de voir la musique comme un truc euh... Je sais pas euh... Genre suprême enfin... Je sais pas...” (Nour)

L'expérience de cet élitisme se conjugue, dans le cas de Nour, au constat de la masculinité exclusive de cette école, ainsi qu'à une conception de la musique qui lui est étrangère. La même lecture de la masculinité dans le jazz se retrouve chez Louise qui n'apprécie pas la grande technicité du *bebop*, sous-genre du jazz caractérisé par l'usage d'harmonies très complexes et une grande virtuosité instrumentale, qu'elle assimile également à la “démonstration” qu'elle reproche aux hommes guitaristes :

“Je me suis posée là mais. Et euh... Ya... Par exemple euh... J'ai vachement écouté de jazz... Mais le be bop me sort par les trous de nez, et je pense que c'est parce que j'arrive pas et que c'est c'est trop d'infos, c'est trop... Et le cerveau à un moment fait eeeueue.. Mais le bebop c'est que des, des notes out.” (Louise)

La réponse à cette technicité exacerbée est la même que celle que nous avons pu observer à de nombreuses reprises : l'insistance sur la mélodie, sur la musicalité. Le jazz n'est ainsi pas si polarisant qu'on pourrait le croire : moyen d'émulation et de progression technique et théorique, il est aussi un moyen pour écrire des choses plus riches, plus musicales, moins attendues dans le rock :

“L : Et la guitare jazz, ça t'intéresse pour quoi ?

E : Bah parce que euh, l'harmonie quoi. (...) Je trouve que euh... Pour la voix c'est super. Ça peut vraiment être beau, euh... Vu que maintenant je compose plus à partir de la voix, je me dis que ça peut enrichir beaucoup plus.” (Elodie)

Le jazz constitue donc, en quelque sorte, l'incarnation de l'excellence technique et théorique ; et le rapport que les enquêtées entretiennent avec lui repose sur le rapport qu'elles entretiennent, justement, à la technique et à la théorie, et ultimement, à la façon dont elles conçoivent les rapports de genre dans la musique et autour de la question de la compétence musicale. La musique classique semble, elle, échapper un peu plus à ces rapports de pouvoir, et constitue pour les enquêtées qui l'ont étudiée, une étape de jeunesse, formatrice :



“Bah j’ai appris parce que j’ai appris parce que j’ai appris la guitare classique, j’ai appris les œuvres classiques, ça techniquement ça a été costaud quand même. J’avais un bon bagage que j’ai perdu je pense d’ailleurs.” (Elodie)

Pour elle, comme pour Valentina, qui a également une formation classique, l’apprentissage de la musique classique, dans un cadre académique comme le conservatoire, a été essentiel dans la formation de ses compétences actuelles, sur le plan technique et sur celui de l’oreille. La guitare classique représente une modalité plus féminine de la guitare, et une grande technicité sur cet instrument est sans doute plus attendue des femmes que sur la guitare électrique, leur laissant donc plus de légitimité pour la développer. Cependant, cet apprentissage de l’instrument s’accompagne de l’apprentissage d’une culture musicale basée sur l’interprétation et la lecture de partitions, très différente de la culture du rock. Nos enquêtées ont donc soit eu besoin d’un moment d’adaptation, soit se sont distancées assez vite de la culture du conservatoire :

“Et un jour il m’a dit : « tu peux me faire quelque chose, me jouer quelque chose là ? ». Et en fait comme je venais du classique, j’étais attachée à la partition, j’avais rien dans la tête. Donc quand il m’a dit « joue moi un truc » j’étais capable de rien jouer. J’étais très vexée par ça... et la semaine d’après je suis venue avec une chanson que j’ai composée.” (Valentina)

Elodie souligne également sa différence d’avec la culture du conservatoire en racontant qu’elle travaillait avant tout ses chansons, plutôt que ses études de guitare. La musique classique a donc également un rôle ambivalent dans les références des musiciennes : elle appartient à un monde tout autre que celui du rock, musicalement exigeant et riche, plus ouvert aux femmes, mais parfois handicapant pour leur entrée dans la création musicale et la culture de masse.

Nous avons donc passé en revue les références de nos enquêtées et tenté de comprendre comment elles s’articulent avec leur pratique musicale et les rapports de pouvoir de genre. Dans un premier temps, l’analyse de la place de la *subculture punk* dans les représentations et les références de nos enquêtées nous a montré que celle-ci pouvait constituer une ressource identitaire pour justifier son faible niveau technique et son goût pour l’agressivité et le brut, deux paramètres fortement teintés de représentations genrées. La place faite aux femmes dans le *punk* peut donc constituer un élément d’explication de la mobilisation de cette référence, et permettre aux guitaristes électriques de se construire leur image d’elles-mêmes et leur légitimité. Nous avons ensuite analysé la place de la figure du *guitar hero* dans leurs représentations, à la fois considéré comme dépassé et comme incontournable dans la culture de la guitare électrique et du rock. Leur lecture des rapports de

pouvoir au sein du genre peut influencer leur relation à cette figure, tantôt réinvestie de nouvelles significations genrées, tantôt sujet de nostalgie, tantôt renégociée pour valoriser l'originalité individuelle plutôt que la virtuosité technique. Enfin, nous avons passé en revue deux genres musicaux souvent cités par nos enquêtées, le jazz et le classique, et analysé la place qu'ils occupaient dans leurs références et dans leur pratique musicale. L'exigence technique du jazz fonctionne ainsi soit comme un idéal, une émulation technique ou mélodique, soit comme un repoussoir du fait de son élitisme et de sa masculinité. La musique classique, elle, laisse plus de place aux femmes et permet de se constituer des compétences techniques sans trop de problèmes de légitimité, mais peut être un obstacle à l'entrée dans la culture du rock. Nous allons à présent pouvoir conclure notre enquête et examiner ce qu'il en est de nos hypothèses de départ.

## Conclusion

Il est à présent temps de revenir sur les résultats de cette enquête et de les confronter à nos hypothèses de départ, afin de les confirmer, ou de les infirmer. Nous nous sommes intéressés aux femmes guitaristes électriques et nous sommes posés les questions suivantes : dans quelle mesure le genre informe-t-il les trajectoires des femmes guitaristes électriques, leur pratique musicale et leur présentation d'elles-mêmes sur scène et hors scène ? Et dans quelle mesure le genre est-il un rapport social structurant leur expérience subjective de la musique, leur relation à la guitare, au rock, à la musique et à la création musicale ? Nous avons ensuite séparé l'analyse de nos résultats de recherche en deux parties, qui sont deux approches distinctes : une approche diachronique du parcours musical des enquêtées, et une approche synchronique de leur rapport au sexisme, à la création et à la pratique musicale.

Dans la première partie, nous nous sommes d'abord intéressés à la place du rock dans l'adolescence de nos enquêtées. Dans un premier temps, nous avons exposé les références musicales que les guitaristes électriques attribuent à leur adolescence, et vu dans quelle mesure celles-ci, le *classic rock*, le metal et la pop appartiennent à des cultures musicales dans lesquelles les rapports de genre ont des configurations spécifiques. Ces cultures musicales proposent du même coup des scripts genrés à nos enquêtées, qui peuvent être à l'origine de leurs lectures de l'hégémonie masculine de la guitare électrique rock. Puis, nous avons analysé la façon dont les guitaristes électriques s'identifient à leurs artistes favoris : seule une fraction d'entre elles par le biais du genre, et utilisent cette variable dans leur construction identitaire personnelle et musicale. Enfin, nous avons montré que l'écoute et la pratique du rock par nos enquêtées est articulée à la mise en avant de certaines valeurs subversives pour des jeunes filles, comme l'indépendance et la rébellion. Dans un deuxième temps, nous avons analysé le processus d'apprentissage de la guitare électrique, marqué par la forte présence de figures masculines avec lesquelles nos enquêtées entretiennent des rapports parfois conflictuels. L'autodidaxie est la voie la plus fréquemment empruntée, conformément au désir d'indépendance sus-cité ; et les pratiques collectives sont l'occasion d'être socialisées au monde professionnel de la musique, tout en découvrant, pour certaines, les rapports de genre et leur conflictualité. Enfin, nous avons montré que leur rapport à l'apprentissage académique est distant, utilitaire ou conflictuel, et que l'apprentissage de la théorie et de la technique est réservé soit aux hommes guitaristes électriques, soit perçu comme un des outils, parmi d'autres, de l'expression personnelle. Dans le troisième temps de

cette première partie, nous avons finalement étudié les représentations de genre de nos enquêtées et la façon dont celles-ci s'insèrent dans leur rapport à la guitare électrique et à toutes les composantes de sa pratique. La pratique du chant et la figure de la chanteuse guitariste folk sont perçus comme des stéréotypes accolés aux musiciennes, auxquels elles tentent d'échapper. La technique et l'agressivité sont considérées comme masculines, et parfois adoptées temporairement par nos enquêtées, dans leur parcours musical, afin de se légitimer aux yeux des hommes guitaristes électriques. Enfin, la question du passage de l'adolescence à la féminité adulte apparaît pour celles qui ont été visibilisées jeunes comme un enjeu important, particulièrement vulnérable au sexisme.

Dans le second temps de notre analyse des résultats de l'enquête, nous avons porté notre attention sur la façon dont les guitaristes électriques envisagent leur pratique musicale et artistique au moment de l'entretien. Nous avons commencé par recenser leurs expériences du sexisme et du féminisme, d'abord en énumérant les témoignages qu'elles ont pu livrer dans leurs entretiens. Nous avons ensuite examiné leur attitude vis-à-vis de ces expériences, qui est parfois sous le signe de la résistance, par la création artistique ou des pratiques militantes de représentation et de contestation. D'autres prennent la voie de la négociation et de l'évitement, prenant acte de la présence du sexisme dans la musique sans pour autant manifester une opposition franche ; et préfèrent considérer les actes sexistes comme des aléas auxquels il faut s'adapter. Dans un deuxième temps, nous avons analysé la façon dont les rapports de genre peuvent s'insérer dans la pratique de la guitare électrique et la création artistique. La technologie et la virtuosité sont fortement investies de représentations genrées et nos enquêtées ont des rapports très divers envers elles : certaines les rejettent, les laissant aux hommes guitaristes et trouvant leur valorisation ailleurs ; d'autres se les approprient tout en les nuancant. Le rapport à la guitare électrique montre enfin que cet instrument a, pour beaucoup, une fonction identitaire, et représente le support de leur liberté ou de leur légitimité. Le rapport physique que certaines entretiennent avec leur instrument peut les faire accéder au statut de cyborg<sup>102</sup>, brouillant les frontières entre nature et technique, et entre les catégories de genre. Enfin, dans la troisième et dernière partie de notre analyse des résultats d'enquête, nous nous sommes penchés sur les références et les inspirations que nos enquêtées mobilisent pour parler de leur pratique et de leur jeu de guitare. D'abord, le punk est apparu comme une *subculture* dont l'idéologie permet aux guitaristes électriques de revendiquer le statut de musiciennes sans adhérer à celle du *guitar hero*. Ces derniers sont soit considérés

---

<sup>102</sup> HARAWAY, D., "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14 (3), 1988, p.575-599.

avec nostalgie et recul comme des reliques de l'âge d'or du rock, que l'on peut mobiliser dans son jeu de scène, soit comme des reliques dépassées que seuls les hommes guitaristes électriques continuent de convoquer, de manière anachronique. Des modèles moins masculinistes que la figure traditionnelle du *guitar hero* peuvent être trouvés dans la musique rock, à l'instar de David Gilmour. Enfin, les rapports de nos enquêtées à la musique classique et au jazz ont permis de montrer une dernière fois leur rapport à la technicité et la mise en avant de l'oreille comme qualité première d'une musicienne.

Nous allons à présent revoir les hypothèses une à une et établir si elles ont été validées. La première consistait à supposer que les rapports de genre informent fortement la pratique musicale, artistique, les relations professionnelles et le parcours des guitaristes électriques. Nous avons, en effet, recueilli de nombreux témoignages de sexisme de la part d'homologues musiciens, d'ingénieurs du son et de producteurs ; et certaines des enquêtées ont elles-mêmes souligné l'impact du sexisme dans leur parcours et dans leur rapport à la guitare, à la technologie, à la virtuosité et à leur image. Cependant, cela n'est pas le cas de toutes les enquêtées et plusieurs d'entre elles n'ont pas évoqué d'épisodes sexistes, et, chose plus rare, n'ont jamais évoqué le genre. Cela nous mène à notre deuxième hypothèse, qui reposait sur le caractère structurant du genre dans la vision du monde de nos enquêtées, et leur lecture, soit oppositionnelle, soit négociée de l'hégémonie masculine dans la guitare électrique rock. Cette hypothèse, à nouveau, n'est pas totalement confirmée : s'il nous a été possible de déterminer l'appartenance des guitaristes électriques à l'une ou l'autre des catégories, l'une d'entre elles y a échappé. Surtout, les lectures oppositionnelle ou négociée varient parfois en fonction de la question abordée : certaines enquêtées peuvent avoir une position politique radicale, relevant de la lecture oppositionnelle des rapports de genre autour de la guitare électrique, et une lecture négociée des représentations qui entourent l'instrument, notamment sur les questions de technique et de technologie. L'inverse se produit également. Par conséquent, la troisième hypothèse, qui proposait l'existence d'une articulation entre la lecture de l'hégémonie masculine et les catégories esthétiques mobilisées par nos enquêtées échappe ne relève pas de l'homologie, comme nous l'avions supposé, mais d'une articulation dont le fonctionnement est en apparence contradictoire. Cette articulation est parfois une correspondance entre la lecture de l'hégémonie masculine et les goûts et catégories esthétiques mobilisées, les enquêtées les plus féministes étant plus proches de l'esthétique punk et étant dans un rapport soit distant, soit d'appropriation de la technologie et de la virtuosité, par exemple. Mais il nous a été impossible de trouver des régularités à ce sujet dans notre échantillon, si bien que cette articulation relève parfois de la contradiction :

certaines lectures de l'hégémonie masculine dans la guitare électrique et les catégories et les goûts esthétiques sont contradictoires. Nous pouvons l'expliquer par la pénétration des idées féministes dans la culture de masse<sup>103</sup>, qui conduit certaines enquêtées à formuler une lecture oppositionnelle de l'hégémonie masculine dans la guitare électrique rock sans la considérer comme telle, ni démontrer une telle lecture dans ses goûts musicaux et ses catégories esthétiques.

Cela nous mène à cerner les limites de cette enquête. Tout d'abord, d'un point de vue méthodologique, nous pensons que la taille réduite de notre échantillon, ainsi que son hétérogénéité en termes de pratique de la guitare, ont pu poser problème. En effet, les guitaristes chanteuses, bien que se disant guitaristes autant que chanteuses, ont souvent un tout autre rapport à elles-mêmes et à la guitare que les guitaristes. D'un point de vue de la problématisation de l'enquête, nous pensons avoir formulé une question trop large et récolté trop de données pour pouvoir y répondre et l'analyser dans le cadre de ce mémoire. Certains points auraient pu être abordés plus abondamment en entretien, comme l'environnement familial et le rapport à celui-ci. La profusion de sous-genres du rock ainsi que de ses cultures et de ses *subcultures* aurait pu être mieux exposée, et nous aurions pu nous restreindre à certaines d'entre elles, tout en les désignant plus précisément. Enfin, nous pensons que cette enquête se trouve dans un entre-deux conceptuel inconfortable, qui appelle à un meilleur cadrage du sujet : à trop vouloir éviter d'imposer le genre comme catégorie de pensée à nos enquêtées, nous sommes passés à côté d'un certain nombre de questions que nous aurions pu poser à l'entretien, comme interroger un peu plus les représentations de genre de nos enquêtées. Afin de compléter ce travail, nous pourrions avoir recours à l'analyse des performances scéniques de nos enquêtées, par l'observation participante en répétition ou en concert, qui nous permettrait de recueillir des données supplémentaires sur les liens entre genre et guitare électrique. Autant de pistes qui s'annoncent prometteuses pour prolonger la réflexion sur les femmes guitaristes électriques dans le rock.

---

<sup>103</sup> MCROBBIE, "Shut up and dance : Youth Culture and changing modes of femininity", *Young*, Volume 1, Issue 2, 1993, p.13-31.

## Bibliographie

AMOSSY, R., "Introduction", in R. Amosy, *La présentation de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p.5-10.

ARLAUD, L., « Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 23 novembre 2007, consulté le 12 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/480>

AUSLANDER, P., *Performing Glam Rock : Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.

BAYTON, M., "How Women Become Musicians", in S. Frith, A. Goodwin (dir.), *On record*, New-York, Routledge, 1990, p.201-219.

BAYTON, M., "Women and the Electric Guitar" in S. Whitely, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York, Routledge, 1997, p.37-49.

BAYTON, M., *Frock rock*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

BORN, G., "Music and the materialization of identities", *Journal of Material Culture*, Volume 16, Issue 4, 2011, p.376-388.

BOURDAGE, M. M., "From Tinkerers to Gods : the electric guitar and the social construction of gender", Thèse de doctorat, University of Colorado Denver, 2007.

BUTLER, J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

COMBESSIE, J., *La méthode en sociologie*, Paris, La Découverte, 2007.  
<https://doi.org/10.3917/dec.combe.2007.01>

DALY, R., "Where are all the female headliners ?", in *NME*, consulté le 10 juillet 2021. URL : <https://www.nme.com/features/gender-representation-festival-line-ups-2020-2752736>

DANAHER, B., “The making of a cultural icon : the electric guitar”, *Music and Arts in action*, Volume 4:2, 2014, p.74-93.

DE LAURETIS, T., *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

DENORA, T., “Music as a technology of the self”, *Poetics*, 27, 1999, p.31-56.

DEN TANDT, C., “La Culture rock entre utopie moderniste et construction d’une industrie alternative”, *Volume !*, 9:2, 2012, p.15-30.

EVERETT, H., “ ‘The Association That I Have with This Guitar Is My Life’ : The Guitar as Artifact and Symbol”, *Popular Music and Society*, 26:3, 2003, p.331-350.

FERRAND, L., “Les approches des cultural studies et de Simon Frith. Des subcultures à la musique comme accompagnateur du quotidien”, *Sociétés*, n°117, 2012, p. 35-45.

FRITH, S., *Sound Effects : Youth, Leisure and the Politics of Rock*, Londres, Constable, 1983.

FRITH S., MCROBBIE, A., “Rock and sexuality”, in S. Frith, A. Goodwin (dir.), *On record*, New-York, Routledge, 1990, p. 317-332.

GALLET, B., “Le son comme terrain : richesse et enjeux des *sound studies*”, *Critique*, n°829-830, 2016, p.502-518.

GARBER, J., MCROBBIE, A., “Filles et subcultures (1975)”, in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l’eau, 2020, p.73-82.

GONTHIER, F., “Weber et la notion de « compréhension »”, *Cahiers internationaux de sociologie*, 116, 2004, p.35-54. <https://doi.org/10.3917/cis.116.0035>

GUIBERT, G., HEIN, F., “Les scènes metal”, *Volume !*, 5 : 2, 2006, p.5-18.



HALL, S., “Encoding / Decoding” in S. Hall, D. Hobson, A. Lowe et P. Willis (dir.), *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson, 1980, p.128-138.

HARAWAY, D., “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, 14 (3), 1988, p.575-599.

HEBDIGE, D., “Subculture. La signification du style (1979)”, in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l’eau, 2020, p.97-110.

HOGGART, R., *The uses of literacy : Aspects of Working-Class Life*, New-York, Routledge, 1957.

KELLY, P., “Gender identity and the electric guitar in heavy metal music”, *Maynooth Musicology: Postgraduate Journal*, 2, 2009, p. 251-280.

MCCARTNEY, A., “Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices”, *Intersections*, Volume 26, N°2, 2006, p.20-48.

MCCLARY, S., *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité*, Paris, La rue musicale, 2015.

MCROBBIE, “Shut up and dance : Youth Culture and changing modes of femininity”, *Young*, Volume 1, Issue 2, 1993, p.13-31.

MCROBBIE, A., “Ré-articuler l’empirisme et le déconstructivisme : nouvelles questions pour le féminisme et les Cultural Studies (1997)”, in H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies : Anthologie*, Lormont, Le bord de l’eau, 2020.

MCROBBIE, A., “Postfeminism and popular culture : Bridget Jones and the new gender regime”, in A. McRobbie, *The aftermath of feminism : gender, culture and social change*, London, Sage, 2009, p.11-23.

MCSWAIN, R., “The power of the electric guitar”, *Popular Music and Society*, 19:4, 1995, p.21-40.

PINI, M., "Cyborgs, Nomads and the Raving Feminine", in H. Thomas, *Dance in the city*, London, MacMillan Press, 1997.

PRÉVOST-THOMAS, C., RAVET, H., « Musique et genre en sociologie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 25 | 2007, 175-198.

RICARD, B., *Rites et culture rock : un art de vivre communautaire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

SAN JUAN, E., "Politique des Cultural Studies contemporaines", *L'Homme & la Société*, 149, 2003, p.105-124. <https://doi.org/10.3917/lhs.149.0105>

SCHOTTÉ, M., "Vous avez dit "talentueux" ?", in Fondation Copernic (dir.), *Manuel indocile des sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2019, p.706-716.

STRAW, W., "Characterising rock music culture : the case of heavy metal", in S. Frith, A. Goodwin, *On record*, New York, Routledge, 1990, p.81-91.

TOUCHÉ, M., GUIBERT, G., HEIN, F., "Metal. Une culture de la transgression sonore", *Volume !*, 5:2, 2006.

TURBÉ, S., "Puissance, force et musique metal. Quand les filles s'approprient les codes de la masculinité.", *Ethnologie française*, n°161, 2016, p.93-102.

WANG, A. X., "Fender Study Finds Half of New Guitarists are Women", in *Rolling Stone*, mis en ligne le 16 octobre 2018, consulté le 31 août 2021. URL : <https://www.rollingstone.com/pro/news/fender-study-finds-half-of-new-guitarists-are-women-738025/>

WEINSTEIN D., "Rock's guitar gods - Avatars of the Sixties", *Archiv für Musikwissenschaft*, 70, 2013, p.139-154.

## Annexe 1 - données socio-démographiques de l'échantillon

Prénom	Genre	Âge	Orientation sexuelle	Nationalité	Profession	Niveau d'instruction	Nationalité père	Profession père	Nationalité mère	Profession mère
<b>Nour</b>	F	21	?	Fr	Etudiante	Bac + 2 com	Français	Technicien SNCF	Marocaine	Nourrice
<b>Selma</b>	F	24	Hétéra	Fr	Musicienne / ingé son	Bac + 3 ingé son	Marocain	Architecte	Française	Architecte
<b>Aurélie</b>	F	34	Lesbienne	Fr	Musicienne	Bac + 3 lettres	Anglais	Prof de guitare	?	Directrice de l'école de musique
<b>Gwyneth</b>	F	25	Lesbienne	Fr	Chômage	Bac + 5 traduction	Anglais	Routier	Anglaise	Mère au foyer
<b>Marion</b>	F	25	?	Fr	Musicienne / scénographe	Ecole de mise en scène (bac + 4 ?)	Français	Photographe	Française	Iconographe
<b>Elodie</b>	F	34	Hétéra	Fr	Musicienne	Études de musique	?	Scénographe	?	Infirmière
<b>Constance</b>	F	24	Hétéra	Fr	Musicienne / étudiante	Bac + 3 musico et sciences	?	"Milieu médical"	?	"A fait des études"

<b>Valentina</b>	F	?	?	Fr	Musicienne / label manager	Bac + 3 médiation culturelle	?	?	?	?
<b>Louise</b>	F	34	Hétéra	Fr	Musicienne	/	Français	Politique environne mentale	Française	Politique internation ale

### Annexe 2 : le modèle Gibson SG



## **Annexe 3 : Guide d'entretien**

*Question de départ : dans le cadre de mon mémoire sur les femmes guitaristes électriques, on va parler ensemble de toi et de ta pratique de la guitare électrique. Est-ce que tu pourrais commencer par te présenter ?*

### **O. Talon socio-démographique**

- quel est ton âge ? où habites-tu ? où as-tu grandi ?
- que font tes parents ? où sont-ils nés ?
- quelles études as-tu fait ?

### **I. Parcours de guitariste (récit de soi)**

- depuis combien de temps joues-tu de la guitare ?
- qu'est-ce qui t'a donné envie de commencer ?
- comment as-tu appris ?
- qu'est-ce que tu jouais comme morceaux ?
- est-ce que tu jouais seule ou en groupe ? si pratiques de groupes, avec qui (genre) ?
- ta première guitare / guitare électrique, c'était quoi ?

### **II. Pratique de la guitare (matérialité)**

- tu joues sur quelle guitare en général ? qu'est-ce que tu utilises comme pédales et comme ampli ? c'est quoi les effets / les réglages que tu utilises le plus souvent ?
- comment tiens-tu ta guitare ? comment décrirais-tu ton style de jeu ?
- c'est quoi ton set up quand tu travailles ?
- en quoi consistent tes sessions ?
- où est-ce que tu pratiques ? jams ?
- est-ce que tu prends encore des cours ?
- est-ce que tu joues dans un / des groupes ? qui sont-ils ?

### **III. Pratique artistique (conscience de soi)**

- est-ce que tu te situes dans un genre musical en particulier ? et ce genre, pour toi, c'est quoi ? pourquoi l'aimes-tu autant ?
- est-ce qu'il y a des gens que tu considères comme des inspirations ? c'est quoi ton premier choc musical ?
- c'est quoi ton premier choc musical qui a bougé un peu les lignes en termes de genre ?
- qu'est-ce que tu veux dégager sur scène ?
- pourquoi tu aimes la guitare ?

### **IV. Ecoute**

- *proposer à l'écoute trois extraits de guitare électrique rock, demander un commentaire* : est-ce que tu aimes ? si oui / non pourquoi ? comment tu qualifierais cet extrait ?

- *demander trois enregistrements audio / vidéo de l'enquêtée à la guitare et poser les questions suivantes (sur les réseaux, insta ou facebook) : qu'est-ce que tu aimes dans cet extrait ? qu'est-ce qui te représente ?*

*Question finale : vers quoi essaies-tu d'aller dans ta pratique musicale aujourd'hui ?*