

Ouverture

27 février. Anna Lelkes, la harpiste de l'orchestre philharmonique de Vienne, est titularisée. Au pupitre depuis vingt ans, elle est enfin reconnue comme membre à part entière et devient, faute de candidat masculin, la première femme à faire partie intégrante de cet orchestre. L'assemblée générale des cent cinquante membres y a consenti... Les féministes états-uniennes avaient auparavant lancé un appel au boycott des concerts de cet orchestre en raison de sa misogynie, ce qui mettait en péril ses tournées aux États-Unis. L'impresario américain de l'orchestre, sérieusement inquiet pour le concert prévu au Carnegie Hall le 4 mars, s'était déplacé à Vienne pour en exposer l'enjeu aux musiciens, d'autant que la direction de cette salle prestigieuse avait menacé de ne plus ouvrir ses portes à l'orchestre.

La titularisation de la harpiste peut être diversement interprétée : alibi, manifestation d'un changement des mentalités au sein de l'orchestre philharmonique de Vienne ou résignation devant un état de fait ? Il faut savoir qu'avant de pouvoir intégrer cette prestigieuse philharmonie, les musiciens doivent appartenir au moins pendant trois ans à un autre ensemble, l'orchestre de l'Opéra de Vienne. Or ce dernier avait tranché au début de l'année en acceptant la présence de femmes en son sein. Dans les hautes écoles de musique allemandes et autrichiennes, 60 % des étudiants sont en fait des étudiantes. En pratique, la philharmonie n'accueillera pas avant plusieurs années des musiciennes à des pupitres autres que celui de la harpe, car l'orchestre de l'Opéra de Vienne ne compte alors que deux femmes, deux harpistes... en cette année 1997.

Au-delà de l'anecdote, que peut nous apprendre pareille aventure ? Après l'accès des femmes aux professions d'enseignante, de médecin ou d'ingénieure, l'accès à la profession de musicienne d'orchestre semble pouvoir se faire sans entraves : les derniers bastions masculins ont cédé à la toute fin du XX^e siècle. Les formations institutionnalisées que sont les orchestres permanents français comptent aujourd'hui un tiers de femmes dans leurs rangs. Ils ont ouvert leurs portes de plus en plus largement aux effectifs féminins à partir des années 1970. En revanche, les orchestres germaniques autogérés se sont longtemps opposés à une telle présence en leur sein : l'orchestre philharmonique de Vienne, fier de son indépendance financière et de son fonctionnement démocratique (pas de « patron », chaque musicien est également administrateur), se retranchait derrière son statut d'association privée pour couper court aux critiques. Près de quinze ans plus tard, en 2011, l'orchestre comprend quatre femmes titulaires sur ses 128 membres : une femme parmi les premiers violons, deux parmi les altos et une harpiste. Trois autres ne sont pas encore membres officiels : une violoniste super-soliste, une parmi les premiers violons et une violoncelliste font partie des treize personnes en attente de titularisation. Et il faudra certainement attendre encore quelques années avant que les *Philharmoniker* recrutent une cheffe pour les diriger...

Et pourtant... Pourtant, le domaine musical est un univers professionnel mixte de longue date. Depuis les origines de l'opéra au début du XVII^e siècle, la France compte nombre de chanteuses professionnelles, cantatrices vedettes et adulées, souvent mieux payées que leurs homologues masculins. Pourtant aussi, avec l'ouverture du Conservatoire de Paris qui promulguait des études gratuites pour les deux sexes à la fin du XVIII^e siècle, les musiciennes ont été parmi les premières femmes diplômées d'une institution d'enseignement public. Pourtant, le XIX^e siècle a vu se développer la pratique libérale du professorat de musique pour les femmes pianistes. Les musiciennes ont également été pionnières dans la fondation d'associations professionnelles pour les défendre dès 1877¹. Pourtant encore, la pratique musicale amatrice se féminise toujours plus parmi les jeunes générations au XXI^e siècle. Pourtant enfin, et peut-être surtout, contrairement à la pratique vocale qui s'ajuste à des personnages scéniques, la pratique instrumentale n'est pas sexuée *a priori*. Cela pourrait laisser présager une relative indifférenciation dans la répartition des tâches. C'est néanmoins là que les obstacles se sont révélés les plus forts.

¹ Florence Launay, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, n° 19, 2008, p. 58.

Rien de plus sexuellement distinct dans la pratique que le jeu d'un instrument de musique. Il ne s'agit pas d'un hasard si une harpiste, des violonistes et plus généralement des instrumentistes à cordes, sont les premières à entrer à la philharmonie de Vienne. Sauf pour la violoniste super-soliste en cours de titularisation, elles n'interviennent pas aux postes les plus exposés que sont ceux de solistes et de chef-fe-s de pupitre, comme elles ne jouent pas d'instruments à vent. Par ailleurs, les musiciennes de cet orchestre portent depuis le concert du nouvel an 2011 un nouveau costume de scène – veste sur pantalon – qui tend à rendre leur apparence asexuée. Si la musique est souvent envisagée comme « pure » et désincarnée, le sonore pour se faire entendre naît des corps. Le rapport à l'instrument et à la technique, mais également la voix, engagent les corps des interprètes tout entier, les déploient dans l'espace et le temps. Ils sont marqués par la définition respective de ce qui convient à un homme et à une femme, de ce qui apparaît comme « féminin » ou « masculin ».

La profession de musicien-ne d'orchestre ressemble à d'autres pour lesquelles l'accès des femmes a été tardif. La non-sexuation des rôles s'est finalement révélée défavorable, permettant une sorte de « chasse gardée » des hommes sur le domaine instrumental. Le constat n'est pas vrai de l'ensemble des métiers de la musique, on l'a vu avec la présence affirmée des chanteuses et des professeures de piano. Il ne faudrait pas non plus oublier les femmes pianistes concertistes ou encore les nombreuses compositrices dont on redécouvre l'existence et les œuvres. Mais le statut à la fois valorisé (la « diva ») et mal apprécié des chanteuses (l'accent mis sur leur plastique, leur érotisme, leurs supposés « caprices », tout autant que l'impression qu'« avoir une voix » ne demande pas de travail) a occulté leur professionnalisme. Également, le grand nombre d'amatrices, dont certaines étaient de niveau professionnel et se produisaient lors de concerts privés, a certainement participé de l'invisibilisation des interprètes professionnelles aux yeux des observateurs de ces univers.

Le domaine musical reste aujourd'hui marqué par ces ambivalences : présence majoritaire des filles dans les écoles de musique, plus grand nombre de chanteuses que de chanteurs parmi les professionnel-le-s (tous domaines musicaux confondus), mais métier artistique parmi les moins féminisés, tout particulièrement dans le domaine instrumental où les femmes représentent moins de deux musicien-ne-s professionnel-le-s sur dix. Si le chant semble acquis, son statut demeure ambigu. Quant aux instruments de musique, ils cristallisent des possibilités mais aussi des « interdits » aujourd'hui en grande partie disparus. Reste également la capacité à être reconnu-e en tant que créateur-créatrice, au sens large, aussi bien comme compositeur-trice que comme improvisateur-trice ou interprète (soliste, chef-fe, etc.). Là, en musique, davantage que dans d'autres domaines artistiques, des résistances demeurent.

L'ouvrage questionne ces ambivalences. Il s'appuie sur une enquête multiforme que j'ai menée durant une quinzaine d'années. Comment y suis-je venue ? Ma réflexion trouve son origine dans un fait concret, une remarque apparemment anodine. J'étais alors étudiante en sociologie et poursuivais parallèlement des études musicales. Mon professeur de clarinette qui était en même temps musicien d'orchestre a incidemment remarqué : « Tu savais qu'il n'y a aucune femme clarinettiste dans les orchestres parisiens ? » Puis, comparant la situation française à celle de l'Allemagne et de la Grande-Bretagne, il en est venu à conclure qu'il n'y avait quasiment pas de femmes clarinettistes professionnelles en France. Je me suis alors souvenue de mes débuts d'apprentissage où les filles représentaient la plupart des débutant-e-s ; je me suis rappelée également que mon premier professeur d'instrument déconseillait aux jeunes filles de « tenter Paris » (c'est-à-dire de se présenter au Conservatoire de Paris et d'envisager une carrière d'interprète), pour être lui-même passé par ce milieu qu'il qualifiait de « masculin ». C'est bien parce que mon attention était « sociologiquement aiguisée » que cette anecdote s'est transformée progressivement en question de recherche. Comment et pour quelles raisons y avait-il si peu de femmes clarinettistes dans les orchestres symphoniques

français, alors qu'elles étaient si nombreuses à apprendre à jouer de l'instrument ? Parmi la petite centaine de clarinettes présents dans ces formations, on pouvait en effet, en cette année 1993, compter les femmes sur les doigts d'une seule main. L'enquête a débuté ainsi. Bien sûr, en chemin, la comparaison avec d'autres instruments est venue éclairer la recherche, la clarinette s'avérant occuper une position révélatrice parmi l'ensemble des instruments. Le rapprochement avec d'autres professions s'est aussi imposé.

Cette première observation m'a donc portée à examiner la place des femmes dans les métiers de la musique. Mais pour en saisir les contours, comprendre certaines « absences » et les différences notables selon les univers musicaux, il a fallu y adjoindre la question de l'accès à ces professions. C'est en effet la faible présence féminine dans certains de ces univers et les processus mêmes de *féminisation*, dans leur double acception, qui ont mobilisé mon attention : j'ai analysé, d'une part, comment certaines femmes accèdent à un métier de la musique, cette profession se féminisant alors d'un point de vue numérique ; d'autre part, j'ai questionné l'image sociale de cette activité et les représentations qui l'accompagnent, la manière dont elles se sont ou non féminisées. Bien sûr, tout cela ne participe pas d'un mouvement linéaire mais bien de transformations dans un sens ou dans un autre, selon les époques et les cultures, selon les métiers et les univers musicaux.

Un retour dans le passé a été nécessaire pour saisir la place respective des chanteurs et des chanteuses et la spécificité française en ce domaine. Mais l'autonomisation du champ artistique et plus particulièrement la « professionnalisation » du domaine musical à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle avec l'avènement des concerts publics payants, la création de sociétés de concerts, le développement de l'édition musicale, celui des leçons particulières et des écoles de musique, et finalement d'un « marché de la musique » au sens où on l'entend aujourd'hui², marquent un repère d'investigation. Ce mouvement de « professionnalisation » des institutions et des métiers de la musique n'est pas précisément concomitant du mouvement de « féminisation ». Mais c'est à partir de la « professionnalisation » – et de la pérennisation d'institutions telles que les orchestres qui va s'ensuivre – qu'on se propose de saisir la place faite aux femmes en musique. L'accès mixte aux instances de formation s'est-il accompagné d'une entrée dans ce type d'institutions ? Quelles traces les musiciennes ont-elles laissées au sein de ces lieux bien identifiables et visibles ?

Véritables observatoires des changements affectant le domaine musical, mais révélateurs également de transformations plus larges affectant les professions diplômées, les formations symphoniques constituent un cadre d'activité institutionnellement organisée. Exception parmi les structures et métiers artistiques où règne l'intermittence, ces ensembles *permanents* ont représenté l'un des lieux les plus difficiles d'accès, objet de luttes symboliques jusqu'à la fin du XX^e siècle. Entité emblématique de la musique dite savante, l'orchestre symphonique semble parfois soutenir une vision idéale d'une société harmonieuse extrêmement hiérarchisée, toute entière dévouée à son art et dirigée par un chef incontestable. Les réalités de l'activité orchestrale sont bien entendu plus complexes. Analyser l'accès des femmes à ce microcosme dont elles étaient quasiment absentes avant les années 1970 est révélateur, non seulement de la place de la musique savante dans notre société, mais aussi de la place relative des hommes et des femmes, et plus généralement des socialisations sexuées au sein des pratiques musicales. Aujourd'hui largement ouverts aux femmes, mais pas à tous les pupitres ni à toutes les fonctions (on pense à celle de chef-fe), ces ensembles accueillent encore peu de musicien-ne-s de couleur.

D'ordre musicologique, car mobilisant des sources issues des travaux d'histoire de la musique indispensables pour éclairer l'analyse et mettant l'accent sur les significations symboliques à

² Pierre Bourdieu, « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés et Représentations*, n° 11, 2001, p. 15-18.

l'œuvre dans cet univers, ma perspective est sociologique. L'ouvrage se situe à la croisée de deux types d'approches identifiés par Catherine Marry dans les recherches sur les rapports hommes/femmes dans les professions supérieures : le premier décrypte les processus de socialisation différenciés entre hommes et femmes et leurs effets sur les carrières, tandis que le second privilégie l'analyse socio-historique de la féminisation d'un métier dont les femmes étaient autrefois exclues. La réflexion fait ainsi dialoguer histoires individuelles, histoires familiales et histoire sociale. Elle cerne la manière dont des trajectoires singulières peuvent contribuer à transformer des représentations « masculines » ou « féminines » attachées à une activité. En retour, la transformation de ce qui est socialement défini comme « masculin » ou « féminin » en musique participe de l'émergence d'itinéraires auparavant « improbables », de carrières de femme atypiques et de la féminisation d'une profession. En la matière, les définitions du « féminin » et du « masculin » varient selon les époques et ne sont jamais neutres. De la sensibilisation musicale à la carrière professionnelle, à tous ces niveaux, le *genre* entendu au sens sociologique se confronte au *genre* au sens musical ; autrement dit, la construction sociale et hiérarchisée des différences sexuées croise la définition esthétique des pratiques au sein des différents domaines musicaux.

Accès, place et représentations, tels sont les mots-clés qui cernent le problème considéré. Relativement aux travaux de sociologie du travail et des professions et à ceux menés en sociologie des arts et de la culture, ce n'est donc pas « seulement » le contour des carrières et des professions artistiques qui m'intéresse. Je n'adopte pas non plus vraiment une perspective semblable à celles développées notamment dans les travaux sur la musique menés par les *cultural studies*, et qui abordent les questions de genre par la « performance » et la construction de personnages « féminins » ou « masculins » en musique. Dans la perspective qui est la mienne, il s'agit davantage de saisir la spécificité des univers de la création et de l'interprétation à travers la transformation socio-historique des représentations symboliques et des pratiques musicales. À partir d'éléments d'enquête qualitatifs et quantitatifs, nécessitant une implication de la chercheuse sur le terrain, j'ai procédé à une sociologie tenant compte de la profondeur historique du phénomène étudié et de sa spécificité artistique.

Qu'est-ce qu'un tel sujet apporte à la compréhension du genre, de la musique et des arts, des professions diplômées ? Ce domaine encore peu étudié est symptomatique et riche d'enseignements. Il montre la force de la définition genrée du pouvoir symbolique ; il souligne la vigueur de résistances qui se retrouvent ailleurs mais qui sont ici exacerbées, alors que la situation paraît aller de soi, être « naturelle » pour la plupart des acteurs et actrices du terrain (c'est-à-dire sans problème, sans barrière *a priori*, où se pose « juste » le constat de préférences distinctes entre hommes et femmes) ; il interroge les réticences cachées et aussi l'auto-résistance des musiciennes comme des musiciens, tout en rappelant *a contrario* qu'il s'agit de métiers qu'hommes et femmes partagent depuis plusieurs siècles. Lorsque l'enquête a débuté il y a une quinzaine d'années, elle a parfois été accompagnée d'un « Mais tu n'as rien à faire de ta vie ! » Débuter une thèse sur les musiciennes d'orchestre paraissait futile au regard de sujets d'étude plus « sérieux » ; cela paraissait bien pointu également, « exotique » et donc peu généralisable. Depuis, les travaux sociologiques sur le genre se sont considérablement développés en France, ceux sur la musique également. Ils témoignent de l'intérêt suscité par ces questions. Et les investigations que j'ai menées par la suite montrent la richesse d'une telle perspective qui allie points de vue micro et macro-sociaux.