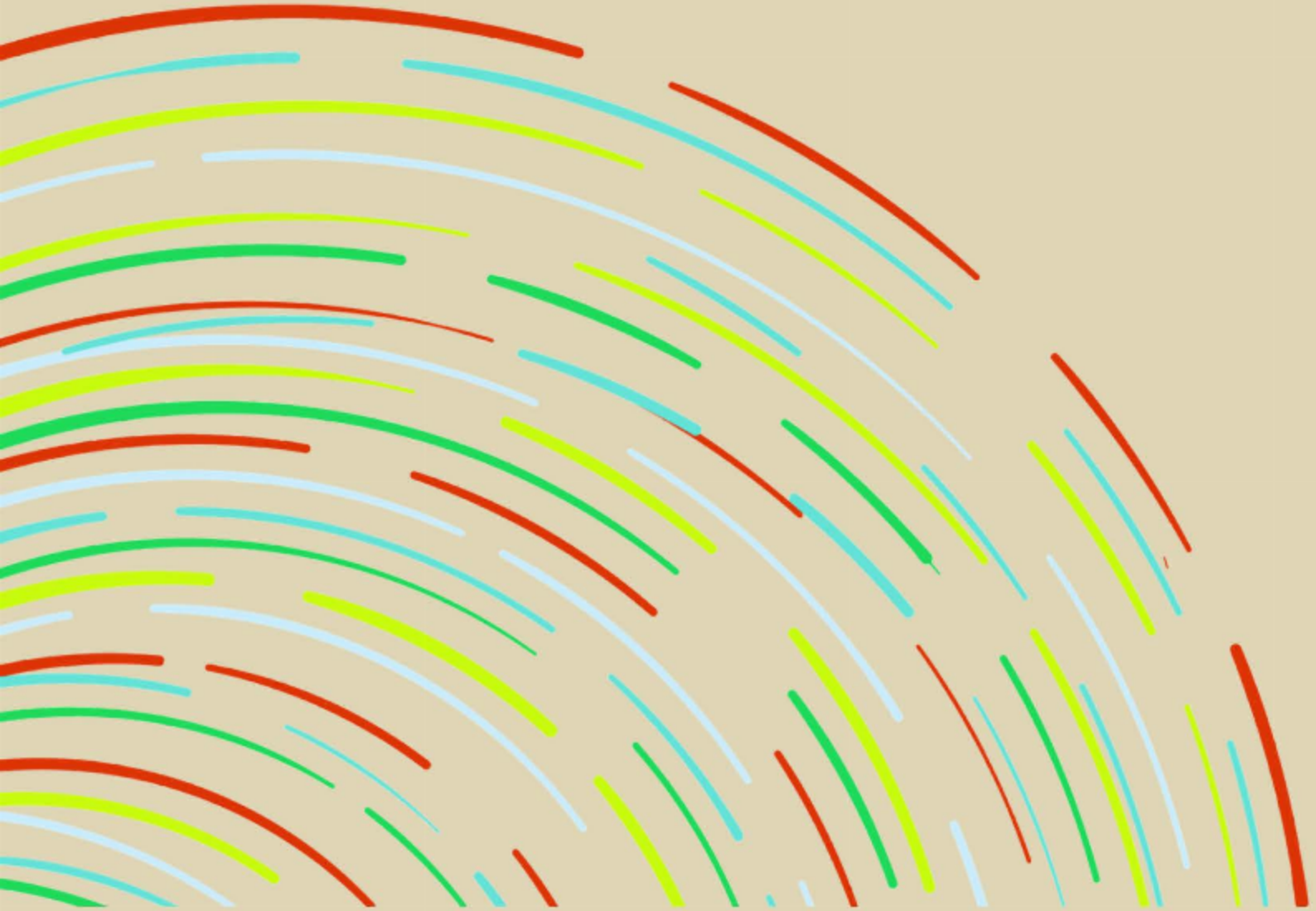
[Onde courte]

cnm lab

Musique et trajectoires de vie

L'influence du genre sur les pratiques amateurs



Octobre 2026

par Célia BERTHET-HILAIRE

Berthet-Hilaire Célia

Célia Berthet-Hilaire est docteure en sociologie du genre et des pratiques culturelles, membre associée au laboratoire Arènes (Rennes). Elle commence une thèse en Convention industrielle de formation par la recherche en 2021 en partenariat avec la Fédération des lieux de musiques actuelles, où elle travaille en tant que chargée de mission égalité et transition écologique. En novembre 2025, elle soutient sa thèse intitulée « Pratiquer les musiques actuelles en amatrice. Parcours féminins dans “un monde d’hommes” ».

Introduction

Si la question de la féminisation des artistes sur scène et des programmations préoccupe aujourd'hui le milieu professionnel musical, l'enjeu des pratiques amateurs et de leur accès constitue un angle mort des questionnements autour de l'égalité dans la musique. Pourtant, les lieux de musiques actuelles sont les premiers à constater à quel point leurs espaces de pratique, comme les studios de répétition, sont désertés par les musiciennes[1]. Seuls ceux proposant également un enseignement musical observent une fréquentation féminine plus importante, mais néanmoins orientée vers des espaces de pratique encadrée (cours, atelier, chorale, etc.). Ces constats poussent les professionnels à s'interroger sur les causes de cette fréquentation genrée des espaces de pratique et, plus généralement, à se poser la question de l'expérience du genre et de son influence, c'est-à-dire des effets produits sur les parcours des amateurs et amatrices.

Pourquoi se pencher plus spécifiquement sur les pratiques amateurs de la musique ? Parce qu'au-delà de savoir ce qui freine les musiciennes à monter sur scène ou à en faire leur métier, la question de l'égal accès à la pratique musicale comme pratique d'expression personnelle se pose en premier lieu. Les nombreuses études menées sur les trajectoires professionnelles des musiciennes n'illustrent que partiellement ce qui construit ou oriente les choix ou non-choix de ces dernières dans leurs parcours. L'approche biographique utilisée ici permet d'étudier avec précision la construction des trajectoires musicales, en considérant les périodes de la vie ou les « âges » comme des « *temporalités multiples qui peuvent se succéder, se superposer ou s'interrompre permettant de considérer le déroulement singulier des existences et des expériences collectives vécues*[2] ». Cette approche méthodologique s'avère être un outil efficace de mise en lumière des inégalités de genre, de leur construction et de leur évolution dans le temps.

Concrètement, les analyses présentées dans cet article s'appuient sur une enquête menée entre 2021 et 2025 rassemblant 30 entretiens biographiques avec des musiciennes et musiciens, 20 entretiens auprès de professionnels du secteur musical et des observations de terrain[3]. L'enjeu de cet article étant de discuter la façon dont le genre influence les pratiques amateurs à différents âges de la vie (enfance, adolescence et âge adulte), trois parcours sont mobilisés : deux « parcours-types » et un parcours déviant ou atypique. Ces « parcours-types », à travers des trajectoires individuelles, donnent à voir les dynamiques systémiques liées au genre qui s'exercent sur les personnes et leur pratique musicale. Les trois trajectoires sélectionnées représentent d'abord un « parcours-type » féminin, celui de Ninon, pianiste et chanteuse de 28 ans qui illustre de manière stéréotypique les dynamiques communes aux parcours féminins ; ensuite un « parcours-type » masculin, personnifié par Arnaud, guitariste et chanteur de 32 ans qui donne à voir, quant à lui, des dynamiques genrées partagées avec ses homologues masculins et enfin, un parcours atypique, celui de Sophie, batteuse de 37 ans, qui renseigne la manière dont les parcours peuvent sortir des

normes de genre. Cet article se propose, en faisant dialoguer ces trois parcours, de donner à voir ce qu'ils racontent de l'influence du genre sur les pratiques musicales amateurs.

1. Une enfance en musique sous contraintes

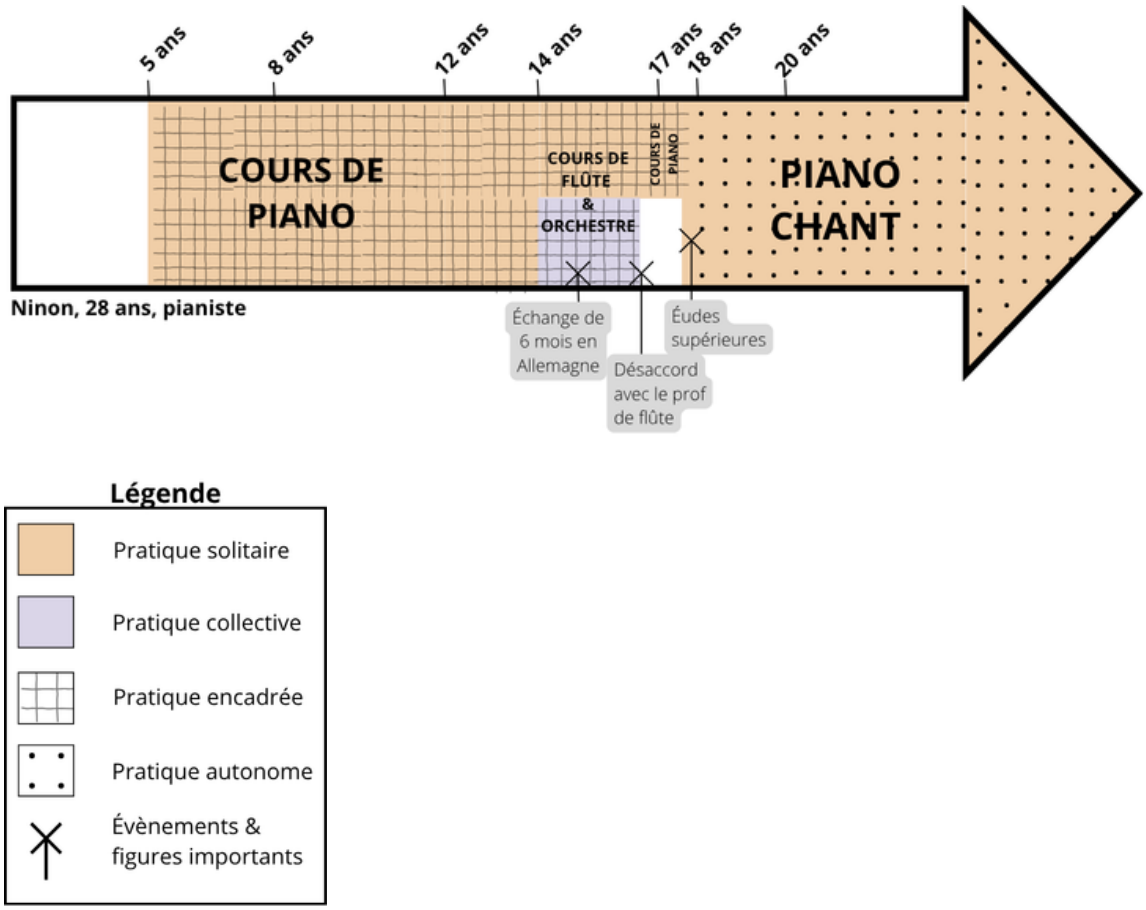
L'enfance est largement identifiée par les travaux en sociologie des pratiques culturelles comme la période privilégiée d'initiation à la musique, que ce soit par l'écoute ou la pratique (vocale ou instrumentale)[4]. En sociologie, elle est également perçue comme une période décisive dans la construction identitaire, berceau des processus de socialisations par lesquels les individus apprennent à « *découvrir le monde social et à y trouver leur place* » et qui posent *« sans le savoir ni le vouloir – les limites du possible et du désirable*[5] ». Dans la sphère familiale, les pratiques musicales se développent dans des climats plus ou moins favorables et elles peuvent, à ce titre, être considérées comme un outil de la reproduction sociale[6], mais aussi un support d'intégration des normes de genre. Le choix de l'instrument, des conditions d'apprentissage ou encore des façons d'incarner la pratique[7] sont autant de supports d'intégration de normes sociales, de classe, de genre, qui influencent les parcours des amateurs et amatrices.

La musique comme pratique située socialement

La transmission musicale s'inscrit dans un certain environnement social aussi appelé « climat familial » par la sociologue Sylvie Octobre. Ce dernier recouvre tant les objets musicaux à disposition (instruments, matériel d'écoute, CD, vinyles, etc.) que les pratiques culturelles des membres de la famille (le chant, par exemple) ou l'éducation explicite faite par les loisirs. Cet environnement produit une intégration progressive et diffuse de comportements culturels, c'est-à-dire l'intégration de codes et connaissances associés à la pratique de la musique, qui sont plus aisément reproduits à l'âge adulte. Parmi les musiciennes que j'ai rencontrées, Ninon apprend le piano dès l'âge de 5 ans, tout comme sa grande sœur et son grand frère, encouragée par ses parents. Ces derniers chantent quotidiennement et le piano, installé au milieu du salon, place la musique au cœur de la vie familiale :

On a une mère qui chante beaucoup, un père qui écoute beaucoup [de musique] *et qui chante aussi en mode chorale. Donc je pense que c'était un peu un mix d'un environnement familial propice à trouver que la musique, c'est important et des parents qui poussent un peu leurs enfants à se dire* [...] *que faire de la musique, c'est possible.* (Ninon, 28 ans, pianiste et chanteuse)

Figure 1 - Frise biographique de Ninon, 28 ans, pianiste



Source : BERTHET-HILAIRE C., « Pratiquer les musiques actuelles en amatrice », *op. cit.*

La socialisation musicale de Ninon s'illustre aussi par les sorties culturelles (concerts, festivals) que proposent ses parents, tous deux professeurs des écoles et qui construisent le capital culturel et symbolique[8] de leurs enfants. Comme illustré sur la frise (voir figure 1), Ninon poursuit une pratique musicale principalement individuelle, jusqu'à aujourd'hui, tout en déplorant cette solitude.

De son côté, Sophie, batteuse de 37 ans, explique aussi la façon dont la musique fait partie de son quotidien, particulièrement du fait de son père :

À la maison, il y a toujours eu des guitares partout. Ma mère s'est mise au piano, donc ils ont acheté un piano. Il y a toujours des instruments à disposition et mon père a transformé la cave en studio de répét'. Il y a au moins 25 guitares, une batterie, des claviers… donc la musique, c'était un peu facile pour moi. Je n'ai pas eu des parents qui m'ont dit : « Ah non, il ne faut pas faire de bruit. » (Sophie, 37 ans, batteuse)

Si les deux jeunes filles ont grandi dans des environnements favorables, Sophie associe davantage la musique à son père. Tout comme les grands-pères et les frères, les pères sont largement évoqués par les musiciennes et musiciens à l'initiative de leur pratique. Cette domination des figures masculines dans la découverte musicale participe à penser cette

dernière comme relevant du domaine masculin et s'accompagne de critères essentialisants [9]. Car l'enfance est aussi le lieu de la socialisation du genre, c'est-à-dire de l'apprentissage des normes qui édictent une frontière symbolique entre le genre masculin et le genre féminin et y attribuent des rôles, qualités et pratiques distincts. Cette division genrée du monde se double d'une hiérarchisation instaurant une « *valence différentielle des sexes*[10] », c'est-à-dire une supériorité universelle du masculin sur le féminin. Cet ordre hiérarchique s'illustre par exemple par une dévalorisation des goûts musicaux associés au féminin ou, comme l'explique Sophie, par une invisibilisation des pratiques musicales des mères :

Elle [sa mère] *est clairement plus « musique du monde » et puis* [a] *quand même une sensibilité musicale… C'est juste que mon père prend tellement de place qu'elle est plus de son côté, mais en fait, elle écoute quand même pas mal de musique.* (Sophie, 37 ans, batteuse)

Cette invisibilisation peut être renforcée par une prédominance des goûts masculins, plus facilement associés au « bon goût musical », dans l'écoute sonore au sein des foyers, créant ainsi un « *contrôle sur l'espace domestique* » et une « *privatisation des lieux communs à la fois par l'emprise sonore, mais aussi par l'accumulation d'objets dans ces espaces*[11] ». Au-delà des contextes dans lesquels s'initie la pratique musicale, la forme que prend son apprentissage s'impose comme un conditionnement supplémentaire dans la construction des parcours.

> **Cette domination des figures masculines dans la découverte musicale participe à penser cette dernière comme relevant du domaine masculin et s'accompagne de critères essentialisants[9].**

La pratique musicale conditionnée par son apprentissage

Bien souvent, l'initiation à la musique pendant l'enfance s'appuie sur une pédagogie formelle, c'est-à-dire une forme éducative particulière qui « fixe » les apprentissages dans un lieu et un temps définis[12]. C'est le cas par exemple de Ninon, qui apprend le piano auprès d'un professeur particulier à domicile qui lui enseigne le solfège au fil de sa pratique instrumentale. L'éducation formelle, aussi appelée « forme scolaire », se distingue de l'éducation non formelle, qui désigne l'apprentissage dans un cadre éducatif organisé en dehors des cadres institutionnels scolaires et de l'éducation informelle, qui se caractérise comme « *toute modalité éducative liée davantage à un bain environnemental qu'à une action éducative volontaire*[13] ». Par ailleurs, les conditions de l'enseignement « classique » de la musique, tel que dispensé dans les écoles de musique et conservatoires, observent une

certaine proximité avec les normes scolaires et les cadres dans lesquels elles s'exercent[14]. En matière scolaire comme musicale, les modes d'apprentissage au sein d'espaces formalisés ou non constituent des expériences socialisatrices distinctes, qui n'aboutissent pas au même rapport à la musique et à sa pratique. Autrement dit, les trajectoires musicales sont influencées par la forme et les conditions d'apprentissage de la musique. Ceci explique pourquoi Sophie, ayant grandi auprès d'un père musicien entretenant un rapport intuitif à sa pratique vit un choc lorsqu'elle commence les cours de musique au conservatoire, à l'âge de 6 ans. Elle y est contrainte d'apprendre la théorie musicale comme préalable à la pratique instrumentale. Après deux ans de solfège, elle abandonne pour ne reprendre qu'à l'âge de 15 ans.

En parallèle de cet enseignement classique, se structure dès les années 1970 le secteur des musiques dites « actuelles » qui englobe « *l'ensemble des esthétiques musicales qui n'appartiennent pas au champ des musiques académiques classiques et lyriques*[15] ». Des lieux destinés à leur diffusion et leur pratique émergent alors, entre autres, au sein des Maisons des Jeunes et de la Culture (MJC), puis dès 1996 via le label d'État Scène de Musiques Actuelles (SMAC). Une autre approche de la musique et de son apprentissage y est défendue : une pratique collective, orale et autodidacte, qui s'appuie sur les pratiques de groupe existantes. Cette approche se consolide par le biais de politiques culturelles en faveur de la pratique amateur dans les années 1980 et la multiplication des lieux de pratique et de répétition sur les territoires. Ces politiques, en renforçant le rôle des MJC dans l'accueil des pratiques musicales et l'émergence des lieux consacrés aux musiques actuelles, illustrent une histoire commune entre les secteurs des musiques actuelles et de l'éducation populaire[16]. Avec le souhait de réinventer tant le cadre que les contenus pédagogiques dispensés dans l'enseignement classique, le secteur des musiques actuelles se présente comme une autre manière d'apprendre la musique qui, sans rompre avec l'enseignement classique, semble plutôt en renouveler les outils pédagogiques[17]. À travers les différentes méthodes d'apprentissage se posent ainsi des attendus plus ou moins explicites qui diffèrent selon le genre et qu'il est intéressant d'étudier afin de comprendre leur influence sur les trajectoires musicales.

L'apprentissage sous influence du genre

Dès les années 1990, la sociologie de l'éducation met en corrélation la socialisation de genre des enfants et leur adaptation au système scolaire. Selon Christian Baudelot et Roger Establet, le phénomène de développement de la scolarisation en France produit une compétition face à laquelle filles et garçons mobilisent une culture et des moyens spécifiques pour s'adapter à l'institution scolaire[18]. Ils expliquent la meilleure réussite scolaire des filles par une socialisation genrée qui les conduisent à intégrer tôt les normes et attendus sociaux leur permettant d'être davantage conformes à l'univers scolaire. Concrètement, les jeunes filles sont encouragées à un usage limité de l'espace, à une soumission et un respect strict de l'autorité, à une moindre liberté de sortie en dehors du foyer et à leur orientation vers des loisirs « sérieux » imitant leur futur rôle d'adulte. D'un côté, les filles semblent donc préparées aux attentes scolaires, de l'autre, les garçons, davantage poussés à formuler leur « moi dans le conflit », apprennent à ne pas prendre trop

au sérieux les verdicts scolaires et à acquérir une confiance en eux indépendante de ces derniers[19].

> **Concrètement, les jeunes filles sont encouragées à un usage limité de l'espace, à une soumission et un respect strict de l'autorité, à une moindre liberté de sortie en dehors du foyer et à leur orientation vers des loisirs « sérieux » imitant leur futur rôle d'adulte.**

Sur le plan musical, ce phénomène se traduit d'une part par une difficulté à s'émanciper du cadre normé de l'apprentissage pour les musiciennes, qui sont plus nombreuses dans les cours, ateliers et pratiques encadrées[20], d'autre part par une facilité pour les musiciens à faire évoluer leur pratique musicale et à s'autonomiser en s'affranchissant du cadre formel pour investir une pratique autonome, souvent collective. C'est ce qu'explique Arnaud, guitariste et chanteur de 32 ans, qui commence la pratique de la batterie à 12 ans au conservatoire. Après trois mois, il arrête les cours pour se consacrer à son groupe de rock, formé avec son frère aîné. Ce mouvement témoigne d'une capacité à rompre avec les attendus scolaires présents dans l'enseignement de la musique pour privilégier une approche autonome tournée vers le partage. Ninon, de son côté, ne s'est jamais totalement émancipée du cadre de l'enseignement musical, ou alors en solitaire, lorsqu'elle s'est mise à s'accompagner au piano. Elle peine encore aujourd'hui à trouver des espaces de pratique autonome, contrairement à Arnaud qui, depuis son adolescence, multiplie les opportunités de jeu en groupe. Le rapport genré aux normes d'apprentissage semble ainsi concourir à la construction de trajectoires différenciées de pratique de la musique, éclairant différemment la manière dont ces pédagogies sont pensées.

L'approche par les âges de la vie permet ainsi d'observer les effets produits par la socialisation enfantine et les normes d'apprentissage selon le genre. Cette lecture donne à voir la manière dont s'initie la musique dans de nombreux parcours amateurs, à l'instar des parcours-types mobilisés ici et de l'influence sur leurs trajectoires. À ce titre, l'entrée dans la période de l'adolescence marque aussi de profondes mutations dans la pratique musicale, non sans influence du genre.

2. Une émancipation musicale adolescente

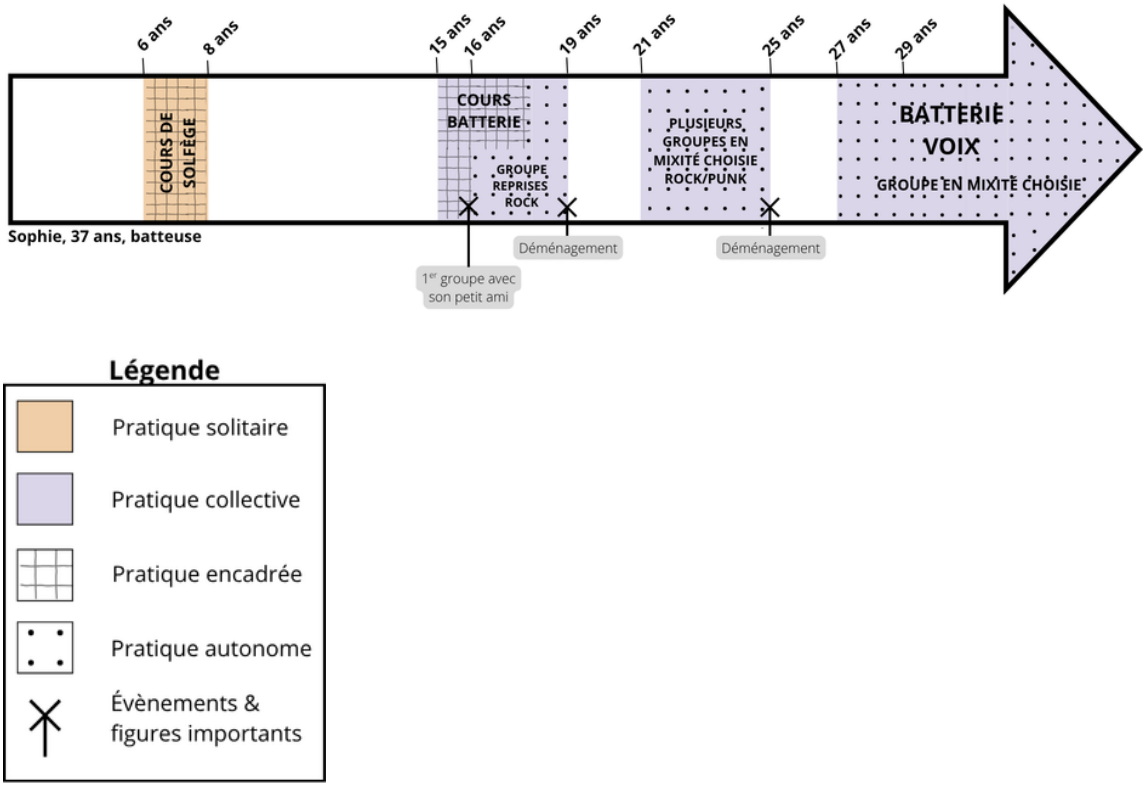
La période de l'adolescence intervient après une phase intense de socialisation auprès de la famille et de l'institution scolaire, pendant l'enfance, et se confronte plus intensément encore à la rencontre des pairs par la place centrale accordée aux amis, camarades, mais aussi aux réseaux sociaux. Un processus qui se caractérise souvent par une mise à distance avec la culture familiale et une autonomisation progressive sur les plans identitaire, économique, relationnel. Sur le plan musical, cette émancipation s'illustre par une singularisation générationnelle par les pratiques d'écoute, mais aussi par la mutation genrée des pratiques musicales.

La singularisation générationnelle par la musique

La singularisation générationnelle peut se définir comme une période d'émancipation de la sphère parentale par une revendication de ses différences, le tout dans le cadre d'une conformité adolescente, c'est-à-dire de normes et codes partagés par des individus issus d'une même génération. Ce processus modifie profondément la construction sociale des individus par leur confrontation à d'autres cultures, normes, valeurs, d'autres « morceaux de société » au contact des amis et camarades. À ce titre, l'écoute et le partage de références musicales nourrissent à la fois un souhait d'individualisation vis-à-vis du cadre parental et s'inscrivent dans une pratique collectivement valorisée, qui participe à un sentiment d'appartenance[21]. Avec leurs artistes préférés, mais aussi toute la culture associée aux différentes esthétiques musicales (vêtements, attitudes, références), les jeunes apprennent à se connaître et à se reconnaître par un jeu d'appropriation et de distinction vis-à-vis de leurs camarades. Sophie, à 15 ans, réenvisage une pratique musicale après l'échec en conservatoire à l'âge de 6 ans (voir figure 2). Son intérêt pour la musique se développe, entre autres, par la découverte du rock et, par ce biais, par l'affirmation personnelle de ses goûts :

À l'adolescence, tu t'affirmes un peu plus. C'était par exemple les Hives, il y avait un truc un peu brut, le mouvement punk, aussi, qui m'a vachement intéressée parce qu'il y a un truc de contre-culture. (Sophie, 37 ans, batteuse)

Figure 2 - Frise biographique de Sophie, 37 ans, batteuse



Source : BERTHET-HILAIRE C., « Pratiquer les musiques actuelles en amatrice », *op. cit.*

Quand, à 15 ans, elle souhaite apprendre la batterie, elle associe cette pratique à l'idée d'avoir un groupe, qu'elle rejoint quelques mois plus tard et qui est composé de son petit ami de l'époque et d'autres amis. Car si l'adolescence s'apparente au « *temps des copains*[22] » et copines, la recomposition des cercles sociaux amorce d'importantes mutations dans le domaine des loisirs et donc, des pratiques musicales. Les musiques écoutées et pratiquées se rapprochent et produisent de nouvelles sociabilités autour de leur partage. Ninon, par exemple, qui n'aime pas la musique baroque imposée par son professeur de flûte, cherche auprès de son professeur de piano (par ailleurs flûtiste également) à modifier son répertoire :

J'y allais [aux cours de flûte] *avec beaucoup moins de plaisir, aussi parce que je jouais des choses qui me plaisaient moins. C'était exclusivement de la musique baroque, donc forcément moi* [j'avais envie] *de découvrir aussi comment cet instrument peut être un peu cool et pas juste un instrument désuet.* [...] *J'ai demandé explicitement à jouer autre chose, et on m'a répondu que non, « la musique s'est arrêtée pour la flûte traversière au XVII^e siècle ».* (Ninon, 28 ans, pianiste et chanteuse)

Cet exemple met en lumière la distance qui peut se creuser entre la façon dont est enseignée la musique et sa pratique personnelle. Tandis que Ninon essaye de s'approprier sa pratique de la flûte, elle est confrontée à une vision dogmatique de son professeur et s'y refuse, affirmant une liberté de choix dans son expression artistique. Elle arrête d'ailleurs ces cours

de flûte quelques mois plus tard, après une altercation avec ledit professeur, à ce sujet. Elle amorce ici une émancipation du cadre pédagogique qui lui est proposé, un mécanisme assez courant dans les parcours musicaux, mais qui s'exprime différemment selon le genre.

La mutation genrée des pratiques adolescentes

La rupture avec le monde de l'enfance et l'apprentissage du « métier » d'adulte par l'appropriation des normes de genre[23] fait de l'adolescence un terrain privilégié d'observation de la façon dont se poursuit, voire se renforce cette socialisation. Cet apprentissage s'opère à présent au sein des groupes de pairs où les normes, les goûts et les imaginaires s'harmonisent et se conforment selon le genre. Ces « coulisses » du genre et cercles d'entre-soi permettent aux jeunes de « *stabiliser leurs repères, de peaufiner un genre, une image genrée de soi*[24] ». À ce titre, les loisirs, notamment encadrés, n'évoluent pas de la même manière à l'adolescence. Tandis que les jeunes filles disparaissent des espaces institués, les jeunes garçons renouvellent leur pratique au sein d'équipements consacrés à la pratique autonome. Cette autonomisation s'illustre par l'investissement de lieux privés (chambre, garage, studio de répétition) où les jeunes musiciens développent une pratique collective et autonome. Les pratiques de loisirs, qu'elles soient sportives ou musicales, se développent au cœur des sociabilités juvéniles, à la condition d'une forme d'autonomisation, c'est-à-dire d'une émancipation de la pratique jusqu'ici encadrée.

> **De leur côté, les musiciennes ont peu ou pas accès à ces premières expériences de groupe et sont invitées, par conformité aux normes de genre, à investir une « *culture de chambre*[26] », donc à pratiquer au sein de cet espace déterminé.**

Ce mouvement s'illustre dans les trajectoires musicales par l'expérimentation des premiers groupes de musique par les musiciens, dès l'adolescence. Ces groupes, prolongement de la « bande de copains », produisent une acculturation par laquelle les apprentis se projettent dans le rôle de musicien, apprennent les us et coutumes des cultures musicales et développent des compétences techniques. Pour le sociologue Damien Tassin, ces groupes fondent un élément essentiel dans les parcours musicaux : le développement de savoir-être et savoir-faire qui s'effectuent avec « *les règles et les codes de cette pratique* », préalables nécessaires au jeu collectif[25]. Agissant comme une boîte à outils, les compétences et connaissances acquises pendant ces premières expériences de groupes semblent fondatrices et utiles tout au long du parcours des musiciens. Comme évoqué précédemment, Arnaud,

guitariste et chanteur de 32 ans, arrête rapidement les cours de batterie du conservatoire pour se consacrer à une pratique autonome. Porté par le mouvement punk, il dissocie rapidement l'enseignement qu'il reçoit de la pratique qu'il désire avoir. Par ce biais, il affirme son rapport à la musique, c'est-à-dire un espace d'expression artistique commun, une perspective largement partagée avec ses homologues masculins.

De leur côté, les musiciennes ont peu ou pas accès à ces premières expériences de groupe et sont invitées, par conformité aux normes de genre, à investir une « *culture de chambre*[26] », donc à pratiquer au sein de cet espace déterminé. Elles sont plus nombreuses à développer une pratique autonome solitaire, en s'accompagnant au piano ou à la guitare, par exemple, ou avec des amies, dans un cadre confidentiel. Elles diffusent moins leur pratique par le biais de représentations ou de concerts, comme le font fréquemment leurs homologues masculins. Ninon, à l'adolescence, fait de la musique une pratique centrale de sa vie, bien que cette dernière reste assez solitaire. Sa pratique autonome se limite donc à s'accompagner en piano-voix, une pratique qui, 10 ans plus tard, n'a pas évolué et dont elle ne se satisfait pas. Une majorité de musiciennes partagent ce constat à l'adolescence et malgré l'envie de faire de la musique avec leurs pairs, elles se retrouvent isolées ou cantonnées à certains rôles genrés (la chanteuse, la groupie, la petite amie). À ce titre, Sophie transgresse les normes de genre en intégrant dès l'adolescence des groupes de musique, qui plus est en jouant un instrument perçu comme masculin. Une expérimentation qui lui permettra de s'autonomiser (comme ses homologues masculins) et de pérenniser sa pratique musicale dans le temps.

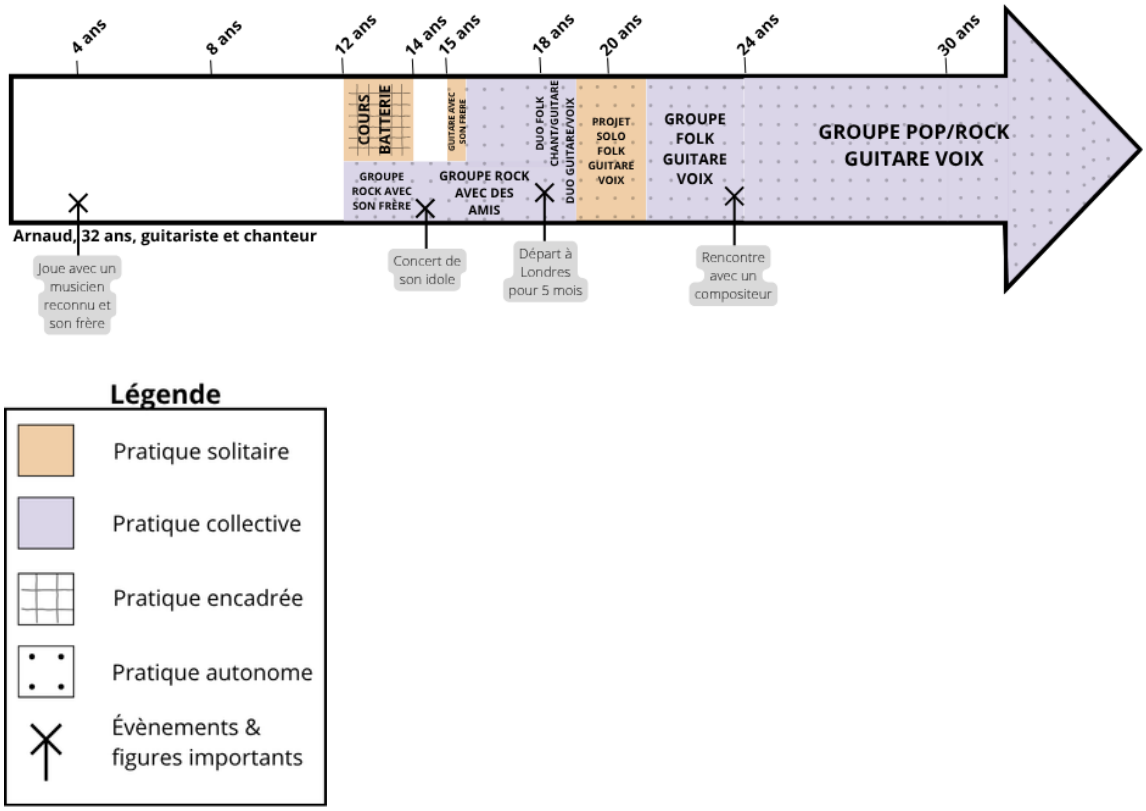
L'autonomisation musicale par les sociabilités

Grâce à leurs premiers groupes, les musiciens appréhendent la musique comme une expérience sociale, en investissant des espaces autonomes de partage et d'échanges avec des pairs, comme des studios de répétition ou des garages. Pour Arnaud, le jeu en groupe est une évidence, un objectif et l'apprentissage de l'instrument un moyen d'y parvenir, même lorsque ce dernier semble aux antipodes de la pratique souhaitée, comme lorsqu'il apprend la batterie au conservatoire :

On ne pouvait pas jouer des morceaux, ce n'était pas du rock, moi je voulais faire du rock. Et en plus, avec mon frangin, direct, on a commencé un groupe de rock à nous, [où] *on joue des trucs de punk, enfin très rock.* (Arnaud, 32 ans, guitariste-chanteur)

Cette première expérience de groupe dans l'intimité de sa fratrie lui fait expérimenter la musique comme une expérience sociale. Un rapport à la musique dont il ne se départira pas, enchaînant les groupes et formations musicales tout au long de sa vie (voir figure 3).

Figure 3 - Frise biographique d'Arnaud, 32 ans, guitariste et chanteur



Source : BERTHET-HILAIRE C., « Pratiquer les musiques actuelles en amatrice », *op.cit.*

Ce rapport à la musique et sa pratique collective, décrite par certains musiciens comme une fin en soi, peut s'avérer pour les musiciennes la quête de toute une vie, nécessitant de dépasser de nombreux freins (psychologiques, matériels) et, en premier lieu, la question des sociabilités. Centrée sur le plaisir partagé et la convivialité, la pratique en groupe est associée à une « *culture chaude* », contrairement aux « *cultures froides* » enseignées et privilégiées dans la culture scolaire[27]. Cette culture contribue aux processus d'expérimentation et d'autonomisation des jeunes qui s'illustrent, pour les musiciennes et musiciens, par une évolution dans leur rapport à leur pratique musicale. L'apprentissage de la musique par le biais des institutions (école de musique, conservatoire, cours particuliers) ne s'impose plus comme la seule et unique façon d'apprendre et de pratiquer. Il peut même être sciemment rejeté. Sophie, par exemple, choisit soigneusement ses conditions d'apprentissage de la musique, lorsqu'elle s'y remet à 15 ans, après une expérience difficile en conservatoire pendant l'enfance. Parce qu'elle choisit d'apprendre la batterie dans une école de musique, au sein de cours collectifs, elle construit une trajectoire atypique pour son genre. En grandissant avec un père musicien qui l'emmène à de nombreux concerts et lui apprend les codes et normes du milieu musical, Sophie développe des dispositions de genre [28] spécifiques qui lui permettent d'investir plus aisément les milieux masculins et musicaux. Tout comme les sportives, les musiciennes développent une socialisation au sein d'un groupe de pairs masculins par des relations privilégiées avec leurs pères, frères ou autres figures masculines, qui les initient aux dynamiques sociales masculines[29]. Elles y

apprennent des codes, normes et habiletés sociales bien utiles à l'intégration d'espaces dominés par la masculinité à l'adolescence.

Ainsi, les sociabilités adolescentes pèsent sur la capacité des musiciennes et musiciens à s'émanciper du cadre d'apprentissage et à s'autonomiser. Les amis et camarades contribuent à transformer une pratique musicale scolaire en pratique sociale par l'expérimentation des premiers groupes musicaux adolescents. Ce processus est néanmoins soumis aux normes de genre et à ce titre, s'illustre différemment pour les musiciens et les musiciennes qui, si elles n'ont pas développé de dispositions de genre spécifiques, se retrouvent davantage isolées dans leur pratique, ou cantonnées à une culture de chambre. Il faudra attendre la période de la jeunesse et du début de l'âge adulte pour voir les musiciennes davantage s'autonomiser.

3. Maintenir sa pratique à l'âge adulte

L'autonomie affective et relationnelle, amorcée dès l'adolescence, semble être une première manière de marquer une distance avec la famille, par l'élargissement du réseau amical. Elle se creuse par la suite avec le passage aux études supérieures et la décohabitation familiale. Cette étape s'accompagne d'une autonomisation financière, par exemple, mais aussi d'une autonomisation dans la gestion du temps. De ce temps, étudiantes et étudiants ne font pas le même usage et la place accordée à la musique est toute relative selon le genre.

Des réseaux musicaux inégaux et genrés

Le rôle social de la musique guide et structure les parcours des musiciens en renforçant, légitimant et maintenant ces pratiques, sous diverses formes. Leurs réseaux musicaux sont quasi uniquement composés de figures masculines (frères, collègues, amis ou connaissances) et sont dominés par des logiques de cooptation et normes de sociabilités masculines. Parmi ces figures, les mentors, souvent plus âgés, jouent un rôle déterminant dans la prise de confiance et le sentiment de légitimité des musiciens. Figure de soutien ou figure inspirante, ils jalonnent les parcours, participent au développement des pratiques musicales et encouragent les musiciens à « *se lancer dans un nouvel apprentissage,* […] *improviser, composer, jouer en groupe avec une technique peu assurée et se produire en public*[30] ». Ces mentors constituent également un réseau de pairs riche et résilient, à l'origine de nombreuses opportunités de jeu. Les musiciennes, quant à elles, déjà plutôt isolées dans leur pratique à l'adolescence, peuvent peiner à intégrer une pratique de groupe et usent de diverses stratégies pour se faire une place dans le milieu. Elles sont davantage à l'initiative des groupes, et en supportent la charge[31], ou intègrent des pratiques collectives encadrées telles que des ateliers proposés par les écoles de musique ou des collectifs (chorale, batucada). Ces stratégies pallient les logiques de cooptation dont témoigne Sophie qui, à 21 ans, décide de n'intégrer que des groupes non mixtes. Elle se confronte alors à la

difficulté d'identifier et de recruter d'autres musiciennes :

Déjà, quand tu trouves des meufs, le premier truc, c'est que tu dois les convaincre, elles te disent toujours : « Non, mais je suis nulle », « Non, je n'ai pas le temps. » Donc déjà, tu as ce boulot-là que tu n'as pas avec les mecs. « Viens, on teste », eux, tout de suite, ils viennent jouer. (Sophie, 37 ans, batteuse)

L'étude des sociabilités des musiciennes donne aussi à voir la place occupée par les conjoints et petits amis musiciens. Par leur biais, elles accèdent à du matériel, des connaissances ou des compétences qui participent au développement de leur pratique musicale. Elles intègrent également des réseaux (masculins) pourvoyeurs d'opportunités musicales. Pour plusieurs d'entre elles, la sphère conjugale apparaît centrale, tant dans la découverte, la pratique musicale que dans son maintien dans le temps. À leur contact, les musiciennes découvrent ce rôle social de la musique et développent un tout autre rapport à cette dernière. De leur côté, les musiciens séparent davantage les sphères conjugales et musicales, comme Arnaud, qui met un point d'honneur à vivre sa pratique « de son côté ». Notons néanmoins que les réseaux musicaux féminins, parce qu'ils reposent davantage sur la relation conjugale, s'en trouvent plus précaires. En effet, les musiciennes doivent davantage « reconstruire » le réseau commun après une séparation, contrairement à leurs ex-conjoints qui continuent d'en bénéficier[32]. Ces dynamiques de genre dans la constitution des réseaux musicaux créent des inégalités sur la résilience des parcours, notamment face aux événements de la vie.

Une pratique inégalement soumise aux événements de la vie

La pratique musicale, qui plus est lorsqu'elle est amateur, dépend du temps de loisirs disponible des individus, une donnée elle-même située sur le plan du genre. Une étude portant sur les pratiques culturelles publiée en 2011 montrait ainsi que les femmes déclaraient davantage « *manquer de temps* » (à 52 %) que les hommes (46 %)[33]. Un constat réaffirmé par une récente étude sur la parentalité et les pratiques culturelles, et qui pointe la vie en couple comme une des causes à ce sentiment[34]. En 2015, l'enquête *Emploi du temps* de l'Institut national des statistiques et des études économiques met en lumière l'écart creusé par le travail domestique : les femmes disposent de sept heures hebdomadaires en moins à consacrer aux loisirs que les hommes[35]. Dans cet arbitrage genré du temps, la pratique des musiciennes se plie aux injonctions domestiques, conjugales ou parentales, puis connaît un regain après 45 ans, lorsque ces femmes s'en trouvent partiellement libérées[36]. Parallèlement, la vie conjugale, l'installation en couple ou la parentalité marquent un seuil crucial par la chute brutale des sociabilités[37], ce qui n'est pas sans conséquence sur la pratique musicale, lorsqu'elle est une pratique sociale. Face à ces dynamiques, les musiciens qui hésitent moins à organiser leur vie autour de la musique arrivent à maintenir leur pratique, y compris lorsqu'ils deviennent pères, tandis que les musiciennes, qui bénéficient d'un réseau musical plus restreint, peinent à maintenir leur activité sous la pression des injonctions domestiques et parentales.

> **Les violences sexistes vécues par 70,2% des musiciennes professionnelles[38] existent aussi dans les espaces de loisirs et demeurent un des principaux freins à la pratique musicale dans le temps.**

La question de la parentalité se pose donc comme un enjeu incontournable dans les trajectoires des musiciennes qui, souvent, mettent entre parenthèses leur pratique au profit de la famille. Elles sont aussi moins nombreuses à pouvoir se reposer sur un conjoint non musicien, à l'inverse de leur homologue masculin. Car maintenir leur pratique, pour les musiciennes, c'est aussi se confronter à l'inadéquation des règles du milieu musical avec la question de la parentalité ou de la grossesse. Sophie l'expérimente lorsque, conformément aux usages dans les studios de répétition, elle doit attendre plusieurs heures dehors, avec son bébé, pour être assurée d'obtenir son créneau habituel. Les conséquences de la maternité sur la pratique musicale concernent aussi les musiciennes qui n'ont pas d'enfants, qui peuvent être touchées par les maternités de leurs camarades de jeu. Elles développent alors des stratégies comme l'organisation de garderies par certains conjoints, leur permettant de se réunir entre musiciennes. La parentalité concentre la façon dont les charges familiales et domestiques continuent de peser principalement sur la vie des femmes, et dont les loisirs et pratiques artistiques pâtissent largement. Pour autant, cette expérience du genre qui dépasse largement celle des musiciennes n'est pas celle qui distingue le plus les parcours féminins des parcours masculins. Les violences sexistes vécues par 70,2 % des musiciennes professionnelles[38] existent aussi dans les espaces de loisirs et demeurent un des principaux freins à la pratique musicale dans le temps.

Être musicienne amatrice : l'expérience du sexisme

Aussi appelées violences sexistes et sexuelles, les violences de genre peuvent se définir comme « *l'ensemble des violences, qu'elles soient verbales, physiques ou psychologiques, interpersonnelles ou institutionnelles, commises par les hommes en tant qu'hommes contre les femmes en tant que femmes*[39] ». Dans une perspective moins binaire, elles peuvent être plus globalement entendues comme les violences perpétrées en raison du genre et s'inscrivent dans un *continuum*, c'est-à-dire qu'elles se cumulent dans le temps et ne peuvent être comprises comme des expériences isolées et singulières. L'étude de ces violences à l'échelle d'une trajectoire de vie permet ainsi de mieux comprendre la place qu'elles occupent depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte et leur effet sur la pratique musicale. S'il peut s'agir de violences sexuelles[40], la majorité des musiciennes témoignent de violences sexistes régulières et insidieuses sur lesquelles nous nous concentrerons ici.

Souvent exprimées sur le registre de l'humour, ces remarques et attitudes, voire parfois ces gestes sexistes constituent des agressions quotidiennes aux conséquences indéniables sur l'estime de soi des femmes et des personnes minorisées. Ces violences, majoritairement le fait d'interactions sociales avec des hommes du milieu musical et plus rarement le fait d'autres femmes, agissent comme des « rappels à l'ordre », réaffirmant un ordre social de genre qui limite matériellement et concrètement les musiciennes dans le développement de leur pratique.

La majorité des violences de genre vécues par les musiciennes repose sur une vision essentialiste du genre, qui attribue certaines façons d'être ou d'agir à une « nature » supposément biologique. Ce faisant, ce mécanisme agit comme un argument d'autorité, considérant les choix et comportements des individus comme « naturels » et justifiant ainsi l'ordre établi et les inégalités de fait. Cette essentialisation s'illustre par l'attribution de certaines qualités supposées « naturelles » aux musiciennes. Dans cette vision essentialiste, se retrouvent ce que j'ai appelé les « violences techniques » par lesquelles se réaffirment la dichotomie « nature/femme » *versus* « technique/homme », où les musiciennes sont confrontées à une présomption d'incompétence de la part des techniciens qu'elles rencontrent, préjugeant de leur incapacité à brancher ou régler leur instrument de musique, par exemple. *A contrario*, les pratiques vocales sont considérées comme relevant de l'inné, du « naturel » chez les femmes, leur déniant ainsi toute technicité[41]. Un autre visage de l'essentialisme est celui du rappel constant de leur corps féminin aux musiciennes, par le biais de regards, gestes ou remarques :

Ça m'est arrivé tellement de fois – à Nantes, à Rennes, au Mans – d'avoir le vieux gars [à l'accueil des studios]. *Tu arrives en salle de répét', il te parle comme si tu avais 12 ans, il t'explique la vie. Eh ben, tu te sens comme une merde. Il fait des commentaires sur tes ongles et ton vernis à ongles et surtout, il remet en cause la musique que tu écoutes, tout ça…* (Sophie, 37 ans, batteuse)

Remarques sur des traits de leur féminité (vernis à ongles), attitude paternaliste ou encore dévalorisation des goûts musicaux sont autant de facettes des violences de genre que les musiciennes expérimentent et qui visent à souligner l'incongruité de leur présence dans des lieux régis par la masculinité. Souvent dites « pour rire », ces remarques mobilisent un ton humoristique qui n'a rien du hasard, en ce qu'il a la capacité à « *construire la "Maison des hommes", en créant des alliances implicites qui cautionnent le sexisme en montrant des signes de différenciation femme-homme*[42] ». « Attention, tu vas te casser un ongle », « Mais tu tapes vraiment ? » : en tant que batteuse, les principales moqueries que reçoit Sophie concernent sa force, sa puissance sous-estimée. Ces violences sexistes existent dans tous les endroits que les musiciennes peuvent fréquenter et constituent un « bruit de fond » quotidien[43].

> **Instrumentalisation, sexualisation, déni d'autonomie ou de la capacité à agir, sentiment d'interchangeabilité ou encore réduction à son corps ou à l'apparence sont autant d'expressions de ces processus d'objectification vécus par les musiciennes.**

Enfin, cette essentialisation s'illustre aussi par la quasi systématique sexualisation des musiciennes, notamment sur scène, espace qui semble amplifier les expressions de genre normatives, dans une reproduction sans cesse renouvelée des stéréotypes. La sociologie interactionniste montre la façon dont les postures et les corps construisent la différence de genre au détriment des femmes, que ce soit dans les métiers majoritairement féminins, masculins ou mixtes. La féminité est imposée aux femmes comme un prérequis, une performance qui leur enjoint de « *faire usage de leur corps, de leurs émotions et de leur personnalité*[44] » dans leur travail. L'espace scénique semble agir comme un catalyseur de ces injonctions et normes sexuelles auxquelles les musiciennes sont encouragées à souscrire. Un contexte propice pour développer une forme d'auto-objectification, c'est-à-dire le fait, pour les musiciennes, d'être elles-mêmes amenées à considérer leur corps comme un objet qui peut être « *regardé, évalué, jugé, désiré ou détesté par les autres*[45] ». Instrumentalisation, sexualisation, déni d'autonomie ou de la capacité à agir, sentiment d'interchangeabilité ou encore réduction à son corps ou à l'apparence sont autant d'expressions de ces processus d'objectification vécus par les musiciennes.

Moi, ce qui m'a vraiment marquée [...] *c'est toutes les remarques par exemple sexistes quand tu es en concert. Alors moi, je ne m'attache pas trop à ça, mais je peux comprendre qu'il y ait des nanas qui n'ont juste plus envie de faire de la scène, parce que moi en tant que batteuse, le nombre de fois où j'ai entendu crier « mets-toi à poil », « ah ses seins bougent, regarde comme ils rebondissent », « elle est trop bonne, la batteuse »…* (Sophie, 37 ans, batteuse)

Ici Sophie témoigne de la manière dont son corps est scruté et jugé pendant ses performances musicales. Une expérience de genre qu'aucun des musiciens rencontrés n'évoque, davantage habitués à être évalués sur leurs compétences techniques. Ces remarques et gestes, qui peuvent parfois paraître anodins, construisent le sentiment d'illégitimité des musiciennes, leur rappelant à maintes reprises le caractère surprenant, voire incongru de leur présence dans un milieu masculin. À l'instar du harcèlement de rue, ces mécanismes agissent comme un rappel à l'ordre patriarcal édictant les lieux et espaces

qu'hommes et femmes sont autorisés à investir. En tant qu'expérience commune du genre dans le milieu musical, ces violences construisent la domination masculine et influencent les parcours de pratique selon le genre.

Conclusion

L'étude de la façon dont les parcours musicaux se construisent et se développent donne à voir à quel point le genre s'immisce à tous les âges de la vie : sous la forme d'injonctions pendant l'enfance édictant des contextes d'apprentissage différenciés ; dans une autonomisation genrée pendant l'adolescence de la pratique musicale qui parfois s'inscrit dans le collectif, parfois dans une forme d'isolement ; enfin, pendant l'âge adulte, où les obligations professionnelles, conjugales et familiales pèsent différemment sur la pratique musicale selon le genre. Face à toutes ces étapes de vie, musiciennes et musiciens ne mobilisent pas les mêmes ressources et atouts pour maintenir ou faire exister leur pratique musicale. Ils ne sont pas confrontés aux mêmes injonctions, pressions ou violences de genre, ce qui différencie structurellement leurs parcours. L'étude des trajectoires individuelles nous renseigne sur les traits communs aux parcours masculins typiques, comme celui d'Arnaud, où l'autonomie musicale et le jeu collectif constituent les pierres angulaires de sa pratique. Cette émancipation précoce du cadre institutionnel et le rôle social qu'il accorde à la musique le conduisent à développer un parcours résilient où les groupes et opportunités de jeu se succèdent sans discontinuer. De l'autre côté du spectre du genre, se retrouve un parcours féminin typique, celui de Ninon, qui s'inscrit dans un apprentissage cadré. Sa pratique évolue au gré des espaces institutionnels qu'elle investit (cours, ateliers, ensembles musicaux) et son autonomisation s'illustre par une pratique solitaire et un isolement dont elle peine à se départir encore aujourd'hui. Enfin, il est intéressant d'étudier les parcours déviants ou atypiques qui déplacent les contraintes posées par le genre, comme celui de Sophie. Si elle commence la musique de manière plutôt conforme à son genre (dans une pratique encadrée), sa socialisation genrée (et les dispositions de genre spécifiques qu'elle y développe) produit une bifurcation dans son parcours musical. À l'adolescence, elle choisit un instrument conditionné au jeu en groupe (la batterie), faisant du caractère social de la musique un objectif à sa pratique. Ce faisant, elle s'autonomise très rapidement et développe un parcours similaire à celui de ses camarades masculins. Pourtant, à plusieurs égards, elle est « rattrapée » par son genre, notamment lorsqu'elle est directement affectée par les choix de ses camarades musiciennes ou sa propre maternité. Il est intéressant d'observer qu'à l'échelle des parcours, musiciennes et musiciens ne bénéficient pas des mêmes conditions matérielles de pratique de la musique, ce qui explique leurs difficultés à maintenir cette dernière dans le temps, voire à envisager de se professionnaliser. Ces constats permettent de mieux comprendre ce qui se joue en amont des carrières professionnelles et ce qui conduit à des inégalités d'accès structurelles à la professionnalisation, mais aussi d'observer ce qui freine les musiciennes amatrices à maintenir la musique comme un ancrage dans leur vie, source de bien-être et d'expression personnelle.

[1] En 2022, la fréquentation des studios de répétition des lieux adhérents à la FEDELIMA par les femmes s'élevait à 16,2 %. « Les chiffres-clés de la FEDELIMA », 2024, p. 20.

[2] VAN DE VELDE C., *Sociologie des âges de la vie,* Paris, Armand Colin, 2015, p. 20.

[3] BERTHET-HILAIRE C., « Pratiquer les musiques actuelles en amatrice. Parcours féminins dans "un monde d'hommes", thèse en sociologie, Rennes, EHESP, 2025, p. 24-31.

[4] OCTOBRE S., BERTHOMIER N., DÉTREZ C., MERCKLÉ P., *L'enfance des loisirs,* Paris, DEPS (Univers culturels et transmission), 2010, 360 p.

[5] LAHIRE B., « La transmission familiale de l'ordre inégal des choses », *Regards croisés sur l'économie*, n° 7, 2010, p. 203.

[6] BOURDIEU P., PASSERON J.-C., *La Reproduction. Éléments d'une théorie du système d'enseignement,* Les Éditions de Minuit (Le sens commun), 1970, 192 p.

[7] MONNOT C., *De la harpe au trombone : Apprentissage instrumental et construction du genre,* Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le sens social), 2012, p. 7.

[8] BOURDIEU P., DARBEL A., SCHNAPPER D., *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit (Le sens commun), 1966, p. 106.

[9] RAVET H., *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique,* Paris, Autrement (Mutations – Sexe en tous genres), 2011, p. 47.

[10] HÉRITIER F., *Hommes, femmes : la construction de la différence,* Paris, Presses Universitaires de France (Le Collège), 2018, 192 p.

[11] CLÉMENT G., DEL PUPPO F., « Un pouvoir domestique masculin. L'écoute de musique comme instrument de la domination genrée au sein du foyer », *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 245, n° 5, 2023, p. 20-35.

[12] VINCENT G., « La socialisation démocratique contre la forme scolaire », *Éducation et francophonie*, vol. 36, n° 2, 2008, p. 47-62.

[13] *Ibid.*

[14] BERTHET-HILAIRE C., « Pratiquer les musiques actuelles en amatrice », *op. cit*, p. 87-121.

[15] OPALE, « Le lieu de musiques actuelles », *Fiches repères*, en partenariat avec la FEDELIMA, 2018,en ligne : https://www.opale.asso.fr/IMG/pdf/2018_opale_crdla_fiche_reperes_lieu_maa.pdf.

[16] BESSE L., *Les MJC. De l'été des blousons noirs à l'été des Minguettes, 1959-1981,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Histoire), 2008, 392 p.

[17] DESLYPER R., « Une “école de l’autodidaxie” ? L’enseignement des “musiques actuelles” au prisme de la forme scolaire », *Revue française de pédagogie*, nº 185, 2013, p. 49-58.

[18] BEAUDELOT C., ESTABLET R., *Allez les filles ! Une révolution silencieuse,* Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 177.

[19] BEAUDELOT C., ESTABLET R., *Allez les filles !, op. cit.*

[20] Cette observation émane des lieux de musiques actuelles, en particulier les structures proposant diverses pratiques et qui constatent une importante féminisation des espaces de pratique collective encadrée (atelier jazz ou rock, par exemple).

[21] OCTOBRE S. et al., *L’enfance des loisirs*, *op. cit.*, p. 93.

[22] BIDART C., « Les âges de l’amitié », *Transversalités,* nº 113, 2010, p. 65-81.

[23] BERENI L., CHAUVIN S., JAUNAIT A. et al., *Introduction aux études sur le genre,* De Boeck, 2012, p. 141.

[24] MOULIN C., *Féminités adolescentes. Itinéraires personnels et fabrication des identités sexuelles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Le sens social), 2005, p. 61.

[25] TASSIN D., *Rock et production de soi. Une sociologie de l’ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris, L’Harmattan (Logiques sociales), 2005, p. 164.

[26] GLEVAREC H., *La culture de la chambre,* Paris, ministère de la Culture – DEPS (Questions de culture), 2010, 184 p.

[27] ELOY F., *Enseigner la musique au collège,* Paris, Presses Universitaires de France (Éducation et société), 2015, p. 48.

[28] Les dispositions de genre recouvrent l’ensemble des « schèmes de perception, de pensée et d’action propres à une catégorie de sexe » (GOFFMAN E., *L’Arrangement des sexes,* Paris, La Dispute, Le genre du monde, 2002, 126 p.).

[29] MENNESSON C., « Être une femme dans un sport “masculin”. Modes de socialisation et construction des dispositions sexuées », *Sociétés contemporaines,* vol. 55, nº 3, 2004, p. 73.

[30] ALBENGA V., HATZIPETROU-ANDRONIKOU R., MARRY C., ROHARIK I., « Pratiques musicales des amateurs à l’âge adulte : emprise ou déprise du genre ? », dans OCTOBRE S., *Questions de genre, questions de culture*, Paris, ministère de la Culture - DEPS, 2014, p. 122.

[31] BUSCATTO M., « Chanteuse de jazz n’est point métier d’homme. L’accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie,* vol. 44, nº 1, 2003, p. 7.

[32] BUSCATTO M., « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés,* vol. 19, nº 1, 2008, p. 15.

[33] OCTOBRE S., DÉTREZ C., MERCKLÉ P., BERTHOMIER N., « La diversification des formes de la transmission culturelle : quelques éléments de réflexion à partir d'une enquête longitudinale sur les pratiques culturelles des adolescents », *Recherches familiales*, vol. 8, nº 1, 2011, p. 163.

[34] JONCHERY A., THOUMELIN C., « Participation culturelle et parentalité : quand avoir des enfants influence l'agenda culturel des adultes », DEPS, *Culture études,* 2025,p. 11.

[35] BROUSSE C., « Travail professionnel, tâches domestiques, temps "libre" : quelques déterminants sociaux de la vie quotidienne », *INSEE*, nº 478-479-480, 2015, p. 141.

[36] ALBENGA V., et al., « Pratiques musicales des amateurs à l'âge adulte », art. cité, p. 109.

[37] BIDART C., « Les âges de l'amitié », art. cité, p. 67.

[38] VACHET J., BUBENDORFF S., GOURVÈS M., Enquête sur le bien-être et la santé mentale dans l'industrie musicale en France, CURA, 2022, p. 41.

[39] SIMONETTI I., « Violence (et genre) », dans RENNES J. (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte (Hors collection Sciences Humaines), 2016, p. 681.

[40] BUSCATTO M., HELBERT S., ROHARIK I., « L'opéra, un monde professionnel hanté par les violences de genre », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 22, nº 1-2, 2021, p. 49-67.

[41] RAVET H., *Musiciennes, op. cit.*, p. 36.

[42] GODELIER M., *La production des Grands Hommes,* Paris, Fayard, L'espace du politique, 1982, 373 p.

[43] BUSCATTO M., et al., « L'opéra », art. cité, p. 52.

[44] BENELLI N., « Corps au travail », dans RENNES J., *Encyclopédie critique du genre, op. cit.*, p. 176.

[45] WOLLAST R., DE WILDE M., BERNARD P., KLEIN O., « Percevoir son corps à travers le regard d'autrui : une revue de la littérature sur l'auto-objectification », *L'Année psychologique,* vol. 120, nº 3, 2020, p. 7.