

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

4 : 1 | 2005

Musiciens-sociologues

Femme dans un monde d'hommes musiciens

Des usages épistémologiques du « genre » de l'ethnographe

Women in a Man's Musical World. The Epistemological Uses of the Ethnographer's "Gender"

Marie Buscatto



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/1694>

DOI : 10.4000/volume.1694

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 février 2005

Pagination : 77-93

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Marie Buscatto, « Femme dans un monde d'hommes musiciens », *Volume !* [En ligne], 4 : 1 | 2005, mis en ligne le 15 septembre 2007, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1694> ; DOI : 10.4000/volume.1694

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Femme dans un monde d'hommes musiciens

Des usages épistémologiques du « genre » de l'ethnographe

par

Marie BUSCATTO

Université de Paris I Panthéon Sorbonne / CNRS

Résumé. L'enquête ethnographique menée dans le monde du jazz français depuis juin 1998 nous avait permis de constater une double hiérarchisation sexuée à l'œuvre dans ce monde et d'identifier ses processus sociaux de production et de légitimation (Buscatto, 2003). Adoptant une position réflexive, cet article discute les multiples manières dont notre « genre » a aussi bien affecté les possibilités de l'enquête ethnographique, que favorisé le renouvellement, l'affinement ou la transformation de nos analyses sociologiques. Il est en effet apparu que notre position de « femme » dans un monde d'hommes, si elle ouvrait certaines possibilités d'enquête, en fermait d'autres. De plus, une analyse réflexive de ces moments d'ouverture ou de fermeture du « terrain » nourrissait en retour nos analyses sociologiques. Pour finir, possibilités d'enquête et procédés d'interprétation variaient aussi en fonction des autres attributs identitaires qui accompagnaient la construction de la relation d'enquête — chanteuse, spectatrice, sociologue ou copine. La position sociale n'est jamais univoque et c'est dans la manière dont s'est croisée et décroisée la multiplicité des identités sociales qui nous étaient attribuées que se sont joués les multiples effets de notre « genre » sur la production de résultats sociologiques.

Mots-clefs. *Musique — Jazz — Ethnographie — Réflexivité — Travail artistique.*

Qu'elle enquête dans une entreprise d'assurance, un quartier populaire ou le monde du jazz français, l'ethnographe est sans cesse imbriquée dans le système social dont elle tente de rendre compte¹. Les observé-es attribuent des rôles, des places, des positions sociales spécifiques à la chercheuse, positions qui évoluent au gré de l'enquête, des situations ou des individus rencontrés. L'usage d'une démarche réflexive², oscillant entre engagement et distanciation (Elias, 1956; Hughes, 1971), permet seule de transformer ces incontournables « biais » méthodologiques en autant de ressources épistémologiques. Il peut s'agir aussi bien d'user des « perturbations » (Schwartz, 1993) rencontrées au cours de l'enquête afin d'ouvrir le champ des possibles que de les analyser comme un matériau nourrissant la production de résultats sociologiques (Buscatto, 2002).

Une telle réflexivité a fondé l'identification d'une double hiérarchisation sexuée à l'œuvre dans le monde du jazz français et de ses processus sociaux de production et de légitimation (Buscatto, 2003a). Cet article discutera les multiples manières dont mon « genre³ » a aussi bien affecté les possibilités de l'enquête ethnographique que j'ai menée dans ce monde musical, que favorisé le renouvellement, l'affinement ou la transformation de mes analyses sociologiques⁴. Il est en effet apparu que ma position de « femme » dans un monde d'hommes, si elle ouvrait certaines possibilités d'enquête, en fermait d'autres. De plus, une analyse réflexive de ces moments d'ouverture ou de fermeture du « terrain » nourrissait en retour mes analyses sociologiques. Pour finir, possibilités

-
1. « The outstanding peculiarity of this method is that the observer, in greater or lesser degree, is caught up in the very web of social interaction, which he observes, analyzes, reports. » (Hughes, 1971 : 505)
 2. Isabelle Baszanger et Nicolas Dodier montrent ainsi que dans les années 1970, différents ethnographes français ont commencé à définir l'observation participante comme un processus réflexif, fruit d'une succession d'interactions (Baszanger & Dodier, 1997 : 44). Cette conception renouvelée de l'observation fondera ma réflexion.
 3. La question a été discutée à différentes reprises par ces femmes chercheuses qui ont observé pendant de longs mois et/ou interviewé des membres de l'armée (Prévoit, 2004), des hommes d'affaires en Afrique (Ryen, 2002), des commandants de la police (Campbell, 2003) ou des hommes divorcés (Arendell, 1997). Je tiens à remercier Ann Ryen qui la première, par sa brillante et originale présentation sur ce thème lors du colloque international *Conference on Ethnographic Organizational Studies* organisé à l'université de St-Gall en septembre 2002, m'a sensibilisée à la complexité que peut receler la question du genre dans l'enquête ethnographique (Ryen, 2002).
 4. Comme l'expriment si clairement Kristen Myers et Jill A. McCorkel : « We examine the impact this sort of ledger-main has not simply on the character of the data we collected, but on the kinds of analyses we produced. » (McCorkel & Myers, 2003 : 200)

d'enquête et procédés d'interprétation variaient aussi en fonction des autres attributs identitaires qui accompagnaient la construction de la relation d'enquête – chanteuse, spectatrice, sociologue ou copine⁵. La position sociale n'est jamais univoque et c'est dans la manière dont s'est croisée et décroisée la multiplicité des identités sociales qui m'étaient attribuées que se sont joués les multiples effets de mon « genre » sur la production de résultats sociologiques.

Une double hiérarchisation sexuée dans le monde du jazz français

L'enquête ethnographique effectuée pendant quatre années dans le « monde du jazz⁶ » français a révélé une double différenciation sexuelle (Buscatto, 2003a). Alors que le jazz est un monde d'hommes - plus de 95 % des musiciens de jazz français sont des hommes⁷ - les chanteurs sont d'abord des femmes - 70 % des chanteurs sont des chanteuses⁸. Mais surtout, même les chanteuses françaises les plus reconnues par leurs collègues et les critiques ont une faible notoriété publique et ne vivent jamais principalement de leur art. En d'autres termes, elles se situent dans les sphères inférieures de

-
5. Dans son étude sur des hommes divorcés, Terry Arendell constate que les hommes lui attribuent des identités variables et changeantes. « Men in the study assigned different and shifting identities to me » : « a former wife », « an honorary man », « a caretaking woman » or « a potential date » (Arendell, 1997 : 356).
 6. L'enquête ethnographique a été menée entre juin 1998 et juin 2002. Profitant de ma position de chanteuse amatrice, j'ai accédé de manière prolongée aux réalités quotidiennes de 77 musiciens de jazz professionnels aux instruments, styles musicaux, niveaux de réputation et ancienneté professionnelle variés. Afin de mieux saisir les justifications données par ces musicien-nes à leurs pratiques, ce matériau ethnographique a été complété par des entretiens effectués au cours de l'année 2001 auprès de vingt musicien-nes et une lecture systématique de la presse spécialisée (Buscatto, 2003a ; 2004).
 7. Ces pourcentages sont basés sur le *Guide-Annuaire du Jazz en France 2000*. Le nombre de musiciens de jazz oscille autour de 2000 personnes. Cependant, à l'image des artistes peintres (Moulin, 1992), compter les musiciens de jazz s'avère périlleux. Ces chiffres sont basés sur un principe d'auto-déclaration et non pas fondés sur des critères de revenus, de pratique effective ou de reconnaissance légale. Dans tous les cas, une grande partie de ces musiciens ne vit pas exclusivement en jouant du jazz (la variété, le rock, la techno, la chorale classique, la chanson ou la musique pour enfants sont autant d'exemples de diversification possible) et de la pratique de leur instrument (enseignement, animation culturelle ou écriture musicale pour citer les plus courants).
 8. Sur un total de 133 chanteurs déclarés dans le *Guide-Annuaire du Jazz en France 2000*, 93 sont des femmes. Ce chiffre de 133 est *a priori* supérieur au nombre effectif de chanteurs de jazz professionnels quand on sait que Claude Nougaro, Sacha Distel ou Michel Leeb étaient ici comptés comme chanteurs de jazz.

la « hiérarchie informelle des emplois qui prend en compte les revenus, les horaires de travail et la réputation professionnelle que lui attribue la communauté musicale » (Becker, 1988 : 128).

Au terme de cette enquête, j'ai réussi à identifier un phénomène peu visible aux yeux des musiciens, des critiques et du public – la hiérarchisation négative des chanteuses françaises de jazz – et révélé trois processus sociaux produisant et légitimant cette hiérarchisation « sexuée ». Des conceptions sexuées de la musique séparent instrumentistes et chanteuses. Quand elles s'attachent à interpréter, les instrumentistes rêvent de composer, associant les chanteuses au jazz commercial, dénigré et dévalorisé. De plus, des conventions sociales, langagières et musicales « masculines » guident les relations de travail, rendant difficile l'accès et le maintien des femmes chanteuses sur le marché de l'emploi musical du jazz. Enfin, des stéréotypes féminins, partagés par l'essentiel des musiciens, rendent les femmes chanteuses peu « employables » et les enferment dans des positions musicales illégitimes. Une hiérarchisation conflictuelle entre chanteuses et instrumentistes s'instaure ainsi alors même qu'une grande majorité de ces musiciens aspire à vivre une « parité » harmonieuse.

Femme et chanteuse : accès à une parole « féminine », définition d'un objet de recherche

Or, l'ensemble de ces résultats, loin d'être apparus dès les premiers instants de l'enquête, sont le fruit d'un long et lent processus de déconstruction et de reconstruction d'une situation sociale imprégnée de préjugés, de sentiments conflictuels et de tensions multiples que j'ai d'abord expérimentés de manière très affective. Du fait de ma position de chanteuse amatrice, je partageais de fait le lot des chanteuses qu'il s'est alors agi ensuite d'étudier de manière plus réflexive. Mais avant de faire l'objet d'un travail de distanciation, cette grande proximité avec l'expérience sociale des chanteuses de jazz a doublement favorisé la construction de mon cadre d'enquête et de mes premières hypothèses de travail.

Susciter le désir d'enquêter

Ma position de chanteuse amatrice déclencha mon désir d'enquêter. C'est en effet en 1998 que, du fait de mes progrès musicaux et de ma relative disponibilité temporelle, je participe à un « atelier

de jazz vocal » dans une école de jazz parisienne qui voit se rencontrer une majorité de chanteuses professionnelles et en voie de professionnalisation et quelques chanteuses amatrices confirmées. Je participe également à une *master class* intensive de jazz vocal à laquelle participent là encore des chanteuses déjà impliquées dans le monde du jazz professionnel.

À travers les conseils donnés par les enseignantes, elles-mêmes chanteuses de jazz professionnelles réputées, ou les anecdotes échangées par les chanteuses au moment des pauses, des soirées amicales ou des séances de travail, apparaissent des tensions, des conflits, des expériences négatives avec les instrumentistes. Sans être tout à fait partie prenante de ce monde social, je commence également à repérer dans mes interactions régulières avec des instrumentistes – lors de l'atelier de jazz vocal, des *jams* vocales (Buscatto, 2003b), des soirées musicales ou des concerts d'école – des expériences proches de leurs « histoires ».

Ma décision de tenir un carnet ethnographique en juin 1998 est ainsi directement liée à ma volonté d'étudier, de manière sociologique, cette situation conflictuelle, peu agréable et stérile musicalement pour les chanteuses. Les premières lignes en sont :

« Je viens de terminer mon cours à l'école X, pleine d'expériences et d'idées floues sur les relations entre chanteuses et musiciens. Des discussions à bâtons rompus sur la difficulté à trouver des musiciens, à faire de la musique avec eux... »

Après avoir énoncé quelques anecdotes négatives, qui ne seront que les premières d'une longue série, je développe quelques hypothèses qui guideront mes stratégies de recherche futures : les « trajectoires », les « images de la femme », les « comportements sociaux », les « conceptions de la musique »...

Un accès privilégié au « monde social » des chanteuses de jazz

De manière parallèle, comme l'ont montré différents chercheurs évoluant dans des mondes ségrégués selon le genre, l'enquête est de fait orientée par les possibilités offertes par la position « naturelle » de l'ethnographe. Il peut s'agir d'observer surtout les hommes pour celui qui se voit interdire « de fait » l'accès continu et libre aux femmes du milieu social observé⁹. Mais cela peut aussi se

9. Deux exemples illustrent au mieux cette réalité méthodologique. Dans son étude de la communauté des hassidim de Belz à Anvers, Jacques Gurwith explique ainsi : « J'avais peu accès aux femmes qui, selon les normes de l'hassidisme

traduire par un accès privilégié d'un homme auprès de femmes pour celui qui, tel Daniel Bizeul, est bien accueilli par ses dernières et se sent proche de leurs préoccupations :

« Le rôle prépondérant des femmes, m'accueillant, désireuses de parler, s'exprimant sur un ton libre, à la différence de ce que la perception de ma venue a le plus souvent induit chez les hommes, a entraîné un compte-rendu marqué par les points de vue des femmes. » (Bizeul, 1999 : 131)

Même si je ne partageais pas les aspirations professionnelles des chanteuses rencontrées, mon point de vue a d'emblée été celui d'une femme chanteuse ayant un accès privilégié - empirique, affectif et musical - à la vision du monde social d'autres femmes chanteuses professionnelles. Les années suivantes seront certes consacrées à me détacher de cette première approche. J'y reviendrai. Mais je ne peux oublier la force de cette position d'*insider* qui m'a d'emblée sensibilisée à une situation qui se révélera progressivement un désagrément à vivre pour les instrumentistes de moindre réputation, une limite infranchissable à l'insertion professionnelle de toutes les chanteuses rencontrées, même pour les plus reconnues musicalement.

Femme et chanteuse : « plonger » dans le monde des instrumentistes

Ma très grande proximité avec les chanteuses observées m'a permis d'accéder à leurs réalités quotidiennes et m'a incitée à explorer cette question de manière systématique. Mais cette grande proximité a également sans cesse produit des « biais » épistémologiques qu'il m'a fallu tenter de transcender. Elle fermait en partie l'accès aux réalités quotidiennes des instrumentistes, m'identifiant à une femme chanteuse, proche des chanteuses. Mes sentiments et affects tendaient à influencer ma propre activité d'observatrice et d'analyste et à « oublier » les points de vue contraires. Enfin, elle m'incitait parfois à confondre les explications indigènes développées par mes collègues chanteuses avec des processus sociaux qu'il me restait à explorer.

Un long travail d'insertion dans le monde des hommes instrumentistes s'est ainsi engagé dès 1999 et a influencé la manière dont j'ai mené mon enquête. Tout d'abord, les deux années suivant le démarrage de mon carnet de terrain ont été consacrées à l'apprentissage des relations avec les ins-

traditionnel, mènent une vie très ségréguée. » (Gurwith, 1987 : 16) En tant qu'enseignant et homme vivant dans une cité, David Lepoutre rend surtout compte du point de vue des jeunes hommes âgés de 10 à 16 ans auquel il a accès de manière privilégiée (Lepoutre, 1997).

trumentistes afin, certes, de progresser musicalement - le jazz était alors mon jardin secret, mon activité principale de recherche étant consacrée au travail en organisation -, mais aussi de mieux répondre à cette première tentative de compréhension du point de vue des hommes instrumentistes. M'inscrivant dans un « atelier instrumental » dans une deuxième école de jazz parisienne, je me retrouve seule femme, chanteuse amatrice de surcroît, au milieu d'hommes, instrumentistes, professionnels ou en voie de professionnalisation pour la plupart (l'enseignant était également un homme instrumentiste).

Séance après séance, répétition après répétition se multiplient certes les expériences relatées par mes collègues chanteuses. Mais je me familiarise aussi avec une conception plus « masculine » du jazz. Par exemple, quand les séances de formation en jazz vocal étaient de manière centrale - mais non unique - consacrées au travail d'interprétation des *standards*, celles des ateliers instrumentaux n'en faisaient guère cas et se concentraient sur le travail d'improvisation, différences qui constitueront le premier temps de ma démonstration publiée en 2003 - le premier processus social sous-tendant la hiérarchisation sexuée : des conceptions sexuées de la musique, la conception « masculine » étant dominante et la plus légitime dans le monde du jazz.

Elle m'habitue aussi à des manières de communiquer nouvelles : *prendre son impro* et *s'imposer comme leader* deviennent des expressions consacrées; les échanges se font en termes de tonalités et d'enchaînement d'accords; les instrumentistes s'agacent quand une indication n'est pas donnée selon les termes techniques formels; mes hésitations évoquent silence et agacement quand elle suscitaient encouragement et discussions avec mes collègues chanteuses; mes *impros* énergiques suscitent encouragements de la part des instrumentistes quand elles étaient plutôt ignorées par mes collègues chanteuses... Une deuxième hypothèse émerge progressivement, qui sera travaillée et confirmée par la suite grâce à l'emploi de techniques d'enquête complémentaires : les conventions (Becker, 1988) sociales, langagières et musicales qui organisent les relations entre musiciens de jazz sont sexuées et les plus dominantes, une fois encore, sont les conventions « masculines ».

Cela m'amène à présenter une deuxième stratégie d'enquête développée pour mieux connaître le monde social des hommes instrumentistes. Une série d'entretiens est mise en œuvre en 2001 avec dix chanteuses et chanteurs et dix instrumentistes hommes d'âge, de niveau de réputation, de style musical ou d'instruments variés. Je vise certes à accéder à ceux qui n'opéraient pas comme enseignants et n'évoluaient pas dans le « monde » observé – par exemple mes goûts musicaux me

rendaient l'accès aux musiciens de style traditionnel difficile. Mais il s'agissait surtout de confirmer, d'affiner, de remettre en cause ces premières hypothèses qui s'étaient développées au cours de l'enquête ethnographique et de recueillir des discours éclairants sur les conceptions qu'avaient ces instrumentistes de leur musique, de leurs relations de travail, de leurs collègues, de leurs trajectoires passées et futures... Complétée par une lecture systématique de la presse jazz - également très « masculine », l'essentiel des critiques de jazz étant des hommes -, ces entretiens me permettront de formaliser et de systématiser des conclusions qui auraient pu paraître fondées sur des expériences partielles et locales.

Mais cet accès aux instrumentistes de jazz ne pouvait faire l'économie d'une analyse réflexive de ce que mon genre faisait à mon enquête lorsque j'étais en interaction avec des hommes instrumentistes. Être femme dans un monde d'hommes, chanteuse de surcroît peut laisser supposer le difficile accès de l'enquêtrice à certaines paroles d'hommes instrumentistes, notamment sur les chanteuses *a priori* peu appréciées. Le fait que les musiciens de jazz se disent, et se veulent, opposés à toute forme de discrimination rendait l'observation de ces moments « masculins » *a priori* très difficiles pour une femme chanteuse. Or, non seulement ces silences, qui sont bien apparus au cours de l'enquête, se sont révélés une source intéressante d'analyse, mais d'autres jeux se sont aussi instaurés qui ont ouvert de nouvelles possibilités d'analyse. Ce sont ces deux faces épistémologiques d'une même identité sociale reconnue par les hommes instrumentistes – femme et chanteuse – que je tenterai de discuter maintenant.

Femme et chanteuse : le difficile accès à une parole « sur » les chanteuses

Dans un contexte de tensions permanentes et de dénigrement réciproque, on peut imaginer que les hommes instrumentistes ne vont guère faciliter la tâche à une chanteuse amatrice désireuse de connaître leur opinion sur les chanteuses. Cette difficulté est *a priori* d'autant plus forte que, dans le monde du jazz, les relations de travail se développent de manière fluide et mouvante, sur le mode de la cooptation réciproque et dans des lieux relativement inaccessibles à « l'étranger » - un appartement, un studio, un stage professionnel, une soirée amicale ou une résidence (Buscatto, 2004).

Pratiquer le jazz de manière assidue avec des instrumentistes de jazz a somme toute permis à mes relations musicales de se détendre au fil du temps, à ma présence d'être parfois « oubliée » ou à des échanges amicaux de se développer. Ainsi, lors des premiers mois de travail avec les instrumentistes du premier atelier instrumental auquel j'ai participé, mon arrivée dans le studio a, à plusieurs reprises, « bloqué », les fous rires partagés par mes collègues. Pour ne pas me vexer, un instrumentiste m'a finalement expliqué que certaines « vannes vaseuses » ne pouvaient pas être faites devant moi, que ça les gênait. Je les ai alors engagés à ne pas se gêner pour moi. J'entendrai ces « vannes » très sexuelles quelques mois plus tard - voire y participerai! - dans des moments de relâchement collectif auxquels je participais avec le sourire... À la fin d'un concert, étant devenue une « bonne copine », les mêmes « garçons » se laisseront aller à évoquer certaines jolies filles de l'assistance - et aux possibilités de « drague » envisagées - en termes très suggestifs!

Après une séance de travail à laquelle j'avais amené un *standard* transposé par mes soins dans une nouvelle tonalité, un instrumentiste du même atelier me complimentera « toi au moins tu sais transposer » suggérant en retour sa vision dénigrée de femmes chanteuses peu compétentes. Ou encore, à plusieurs reprises des instrumentistes m'expliquent au cours de séances d'improvisation où j'avais réussi à tirer mon épingle du jeu que pour moi c'est facile d'improviser car « les sons sortent tout seuls de ma bouche », révélant en retour une vision du chant, émanation naturelle du corps. À la fin d'une série de *jams* enthousiastes menées au cours d'un stage intensif d'été, un instrumentiste me lance que c'est sympa de jouer avec moi car « au moins toi, tu n'es pas chiante... ». Ou encore, vers trois heures du matin, quelques instrumentistes professionnels critiquent vertement quelques chanteuses de leur connaissance qui s'occupent plus de leurs décolletés que de leur technique musicale.

Je n'ai malgré tout accédé à la conception dénigrée des chanteuses qu'avaient ces instrumentistes que de manière très sporadique. Or, la fermeture de cette parole sur les chanteuses comme mon accès accidentel à sa réalité se sont révélés des plus instructifs.

Au cours de ces années passées à jouer avec des instrumentistes, je n'ai en effet que très rarement été critiquée de manière directe sur mes compétences musicales - pourtant très lacunaires! - et je n'ai guère réussi à discuter des chanteuses avec mes *potes* plus de quelques minutes d'affilée. Ce n'est que par bribes que j'ai pu repérer l'imaginaire déclenché par les « femmes » chez ces hommes instrumentistes et leurs perceptions négatives des chanteuses comme collègues. Ces silences, par

leur côté systématique, m'ont cependant indiqué que certaines conceptions des chanteuses étaient partagées par ces hommes et qu'elles apparaissaient *tabou* devant une chanteuse. Il est certes difficile, notamment pour des hommes qui considèrent qu'ils « se tiennent », de partager avec une femme un imaginaire sexuel plutôt brutal. Mais expliquer la source de ce tabou m'a aussi permis de situer un des éléments constitutifs de la relation instrumentiste-chanteuse : son caractère alimentaire pour les instrumentistes. À niveau de compétence musicale égale, les chanteuses sont plus souvent programmées que leurs homologues instrumentistes dans les soirées privées, les clubs peu rémunérés ou les animations commerciales – ce public préfère les chanteuses aux seuls instrumentistes. Elles sont donc un employeur incontournable pour tous ceux qui débutent dans le métier ou sont situés aux échelons les moins élevés de la hiérarchie professionnelle. Or, dans un monde où on dit ne jouer qu'avec ceux ou celles qu'on a choisis par affinités musicales et personnelles, cet usage alimentaire des chanteuses était difficile à partager avec une femme chanteuse, elle-même employeur potentiel et/ou copine de chanteuses professionnelles. Cependant, si le relatif silence des instrumentistes et ces quelques observations révélatrices se sont révélées instructives, elles n'ont pris leur sens qu'en relation avec les entretiens réalisés avec des instrumentistes réputés en tant que femme sociologue. Ce sera le dernier point de cet article. Mais être femme et chanteuse m'a aussi donné accès à un imaginaire sexuel partagé par la plupart des instrumentistes de jazz de manière « privilégiée ».

Femme et chanteuse : un accès direct à un imaginaire « sexuel »

« Although women feel constrained by traditional gender roles in the field, this can allow greater access to sensitive topics than men would be allowed if gatekeepers see women as harmless¹⁰. » Comme l'évoque Laura Adams, une femme évoluant dans un monde d'hommes peut tirer avantage de son genre dans la mesure où cela lui ouvre certaines possibilités d'observation.

Il m'est ainsi progressivement apparu que plusieurs des situations masculines observées n'avaient pu l'être que du fait de mon « sexe ». En effet, chanteuse amatrice évoluant plutôt dans le monde des amateurs confirmés et des instrumentistes professionnels de faible réputation ou en voie de

10. Elle a ainsi bénéficié de sa perception comme une « good girl » : « Accordingly I was seen as a « good girl », and usually I got access to everything I asked for. » (Adams, 1999 : 345)

professionnalisation, mes copinages « naturels » n'auraient pas du me mettre en relation directe avec des instrumentistes hommes reconnus – comme l'expérimentaient d'ailleurs mes copains instrumentistes peu réputés. Or, lors des stages, des *jams* ou des ateliers auxquels j'ai participé, je me suis très souvent vue « invitée » dès la première rencontre dans des pots ou des soirées amicales avec ces mêmes instrumentistes renommés qui jouaient le rôle d'enseignants ponctuels. Au bout de quelques expériences identiques, je me suis rendue compte que les rares « élèves » invités dès la première rencontre étaient des femmes, souvent chanteuses – les élèves invités garçons étaient de très jeunes « espoirs » connus de plus longue date, qui se situaient dans une relation de confiance et d'échange musical.

Ma position de femme chanteuse avait suscité le désir chez ces musiciens de m'inviter sur un mode amical, voire amoureux. L'absence de femmes dans des mondes d'hommes rend leur présence « agréable », selon les dires mêmes des différents musiciens rencontrés, et permet aux soirées de changer de « nature » - les sujets de conversation, les blagues, le ton de la conversation (Kaplan-Daniels, 1967). Mais il semble aussi que la séduction féminine inspirée par la chanteuse ait joué un rôle important dans la motivation de ces instrumentistes à m'inviter (Ryen, 2002 ; Arendell, 1997). Je l'ai certes constaté de manière plus évidente lorsque cette attirance était suscitée par mes copines - qui pour certaines m'amenaient dans les « plans » auxquels elles avaient ainsi accès -, mais aussi lorsque je me trouvais moi-même « draguée » de manière évidente.

J'ai alors progressivement noté que, par ma simple expression scénique, mon pouvoir de séduction décuplait auprès des spectateurs inconnus qui tentaient parfois leur « chance » après une jam ou un concert¹, mais également auprès des collègues instrumentistes souvent séduits par « la » chanteuse... Au cours des jams, des soirées ou des stages, le regard porté sur ma personne variait du tout au tout selon que j'avais chanté ou non sur scène. Il m'est arrivé à plusieurs reprises qu'un même instrumentiste qui m'avait plutôt ignoré avant mon passage sur scène venait me parler, voire, pour certains me « draguait » après... Un imaginaire semblait bien associer la chanteuse à une séduction érotique des plus évocatrices.

Du fait de ma propre position de chanteuse, j'ai ainsi accédé à des situations sociales plus nombreuses - des soirées amicales avec des instrumentistes de renom - et à un imaginaire sexuel associé

11. *A contrario*, il est aussi progressivement apparu que ces mêmes invitations « disparaissaient » lorsque les instrumentistes étaient accompagnés de leurs conjointes...

aux chanteuses de jazz que je me suis alors efforcée d'identifier dans les critiques de jazz, les discussions ou les observations qui ont suivi. Ces premières expériences étonnantes ont ouvert la voie à une analyse qui allait constituer ma troisième hypothèse explicative de la hiérarchisation négative expérimentée par les chanteuses de jazz : les stéréotypes féminins - faits de séduction et d'érotisme - associés à la chanteuse se traduisent par sa relative dévalorisation musicale.

Femme et sociologue : l'accès à une parole « masculine » directe, une dernière distanciation critique

Après plus de deux années passées à noter mes observations sur un carnet ethnographique et après moult hésitations sur ma volonté de développer un écrit scientifique sur un domaine si personnel, j'ai décidé de compléter ce premier matériau par des entretiens avec des instrumentistes de jazz et des chanteuses. Comme je l'ai déjà dit, il s'agissait d'une part d'accéder à des individus peu présents, ou de manière trop rapide, dans mon carnet. Je voulais, d'autre part, recueillir des informations plus systématiques sur leurs trajectoires, leurs conceptions de la musique, leurs relations de travail ou leurs projets futurs.

Or, il s'avère que la nouvelle identité ainsi développée - une femme sociologue - a fait émerger des discours absents de mon observation et a permis en retour d'interpréter autrement les observations réalisées lors de mes rencontres avec des hommes instrumentistes. Un instrumentiste réputé et âgé m'a ainsi expliqué :

« Le chant, j'ai horreur de ça. Je ne supporte pas les chanteuses. [...] En plus, ce sont des gens impossibles pour travailler, elles ont des *ego* démesurés. »

Une parole « décomplexée » sur les chanteuses est ainsi apparue dans la bouche des seuls instrumentistes reconnus qui, tout en étant avertis de ma pratique amatrice, semblaient ne jamais m'assimiler à leurs collègues chanteuses au moment d'énoncer leurs points de vue. Mes entretiens avec des instrumentistes peu reconnus suscitaient le plus souvent des discours mesurés : ils énonçaient certes des différences entre chanteuses et instrumentistes sur les conceptions de la musique, les problèmes de communication ou la moindre difficulté de leur répertoire (celui des chanteuses étant jugé plus facile) ; ils critiquaient parfois les chanteuses « peu sérieuses » ; mais ils disaient toujours apprécier jouer avec des chanteuses, expérience qui constituait d'ailleurs une part importante de

leur activité professionnelle. Parfois perçue comme une éventuelle collègue - l'un d'entre eux me proposa de l'appeler pour jouer si je décrochais un « plan » -, et le plus souvent définie comme une copine de chanteuses professionnelles - plusieurs me demanderont quelles chanteuses je connais -, ils n'ont pas développé de discours dénigrant les chanteuses au moment de l'entretien.

À l'inverse, les instrumentistes réputés semblent avoir considéré ma fonction de sociologue comme mon identité sociale principale. L'un d'entre eux m'expliquera à la fin de l'entretien qu'il avait peur de ne pas savoir répondre à mes questions de chercheuse. À plusieurs reprises, les discussions précédant ou suivant l'entretien ont porté, à leur demande, sur la politique, la culture, la recherche ou l'évolution du monde de la musique. Au cours de l'entretien, ils m'ont régulièrement expliqué des termes de jazz ou des formules musicales basiques alors même que je leur avais parlé de mon expérience (et de mes connaissances) musicale. Ni femme à séduire - plus aucune stratégie de « drague » n'a alors eu lieu -, ni chanteuse, j'étais avant tout perçue comme un chercheur me rapprochant de la position d'un intellectuel. Les quelques questions que je posais sur les chanteuses ont alors le plus souvent suscité des réponses claires soit de rejet et de dénigrement - pour les plus « brutaux » -, soit pour affirmer leur impossible recrutement comme collègue - pour les plus « mesurés ». Ces instrumentistes ne jouaient d'ailleurs plus que de manière très rare avec des chanteuses de jazz. Ce nouveau matériau, mis en relation avec les observations sporadiques réalisées dans le monde du jazz, une lecture systématique de la presse jazz et une analyse affinée du « silence » auquel j'étais confrontée, m'aida à caractériser au mieux le sens de la relation conflictuelle à l'œuvre entre chanteuses de jazz et instrumentistes.

Par ailleurs, le premier regard critique porté par des sociologues sur mes premières analyses de femme sociologue va également favoriser le développement d'analyses plus distancées de mon expérience subjective. Le rapporteur de la *Revue française de sociologie*, revue à laquelle j'avais envoyé une première version de l'article début 2002, explique ainsi :

« Les analyses doivent beaucoup à une expérience d'observation participante à laquelle on souhaiterait qu'il soit porté une attention plus explicite, à la fois parce que cette source est probablement plus riche que la campagne d'entretiens et parce qu'il y aurait là l'occasion de mettre à distance une forte implication personnelle du sujet. »

Suit alors une série de demandes m'engageant à mieux repérer, restituer et prendre en compte, dans mon analyse, les caractéristiques sociales, musicales et professionnelles des personnes observées.

Cette demande se traduira notamment par la rédaction d'une annexe méthodologique et l'analyse systématique des liens entre les processus identifiés et les profils sociaux, musicaux, instrumentaux ou professionnels des musiciens - chanteuses et instrumentistes - observés. Mais plus important encore, il m'est demandé de mieux caractériser la « nature » des relations à l'œuvre entre instrumentistes et chanteuses - discrimination ou ségrégation évoque le rapporteur. Je la caractériserais alors par un troisième concept dont il m'a fallu prouver la pertinence empirique : une hiérarchisation sexuée négative pour les chanteuses¹². Par un difficile travail d'explicitation, de formalisation et d'argumentation suscité par ces fines remarques s'est ainsi achevé ce long travail de distanciation.

À travers l'exemple de ma propre enquête menée en tant que femme chanteuse amatrice dans le monde du jazz français, il est apparu que le « genre » influence la production de résultats sociologiques de multiples manières. Le genre influence les possibilités même de l'enquête, soit en suscitant le désir d'enquête de celle ou celui qui ne comprend pas un phénomène vécu de manière très personnelle; soit en fermant certaines possibilités d'observation (ces lieux, ces sujets ou ces moments « exclusivement » masculins); soit encore en permettant à l'inverse de réaliser des observations inédites (par exemple par un usage réfléchi - au moins *a posteriori*! - du flirt et de la séduction). De plus, en faisant l'objet d'une constante analyse réflexive, le genre permet de renouveler l'interprétation des observations recueillies et, éventuellement, d'enrichir, de transformer ou de confirmer les premiers résultats sociologiques.

Il est également apparu que le genre ne travaille jamais seul le matériau d'enquête. Selon qu'elle est perçue comme une copine, une spectatrice, une sociologue, un « plan drague » ou une chanteuse, cette même femme ethnographe n'accède ni aux mêmes réalités observées ni aux mêmes interactions avec autrui. L'ethnographe doit donc sans cesse multiplier les points d'ancrage de sa « personnalité sociale » pour en user dans l'enquête et l'intégrer dans l'analyse. Une femme sociologue entend des discours qu'elle n'aurait pu recueillir en tant que femme chanteuse, cette dernière

12. La place des rapporteur-es des comités de rédaction est trop souvent oubliée des réflexions épistémologiques alors qu'ils ou elles jouent parfois un rôle déterminant dans le développement d'analyses originales. C'est également le sens de l'exemple donné par Leslie Salzinger qui, sous l'effet d'une critique d'Ava Baron d'un premier manuscrit soumis à une maison d'édition (« Just because gender is not articulated doesn't mean it isn't there »), revisite ses données et aboutit sur la construction d'une analyse originale des rapports sociaux de sexe dans les usines mexicaines observées (Salzinger, 2004 : 10).

ayant eu accès à des réalités que la première ne connaîtra guère... Il s'agit alors de réconcilier dans un même mouvement analytique, ces visions partielles d'un même phénomène social développées grâce à la multiplication des positions sociales sur le « terrain » et la complémentarité des méthodes employées – analyse de la presse, des entretiens ou des observations.

Une démarche réflexive mobilisée tout au long de l'enquête, selon les principes anciens de la *Grounded theory* (Glaser & Strauss, 1968), se révèle alors utile pour produire des résultats sociologiques empiriquement solides. Elle transforme les limites méthodologiques en ressources épistémologiques. En révélant les méandres de l'enquête, elle transforme les failles, déconvenues et doutes traversés en autant de points d'ancrage de l'analyse sociologique.

Références bibliographiques

- ADAMS Laura L. (1999), « The Mascot Researcher. Identity, Power, and Knowledge in Fieldwork », *Journal of Contemporary Ethnography*, 28 (4), p. 331-363.
- ARENDELL Terry (1997), « Reflections on the Researcher-Researched Relationship : A Woman Interviewing Men », *Qualitative Sociology*, 20, 3, p. 341-368.
- BECKER Howard S. (1988), *Les mondes de l'art* [1982], Paris, Flammarion.
- (1994), *Outsiders. Sociologie de la déviance* [1963], Paris, Métailié.
- BASZANGER Isabelle & DODIER Nicolas (1997), « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue française de sociologie*, 38 (1), p. 37-66.
- BIZEUL Daniel (1999), « Faire avec les déconvenues : une enquête en milieu nomade », *Sociétés contemporaines*, 33-34, p. 111-137.
- BUSCATTO Marie (2004), « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'art*, pp. 35-56.

- BUSCATTO Marie (2003a), « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument en France », *Revue française de sociologie* 44 (1), 2003, p. 33-60.
- (2003b), « La *jam* vous fait chanter. Des multiples vocations d'une nouvelle pratique du jazz », *Ethnologie française*, 33 (4), p. 689-695.
- (2002), « Ethnography as a powerful method to unveil organizational realities : Ways and reasons », *Conference on Ethnographic Organizational Studies*, septembre 19-21, University of St Gallen, Switzerland (à paraître dans un ouvrage collectif en 2005).
- CAMPBELL Elaine (2003), « Interviewing Men in Uniform: a Feminist Approach? », *International Journal of Social Research*, 6 (4), p. 285-304.
- ELIAS Norbert (1956), « Problems of involvement and detachment », *The British Journal of Sociology*, VII (3), p. 226-252.
- GLASER Barney G. & STRAUSS Anselm L. (1968), *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*, Londres, Weidenfeld and Nicolson.
- GURWITH Jean (1987), « Tradition et innovation religieuse. Exemples de construction de l'objet », in GURWITH J., PETONNET C. (dir.), *Chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques. 1- Le regard de l'ethnologue*, Paris, Éditions du CTHS.
- HUGHES Everett C. (1971) *The Sociological Eye: Selected Papers on Work, Self and the Study of Society*, Book 2, Chicago, Aldine.
- Jazz 2000. Guide-Annuaire du jazz en France*, Paris, CIJ, Irma éditions.
- Jazz 2004. Guide-annuaire du jazz en France*. Paris, CIJ, Irma éditions.
- KAPLAN-DANIELS Arlene (1967), « The Low-Caste Stranger in Social Research », in SJOBERG G. (ed.) *Ethics, Politics and Social Research*, Cambridge, Schenkman (traduction française inédite de Françoise Bugnon (1986) « L'étranger de bas statut dans la recherche en sciences sociales », Université Paris VIII).
- LEPOUTRE Daniel (1997), *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob.
- MCCORKEL Jill A. & MYERS Kristen (2003), « What Difference Does Difference Make? Position and Privilege in the Field », *Qualitative Sociology*, 26 (2), p. 199-231.

- PREVOT Emmanuelle (2004), « Réflexions sur l'insertion du chercheur en milieu Militaire », in *L'influence des nouvelles missions sur le sens du métier militaire. De l'articulation des processus de construction des représentations professionnelles et des modes de socialisation à l'acquisition d'une professionnalité*, Thèse de doctorat en cours, Université Paris I Panthéon Sorbonne (chapitre communiqué pour relecture par l'auteure).
- RYEN Ann (2002), « Crossing Borders: doing gendered ethnographies of third-world organisations », *Conference on Ethnographic Organizational Studies*, septembre 19-21, University of St Gallen, Switzerland (communication aimablement transmise par l'auteure).
- SALZINGER Leslie (2004), « Revealing the Unmarked. Finding Masculinity in a Global Factory », *Ethnography*, 5 (1), p. 5-27.
- SCHWARTZ Olivier (1993), « L'empirisme irréductible. La fin de l'empirisme? », postface d'Anderson N. (1993, 1923), *Le Hobo. Sociologie du sans-abri*, Paris, Nathan, p. 265-305.

Marie BUSCATTO

Laboratoire G. Friedmann

Université de Paris I Panthéon Sorbonne – CNRS

Maître de conférences en sociologie à l'université de Paris I Panthéon Sorbonne, l'auteure a mené diverses recherches de type ethnographique dans de grandes organisations modernes. Depuis 1998, elle a profité de sa position de chanteuse amatrice pour réaliser une enquête ethnographique dans le monde du jazz français, observations complétées par des entretiens avec des musiciens et musiciennes de jazz et par la lecture systématique de la presse spécialisée.

marie.buscatto@wanadoo.fr
