

Éditorial

Agnès FINE

« La musique est femme » écrit Wagner à Liszt dans une lettre datée du 25 novembre 1850¹. Dans ce début de phrase qui ouvre la contribution d'Aline Tausin, le musicien allemand exprimait intuitivement une équivalence dont les auteurs des textes qui suivent, chacun à sa manière, analysent les contours. S'ils s'intéressent aux pratiques musicales concrètes, c'est le plus souvent pour les mettre en rapport avec les représentations de la musique, des femmes et du féminin dans la longue durée du monde européen (avec une incursion en Mauritanie et au Maroc). Le champ du questionnement est immense et les contributions présentées ici ne prétendent pas épuiser le sujet. Elles s'inscrivent dans le renouveau de recherches en sciences humaines et sociales, y compris en musicologie qui, depuis les deux dernières décennies en France et à l'étranger, analysent l'accès des femmes à l'expression musicale et tentent de déployer les réseaux symboliques entre musique et féminin. Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet font le point sur cette « actualité de la recherche » en sociologie, et incluent dans leur bilan critique les recherches historiques de langue française les plus importantes. À travers l'imposante bibliographie qu'elles présentent et les comptes rendus détaillés de quelques ouvrages importants parus depuis une dizaine d'années, *CLIO-HFS* voudrait offrir à ses lecteurs et lectrices des outils de travail pour poursuivre l'investigation dans ce domaine encore à explorer.

Chanteuses et instrumentistes

La musique est femme, peut-être tout d'abord parce qu'elle a été et continue à être un mode d'expression associé de manière privilégiée aux femmes.

1 Voir la citation dans Poizat 1991 : 87.

Dans sa contribution sur la musique dans le monde romain, Christophe Vendries rappelle les commentaires d'Henri- Irénée Marrou sur les sculptures des sarcophages romains : « l'idéal culturel pour les couples des élites prend la forme de représentations bien codifiées : l'homme est montré avec le *volumen* (le rouleau), symbole de la culture littéraire, placé dans la main droite, alors que la femme, et elle seule, tient dans ses bras une lyre ou une cithare, plus rarement un luth à l'époque des Sévères ». Ce qui ne signifie pas que les hommes étaient interdits de musique ; son apprentissage entraînait au contraire dans la formation de l'homme libre, comme c'était également le cas en pays grec. Mais l'association entre femmes et instruments à cordes révèle un mode d'expression spécifique : ces femmes mariées avaient probablement appris à jouer quand elles étaient jeunes filles et avaient perpétué cette pratique au sein de leur espace domestique. Si l'on en croit Ovide, toute jeune fille de bonne famille est tenue d'apprendre outre le chant, la pratique de la lyre et/ou de la cithare. Christophe Vendries citant Mozart à la fin du XVIII^e siècle pense qu'Ovide ne l'aurait pas désavoué : « toute jeune fille raffinée, qu'elle ait ou non du talent, doit apprendre à jouer du piano ou à chanter ; premièrement c'est la mode, deuxièmement c'est la manière de se produire élégamment en société ». Cette recommandation vaut également pour les filles des élites sociales du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle. Si aujourd'hui les jeunes filles bourgeoises n'apprennent plus le chant ou le piano, le lien entre les jeunes filles et la musique se noue ailleurs, dans la chanson. Avec le développement des médias, d'internet et de la télévision, la passion pour la chanson est devenue massive et populaire et, dès leur jeune âge, les petites filles s'y adonnent de toutes sortes de façons. Catherine Monnot les a observées, en anthropologue, dans une école primaire de milieu populaire : pendant que les garçons jouent au foot, les filles fabriquent des « cahiers » de stars de la chanson qu'elles feuilletent et complètent avec leurs camarades de classe, en recopient les paroles qu'elles apprennent par cœur, montent des spectacles de groupe à la maison ou à l'école². C'est pour elles une des manières privilégiées d'affirmer leur appartenance de

2 Monnot 2004. Catherine Monnot prépare actuellement une thèse de doctorat en anthropologie historique sur « Les filles et la musique » sous la direction d'A.Fine (EHESS- Toulouse)

sexe. Longue durée, donc, d'une association entre musique et apprentissage d'une « féminité », qu'il conviendrait d'explorer davantage.

Dans le monde antique, cet apprentissage musical d'amateur est à distinguer de celui des musiciennes professionnelles. Sophie Mano fait remarquer que si les jeunes filles de bonne famille apprennent le chant et la musique à Rome sous le Haut-Empire, elles ne les pratiquent pas hors du domaine privé³. Le domaine public est réservé aux esclaves professionnelles dont la valeur marchande s'accroît avec les talents musicaux. Leurs maîtres les envoient d'ailleurs prendre des leçons de musique et de chant, pour profiter directement de leurs talents ou pour les louer à d'autres. Ces musiciennes animent les banquets, séduisent les invités et peuvent devenir des courtisanes appréciées. Ce partage entre amatrices et professionnelles semble avoir également existé dans le monde grec. Selon Ana Iriarte, du temps de la démocratie athénienne, si les femmes chantent et jouent de la musique au sein du gynécée, elles n'apparaissent jamais sur les scènes publiques au théâtre, la voix féminine étant toujours mimée par des acteurs mâles. L'espace public leur est interdit sauf celui des banquets qui intègre, pour le plaisir des hommes, un certain type de musicienne, par exemple la joueuse d'*aulos* (sorte de hautbois), mais celle-ci devient l'incarnation même de la prostituée.

Pourtant il existe d'autres espaces publics ouverts à la pratique musicale féminine, ceux des cultes religieux. Dans la deuxième moitié du VII^e siècle et les premières décennies du VI^e, dans l'île grecque de Lesbos, la poétesse Sappho, explique Ana Iriarte, dirige un chœur de jeunes filles, ses élèves et ses compagnes, qui se produit dans des représentations rituelles. Sappho semble avoir eu un rôle religieux et politique important et il s'avère qu'elle n'était pas la seule aristocrate à avoir un cercle de jeunes filles autour d'elle. C'est donc qu'il existait des espaces culturels publics, uniquement féminins, où chants et musiques instrumentales étaient requis. Ce que corrobore également pour le monde romain du premier siècle avant notre ère l'épisode du travestissement de Clodius, cet homme déguisé en musicienne, qui s'étant introduit subrepticement dans une cérémonie de ce type, est démasqué par le son de sa voix (Christophe Vendries).

3 Mano 2005.

Musique autorisée dans les espaces publics culturels féminins, mais cantonnée dans les espaces domestiques pour les femmes de bonne famille, ou au contraire exhibée par les courtisanes dans des lieux publics masculins, ce partage en accompagne d'autres qui concernent les instruments de musique. Les cordes vont aux femmes de bonnes mœurs, l'*aulos* aux hommes ou aux courtisanes, ces dernières jouant d'ailleurs de tous les autres instruments : la cithare, la lyre, la harpe, le tambourin ou les crotales, comme le note Sophie Mano pour le monde romain. À Rome en effet comme dans la Grèce classique, la *tibia* (l'*aulos* grecque) qui déforme le visage par le souffle qu'elle nécessite, n'est pas un instrument qui sied à l'homme libre ni à la femme de bonnes mœurs. On le voit, une femme peut chanter et jouer de la musique, mais pas n'importe où, ni n'importe quand ni avec n'importe quel instrument.

Dans la Venise du XVIII^e siècle, Caroline Giron-Panel nous fait découvrir les conditions d'apprentissage et de production musicale de jeunes filles qui semblent conjoindre des statuts généralement dissociés : celui de vierges, et celui de véritables professionnelles de la musique qu'elles apprennent avec les meilleurs maîtres (par exemple Vivaldi). Elle conte l'extraordinaire histoire de ces quatre *ospedali* vénitiens, créés à la fin du Moyen Âge et qui recueillaient en plus ou moins grand nombre les enfants orphelins ou pauvres : ils devaient en principe donner une instruction de base à tous, entre autre le chant religieux, et leur apprendre un métier. Les chœurs d'enfants dans les offices religieux séduisaient tant le public que les gouverneurs de ces institutions comprirent tout le profit qu'ils pourraient tirer à transformer les cérémonies en concerts. L'originalité de ces institutions vénitiennes est d'avoir créé des chœurs de filles ; ici pas de formation musicale poussée pour les petits garçons qui risquaient de perdre leur voix au moment de la mue. Caroline Giron-Panel détaille les conditions d'admission et de sélection de ce qui devient, bien plus qu'une institution charitable, une véritable école de musique pour filles. Les quatre *ospedali* formaient donc des musiciennes accomplies, chanteuses, organistes, violonistes, clavecinistes, certaines de renommée internationale. Mais les conditions de la production musicale de ces femmes – elles jouaient dans les églises mais dérobées aux regards des fidèles – et leurs conditions de vie rappellent les partages que nous évoquions précédemment. Les filles pouvaient partir pour se marier, à

condition d'en avoir l'autorisation. Elles recevaient alors une dot constituée par l'institution mais dans ce cas, elles devaient impérativement renoncer à la musique. En revanche, elles pouvaient continuer toute leur vie à exercer leurs talents au sein de l'*ospedale*, mais à condition de rester célibataires.

On voit réitérée ici l'incompatibilité entre le statut de femme mariée et l'exercice public et professionnel de l'art musical que nous notions dans le monde antique, incompatibilité contestée d'ailleurs par les deux fugueuses dont Caroline Giron-Panel raconte l'aventure. Une femme qui chante ou joue de la musique en public, par la séduction qu'elle provoque, fait courir des dangers à ceux qui l'écoutent et met en péril sa propre vertu. La musique parfait la séduction de la jeune fille à marier, et à ce titre elle est nécessaire, mais le charme produit par la musique féminine doit être strictement contrôlé. N'est-ce pas les dangers de l'addition des charmes féminin et musical qu'incarne la figure négative des Sirènes, dont la prégnance dans l'imaginaire des différentes sociétés européennes depuis les récits homériques jusqu'à nos jours ne laisse pas d'étonner ?

Les pouvoirs séducteurs et mortifères des Sirènes

Pour Ana Iriarte, la postérité en particulier Plutarque, en qualifiant la poésie saphique « d'enchanteresse », a tiré à tort la grande créatrice Sappho du côté des Sirènes, « ces sœurs infernales des Muses, dont la douce voix « enchanteresse » produit l'oubli de soi-même chez celui qui les écoute »⁴. Les Sirènes sont des figures polysémiques d'une richesse inépuisable dont l'historienne italienne, Loredana Mancini, a tenté récemment de dessiner les contours⁵. Elle identifie plusieurs noyaux sémantiques qui leur sont associés. Leur chant tient son pouvoir de la séduction de l'irrationnel et de la fascination pour le chaos, par opposition au *logos* et au savoir divin qui inspire la musique d'Apollon et des Muses. Leur chant a des affinités avec les bruits naturels : il a le caractère hypnotique du clapotis des vagues ou du chant des cigales à midi. En outre, les Sirènes sont des êtres féminins, d'une grande beauté associée à une sexualité débordante.

4 Iriarte 1993 : 156. Sur les Muses, ambivalentes figures de la créativité et de la passivité féminine: Murray 2006.

5 Mancini 2005, voir le compte-rendu de Montserrat Jufresa.

Êtres hybrides, femmes-oiseaux ailées en pays grec et romain, femmes aux queues de poisson à l'époque médiévale, ce sont des êtres des marges, qu'on rencontre aux confins des mondes (vivants/morts, espaces domestiques/espaces sauvages, passages du cycle de vie). Ces êtres polymorphes, entre nature et surnature, conclut Loredana Mancini, sont les incarnations de ce qu'il faut rejeter et exclure, face auquel il faut, comme Ulysse, se « boucher les oreilles », de ce démon féminin dont le chant séducteur conduit l'homme à sa perte.

Comment ne pas être frappé par la proximité de ces figures mythiques féminines, enjôleuses et mortifères, avec les récits d'invention de la musique dans l'islam ? Aline Tauzin analyse l'histoire mythique des deux femmes dont on dit qu'elles auraient inventé la musique et que l'on dénomme les Sauterelles, nom qui signale d'emblée les effets désastreux de leur création. L'ethnologue révèle en quoi les mythes d'origine qui leur sont associés disent l'ambivalence de la musique et du féminin, et elle explicite les fondements de la méfiance des religieux à leur endroit. La musique doit être exclue de l'enceinte du sacré, pense-t-on dans les milieux religieux orthodoxes musulmans, parce que la musique « féminise » les sujets qui s'y adonnent, ce qui pourrait avoir pour conséquence inéluctable « l'effondrement des sociétés dont le trait majeur est d'être construites sur la patrilinearité et la patriarcalité, autour du principe masculin ». C'est en vertu de cette logique que les tenants des courants intégristes interdisent la musique, font détruire les instruments de musique, et mettent les femmes sous le boisseau, comme on a pu le constater avec les talibans en Afghanistan. À l'opposé de cette position rigoriste n'autorisant que la cantillation du Coran, c'est-à-dire sa récitation sur un mode *recto tono* à peine marqué par des accents ponctuant les phrases, le soufisme – la mystique musulmane – fait de la musique un moyen privilégié d'accès au divin, « dans une union faite d'anéantissement dans la figure divine ». Ces deux positions difficilement conciliables se sont longtemps affrontées au profit de la première. Cependant, poursuit l'anthropologue, l'islam n'a jamais renoncé à les rapprocher et à réintroduire la musique dans l'enceinte du sacré.

Partant des pratiques et des représentations de ses interlocuteurs mauritaniens qu'elle a fréquentés pendant plus de vingt ans, Aline Tauzin

déroule le fil de la relation qui unit dans cette culture musique/séduction féminine/perde de l'homme. Ici l'interdiction de pratiquer la musique excède la sphère du religieux pour s'étendre au monde profane. Avant les transformations liées à la sédentarisation des Maures, les hommes des hautes castes étaient interdits de musique et aujourd'hui, la pratique musicale masculine est incarnée par la figure à la fois méprisée et recherchée de l'homme/femme, le transsexuel, un homme « gâté » dans son enfance pour avoir baigné dans trop de musique ! L'ambiguïté sexuelle de ces musiciens n'est pas sans rappeler celle du citharède romain évoquée par Christophe Vendries. Pour élucider le système symbolique qui pose l'équivalence entre femme, musique et perte de l'homme dont elle a observé l'incarnation en pays maure, l'auteure recourt aux théories de Freud et de Lacan sur la voix et la jouissance féminines. L'ethnologue déplace ensuite son observation sur un autre terrain, celui du soufisme marocain, où elle observe que des femmes commencent à pratiquer une musique sacrée, jusque là exclusivement réservée aux hommes. Elle explique cette évolution par le développement du féminisme, de l'individualisme moderne, des notions de spectacle artistique et d'auteur. Ces analyses posent le problème difficile à penser de l'existence d'invariants psychiques, pourtant liés à des structures sociales inscrites dans l'histoire et donc ouvertes au changement.

Verbe, chant et voix de femmes dans le rituel chrétien

L'équivalence entre musique et femme et la méfiance à leur endroit ne concernent pas seulement l'islam, elle est également bien présente dans le christianisme. « Ne fréquente pas la femme musicienne de peur que tu ne sois pris dans ses rêts » dit l'Ecclésiaste (IX, 4). Ce thème est développé par Michel Poizat dans un ouvrage dont le contenu, très stimulant, concerne si directement notre propos qu'il semble nécessaire d'en présenter rapidement les analyses⁶. Il s'interroge sur l'insistance avec laquelle, sur un sujet apparemment aussi futile que la musique, les appareils légitimes religieux

6 Poizat 1991. Comme Aline Tauzin, dont il était un collègue, l'auteur lie pratiques sociales et théories psychanalytiques sur la voix et la jouissance féminines qu'il expose avec une grande clarté dans la dernière partie de son ouvrage.

débattent, légifèrent, proscrivent, ou prescrivent. « Qu'est-ce qui pousse donc l'homme en quête de cette jouissance si apparemment anodine à reculer devant elle ? », telle est la question liminaire et centrale qui le conduit à penser que, « sans doute, l'enjeu de la musique est « grave ». S'appuyant sur la définition que Claude Levi-Strauss a donnée de la musique, « la musique, c'est le langage moins le sens »⁷, Michel Poizat analyse l'enjeu des débats sur la place du chant et de la musique dans le rituel chrétien, depuis le temps des premiers Pères de l'Église, à partir d'études historiques dont il propose une interprétation inédite⁸.

Pour les uns (saint Jérôme), la parole divine, le Verbe, se suffit de son énoncé signifiant, elle ne doit pas être altérée par la musique. Devront être privilégiées les lectures de cette parole à haute et intelligible voix, ou bien les psalmodies, récitations des psaumes, sur un mode acoustique aux ambitus très faibles. Pour d'autres (saint Ambroise), la musique permet de renforcer les liens entre les fidèles, de se « consoler » mais aussi de célébrer les louanges de Dieu. La controverse entre une attitude rigoriste et un point de vue hédoniste à l'égard de la musique traverse les conciles des premiers siècles du christianisme. Au XI^e siècle, les hymnes, chants libres à la gloire de Dieu, sont admis définitivement et permettent l'introduction d'une dimension proprement lyrique dans le rituel chrétien.

Se pose aussi une autre question : qui peut chanter dans l'enceinte sacrée ? Le chantre (un homme) va se consacrer à la partie lyrique de la célébration chrétienne avec une voix qui doit être à la fois puissante et *acuta*, c'est-à-dire aiguë, haute. Comment atteindre cet idéal alors même que les voix féminines ne doivent pas résonner dans l'église ? L'exclusion des femmes qui repose sur la fameuse prescription de Paul (« Comme dans toutes les églises des saints, que les femmes se taisent dans les assemblées. », 1^{er} Épître aux Corinthiens, verset 1Co, 34-35), entre en contradiction avec l'idéal chrétien d'union des fidèles dans toutes ses composantes. On trouve des témoignages de chants de femmes, des moniales, dans des espaces qui semblent avoir été strictement contrôlés. Cependant, poursuit Michel Poi-

7 Levi-Strauss 1978 : 579.

8 En particulier les ouvrages de Gérold 1931, Corbin 1960. Voir aussi sur cette question, Ferrand 1983.

zat, comme les femmes ne pouvaient se mêler aux communautés d'hommes sur lesquelles reposait le service divin des grands lieux épiscopaux et pontificaux, on a recours à plusieurs substituts pour entendre cette fameuse voix aiguë : celle, d'abord, des enfants, – les maîtrises d'enfants rattachées aux cathédrales se déploieront dans la chrétienté jusqu'au XVIII^e siècle –, mais aussi – parce que la voix des enfants manque de puissance –, celle des castrats. Au XIV^e siècle, la porte s'ouvre toute grande pour l'entrée en force de l'art du chant dans l'Église, un art qui, en deux siècles, grâce à la polyphonie, atteindra des sommets. L'opposition parole divine/chant se résout sous la forme d'une disjonction. La parole de Dieu reste l'apanage du prêtre, mais il la prononce par devers lui, pendant les brefs espaces que lui laisse une liturgie musicale devenue « somptuaire ». Le Concile de Trente tente de régler un art qui échappe de plus en plus à l'Église en s'éloignant du plain-chant monodique.

Comment et quand la voix des femmes, appréciée pour sa beauté et sa hauteur, trouve-t-elle sa place dans les lieux de culte ? Les chœurs des filles des quatre institutions vénitienes voient le jour, au moment où l'opéra triomphe dans les théâtres, note Caroline Giron-Panel, soit dans la deuxième moitié du XVI^e et au début du XVII^e siècle, mais dans le cadre sacré, rapelons-le, les chanteuses vierges, sont dérobées aux regards de l'assistance.

Si l'on résume l'analyse de Michel Poizat, islam et christianisme, dans leur version rigoriste, voient le visage du diable s'esquisser derrière la transgression de la loi divine que chant et musiquemusique sont censés permettre, dans la mesure où ils tendent à dissoudre la Parole de Dieu-Verbe. Musique et voix sont donc proscrits ou sévèrement bridés, en tant qu'agents de Satan tout comme, dans la même période historique, les femmes sont, elles aussi, considérées comme des agents de Satan – et pour les mêmes raisons sur le fond. Mais, dans le même temps et dans les deux religions, il en est pour considérer « que la jouissance musicale est d'essence divine (par exemple Hildegarde de Bingen) : la voix, la musique en sont définis comme instruments privilégiés, le féminin en est exalté »⁹. Ces représentations opposées de la musique sont présentes simultanément dans les deux monothéismes, avec une inflexion plus rigoriste pour

9 Poizat 1991 : 159.

l'islam, plus contradictoire dans le christianisme, et elles se manifestent dans des personnes, des courants, des lieux et des pratiques sociales dont l'auteur brosse l'histoire.

Représentations de la Musique et des femmes

Cette ambivalence de la musique dans le monde religieux a-t-elle à voir avec la difficulté à la représenter sous forme allégorique de manière cohérente et univoque ? Le dossier iconographique présenté par Annie Paradis et Marie Baltazar conserve une large part de mystère. Ces images témoignent des tentatives pour introduire une nouvelle figure issue de l'Ancien Testament, Tubal/Jubal, dans un ensemble mythologique dominé par la figure de l'inventeur de la musique, le mathématicien Pythagore. Il s'agit d'inscrire la musique dans la continuité judéo-chrétienne et peu à peu d'affirmer sa place dans l'enceinte sacrée du lieu de culte. Dame Musique, un nouvel avatar des figures allégoriques de la Musique des Arts libéraux, trône au dessus d'un double masculin bien particulier, non pas Pythagore ni un autre poète ou magicien, comme dans d'autres représentations, mais un forgeron du nom de Jubal. La musique est femme, mais pas seulement : elle est systématiquement accompagnée de son double masculin. Association mais distinction des deux sexes, par ailleurs bien difficile à interpréter, les sexes étant ici des opérateurs de classifications qui en recouvrent sans doute beaucoup d'autres : celle de la mélodie et du rythme que produit le son régulier et sourd du marteau sur la forge¹⁰, celle du haut sacré et du bas infernal, celle du sacré et du profane. Sans doute celles-là et d'autres encore, avec des inversions et des retournements qui témoignent de la polysémie de ces images. Sainte Cécile se substitue à Dame Musique dans un registre de références qui nous est plus familier, éliminant le forgeron, mais le double masculin se réintroduit parfois sous la figure de l'ange dans l'iconographie des périodes qui suivent. Les deux auteurs montrent combien les représentations allégoriques sont des enjeux symboliques importants pour les pouvoirs. Elles ont ouvert là un

10 « Le rythme est à l'harmonie comme le masculin au féminin » affirme le théoricien de la musique Quintilien au début de l'Empire romain, qui reprend une partition admise couramment chez les Anciens » rappelle Christophe Vendries.

vaste dossier qui suscitera certainement la curiosité et l'envie d'approfondir ce domaine dans des recherches futures.

Si la Musique en tant qu'entité est difficile à penser et à représenter, c'est moins vrai des femmes et du féminin que les créations musicales de l'époque moderne ne cessent de mettre en scène. Au XVII^e siècle, la figure de Marie-Madeleine est une constante source d'inspiration non seulement pour les peintres et les écrivains mais pour les musiciens qui la chantent comme une figure d'amoureuse « plaintive » (Frescobaldi, Rossi, Monteverdi, Marc-Antoine Charpentier). Les opéras, qui rassemblent scène, intrigue, paroles, musique présentent des personnages féminins si prégnants qu'ils ont suscité et continuent à susciter des commentaires aussi abondants que variés, comme en témoignent de nombreuses publications¹¹. La figure mythique de Jeanne d'Arc a permis, comme on le sait, les projections les plus diverses et parfois les plus contradictoires dans tous les domaines de la production culturelle. Dans l'opéra en particulier, l'imaginaire des compositeurs peut se déployer totalement. Julie Deramond analyse deux œuvres lyriques qui mettent en scène Jeanne, chacun fortement marqué par la période de sa production et la personnalité de son auteur, tant dans la composition du livret que de la musique. La Jeanne d'Arc de Verdi (1845), romantique, jeune fille amoureuse du roi, en conflit avec son père, s'oppose en tous points à celle que Paul Claudel et Arthur Honegger, en 1938, transforment en figure christique. L'analyse des contextes historiques et culturels, de l'intrigue et des personnages s'enrichit d'une réflexion sur la voix que les musiciens donnent à chacune des deux Jeanne. À la première, une voix de soprano ample censée donner corps à une femme qui « sait se faire entendre », une femme qui sait s'abandonner à l'amour. À l'inverse, la Jeanne de Honegger est une Jeanne au bûcher, un corps sacrifié et, à ce titre, sa féminité disparaît au profit de sa sainteté et d'une spiritualité asexuée. Honegger la prive de musique pour la vouer à la simple parole, elle est une récitante, par laquelle passe le verbe divin. Ce choix ne renoue-t-il pas de manière intuitive avec les représentations les plus anciennes que nous évoquions précédemment, opposant le chant, les vocalises et la jouissance lyrique associée à la fémi-

11 Clément 1979 ; Seydoux 1984, Starobinski 2005 ; pour une approche psychanalytique voir Poizat 1986, Castarède 1989 et 2002, Schneider 2001.

nité, à la simple énonciation de la parole divine qui se suffit à elle-même ?
Muses, inspiratrices, interprètes, les femmes sont aussi des compositrices.

Compositrices

« La musique est femme » avait écrit Wagner mais il continuait sa lettre à Listz en ces termes « ...et le poète est l'homme qui doit venir la féconder dans l'Amour ». Pour le compositeur allemand, la métaphore du coït fécondant exprime le partage admis depuis des millénaires, opposant l'activité créatrice des hommes à la passivité réceptrice des femmes. Françoise Escal rappelle d'ailleurs que pendant longtemps, on a créé une homologie entre création artistique masculine et pouvoir génésique des femmes, justifiant par la nature l'incapacité féminine à créer des œuvres artistiques¹². On découvre avec stupéfaction, en lisant Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, que ce mythe misogyne perdure encore chez quelques musicologues. L'historiographie internationale des deux dernières décennies n'a cessé de démentir ce préjugé en restaurant la réalité historique : les compositrices sont nombreuses, elles ont produit beaucoup, et de belles œuvres, autant que leur situation concrète le leur a permis¹³. Les femmes compositrices sont souvent dotées d'un statut social et personnel exceptionnel : Sappho appartient à la haute aristocratie grecque et son œuvre poétique et musicale a été considérable, rappelle Ana Iriarte. Hildegarde de Bingen (1098-1179), première femme compositrice de musique sacrée en Europe, est d'ascendance noble. De plus, elle est supérieure de son couvent, fondatrice de plusieurs communautés en Rhénanie, théologienne, spécialiste de médecine et de sciences physiques, visionnaire de réputation internationale à son époque : papes et empereurs prennent conseil auprès d'elle. Elle a laissé soixante dix-sept poèmes liturgiques avec musique sous diverses formes et un drame musical comportant quatre-vingt deux mélodies, dont les spécialistes soulignent le « flamboiement étrange et superbe, totalement atypique et fondamentalement transgressif »¹⁴. Sensiblement à la même époque, la

12 Escal 1999, voir le compte rendu de C.Monnot.

13 Roster 1998, voir le compte rendu de C.Monnot.

14 Poizat 1991 : 89.

lyrique occitane voit émerger des compositrices, les *trobairitz*, que l'on peut découvrir représentées par de belles miniatures commentées par Martine Jullian (cahier couleur pp. I à VII). Ces femmes qui chantent l'art d'aimer, comme la comtesse de Die ou Marie de Ventadour, sont elles aussi de haute naissance. Elles furent sans doute assez célèbres à leur époque pour qu'à la fin du XIII^e siècle à Venise, les miniaturistes aient voulu conserver leur mémoire. D'autres créatrices émergent peu à peu de l'oubli. Ainsi Francesca Caccini, qui fut cantatrice, professeur et compositrice, au début du XVII^e siècle en Italie redécouverte par l'historienne américaine Suzanne Cusick¹⁵.

Car c'est bien l'effacement de l'existence et de la notoriété de ces musiciennes qui semble un fait récurrent et de longue durée. La Grèce d'Euripide a totalement occulté la brillante création féminine de Sappho et de ses comparses quelques siècles auparavant si l'on en croit les paroles du chœur des femmes grecques dans *Médée* : « Phoibos, le maître des mélodies, n'a point doté notre esprit du chant inspiré de la lyre » qu'Ana Iriarte place en exergue de sa contribution pour les commenter. Faut-il que la création artistique féminine soit transgressive pour que, génération après génération, elle disparaisse de l'histoire écrite au masculin ! Il est vrai que l'opération d'occultation est d'autant plus aisée que les compositrices furent longtemps peu nombreuses et de statut exceptionnel. La production publique d'une musique féminine posait problème, la notion de « professionnalisation » étant étrangère au destin féminin ordinaire.

Pourtant les choses changent avec la diffusion de la musique savante dans les familles aristocratiques et bourgeoises de l'Europe moderne, de sorte que certaines filles, nées dans des familles de musiciens, parviennent à développer leurs dons musicaux et à les exprimer publiquement. Les historiens américains Jacqueline Letzer et Robert Adelson mettent en lumière la carrière de nombreuses compositrices d'opéras écrits et joués en France dans les décennies qui précèdent et suivent la Révolution française, avec un pic pendant les années 1792-1795¹⁶. Certaines d'entre elles composent depuis leur jeunesse. Françoise Launay qui a étudié les parcours des compo-

15 Cusick 1993a et 1993b.

16 Letzer et Adelson 2005. Voir le compte rendu de C.Monnot.

sitrices françaises au XIX^e siècle analyse le succès qu'elles ont rencontré à leur époque : on leur reconnaît parfois un « talent d'homme »¹⁷. Il ressort des biographies de ces compositrices, comme de celles qui les ont précédées ou suivies, qu'elles ont été souvent soutenues par leur père. Ce fut le cas d'Élizabeth Jacquet de la Guerre au XVII^e siècle, de Fanny Mendelssohn et Clara Schumann au XIX^e¹⁸. Cependant, même le père de Fanny Mendelssohn, qui pourtant avait lui-même contribué à développer dans leur enfance le talent exceptionnel de sa fille et de son fils Félix, n'échappe pas aux préjugés de l'époque lorsqu'il écrit à sa fille : « ...la musique deviendra peut-être pour lui (Félix) son métier, alors que pour toi, elle doit rester seulement un agrément, mais jamais la base de ton existence et de tes actes. Demeure fidèle à ces sentiments et à cette ligne de conduite, ils sont féminins, et seul ce qui est féminin est un ornement pour ton sexe »¹⁹. Le père de Clara Schumann fait preuve d'une plus grande ouverture d'esprit en souhaitant faire de sa fille une musicienne engagée dans son métier, mais c'est le mariage et la maternité qui l'empêchent de composer. Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet montrent bien qu'il est difficile voire impossible à des femmes de devenir compositrices, elles dont l'inspiration est étouffée par le poids des conditions sociales, des interdits, préjugés et autocensures. Même Clara Schumann, pourtant reconnue comme « le » plus grand pianiste de son temps, et qui a sillonné l'Europe pour donner des concerts loin de sa nombreuse famille, offre un exemple émouvant de la difficulté à s'imposer comme compositrice.

C'est pourquoi nous avons voulu donner la parole à Beatriz Ferreyra, compositrice d'une musique d'avant-garde, la musique électroacoustique, appelée aussi acousmatique (sans élément visuel), qui nécessite une maîtrise de connaissances techniques généralement peu répandue chez les femmes. Elle raconte son parcours de formation auprès de Nadia Boulanger et surtout de Pierre Schaeffer et évoque avec simplicité la manière dont elle compose, à partir de sons enregistrés qu'elle travaille, transforme et « sculpte »

17 Launay 2006, voir le compte rendu de M.Dubesset.

18 Cessac 1995. Voir le compte rendu de C.Bernard ; Roster 1998. Voir le compte rendu de C.Monnot ; François-Sappey 2002, voir le compte rendu de M.Dubesset

19 Tillard 2005 : 53.

au magnétophone et désormais à l'ordinateur. Issue d'une famille argentine de la grande bourgeoisie, très musicienne, ouverte à tous les arts et aux courants artistiques internationaux les plus novateurs, Beatriz Ferreyra a été bercée dès son enfance par le son de musiques très variées, ce qui explique sans doute son engagement passionné aussi bien dans la musique que dans les arts graphiques. Ses partitions sont en elles-mêmes de véritables œuvres d'art. La partition reproduite ici (cahier couleur, p. VIII) donne des indications sur la diffusion de la musique par haut-parleurs, étape essentielle pour le créateur qui spatialise en général lui-même son œuvre en concert. Beatriz Ferreyra jouit d'une grande liberté, celle qui s'ouvre aux femmes dans les années 1970-80, et qui leur permet de s'affirmer personnellement dans une carrière. Elle se vit volontiers comme « un compositeur », ce qui ne l'empêche pas de discerner pleinement les préjugés du milieu et les obstacles à la reconnaissance des créations musicales des femmes.

Nous n'avons pas pu développer des thèmes importants comme la question de la division sexuelle du travail musical, qu'il s'agisse des genres musicaux, des répertoires et des instruments de musique, ou celle des positions de pouvoir dans le domaine musical (celle de chef d'orchestre, par exemple) que la sociologie a bien étudiés²⁰. De même, l'histoire de l'éducation musicale des filles n'est évoquée que par le compte rendu de l'ouvrage de Lucy Green²¹. La voix et ses caractéristiques (émission, timbre, intensité, couleur, tessiture, ambitus, techniques de production) ne sont abordées que de manière marginale alors que s'y jouent à l'évidence des normes de sexe. Qu'est-ce qu'une voix féminine, une voix masculine ? On pourra se reporter aux riches indications de l'article de Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet et à leur bibliographie pour approfondir ce thème. Sait-on par exemple que la voix des femmes s'est « aggravée » depuis une cinquantaine d'an-

20 « Les orchestres n'aiment pas être dirigés par des femmes » titre en pleine page le Monde du dimanche 23 et lundi 24 octobre 2005, p 19. Voir le sous-titre : « Il existerait 350 femmes chefs d'orchestre dans le monde. Peu font une grande carrière. Beaucoup, comme l'Américaine Marin Alsop en ce moment, sont mal acceptées par l'orchestre. Ces musiciennes se tournent vers le baroque ou le contemporain, en marge des grandes institutions. »

21 Green 1997, voir le compte rendu de C.Monnot

nées, qu'elle aurait perdu une octave ²²? Quelle est la signification de cette « mue sociale » des femmes ? Comment affecte-t-elle la chanson actuelle ? Autant de questions qui révèlent l'ampleur d'un domaine thématique que ce numéro invite à poursuivre, en privilégiant les échanges entre histoire, sciences sociales et musicologie.

Bibliographie

- CASTAREDE Marie-France, 1989, *La Voix et ses sortilèges*, Paris, les Belles Lettres.
- , 2002, *Les Vocalises de la Passion*, Paris, A. Colin.
- CESSAC Catherine, 1995, *Élisabeth Jacquet De La Guerre, Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes Sud.
- CLÉMENT Catherine, 1979, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset.
- CORBIN Solange, 1960, *L'Église à la conquête de sa musique*, Paris, Gallimard.
- CUSICK Suzanne G., 1993 a, « Thinking from Women's Lives : Francesca Caccini after 1627 », *The Musical Quarterly*, 77, pp. 484-507.
- , 1993 b, « Of Women, Music, and Power: A Model from Seicento Florence. » In Ruth Solie, (éd), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley: University of California Press, pp. 281-304.
- ESCAL Françoise et ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, 1999, *Musique et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan.
- FERRAND Françoise, 1983, « Les premiers chants de l'Église », in B. et J. Massin, *Histoire de la musique occidentale*, pp.164-168.
- , 1983, « La liberté et la faille : tropes, séquences, drames liturgiques », in B. et J. Massin, *Histoire de la musique occidentale*, pp. 180-189.
- FRANCOIS-SAPPEY Brigitte, 2002, *Clara Schumann ou l'œuvre et l'amour d'une femme*, Genève, Éditions Papillon.
- GÉROLD Théodore, 1931, *Les Pères de l'Église et la musique*, Paris, Alcan.
- GILLIE-GUILBERT Claire, 2005, « 'La voix unisexe', un fantasme social d'une 'inquiétante étrangeté' », in C. Prévost-Thomas, H. Ravet et C. Rudent, *Le Féminin, le masculin et la musique populaire aujourd'hui*, Actes de la journée du 4 mars 2003, Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 1, pp 31-44.
- GREEN Lucy 1997, *Music, Gender, Education*, Cambridge, Cambridge University Press.

22 Sur l'analyse de « l'aggravation » de la voix des femmes, voir Gillie-Guilbert 2005

- GREEN Anne-Marie et RAVET Hyacinthe (dir.), 2005, *L'Accès des femmes à l'expression musicale, apprentissage, création, interprétation. Les musiciennes dans la société*, Paris, L'Harmattan.
- IRIARTE Ana, 1993, « Le chant-miroir des Sirènes », *Méris*, vol.VIII, 1-2, pp. 147-159.
- LAUNAY Denise, 1983, *La Musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck.
- LAUNAY Florence, 2006, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.
- LETZER Jacqueline et ADELSON Robert, 2001, *Women writing opera, Creativity and Controversy in the age of the French Revolution*, Berkeley and London, University of California Press.
- MANCINI Loredana, 2005, *Il Rovinoso incanato. Storie di Sirene antiche*, Bologna, Il Mulino.
- LEVI-STRAUSS Claude, 1978, *L'Homme nu*, Paris, Plon.
- MANO Sophie, 2005, « Les femmes et la musique à Rome sous le Haut-Empire : remarques », *Pallas*, 67, pp. 413-435.
- MASSIN Brigitte et Jean (dir.), 1983, *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Messidor/ Temps actuels.
- MONNOT Catherine, 2004, *Les petites Filles et la chanson*, Mémoire de DEA, EHESS, Toulouse.
- MURRAY Penny, 2006, « Reclaiming the Muse » in V. Zadjko et M. Leonard, *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford-New-York, Oxford University Press.
- POIZAT Michel, 1986, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, Paris, Métailié.
- , 1991, *La Voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié.
- ROSTER Danielle, 1998, *Les Femmes et la création musicale. Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan.
- SCHNEIDER Michel, 2001, *Prima Donna, Opéra et inconscient*, Paris, Odile Jacob.
- SEYDOUX Hélène, 2004, *Les Femmes et l'opéra*, Paris, Ramsay.
- STAROBINSKI Jean, 2005, *Les Enchanteresses à l'opéra*, Paris, Le Seuil.
- TILLARD Françoise, 1992, *Fanny Mendelssohn*, Paris, Belfond.
- , 2005, « Fanny Hensel Mendelssohn : élitisme et assimilation », in A.M. Green et H. Ravet, *L'Accès des femmes à l'expression musicale*, Paris, L'Harmattan, pp 52-56.
- WILSON-DICKSON Andrew, 1994, *Histoire de la musique chrétienne*, Turnhout, Brépols.