

Les oubliées de la musique : (re)découvrir les compositrices

Présentation de la conférence

Même si les conditions de l'invisibilisation des femmes musiciennes dans l'histoire de la musique et en particulier des compositrices sont documentées, il n'est jamais inutile de les rappeler pour avancer vers une nouvelle manière dont pourrait s'écrire une histoire de la musique plus inclusive. Considérant la place des compositrices au même titre que celle des compositeurs dans le patrimoine-matrimoine il s'agit par là même de travailler à élaborer des programmations plus égalitaires. Et si la conséquence de tout cela était de nous questionner sur la notion de canon esthétique pour l'ensemble de la communauté musicale mais aussi pour le public ?

Cette nécessaire intégration de la création des compositrices dans notre champ culturel a besoin maintenant besoin aussi de médiation, de partage de connaissances.

L'objet second de cette conférence sera de broser un panorama de cette création des compositrices dans le domaine spécifique de l'orchestre et de la musique concertante.

Où commence cette histoire ? Certainement dans les salons, ou à la cour, là où les compositrices allemandes ou autrichiennes écrivent pour l'orchestre à la fin du XVIIIe siècle, rejoignant le vaste mouvement d'écriture pour ce nouvel instrument de la musique occidentale.

C'est au travers la musique d'orchestre au sens large du terme que se forment au XIXe siècle jusqu'au début du XXe siècle une grande partie des identités culturelles européennes. En France, en Angleterre, en Suède, au Pays de Galles, en Allemagne, en Pologne, en Russie, en Croatie, en Espagne, en Bohême, en Finlande... des écoles nationales émergent auxquelles participent pleinement les compositrices. Les figures d'Emilie Mayer, Clara Schumann, Ina Boyle, Morfydd Llwyn Owen, Dora Pejacevic, Vítězslava Kaprálová, Grazina Bacewicz, Elfrida Andrée, Agnès Tyrell, Alice Mary Smith, Ethel Smyth, Dora Bright, Ruth Gipps, Elisabeth Maconchy, Helena Munktell, Amanda Röntgen, Louise Farrenc, Louise Bertin, Clémence de Grandval, Marie Jaëll, Augusta Holmès, Cécile Chaminade, Mel Bonis, Lili Boulanger, Nadia Boulanger, Germaine Tailleferre (pour ne citer qu'elles dans le domaine symphonique) ... participent à cette histoire de la musique européenne dans laquelle le concert symphonique devient un passage obligé de la vie culturelle.

Dans le même mouvement, la musique du 'Nouveau monde' s'élabore avec les personnalités centrales comme Amy Beach, Florence Price, Ruth Crawford Seeger essaimant au Canada et plus tard en Amérique du Sud et en Australie.

En contribuant à ces écoles nationales, les compositrices ont participé à la création de nouveaux répertoires, de nouvelles esthétiques, écrivant en commun l'histoire de la musique.

Et maintenant ? Le chemin continue dans notre monde contemporain, plus individuel, marqué par un éclatement des voies musicales, des courants dans lesquels se créent maintenant au féminin et au masculin les nouvelles voix de demain.

Conférence

Les oubliées de la musique : (re)découvrir les compositrices

Valborg Aulin, Tableaux parisiens, Dans le calme de la nuit, 1886

<https://open.spotify.com/track/2SjTGIChwKYq1PndDZKx30?si=3dbe8740e8b04832>

Je suis bien entendu très heureux d'être parmi vous aujourd'hui pour inaugurer un cycle de formation qui a pour objet la programmation des oeuvres de compositrices, principalement dans le répertoire orchestral et symphonique.

Je remercie l'Association française des orchestres de sa confiance, Philippe Fanjas et Clémence Quesnel qui accompagnent ce projet inscrit dans le cadre d'Unanimes ! Et toutes les longues discussions, les débats et les échanges riches qui ont précédés !

J'ai imaginé ce temps en trois mouvements : un premier mouvement me permettant d'échanger avec vous des réflexions sur la problématique de la programmation des compositrices, en faisant un rapide retour en arrière sur l'histoire de ces mêmes compositrices, en faisant références à des autrices essentielles me semble-t-il pour asseoir nos réflexions sur la médiation et la programmation.

Pour cela, je suis parti d'une hypothèse de travail qui viserait à programmer, écrire, transmettre de manière totalement paritaire notre histoire de la musique. (Avec un constat évident - nous en sommes en loin !) Questionnons cependant cette visée ou cette utopie en se demandant si cela est vraiment un problème ? Et enfin en se demandant si cette hypothèse paritaire fonctionnait, qu'est-ce que cela changerait ?

Dans la seconde partie de la conférence, je vous proposerai un panorama historique des compositrices, un partage de découverte et un exercice de contextualisation nous permettant d'entendre différentes singularités.

Enfin, un temps de débat entre nous, nous permettant sans aucun doute de continuer à faire progresser nos questionnements et démarches,

Quel est le problème ?

Un regard international pour éviter la stigmatisation

Une très faible programmation des compositrices dans le monde

Chacune et chacun connaît ici des chiffres et des statistiques qui ne paraissent pas très encourageantes au regard de la volonté d'équilibrer, voire d'égaliser la programmation des concerts dans nos salles.

Rassurons-nous, ou pas ! Les données internationales ne sont pas tellement plus brillantes que les éléments nationaux. En 2021, la fondation **Donne Women in music**, créée par l'artiste lyrique Gabriella Di Lacio a publié son étude *Equality & Diversity in Concert Halls | 2020-2021* portant sur 100 orchestres, dans 27 pays.

Les résultats montrent que 11,45% des concerts programmés comportaient des oeuvres de compositrices (5,3% en 18-19 ; 8,3% en 19-20 mais sur un échantillon plus restreint) ; 88,55% ne comportaient que des oeuvres de compositeurs. C'est une augmentation constatée par la fondation, en comparaison des années précédentes... Mais en détail, seulement 747 oeuvres sur les 14 747 référencées étaient de compositrices, soit un total de 5%.

Le rapport est très simple à lire, et donne le détail continent par continent, orchestre par orchestre. Celui-ci montre bien quelques poches de résistance, - le terme choisi est le mien est c'est déjà une interprétation - comme les *Wiener Philharmoniker* avec aucune oeuvre de compositrice programmée ! D'autres orchestres sont très en pointe - comme le *Royal Stockholm Philharmonic Orchestra* avec 24,20% des oeuvres programmées de compositrices : un total de 53 oeuvres sur 166 à l'agenda, 46% des concerts incluant des compositrices.

Quelle est la donnée du problème que nous avons sous les yeux avec l'étude de *DONNE, Women in music* ?

Les compositrices - quel que soit la période de l'histoire de la musique occidentale - existent mais elles ne sont pas entendues ! Elles ne peuvent pas être entendues de leur temps pour de multiples raisons, nous allons y revenir dans quelque instants, mais surtout elles restent dans la majorité des cas silencieuses de nos jours !

Le document *Equality & Diversity* est riche de plusieurs aspects qui éclairent nos problématiques du jour.

Tout d'abord, il comporte des témoignages de personnalités tentant de donner des solutions pour un changement vers plus d'égalité - les voies sont multiples, de l'appel philosophique au boycott - et il fournit en appendice une liste de 500 oeuvres à programmer !

Car c'est bien là l'objet de la conférence du jour - et l'objet de mon travail en tant que musicologue, médiateur, enseignant : nous pouvons constater toutes et tous cette carence dans la programmation des oeuvres des compositrices - dans le domaine de la musique dite de patrimoine (et de création - même si la situation dans la musique dite contemporaine est sensiblement meilleure, mais perfectible !) ; nous pouvons nous en désoler collectivement, et l'assemblée ici présente est certainement convaincue du problème ; nous pouvons éviter de tomber dans les injonctions accusatrices, elles sont très souvent contre-productives ; nous avons à notre disposition un ensemble de connaissances, de répertoire, d'enregistrement, de partitions, de publication, d'expériences, d'outils.

Quelle nouvelle écriture de notre histoire, de notre patrimoine et patrimoine devons-nous avoir pour faire évoluer nos habitudes, nos usages, provoquer des changements profonds qui viseraient à faire entendre enfin de manière pleine et entière ces répertoires ?

Une de mes réponses personnelles est de croire en les vertus de la médiation, du partage de la connaissance pour la communauté musicale et pour le public. Cela reste une posture complexe car nos usages, nos atavismes, et notre éducation sont encore très marqués par la transmission purement masculine de l'art (avec quelques exceptions bien entendu !)

Clémence de Grandval, Andante con moto

<https://open.spotify.com/track/6Vc7bv5JgW69UYTarrUcXg?si=370cf9d78901421c>

Compositrice la plus jouée à Paris en 1871

Est-ce que le problème est si important que cela ?

La déconstruction des clichés

L'appareil théorique qui permet une nouvelle pensée.

Il faut bien se provoquer et tenter aussi de se convaincre de nouveau du bien fondé de nos actions !

Certains clichés ont la vie dure. Je les rappelle, parce qu'ils font déjà parti de la médiation nécessaire et de la déconstruction de ces lieux communs qu'ils nous appartient de mener :

Premier cliché, celui qui évite le problème !

Elles ne sont pas très nombreuses non plus, c'est finalement un épiphénomène.

Hors Clara Schumann, Fanny Mendelssohn, Alma Mahler... Germaine Tailleferre, Nadia Boulanger - ah oui, surtout parce qu'elle a enseigné, Lili Boulanger...oui je connais...

Déconstruire ce cliché n'est pas difficile maintenant grâce aux travaux de la musicologie bien entendu. Pourtant, comme le précise Hyacinthe Ravet dans le chapitre « À la recherche des musiciennes » dans son *Musiciennes, enquête sur les femmes et la musique*, en évoquant les ouvrages généraux d'histoire de la musique :

« *Les musiciennes furent bien plus nombreuses que ces ouvrages, dont elles sont quasiment absentes, ne le laissent penser. 'Grandes' divas bien sûr, mais aussi compositrices renommées et instrumentistes reconnues, certaines connurent une très grande célébrité. Toutefois si des compositrices connurent la gloire, leur disparition fut en général suivi de l'oubli des oeuvres. Selon toute apparence, il semble bien que la participation des femmes à la vie musicale, active en dépit des interdits ou des difficultés, ait été a posteriori largement occulté* »

Le principe développé par Hyacinthe Ravet, mais aussi Florence Launay dans son ouvrage *Les Compositrices en France au XIX^e siècle* ou dans l'article, synthétique et efficace « L'occultation des compositrices dans l'histoire de la musique », écrit pour *Compositrices, l'égalité en acte* est celui du « **mensonge par omission** ». Florence Launay rappelle ainsi l'occultation efficace de la figure de Louise Farrenc, célébrée de son vivant, intégrant « En 1872, le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle qui prédisait à Louise Farrenc, « une place des plus honorables dans l'histoire de la musique française ». En 1983, le dictionnaire Larousse ne les mentionne que comme pédagogue ! ».

La sentence est irrévocable, selon Florence Launay encore : « *Dès qu'une compositrice n'est plus là pour défendre son oeuvre, aucune tradition de réception de la création féminine ne prend le relais pour assurer à sa production une certaine pérennité. Ses oeuvres disparaissent du répertoire et ses activités sont éradiquées des mémoires.* » (Launay, *Compositrices en France au XIX^e*, p.16)

Personnellement, je suis pris à chaque fois d'un vertige quand je découvre à chaque coin du grand panorama de l'histoire, la capacité d'occultation et de mensonge ; dire finalement qu'elles sont peu nombreuses est pour beaucoup d'entre nous, une bonne excuse pour ne pas se sentir envahi par la culpabilité !

Alice Mary Smith, *Symphonie en do mineur*, 1864

<https://open.spotify.com/track/1J1Xu8BSprCf37wpHxSqO2?si=f3de2f00d5ba40b7>

Le deuxième cliché est plus complexe à déjouer, et il a des implications importantes dans la visée d'une histoire de la musique inclusive. J'ai pu avoir ainsi il y a quelques temps des débats animés avec un chef d'orchestre sur le sujet, son questionnement était sincère et sa remarque bien souvent partagée : **Il y a une raison pour lesquelles ont les a oubliés, non ?** Sous-entendu : admettons l'existence, la présence et une forme de notoriété - mais si l'effacement est là, c'est bien à cause de quelque chose qui à trait

avec la qualité de l'oeuvre. Allons-donc plus loin dans le sous-entendu : si les oeuvres sont médiocres, à tel point que l'histoire - une entité abstraite qui fait toute seule son travail - les a oubliées, c'est que les femmes n'ont pas le même talent que les hommes ? L'histoire les a retenus, eux !

Là encore, les arguments sont foisonnants, et nous sommes ici convaincus du contraire ! Comment s'est construite cette histoire ? Il n'est pas le lieu de faire le détail historique de la situation des compositrices dans le temps, le *Women in Music* édité et dirigé par Karin Pendle en 1990 et réédité 2001 reste une lecture indispensable pour avoir une vision très large de la situation.

Françoise Escal, dans l'ouvrage *Musique et différence des sexes*, publié en 1999 analyse et synthétise les *a priori* qui ont empêché la création des femmes en une **hypothèse naturelle et une hypothèse culturelle qui ont pesé sur les compositrices** :

L'hypothèse culturelle : ce sont l'ensemble des difficultés - sociales, historiques, culturelles - auxquelles les femmes souhaitant composer ont dû faire face, en luttant contre l'entourage, leurs propres doutes et auto-restrictions, et les combats menés pour se faire jouer et faire reconnaître l'oeuvre. Les exemples légions, des difficultés d'Ethel Smyth à se former par exemple... ou encore de Cécile Chaminade dont le père refuse l'entrée au conservatoire et lui permet une éducation musicale seulement dans la sphère privée.

L'hypothèse naturelle présuppose le manque d'aptitudes des femmes à la création, du fait d'un engagement symbolique et social dans d'autres activités. Conséquence : les oeuvres musicales sont des exceptions ou des errements.

Cécile Chaminade, Concertstück pour piano, op. 40, 1893

<https://open.spotify.com/track/2fNhAWym2qjWousyXLoFZb?si=9d9bbe2ec0e34248>

Marcia J. Citron est une musicologue essentielle pour comprendre cette opération systématique de rabaissement et d'infériorisation qui touche le domaine de la musique, avec une grande force. En 1993 elle publie, *Gender and the musical canon*, ouvrage fondateur qui sera prolongé de multiples articles dont l'article que je vais mentionner ici « Gender, Professionalism and the Musical Canon » publié en 1990. En 2007, Marcia J. Citron publie « Women and the Western Art Canon: Where Are We Now? », paru dans *Notes* et qui fait le point plus de 20 ans après ses premiers travaux sur l'évolution de la pensée du genre dans la création musicale, et le lien avec la notion essentielle pour elle de « canon ». Il y est question d'une séparation ou d'une intégration du répertoire des compositrices, et des questions que cela engendre. Il y est évidemment question du rapport au genre, dans les aspects culturels tels que mentionnés par Françoise Escal, dans les aspects dits naturalistes, mais aussi dans le langage même de la musique, c'est-à-dire la manière dont se construit le discours, à partir d'une norme genrée.

Dans son article de 1990, synthèse de son livre, Marcia J. Citron en appelle à dépasser ce que la musicologie récente nous a appris. Et maintenant ? Nous ne pouvons refaire le passé, changer ce qui a été pensé. Que devons-nous faire avec cela ? Publié en 1990, ces trois dépassements sonnent encore d'une certaine actualité.

Je cite intégralement le premier et le second :

« Premièrement, puisque la musique des femmes a été submergée pour diverses raisons, nous devons aller au-delà de notre impulsion de base qui suppose que si une pièce n'a pas survécu, elle est automatiquement indigne de considération pour une interprétation sérieuse. » (Citron, « Gender, Professionalism and the Musical Canon » p. 112)

« Deuxièmement, pour arriver à une juste appréciation du travail des femmes, d'autres facteurs doivent être pris en compte : sociologiques, culturels, historiques, économiques, politiques. L'utilisation de ces catégories analytiques peut nous aider à découvrir pourquoi une pièce n'a pas été publiée, n'a pas été jouée, n'a pas été incluse dans les grandes séries de concerts, n'a pas été enregistrée. Pour quelques compositrices, des recherches approfondies suffisantes pour fournir ces réponses ont été faites ; mais pas pour la grande majorité.

Cette lacune présente un défi majeur pour le domaine de la musicologie. Sur le plan pratique, cela signifie que la musique féminine est souvent difficile à trouver et donc d'autant plus difficile à évaluer et à intégrer dans le canon de l'enseignement. À un niveau plus subtil, cela signifie que les notions préconçues telles que "si je ne le sais pas, ce n'est probablement pas bon" ont plus de chances de s'infiltrer dans notre subconscient et d'affecter notre processus de prise de décision, malgré les meilleures intentions. »

Le dernier point me semble le plus important dans notre actualité. Les points précédents ont pu être dépassés par beaucoup, ce troisième dépassement renvoie à la notion de canon, sous-entendu dans le domaine de la musique, au répertoire, à ce qui se transmet, à ce qui se décrit, ce qui établit une norme et une règle au sens propre du terme « canon ». Le point d'équilibre que Marcia J. Citron tente de trouver est celui qui constitue le paradoxe d'une histoire de la musique qui prend en compte la question de l'excellence de l'oeuvre, de sa qualité intrinsèque et la question de la musique considérée d'un point de vue sociétal. On voit bien, quand il s'agit d'interprétation, de programmation, que le balancier penche vers la question de l'excellence, cela paraît tout à fait justifié.

Au-delà des questions d'effacement, et des difficultés à être créatrice, il existe bel et bien un corpus d'oeuvre de compositrice qui peuvent rivaliser dans le sujet de l'excellence avec les oeuvres des compositeurs. Au regard de la question sociale, Marcia J. Citron conclut ce troisième dépassement ainsi :

« Certes, si nous croyons que la musique considérée dans son contexte sociétal est un objectif primordial, nous devons alors récupérer ce corpus étonnamment vaste et riche de musique composée par des femmes. Ne pas le faire, si ce n'est pour aucune autre raison, donne une fausse image de la musique du passé. Elle occulte les réalités inhérentes au long chemin qui mène de la reconnaissance du talent créatif à la reconnaissance du statut professionnel. Cela renforce la notion inexacte qu'il n'y avait pas de femmes compositrices et rend également d'autant plus difficile pour les femmes d'émerger en tant que créatrices à l'avenir. La négligence laisse également enfouie une musique merveilleuse que nous serions probablement ravis d'incorporer dans notre répertoire toujours croissant de musique. »

Et de militer aussi, après l'émergence d'un canon féminin, nécessaire, lié à l'émergence du féminisme des années 1970, pour une inclusion dans un ensemble plus vaste, et non un séparatisme des répertoires.

Le sujet en creux de la question dans le canon, ou son évolution de Marcia J. Citron en 1990 est aussi de traiter de la question de la **dévalorisation**. Le critère de l'oubli en étant un premier !

« **La dévalorisation de la qualité artistique** » selon les termes de Viviane Waschbüsch, dans « La représentation des compositrices contemporaines dans la presse allemande et française » paru dans *Compositrices, l'égalité en acte* en 2019, est certes une valeur contemporaine mais aussi un usage qui se retrouve dans la critique, et la mise en perspective historique.

Cette dévalorisation peut se décliner en deux aspects qui ne s'excluent pas l'un l'autre : Le premier aspect consiste en **la comparaison à des compositeurs canoniques**, « tout

en précisant les différences entre leurs oeuvres et celles de la compositrice à la travers la dépersonnalisation de son style » (Waschbüsch). Il nous suffirait par exemple de situer l'oeuvre de Louise Farrenc dans une comparaison avec les sonorités des symphonies de Schubert par exemple, pour tomber dans un piège de dévalorisation. Faut-il ici rappeler la phrase qu'Anne Sylvestre ne supportait plus d'entendre, quand on la décrivait de « Brassens en jupon... ». Le second aspect de la dévalorisation est celui de la qualification « **d'être une femme** » et **une pionnière dans un environnement masculin**, le sujet étant là l'évitement du rappel des hypothèses naturalistes ou hypothèques culturelles pour situer une démarche.

Viviane Waschbüsch décrit ainsi quatre stratégies récurrentes de dévalorisation qui participent aux stéréotypes de genre, la dévalorisation générale de la carrière de la compositrice ; la dévalorisation de la qualité artistique déjà évoquée, la dévalorisation par l'emploi de qualificatifs esthétiques (notamment, par l'emploi de stéréotype de genre du type « fragile », « léger »...) ; et pour finir la dévalorisation par la source de financement, en soulignant par exemple l'incapacité de ne pouvoir vivre de son art »

Ina Boyle, The Magic Harp, 1919

<https://open.spotify.com/track/2LTBE7VeLHnHiFvPfxonKE?si=3626b58aacb04e28>

Dernier cliché, plus pragmatique, mais tout aussi répandu et entendu : **les partitions, les documents ne sont pas à disposition, les sources manquent**. Alors, il serait d'abord plus facile de répondre oui ! Et certaines données historiques viennent conforter ce constat, mais c'est aussi un cliché. Il est peut-être par ailleurs frustrant de ne pas avoir tout de suite accès à l'oeuvre, la partition - les recherches peuvent être parfois longues et fastidieuses c'est certain et c'est un frein pour alimenter parfois la conviction d'un ou une artiste, un ou une soliste, un ou une cheffe...

Mais les bases de données sont là - en premier lieu en France, **Demandez à Clara**, la base de données de *Présence Compositrice*. Il faut saluer le travail admirable, et plus que nécessaire de Claire Bodin et toutes les rédactrices et rédacteurs qui permettent de prendre connaissance des éléments disponibles pour programmer et interpréter le répertoire. D'autres sources existent qui viennent compléter cette ressource francophone, comme la **Big List** de *DONNE, Women in music* - qui fonctionne plus comme un référencement de site et de liens vers... ; les fondations essentielles comme **Musik und Gender im Internet** ou **Sophie Drinker Institut** qui ont des bases de données et des fiches biographiques et bibliographiques ; le travail du collectif **ComposHer** qui réagit à la demande sur du soutien à la programmation, édite des partitions et mène un travail de critiques d'enregistrements qui permet de suivre l'actualité ; des éditeurs spécialisés comme les **éditions Furore**, **Hildegard Publishing Company**, **Certosa-Verlag** ; l'**AFO** a elle-même réalisé un travail de liste de partitions disponibles pour orchestre ; les sites de compositrices ou d'association de compositrices - **Mel Bonis** qui possède ses propres éditions, ou encore la **Kapralova Society** qui mène un travail d'édition et un travail éditorial avec une revue comportant de nombreux articles de chercheuses et chercheurs, sources biographiques, discographiques et bibliographiques ; la **Fondation Bru Zan** qui a aussi sa propre base de données ; la très riche page **Wikipedia Women composers** écrite en hommage à Marcia J. Citron ; le **Grove Dictionary of Women composers** ; la Suède au travers de son site **Swedish musical Heritage** met à disposition les partitions de ses compositrices comme celles d'Helena Munktell, ou encore le site **British music collection** qui référence les compositrices et les partitions disponibles...

Ce silence des compositrices est-il problème ?

En 1985, le musicologue James R. Briscoe écrit un article intitulé « Integrating Music by Women into the Music History Sequence ». L'auteur en appelle pour asseoir son propos qui vise à ouvrir le champ des possibles aux jeunes étudiantes à l'anthropologue américaine Margaret Mead en citant ses propos : « Tout au long de l'histoire, les activités les plus complexes ont été définies et redéfinies, tantôt masculines, tantôt féminines, puisant parfois à parts égales dans les dons des deux sexes. Lorsqu'une activité à laquelle chacun aurait pu contribuer... est limitée à un sexe, une riche qualité différenciée est perdue dans l'activité elle-même.» (« *Throughout history the more complex activities have been defined and redefined, now as male, now as female, sometimes drawing equally on the gifts of both sexes. When an activity to which each could have contributed ... is limited to one sex, a rich differentiated quality is lost from the activity itself.* »).

En suivant les propos de Margaret Mead, j'aime à adresser un envoi à celles et ceux avec qui nous partageons ces préoccupations. Oui, nous avons un problème, dans la mesure où, nous nous offrons en écoute, une seule moitié de ce que l'imaginaire humain offre ! Et nous ne connaissons pas, ou très peu, une moitié de l'imaginaire musical de l'humanité - pour notre ère géographique, l'occident au sens très large du terme.

Le problème est réglé... Est-ce que cela en crée d'autres ?

Permettez-moi un bref écart vers un autre sujet. De nombreuses recherches sont publiées et diffusées sur la question de l'écriture inclusive. Dans les différents compte-rendu, médiations ou articles lus et vus, j'ai pu tomber sur cette expérience intéressante sur le neutre - masculin et le biais culturel qu'il induit.

Des chercheurs ont soumis des questions avec un neutre/masculin à des sujets, et les mêmes questions avec une syntaxe utilisant et le masculin et le féminin pour le même sujet. Vous me voyez certainement venir !

L'une des questions était : citez tous les candidats que vous verriez au poste de premier ministre ? Deuxième formulation, citez tous les candidats / les candidates que vous verriez au poste de premier ministre ? Trois fois plus de femmes dans la deuxième formulation !

Imaginons maintenant que nous posions naturellement la question, quel.le est ta compositrice ou ton compositeur préféré.e ?

Nous voici donc dans un monde nouveau, les oeuvres programmées dans les concerts, à la radio, les outils de médiation, le répertoire de l'enseignement, dans les écoles de musique, dans les écoles est totalement paritaire.

Car l'*In-connaissance* a reculé, les questions de stéréotypes de genre, d'effacement et de dévalorisation sont des sujets qui ont été largement débattus et les usages nouveaux se sont installés. Ceci n'est pas qu'un rêve pieux, si nous nous rappelons les données sur le *Royal Stockholm Philharmonic Orchestra* cité dans notre 1ère partie. Et comme Françoise Escal, citons Julia Kristeva :

"... je pense de plus en plus qu'il faudrait se garder de sexualiser les productions culturelles : ceci serait le féminin, ceci le masculin. Le problème me semble autre : donner aux femmes les conditions économiques et libidinales (...) de sorte que chacune puisse réaliser ses particularités, ses différences, dans ce qu'elles ont de singulier (...). Qu'il y ait une généralité de la condition féminine ne devrait être qu'un levier pour permettre chacune de dire sa singularité. Et ce dire n'est pas plus 'homme' que 'femme', il ne se généralise pas, il est spécifique et incomparable; et, comme tel, seulement, une innovation...".

Seulement, nous le sentons bien, cette démarche perturbe, dérange, à défaut d'interroger. Mais qu'est-ce que cela perturbe ?

J'y ai déjà allusion dans la seconde partie, mais c'est bien la notion de canon qui est en jeu dans notre histoire. Et si nous posions l'hypothèse dans ce monde paritaire évoqué que le canon esthétique est bouleversé. Si la notion de Beau, conçu à partir d'un répertoire en venait à être questionnée ? Si les repères esthétiques étaient bouleversés ?

Il ne semble pas superflu de faire un détour par la construction des repères musicaux et historiques qui nous régissent encore.

En 1824, Justus Thibaut publie à Heidelberg *Über Reinheit der Tonkunst - Sur la pureté de la musique*. L'ouvrage obtient un grand succès, et ses leçons de Justus Thibaut sont très suivies. Il s'invente dans cet ouvrage une conception de l'évolution des formes musicales, du répertoire qui a eu une grande influence sur la génération romantique des jeunes allemands et allemandes comme Fanny et Felix Mendelssohn ou Robert Schumann et Clara Wieck, plus tard Luise Adolpha Le Beau, Johannes Brahms, Emilie Mayer.

Je résume et synthétise : Thibaut développe une histoire de la musique par les formes et l'écriture. C'est une vision, largement partagée - qui est centrée sur la notion de progrès et d'évolution. Et dans cette histoire se trouvent des aboutissements parfaits ou purs de certaines formes et écritures - et en conséquence un avant et un après.

La musique de la Renaissance voit son aboutissement dans la pureté de la forme palestrinienne et la musique a *capella*, la fugue et le contrepoint de la musique baroque dans l'art de Jean-Sébastien Bach qui devient le père de la musique ! ; la perfection est atteinte selon Thibaut dans le quatuor chez Haydn, la symphonie chez Beethoven, la mélodie chez Schubert... Cette manière de concevoir l'histoire qui est aussi une esthétique, crée avant tout une galerie des auteurs indépassables, des modèles auxquels se confronter, dans la lignée de l'histoire de l'art de Vasari.

Ne sommes-nous pas encore pétris de ces idéaux de formes abouties et de ce panthéon - et je provoque un peu « germanique » de l'histoire de la musique, auxquels toutes les autres expressions et les autres cultures se confrontent ? Tout comme Johann Joachim Winckelmann reconstruit un idéal de perfection antique à partir de la statuaire romaine, ici se construit l'historicisme du 19^e siècle, et le Panthéon de la musique occidentale ?

Dans ce mouvement, naît aussi la notion de modernité ? Quel genre est moderne, nouveau ? Qui en sera le parfait illustrateur ?

À l'intérieur de cette notion de canon, se préfigure la notion de chef-d'oeuvre et de génie qui hante le XIX^e siècle et a une grande affaire à régler avec les compositrices !

Françoise Escal insiste sur le lien entre le chef d'oeuvre et la notion de complexité de l'écriture. Le chef-d'oeuvre n'est pas à la mode, il en appelle « aux promesses d'éternité ». Clichés dépassés dans notre 21^e siècle bien entamé ? Pas si sûr à en lire par exemple l'annonce du dernier opus de Patricia Petibon : « Chaque génie marque de son empreinte le palimpseste du temps. Cet héritage vogue en notre âme et nous, simples

passeurs, Andrea Marcon, La Cetra et moi-même, nous nous associons à ces compositeurs afin de traverser en dansant la "Passacaglia della vita ». »

Florence Launay, toujours dans son article paru dans *Compositrices, l'égalité en acte*, analyse les termes employés pour décrire, les génies de la musique - ceux de Justus Thibaut finalement : je cite « géants, titans, colosses, héros, princes, dieux de la musique »... et la place des femmes, celles de muses, ou prêtresses ? Pour Launay, c'est bien cette idéologie qui est un vecteur des difficultés du présent, de la dévalorisation et de l'effacement. Dans la mythologie du créateur, seul, face à ses démons, sa création, sa relation quasi divine - comme pour les chefs d'orchestre d'ailleurs, il n'y pas de place pour le féminin ! Faut-il changer les mots ? Abandonner le terme génie - et ses connotations masculines ou le généraliser !

Quand j'évoque le sujet, à des cercles éloignés de nos préoccupations musicales, j'utilise une comparaison qui résonne certainement pour vous ! Auguste Rodin est considéré comme un grand génie de la sculpture ; et nous disons de Camille Claudel qu'elle était « folle ». Pas vous ici, bien entendu. Mais disons-nous aussi que Camille Claudel était une génie ?

Regardons encore par exemple le vocabulaire de l'analyse musicale qui a généré et assigné certains éléments. Il est très courant de lire encore que le premier thème d'un mouvement de forme sonate est « masculin », à l'image de celui de la *5e symphonie* de Ludwig van Beethoven et que le second est féminin !

Amy Beach, Gaelic Symphony, 1894-1896

<https://open.spotify.com/track/45mjFbSt8s3ZiB1JBT0Gbc?si=31f15ca424ca47f2>

En 2007, Marcia J. Citron publie un nouvel article, qui fait le point près de 25 après la parution de son ouvrage, « Women and the Western Art Canon: Where Are We Now? »

Le monde a changé pour Marcia J. Citron et surtout la musicologie et le rapport à la création des compositrices. Le paradigme de la fonction-auteur était très enraciné en 1990. Cette fonction ainsi décrite, et critiquée par Roland Barthes notamment, privilégie l'écrit, et l'espace public, en même temps minimise le processus, la collaboration, la communauté, le privé et la transmission orale. « De plus, les activités populaires et de la classe inférieure - également importantes pour les femmes - sont hors écran radar dans un tel système. Ainsi, la fonction d'auteur tend à exclure une part importante des activités des femmes dans l'histoire ; elle accorde la plus haute valeur aux compositeurs et à leur réputation transmise dans les formes écrites »

Ce qui a permis le changement, selon l'autrice est le principe d'auteur décentré, qui retire la fonction d'auteur du centre du champ d'étude. Marcia J. Citron précise que « cela crée de l'espace pour des façons supplémentaires de traiter l'histoire », incluant ou mettant l'accent sur « la fonction sociale, le processus et la communauté ; l'inclusion d'idiomes populaires et de preuves orales (si nous en avons); et ceci dans tous les niveaux de classe. »

Alors oui, ce changement de monde, peut poser de nouveaux problèmes ! En tout cas à certains, ou plutôt il ouvre de nouvelles portes de réflexion.

La nouvelle musicologie, la modification profonde du paradigme de la fonction-auteur, a modifié le canon lui-même. Marcia J. Citron en fait le constat, tout mesuré cependant : « En effet, comme certains le soutiennent, dans une certaine mesure, le canon en lui-même n'a pas beaucoup de sens aujourd'hui, car la diversité l'emporte sur une manière exemplaire de sélectionner et de valoriser la musique. »

La mise en avant de la contribution des femmes à la musique a démantelé le pouvoir interne du canon à établir des normes de goût et déterminer ce qui est à l'intérieur et à l'extérieur. Il serait donc maintenant plus logique de parler de canon pluriel - et c'est bien de cela que sera constituée la seconde partie de la conférence.

Oui, le monde a changé ! Le panthéon de Thibaut n'est plus le même - du moins espérons-le, il est questionné - et dans les salles de classes - les créatrices, interprètes occupent une place centrale et paritaire dans l'affichage par exemple.

Mais, cette étape nécessaire ne semble pas suffire ! Laisser la place, faire de la place est une étape.

Je convoque de nouveau Marcia J. Citron qui explicite dans son dernier article, un terme inventée par sa collègue Karin Pendle, éditrice de *Women in music*, « ajouter et remuer ».

Citron explique de cette manière le concept de Karin Pendle : « ajouter et remuer ». C'est pour éviter, dit-elle, le danger d'ajouter mécaniquement de nouvelles œuvres au canon, en particulier celles de groupes extérieurs tels que les femmes, sans remettre en question l'ancienne pâte et proposer de nouvelles recettes pour la pâte reconstituée.

« J'ai mis en évidence "ajouter et remuer" parce qu'il représentait une façon majeure de penser à l'époque. « Si seulement nous avions plus de pièces féminines dans l'anthologie des partitions », pourraient dire les professeurs. (...) Bien que la visibilité compte pour beaucoup - sans exposition, les femmes restent invisibles et sont supposées ne pas être dignes d'histoire - ce n'est pas tout. Il doit y en avoir plus. C'est là que l'appel de Pendle à de nouvelles questions qui conduisent à de nouveaux paradigmes devient important. Le comment et le pourquoi doivent être abordés, pas seulement le quoi et le comment.

Ce « ajouter et remuer », c'est celui qui m'anime aujourd'hui, et qui sera le fil conducteur de la seconde partie de cette conférence. Nous allons « ajouter et remuer » ensemble beaucoup de musique, de singularités, qui vont créer de nouveaux horizons musicaux et historiques je l'espère.

Ajouter et remuer, en cherchant l'équilibre entre la question de l'excellence, - et les ouvertures culturelles et sociétales. Le « pourquoi » de Pendle n'est pas une quête de justification, c'est une ouverture à d'autres questions.

Elle ne s'agit pas justifier la présence des compositrices dans l'histoire ; elle ne s'agit pas non plus de ré-écrire des histoires ; dans notre nouveau monde, on peut s'interroger sur les styles, les singularités ; « ajouter et remuer » c'est accepter maintenant d'être remué, admettre que les styles individuels qui émergent - font envisager des nouvelles perspectives esthétiques, de nouvelles écritures de l'histoire mais aussi de notre présent.

Re-découvrir les compositrices ; ré-entendre les oeuvres ; re-jouer ce matrimoine ne devrait plus être un décentrement.

Bibliographie

Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix, Bastien Gallet, et Françoise Nyssen. *Compositrices, l'égalité en acte*. Nouvelle éd. Collection Paroles. Centre de documentation de la musique contemporaine Éditions MF, Paris, 2019.

Jane Bowers, éd. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150 - 1950*. Univ. of Illinois Press, Urbana, 2005.

Marcia J. Citron. « Women and the Western Art Canon: Where Are We Now ? » Notes, second series, vol. 64, n°. 2, dec., 2007, p. 209-215, Music Library Association
<https://www.jstor.org/stable/30163078>

Marcia J. Citron. « Gender, Professionalism and the Musical Canon ». *The Journal of Musicology*, déc.1990, vol. 8, n°. 1, p. 102- 117, University of California Press.
<https://www.jstor.org/stable/763525>

Marcia J. Citron. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge University press, Cambridge, 1993.

Catherine Deutsch, Caroline Giron-Panel, éd. *Pratiques musicales féminines: discours, normes, représentations*. Collection Symétrie recherche. Série Histoire du concert. Symétrie, Lyon, 2016.

Françoise Escal et Jacqueline Rousseau-Dujardin. *Musique et différence des sexes*. Collection Logiques sociales. Série Musiques et champ social. L'Harmattan, Paris, 1999.

Aliette de Laleu. *Mozart était une femme: histoire de la musique classique au féminin*. Stock, Paris, 2022.

Florence Launay, *Les Compositrices en France au XIXe siècle*. Fayard, Paris, 2006.

Karin Pendle éd. *Women & music: a history*. 2nd ed. Indiana University Press, Bloomington, 2001.

Julie Anne Sadie, et Samuel Rhian, éd. *The Norton/Grove dictionary of women composers*. First american ed. W.W. Norton, New York, 1994.

Hyacinthe Ravet. *Musiciennes: enquête sur les femmes et la musique*. Autrement Collection mutations, Sexe en tous genres 266. Autrement, Paris, 2011.

Danielle Roster, Denise Modigliani. *Les Femmes et la création musicale: les compositrices européennes du Moyen âge au milieu du XXè siècle*. Bibliothèque du féminisme. L'Harmattan, Paris Montreal, 1998.

Mélanie Traversier et Alban Ramaut. *La Musique a-t-elle un genre ?*. 2019.