

Introduction

Le XIX^e siècle a marqué un essor considérable dans la création musicale féminine. Pourtant, si l'on s'en tient à des ouvrages généraux d'histoire de la musique en langue française publiés dans la seconde moitié du XX^e siècle, les compositrices auraient alors été une denrée rare. L'*Histoire de la musique occidentale* réalisée en 1985 sous la direction de Brigitte et Jean Massin ne mentionne, pour la période qui nous intéresse, que la veuve Ferrand, qui écrivit des chansons sous la Révolution, Augusta Holmès et Lili Boulanger. Une douzaine de troubairitz, équivalent féminin du troubadour, sont évoquées; les autres compositrices mentionnées appartiennent toutes au XX^e siècle. À en croire l'index de l'*Histoire de la musique* parue en 1982 aux Éditions Bordas, toutes époques et tous pays confondus, les seules compositrices jamais actives auraient été Betsy Jolas et Michèle Reverdy. Oubliée dans l'index, Nicole Lachartre les rejoint dans le texte, comme Germaine Tailleferre, brièvement mentionnée dans les pages consacrées au groupe des Six. Le second volume de l'*Histoire de la musique* publiée en 1963 sous la direction de Roland-Manuel est plus loquace, mais fait quasiment débiter la composition féminine au XX^e siècle: une vingtaine de compositrices, de différents pays, sont signalées. Il n'émerge des siècles précédents qu'Élisabeth Jacquet de la Guerre, Marianne Martínez, Maria Theresia von Paradies, Louise Bertin, Fanny Hensel, Augusta Holmès et Ingeborg Starck-von Bronsart. Plus près de nous, le *Dictionnaire des compositeurs* de Roland de Candé, paru en 1996 au Seuil, n'évoque que sept femmes, dont seulement Clara Schumann et Ethel Smyth pour le long XIX^e siècle.

Ces ouvrages sont en accord avec les canons musicaux actuels reflétés par les programmes de concerts et les catalogues des grandes maisons d'édition musicale et des grandes firmes discographiques; ils sont également en accord avec les représentations d'un XIX^e siècle hostile aux activités créatrices féminines de haut niveau dans le domaine intellectuel et confinant les femmes aux rôles d'épouses et

de mères. Pourtant, le récent *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle* des Éditions Fayard évoque une vingtaine de compositrices actives en France entre 1800 et 1900. Un dictionnaire spécialisé comme *The New Grove Dictionary of Women Composers*, paru en 1994, signale pour la période 1789-1914 une quarantaine de compositrices françaises ou étrangères actives en France. La plupart d'entre elles sont présentes dans les dernières éditions du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* et du dictionnaire allemand *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. La situation n'est donc pas si simple; les femmes ayant échappé au destin apparemment tout tracé que leur réserve la société d'alors sont peut-être plus nombreuses qu'il n'y paraît. Diverses questions se posent: Combien de compositrices ont-elles été actives? De quel type de formation ont-elles bénéficié? Qu'ont-elles laissé? Leur musique a-t-elle été jouée? A-t-elle été bien reçue? Si cela est le cas, pourquoi ne s'est-elle pas imposée au répertoire de la vie musicale? Et, enfin, pourquoi l'histoire ment-elle par omission?

La reconstitution du corpus de compositrices se révèle un point crucial. Malgré l'intensification récente des recherches, dont témoignent les bibliographies offertes par les dictionnaires sus-cités, il n'est pas encore totalement déterminé. L'absence de personnalités importantes comme Henriette Renié et Armande de Polignac du *New Grove Dictionary of Women Composers* et de la dernière édition de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* est symptomatique de son état encore embryonnaire. Le premier grand travail de dépouillement d'un grand nombre de sources a été entamé par un ingénieur et mélomane d'origine sud-africaine, Aaron I. Cohen, à partir des années 1970. Cet auteur a rassemblé dans deux éditions d'une encyclopédie, *International Encyclopedia of Women Composers*, plus de six mille noms de compositrices, dont cent trente pour la France du XIX^e siècle. Il s'est notamment basé sur des ouvrages spécialisés parus au début du XX^e siècle, *Women composers* d'Otto Ebel et *Woman's Work in Music* d'Arthur Elson, et sur une lecture approfondie de dictionnaires publiés au XIX^e siècle, comme le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, les dictionnaires du même type de Ernst Ludwig Gerber, Robert Eitner et Gustav Schilling, le *Dictionnaire biographique des musiciens* de François-Joseph Fétis et le *Dictionnaire des opéras* de Félix Clément et Pierre Larousse. Les renseignements fournis par Cohen sont souvent succincts et même erronés (des hommes aux prénoms ambigus se sont même retrouvés inclus dans les listes), mais

ce travail a eu le mérite de révéler la taille insoupçonnée des corpus de compositrices des différentes époques et des différents pays.

Autre recherche exhaustive, dans le domaine de l'opéra, le *Opernlexikon* de Franz Stieger fournit une liste de femmes auteurs d'ouvrages lyriques, parmi lesquelles plus de cinquante Françaises pour la période qui nous intéresse. Les recherches sur les musiciennes réalisées par Marcel-Jean Vilcosqui avec ses deux thèses, *La Femme dans la musique française de 1671 à 1871* et *La Femme dans la musique française de 1871 à 1946*, évoquent aussi nombre de compositrices. La consultation des fichiers du département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France, l'examen de catalogues d'éditeurs, de journaux musicaux, le dépouillement de nombreuses sources anciennes, etc., offrent une multitude de noms supplémentaires. En l'état actuel des connaissances, il apparaît qu'un millier de femmes ont exécuté ou fait exécuter en concert, privé ou public, et ont parfois publié, des œuvres dont elles étaient l'auteur, en France, entre 1789 et 1914. Il semble évident qu'il s'agit là pour la plupart d'œuvres d'amateurs, pièces vocales ou pièces de piano à la technique d'écriture rudimentaire, mais peu importe: l'essentiel est de prendre la mesure de ce désir d'une expression artistique par la création musicale, quel qu'ait pu être le niveau de formation à la composition, de manière à brosser le tableau le plus fidèle possible de la création musicale féminine et permettre parallèlement la réémergence de certains talents supérieurs. Ce chiffre de mille compositrices n'est que provisoire; l'exploration systématique des catalogues du département de la Musique de la BnF et des dépouillements de la presse musicale et généraliste permettraient d'y ajouter plusieurs centaines de noms.

Quelles possibilités d'apprentissage de la composition s'offraient-elles aux femmes au XIX^e siècle? Cette époque marque en effet l'épanouissement d'une polarisation extrême des sociétés occidentales, en deux «mondes», féminin et masculin, symbolisés par l'univers domestique (féminin) et professionnel (masculin) et, au niveau des loisirs, le salon et le cercle (ou le café). Nombre d'intellectuels, de sexe masculin dans leur immense majorité, construisent des théories de la polarisation des sexes¹. Il importe de définir des «natures», l'une masculine, l'autre féminine, auxquelles

¹ Cf. les articles «Femme» du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse et de *La Grande Encyclopédie* de Ladmirault. Cf. également FRAISSE, G., «De la destination au destin», *Histoire des femmes en Occident, le XIX^e siècle*, p. 57-85.

correspondent des fonctions sociales précises. Des théories des origines de l'humanité se font même jour pour justifier la domination masculine: un matriarcat originel remplacé par un patriarcat qui «invente» la culture et sort l'être humain de son état primitif². Les musiciens, critiques musicaux et musicographes, ces deux derniers groupes étant, à quelques exceptions près, constitués d'hommes, vont être touchés eux aussi par ces mouvements d'idées. Les compositrices, qui empiètent sur un domaine culturel essentiellement masculin et dont le nombre important, par rapport aux époques précédentes, semble découler des mouvements d'émancipation féminine, cristallisent les opinions en la matière. La création musicale, comme la plupart des activités intellectuelles de haut niveau, est perçue par nombre de commentateurs comme étant incompatible avec la «nature féminine». La destinée d'une femme est celle d'une procréatrice et d'une éducatrice; l'homme, qui n'a pas reçu en partage la procréation mais bénéficie d'une plus grande force physique et, semble-t-il, morale que la femme, a de son côté «naturellement» accès aux activités intellectuelles et à la création artistique.

Les différences induites par ces théories dans la formation des compositrices et des compositeurs sont très importantes: l'éducation musicale donnée aux jeunes filles se définit en termes de limitations, nombre d'instruments et de sujets leur étant plus ou moins explicitement interdits. Cette éducation n'a pas pour but de former des musiciennes professionnelles et, au-delà, des compositrices de haut niveau. Pour la société du XIX^e siècle, la musique est considérée comme un bagage indispensable à la jeune fille bien élevée de la bourgeoisie en expansion, au même titre que d'autres arts d'agrément comme le dessin, la peinture, la tapisserie et la broderie. Le but de cette éducation musicale est aussi utilitaire: à une époque où les moyens de reproduction sonore sont quasi inexistants et où les loisirs se développent dans une certaine frange de la société, il importe de former un grand nombre de personnes à l'interprétation des romances et des thèmes d'opéra à la mode, ainsi qu'à la musique de danse, qui forment un élément obligé des soirées en famille ou entre amis. Le piano, symbole d'ascension sociale, envahit les foyers, et les femmes jouent, en tant que musiciennes amateurs, un rôle indispensable. Le seul domaine où les musiciennes professionnelles sont recherchées, comme lors des siècles

² ANDERSON, B. S., ZINSSER, J. P., *A History of their own*, Vol. 1, p. 3-23.

précédents, est celui de la musique vocale, les cantatrices étant irremplaçables: l'embryon du Conservatoire de Paris, l'École royale de chant et de déclamation, créée en 1784, était destinée à fournir des chanteurs des deux sexes aux théâtres et autres institutions. Le Conservatoire de Paris, à sa création en 1795, n'accueillit des jeunes filles qu'en classes de solfège, clavier, chant et art dramatique. L'éducation musicale donnée aux femmes se développera pourtant tout au long du siècle, des premières décennies où la situation ne différait que très peu de celle des siècles précédents, les compositrices étant issues soit de milieux artistiques, soit de familles de l'aristocratie et de la bourgeoisie intellectuelle qui pouvaient leur fournir une éducation poussée, jusqu'à la fin du siècle où des femmes de milieux plus diversifiés auront accès aux classes d'écriture musicale du Conservatoire de Paris, puis à celles de la Schola Cantorum, et où la composition musicale féminine connaîtra un réel essor jusqu'à l'obtention hautement symbolique par Lili Boulanger du prix de Rome de composition musicale en 1913.

Passons à l'étape suivante: comment les musiciennes ayant reçu une formation musicale approfondie, parvenues à l'âge adulte, ont-elles pu contourner ou non les obstacles qui se présentaient à elles parce qu'elles étaient femmes? Les objectifs féminins, dans les milieux dont elles sont issues, la bourgeoisie et l'aristocratie, sont le mariage et la maternité. Le Code civil, institué en 1804, a amené un nivellement de la condition féminine, effaçant les différences ayant cours sous l'Ancien Régime entre les femmes de l'aristocratie et les femmes d'autres milieux, pour placer toutes les femmes, quelles que soient leurs origines sociales, dans une dépendance juridique et, partant, psychologique et morale, au père, puis au mari³. Les parcours de vie féminins sont en principe essentiellement liés à l'univers domestique. La «femme au foyer» devient au cours du siècle le symbole de l'accession à la classe bourgeoise. Le travail féminin à l'extérieur du cercle familial est réservé aux ouvrières. Les compositrices ambitieuses auront donc à faire face au paradoxe de l'appartenance à un milieu aisé qui a pu leur fournir une formation musicale approfondie mais qui considère par ailleurs que leur talent ne devrait pas sortir de l'univers domestique. La notion d'un professionnalisme, déjà complexe pour les compositeurs, devient difficile à définir, non seulement en terme de niveau de production mais aussi en terme de

³ ARNAUD-DUC, N., «Les Contradictions du droit», *Histoire des femmes en Occident, le XIX^e siècle*, p. 102-116.