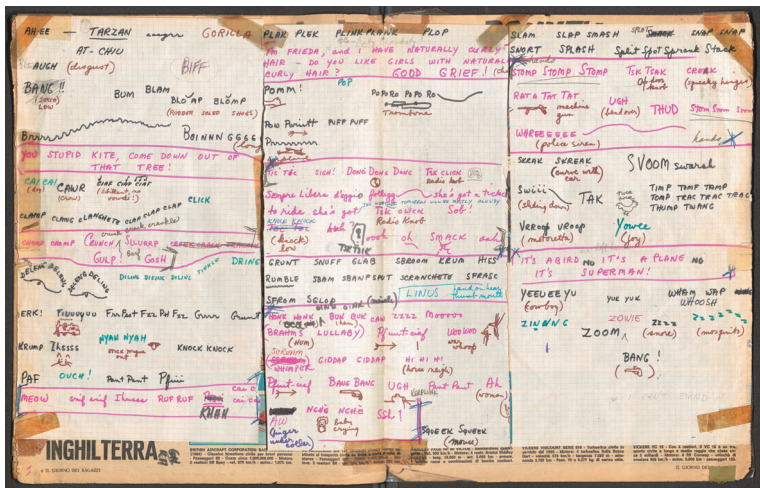


LES SILENCES DE LA MUSIQUE

Écrire l'histoire des compositrices

Sous la direction de Delphine Vincent et Pauline Milani



Slatkine Érudition
GENÈVE

© 2024. Éditions Slatkine, Genève.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

LES SILENCES DE LA MUSIQUE

LES SILENCES DE LA MUSIQUE

Écrire l'histoire des compositrices

Sous la direction de Delphine Vincent et Pauline Milani



Slatkine Érudition

GENÈVE

2024

© 2024. Éditions Slatkine, Genève.

www.slatkine.com

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN: 978-2-05-102943-8

e-ISBN: 978-2-05-102949-0

© 2024. Éditions Slatkine, Genève.

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

REMERCIEMENTS

Ce livre est issu du colloque *Les silences de l'histoire. Écrire l'histoire des compositrices, enjeux et questions* qui s'est tenu à l'Université de Fribourg le 17 mars 2022. Nous remercions chaleureusement toutes les participantes pour leurs communications qui ont stimulé notre réflexion et sont à la base de cet ouvrage. Celui-ci a été publié avec le soutien du Fonds d'action facultaire (FAF) de la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Fribourg (CH), des Jeunesses Musicales Fribourg et de la Société Suisse de Musicologie (section romande). Nos remerciements vont aussi à Marie Buscatto, Stéphan Etcharry, Pascal Gygax, Anne-Françoise Praz, Tiphaine Robert, ainsi que Marianne Vincent pour sa relecture attentive du manuscrit.

Delphine Vincent et Pauline Milani

Marie Buscatto

PRÉFACE
LA RECONNAISSANCE DES COMPOSITRICES
À L'ÉPREUVE DES SILENCES DE LA MUSIQUE

À la lecture de cet ouvrage apparaissent avec force les différentes manières dont les femmes compositrices sont réduites au silence au fil du temps. Ne sont pas discutées ici ces nombreuses femmes musiciennes, d'hier et d'aujourd'hui, auxquelles a été ôtée la possibilité même d'exister en tant que compositrices, celles qui ont été condamnées au silence absolu faute d'accéder à la création musicale. Cet ouvrage s'intéresse plutôt aux silences affectant ces compositrices qui créent « quand même » en les réduisant à une création dévalorisée, minorisée, dénigrée, et ce malgré leurs efforts démesurés, et souvent payés chèrement jusque dans leur vie privée, de s'imposer comme compositrices. Là est tout l'intérêt et l'originalité de cet ouvrage qui suit pourtant une production nombreuse sur le sujet ces quarante dernières années, notamment de Christine Ammer, de Jane Bowers et Judith Ticks ou de Florence Launay¹.

Comme l'indique le dictionnaire Larousse², si le silence signifie bien sûr se taire, ne pas parler, « l'absence de bruit », il peut indiquer aussi, comme dans les cas traités ici, « l'absence de mention » ou plus précisément encore, une mention dénigrée qui aboutit à terme à une « absence de

¹ Christine AMMER, *Unsung. A History of Women in American Music*, Westport, CT, Greenwood Press, 1980 ; *Women Making Music. The Western Art Tradition 1150-1950*, éd. Jane Bowers et Judith Ticks, Basingstoke, Macmillan Press, 1984 ; Florence LAUNAY, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006.

² - Absence de bruit dans un lieu calme : *Travailler dans le silence. Faire silence.*
- Action, fait de se taire, de ne rien dire : *Cette déclaration a été accueillie par un silence glacial.*

- Fait de cesser de donner de ses nouvelles, notamment par lettre : *S'inquiéter du silence d'un ami.*

- Absence de mention de quelque chose dans un écrit : *Le silence de la loi sur ce délit.*
- En musique, interruption plus ou moins longue du son ; signe qui sert à indiquer cette interruption.

Définition du Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/silence/72720#:~:text=pause%20%2D%20sourir-,silence%20n.m.,Silence%20> (consulté le 29 juin 2023).

mention» dans le répertoire, et plus largement dans l'histoire de la musique faute d'en avoir été reconnue digne de son vivant. On ne parle donc pas ici de ces femmes qui n'ont pas eu accès à la composition musicale faute de formation, d'accès au métier, de financement ou de soutien de l'activité créatrice³. Sont étudiées, et c'est la grande originalité de ce livre, ces femmes compositrices qui ont transgressé, qui ont créé «malgré tout», et qui n'en sont pas moins confrontées sans cesse au prix du silence, au cours de leur vie et une fois décédées. Car les silences décrits viennent de ce que ces femmes accédant à la composition ne sont pas ou peu jouées, ne sont pas ou peu mentionnées, sont mentionnées, quand elles le sont, de manière dénigrée, les condamnant à terme, même quand elles sont jouées et chroniquées de leur vivant, à la disparition rapide de leurs œuvres. Les compositrices, même dévouées à leur art au prix de grands sacrifices, se voient réduites au silence pendant leur vie et peinent à passer à la postérité, de différentes manières : ne pas être mentionnées, ne pas se mentionner aux autres, se mentionner à autrui de manière dénigrée, ne pas être jouées, ne pas être entendues par les autres, être dénigrées par autrui dans leur acte de composition... Cet ouvrage rend compte ainsi, à travers l'analyse de cas très précis de compositrices passées et contemporaines – comme Sofia Gubajdulina, Cathy Berberian, Kaija Saariaho ou Rebecca Saunders – les différents processus qui les effacent ou les ont effacées de l'histoire, en lien avec les manières dont leurs œuvres ont été chroniquées de leur vivant ou après leur mort, dont leur capacité créatrice a été réduite à une part mineure de la composition musicale, dont leurs œuvres ne sont guère jouées en public faute de soutien critique, public ou institutionnel.

À travers les lignes, et même si ce n'est pas l'objet principal de l'ouvrage il apparaît certes que pour devenir et rester des compositrices, même considérées comme mineures et potentiellement oubliées de l'histoire de la musique, ces femmes musiciennes se sont appuyées sur des ressources uniques, sont «sursocialisées»⁴. Elles disposent – ou disposaient de leur vivant – de ressources favorables particulièrement solides pour dépasser les obstacles faits à la création au féminin : des parents engagés dans leur réussite, et parfois même musiciens ; des formations musicales de très haut niveau d'excellence ; un couple souvent homo-

³ Hyacinthe RAVET, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Éditions Autrement, 2011.

⁴ Marie BUSCATTO, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions, 2018 [2007].

game ; un accès privilégié aux institutions et aux financements publics et privés pour créer et aux salles de concert pour voir jouer leurs œuvres ; des critiques musicales portant sur leurs œuvres ; une reconnaissance comme interprètes à partir de laquelle elles peuvent éventuellement œuvrer en tant que compositrices... Ces ressources familiales, scolaires, musicales ou institutionnelles, par leur cumul, leur ont permis de s'exprimer artistiquement, de créer leurs propres œuvres d'art, malgré les processus contraires toujours présents dans le monde de la musique classique et contemporaine.

Et pourtant, ces mêmes compositrices «sursocialisées», même en ce XXI^e siècle, n'accèdent pas à une reconnaissance pleine et entière de leurs œuvres et de leur talent artistique, comme cela aurait été le cas dans la même situation si elles étaient nées hommes. En d'autres termes, si ces femmes artistes ont réussi à œuvrer comme compositrices dans leur «monde de l'art»⁵ – composé d'artistes, de critiques, de producteurs, de publics, d'amateurs ou de distributeurs –, elles ne sont pas traitées de manière égale aux hommes compositeurs qui les entourent et, de ce fait tendent à voir leur reconnaissance artistique minorée. Au fil de la lecture émergent ainsi trois processus sociaux majeurs favorisant les silences des femmes compositrices de l'histoire musicale, trois processus sociaux dont nous allons maintenant rendre compte pour mieux en saisir tout l'intérêt pour saisir comment se construisent les «silences de l'histoire» de manière invisible, et souvent inconsciente.

«AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA LANGUE»

Comme l'exprime magnifiquement Éliane Viennot dans son texte ouvrant cet ouvrage, «au commencement était la langue», et ce d'une double manière.

D'une part, comme justement démontré par Éliane Viennot, il s'agit d'accueillir le mot compositrice dans notre vocabulaire afin de pouvoir reconnaître ces femmes musiciennes qui font œuvre créatrice de manière pleine et entière, en dehors de tout dénigrement, déni ou relégation. Or, les linguistes comme les critiques du passé ont œuvré à la perpétuation, consciente ou non, d'un ordre où règnent les hommes et la valeur «masculine». Et cela passait entre autres par le refus ardent de toute tentative de féminisation de l'appellation compositeur. Si la langue n'est pas seule à réduire les femmes compositrices au silence, elle participe à

⁵ Howard S. BECKER, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

cet effort en incitant les unes et les autres à ne pas envisager les femmes comme des artistes, comme des créatrices, comme des êtres autonomes dans leur désir de création. En effet «restituer l’histoire des femmes, l’histoire de leurs actions, de leurs créations, de leurs réflexions, retrouver notre matrilinéarité, nécessite de reconstituer aussi l’histoire des efforts masculins pour les empêcher de s’exprimer, de penser, d’agir, puis pour ensevelir dans le silence et l’ombre celles qui avaient réussi à s’imposer. La langue fait partie intégrante de ces efforts».

D’autre part, même quand le terme de compositrice est mobilisé, il peut ne pas être attribué à une musicienne donnée alors même qu’elle a fait œuvre créatrice, et ce au bénéfice de ce qui l’a rendu célèbre, l’activité d’interprète. Un exemple probant est ici donné de ce mécanisme de relégation dans l’oubli de l’activité de compositrice d’une musicienne lorsque sa reconnaissance relève de l’art vocal, et ce alors même que ses compositions ont été jouées et appréciées de son vivant. Cathy Berberian apparaît ainsi comme une oubliée de la composition au bénéfice de son activité d’interprète au moment de rendre compte de son histoire. Ses œuvres sont tombées elles aussi dans un relatif oubli alors même qu’au moins l’une de ses trois compositions avait reçu un succès public et critique évidents dans les salles les plus prestigieuses. C’est ce que nous apprend le texte de Angela Ida De Benedictis.

À la fin des années 1960, sortant d’une relation difficile avec son mari, le célèbre compositeur Luciano Berio dont elle avait également été la muse inspiratrice et la collaboratrice musicale, la célèbre chanteuse contemporaine Cathy Berberian, «cette incroyable interprète, universellement considérée comme la vestale de la nouvelle vocalité», s’essaie à la composition musicale. Ses quelques œuvres sont jouées dans des salles de concert prestigieuses, elles font l’objet de critiques élogieuses... et pourtant non seulement elles sont oubliées du répertoire, mais Cathy Berberian n’a pas renouvelé cette activité de composition dans les années qui suivront. D’une part, alors même que Berberian affirme sans retenue sa part créatrice dans ses collaborations avec les grands compositeurs de musique contemporaine, dont son premier mari Luciano Berio, elle ne semble pas prête à s’affirmer comme compositrice à part entière au moment même où elle offre ses compositions au public. Elle définit ses œuvres comme des «trouvailles», elle refuse l’appellation de «compositrice»: «Io non mi considero alla stregua di un compositore. Le mie idee sono *trouvailles*.». Elle parle encore de «divertissements», donnant à ses quelques œuvres une portée légère, anecdotique, sans conséquences, des moments créatifs sans portée autre que le plaisir du moment. Elle arrête

de composer dès le début des années 1970, comme si ces tentatives n'étaient que des passades, des moments détachés et sans portée réelle.

D'autre part, le monde de la musique réagit de manière contradictoire (ce qui mériterait d'ailleurs d'être étudié sérieusement dans un prochain avenir). Elle reçoit des critiques très positives après un concert où l'une de ses créations est jouée et acclamée par un public très favorable : « Peu de temps après, j'ai reçu la revue de presse de mon concert au Festival de Brême et j'ai été stupéfaite, car ce public de critiques impassibles avait écrit de merveilleuses recensions de *Stripsody*. *Stripsody*, vous entendez ? Ma composition ! ». Deux ans après, même son ancien mari et célèbre compositeur Luciano Berio, pourtant dubitatif *a priori*, la félicite après un concert où est jouée la même œuvre devant un public choisi là encore très enthousiaste : « deux ans plus tard, Luciano et moi sommes à New York pour deux concerts au Carnegie Hall et le deuxième soir, je performe *Stripsody*. À la fin, le public est en délire, et lorsque je quitte la scène, Luciano me dit : 'Cathy, mais c'est une composition fantastique !' » Et pourtant ces œuvres ne semblent pas inscrites au répertoire, sont rarement jouées, et la réputation de Cathy Berberian est bien celle d'une immense vocaliste de l'avant-garde. Que s'est-il passé ? Encore une histoire à écrire pour sortir ses compositions et sa place de compositrice, même passagère, du relatif oubli dans lesquelles elles semblent tombées...

LE CANON MUSICAL AU FONDEMENT D'UNE INERTIE INSTITUTIONNELLE ET SOCIALE

Comme l'exprime clairement le cas de la compositrice Cathy Berberian, les œuvres doivent être jouées, critiquées, enseignées, transmises pour participer à construire la renommée d'une compositrice, de son vivant comme après sa mort. Or, un des obstacles mis sur le chemin de cette exposition publique des œuvres composées par des femmes au fil du temps est la grande inertie du « répertoire connu », le plus souvent décliné au masculin. Et cette inertie est elle-même le fruit de l'action conjuguée des différents acteurs et actrices participant à faire exister le monde de la musique classique et contemporaine, en dehors même, comme nous le verrons plus loin, d'une dévalorisation des œuvres féminines en tant que telles. Les critiques musicales, les institutions musicales – salles de concert, conservatoire ou bibliothèques musicales –, le public et les musiciens et les musiciennes amatrices participent ainsi à produire et à perpétuer cette inertie difficile à renverser et participent de fait à enfermer les femmes compositrices dans le silence.

À travers son expérience de présidente de l'orchestre amateur Ouroboros, dont les membres musiciens amateurs sont pourtant favorables *a priori* à l'introduction d'œuvres de femmes compositrices, Donia Hasler constate la grande difficulté à mettre cette belle ambition en marche. Tout d'abord, attirer un public, souvent composé d'amis et d'amies peu connaisseurs de la musique classique et contemporaine, suppose de répondre à leurs attentes : jouer un répertoire connu, des œuvres familières. Les compositions féminines sont alors particulièrement peu à même de répondre à ces attentes après des années de déni et d'oubli, et donc d'absence du canon musical. Ensuite, toujours en raison de leur faible notoriété, les œuvres des femmes compositrices ont été peu ou pas enregistrées, les partitions ne sont pas facilement accessibles, rendant difficile la mise en place de ce répertoire par des musiciens et des musiciennes peu expérimentés et au temps de répétition limité. Enfin, les orchestres amateurs sont par définition peu incités à développer un répertoire oublié par les pouvoirs publics faute d'incitations financières ou d'aides matérielles orientées vers ces pratiques. Afin de répondre à ces contraintes et à ces exigences, en dehors de toute incitation autre que leur propre volonté, ces musiciens et ces musiciennes construisent ainsi un compromis consistant, dans le cas abordé, à jouer un cinquième d'œuvres féminines sur une saison.

Dans son texte sur les conditions de reconnaissance des femmes compositrices, Irène Minder-Jeanneret confirme à sa manière les difficultés rencontrées par ceux ou celles qui voudraient sortir des œuvres écrites par des femmes de leur oubli ou de leur dévalorisation récurrente : « pour faire jouer l'œuvre, notamment à grand effectif, d'une compositrice, trois conditions doivent être remplies : avoir accès aux partitions, numérisées si possible, disposer d'un enregistrement pour faciliter sa lecture et disposer d'une biographie pertinente pour contextualiser la musique. » Ceux et celles qui veulent les faire connaître sont ainsi d'emblée confronté·e·s à l'inertie des institutions musicales et aux manques de partitions, de biographies et d'enregistrements adéquats pour ce faire.

Rendre les œuvres et la compositrice plus honorables et dignes d'intérêt auprès du public peut encore consister à référer son œuvre ou sa formation à des hommes compositeurs eux-mêmes déjà entrés dans le canon. Or, non seulement ces références se font parfois de manière erronée, mais surtout elles tendent de fait à diminuer la valeur propre de l'œuvre et de l'artiste. C'est le constat élaboré par Veneziela Naydenova au sujet de la compositrice russe Sofia Gubajdulina à un double titre. D'une part elle est souvent présentée comme une élève de Chostakovitch alors que ce n'est

pas le cas et qu'elle-même le nie de manière répétée. D'autre part, sa capacité créatrice est souvent associée à un supposé génie masculin, étant alors définie comme une « femme compositeur avec la puissance de création d'un homme », une femme possédant une « force d'âme masculine. » Or, ces compliments associant les femmes compositrices au « génie masculin » ne sont qu'une manière déguisée et souvent inconsciente de définir ces musiciennes ayant accédé à la création malgré tous les obstacles rencontrés comme des femmes exceptionnelles, excluant en retour toutes celles qui pourraient aspirer à la même reconnaissance.

Dans la même veine, Delphine Vincent constate que si les femmes compositrices sont très peu nombreuses à faire l'objet de *biopics* au cinéma (elle en repère seulement huit), « trois d'entre elles sont liées à un compositeur célèbre par des liens de parenté : R. Schumann, G. Mahler et W. A. Mozart. L'intérêt pour les compositrices est donc souvent lié à une personnalité masculine connue qui légitime son apparition à l'écran, en général dans le cadre d'une intrigue sentimentale. Dans ce contexte, il faut encore mentionner la relation de Charrière avec Constant. » Pour les autres compositrices évoquées, soit leur activité de compositrice est niée, soit elle est réduite à sa portion congrue, soit leurs œuvres ne sont jamais entendues, soit seuls des extraits courts de leurs œuvres sont interprétés au cours du film. « Seuls trois films montrent l'activité de composition (*La Malibran, Belle van Zuylen – Madame de Charrière, Bride of the Wind*). » Montrer des compositrices en tant qu'artistes à part entière au cinéma semble encore aujourd'hui relever de l'exploit et de l'exception pour un réalisateur ou une réalisatrice contemporain·e, en lien avec la faible notoriété des compositrices et leur relative absence du canon musical.

DES STÉRÉOTYPES « FÉMININS » CONTRAIRES

En musique classique, comme dans tous les autres mondes de l'art – littérature, cinéma, musiques actuelles, cirque, danse ou théâtre –, nombreux sont les stéréotypes genrés orientant de manière invisible l'appréciation des œuvres et la construction de la réputation des artistes musiciens et musiciennes⁶. Les femmes artistes, comme leurs œuvres, se voient

⁶ Marie BUSCATTO et Mary LEONTSINI, « La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre », *Sociologie de l'art*, OPuS 18, 2011 ; Marie BUSCATTO et Mary LEONTSINI, « Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre », *Sociologie de l'art*, OPuS 17, 2011 ; Marie BUSCATTO, « Feminisations of Artistic Work. Legal Measures and Female Artists' Resources Do Matter », vol. 1, n° 1, 2018, pp. 21-39.

souvent qualifiées de manière genrée : les adjectifs « féminins » comme les attributs utilisés en raison de leur « sexe », participent à dévaloriser, à minorer ou à dénigrer les œuvres et les femmes artistes quand les attributs « masculins » renforcent à l'inverse la valorisation des hommes artistes et de leurs œuvres, en lien avec ce que Françoise Héritier nomme la « valence différentielle des sexes »⁷. Et c'est ainsi autour du repérage des stéréotypes « masculins » et « féminins » à l'œuvre dans l'appréciation des œuvres et des artistes, que se joue en partie la capacité des musicologues à déconstruire les manières dont les femmes artistes et leurs œuvres tendent à disparaître de l'histoire de la musique, de leur vivant et après leur mort.

À travers une analyse systématique des manières dont la presse musicale et généraliste germanophone et francophone présente les œuvres des compositrices contemporaines Kaija Saariaho et Rebecca Saunders, Viviane Waschbüsch identifie les nombreuses stratégies de dévalorisation de ces artistes et de leurs œuvres mises en place dans leur réception critique. On retrouve par exemple les habituelles qualifications « féminines » péjoratives : une « artiste discrète », une « voix douce et fragile », une musique « douce », « tendre » ou « kitsch ». Ou encore, les références aux œuvres passées sont fréquentes et tendent à enfermer ces femmes créatrices dans une position subordonnée, restreignant « considérablement la perception de ces créatrices en tant qu'individus autonomes. » : soit car elles sont comparées à d'autres femmes compositrices passées et sont alors exclues de manière implicite du panthéon des artistes (« masculin ») ; soit car elles sont comparées à des hommes compositeurs, passés ou présents, pour alors souligner ce que leurs œuvres doivent à ces hommes (et non à leur capacité créatrice autonome). Si les remarques sexistes varient dans leur intensité et dans leurs usages selon que l'on parle de presse musicale ou de presse généraliste, de presse francophone ou germanophone, elles sont omniprésentes et participent à dévaloriser sans cesse les œuvres et les artistes concernées, et ce en dehors de toute volonté affichée de leur nuire, voire de discours contraires supposément favorables à l'égalité entre les femmes et les hommes et à l'émergence de femmes compositrices dans un monde musical encore très masculin. Et ce constat est d'autant plus important à connaître que, comme le montre Claire Burgy avec l'exemple des médias suisses, les femmes tendent à être largement sous-représentées dans les pages et les reportages culturels.

⁷ Françoise HÉRITIER, *Masculin/Féminin. Penser la différence*, vol. 1, Paris, Odile Jacob, 1996.

Pour conclure cette brève préface, non seulement les femmes compositrices restent encore peu nombreuses en raison des nombreux obstacles mis sur leur chemin, mais surtout celles qui traversent ces obstacles peinent à se voir reconnues comme des artistes de valeur en raison des processus invisibles, et souvent inconscients, portés par les différents membres du monde de la musique classique et contemporaine – la presse, le public, les conservatoires, les artistes, les médiathèques, les salles de concert ou les pouvoirs publics. En identifiant ces différents processus à travers des exemples probants portant sur des femmes compositrices ayant pourtant accédé aux plus hauts niveaux de la hiérarchie musicale, cet ouvrage ne peut que participer à ce que les « silences de la musique » deviennent visibles pour ceux et celles qui les portent sans le savoir, sans le vouloir.

Éliane Viennot

FABRIQUER L'INVISIBILITÉ DES FEMMES : AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA LANGUE

En 1847, un compositeur s'étonne de lire dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* un article (ou plutôt deux, car la matière est abondante) intitulé « des femmes-compositeurs ». Agacé par cette étiquette (pourquoi pas *compositrices* ?), il en rédige un autre, dans lequel il prend à parti les responsables de cette bizarrerie :

Vous leur permettez, messieurs les académiciens, d'être bonnes *lectrices*, vous trouvez également bon qu'elles soient habiles *accompagnatrices*, et si pour bien des choses vous entriez en lice avec elles, vous convenez que, dans le nombre, vous pourriez rencontrer de dangereuses *compétitrices* ; pourquoi donc ne leur laissez-vous pas la liberté d'être *compositrices* ? Et de quel droit vous étonneriez-vous qu'elles fussent *autrices* excellentes, de même que plusieurs sont *actrices* sublimes ? Mais point ! Il vous plait que Madame [Louise] Farrenc, par exemple, [...] soit *une excellent auteur* dans un genre qui paraissait inaccessible à son sexe, savoir la grande symphonie, et que *cette savante compositeur* regrette de n'avoir pu écrire pour la scène¹.

Cette anecdote est riche de sens. Outre l'identification du groupe qui s'oppose à l'usage des mots les plus simples, elle montre que les controverses terminologiques sur les noms féminins ne datent pas de la fin du XX^e siècle, que l'embrouille est démêlée depuis longtemps (seules les activités créatrices seraient impossibles à nommer au féminin), que ses dégâts sur la langue sont repérés (on la fait dérailler quand on parle des femmes au masculin), qu'elle s'accompagne du sexisme le plus grossier (pourquoi la grande symphonie leur serait-elle inaccessible ?). Elle prouve aussi, *last but not least*, qu'il n'y a pas besoin d'être une femme pour protester.

¹ Adrien DE LA FAGE, « Supplément à deux articles “Des femmes-compositeurs” », *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 40, 3 octobre 1847, pp. 323-325 (les italiques me reviennent) ; les deux articles auxquels il réagit, de Maurice Bourges, avaient paru dans la même revue (n° 38, 19 septembre 1847, pp. 305-307 et n° 39, 26 septembre 1847, pp. 313-315).

C'est l'ensemble de ces sujets qu'illustrera cette contribution, en montrant toutefois que la désignation incorrecte des femmes n'est qu'un des volets d'une entreprise beaucoup plus vaste, initiée il y a plusieurs siècles, dans le but d'accroître l'inégalité des sexes en faisant prendre en charge par la langue – instance immatérielle que chacun·e croit purement pragmatique et objective – un ordre politique.

UNE AFFAIRE DE SOCIÉTÉ

Parler de masculinisation de la langue française n'est pas suggérer qu'il fut un temps où elle traitait à égalité les femmes et les hommes. Le langage est une pratique sociale, et les langues reflètent la culture, la représentation du monde, les rapports de force entre les groupes d'humains des sociétés qui les façonnent. La domination masculine étant un fait social structurel depuis le néolithique (au moins), il est probable qu'aucune langue n'est exempte des marques de cette domination, sous une forme ou une autre. C'est simplement dire que le français du Moyen Âge et de la Renaissance était moins marqué par ladite domination que celui d'aujourd'hui, et que des groupes puissants ont travaillé à l'accroissement des pouvoirs du masculin sur le féminin, dans le but de normaliser davantage la sujétion des femmes aux hommes en agissant au niveau symbolique, puisque les genres féminin et masculin servent d'abord à parler des unes et des autres².

Les premiers signes de cette masculinisation du français datent de l'époque où les lettrés devinrent une classe sociale (la *clergie*), grâce à la mise en place d'un système ingénieux permettant leur promotion rapide dans la société médiévale. Ce système reposant d'une part sur la création des universités, rassemblements d'écoles s'organisant pour délivrer des diplômes, où diverses expertises pouvaient être acquises et validées ; et d'autre part sur la restriction aux détenteurs desdits diplômes de l'accès aux charges supérieures que les États, les principautés, les municipalités créaient alors en masse pour se développer. On parle ici des mâles chrétiens – l'autre versant de ce système ingénieux consistant à empêcher les juifs et les femmes de passer les diplômes, pour limiter la concurrence.

² Ceci est manifeste dans les langues qui ont conservé un neutre, genre qui sert à désigner les objets et autres « êtres inanimés ». Dans celles où il a disparu, comme en français, les genres qui servent à nommer les humains et assimilés ont absorbé le corpus inanimé (nombre de langues présentant des états intermédiaires, où certains inanimés sont neutres et d'autres féminins ou masculins).

Contrairement à leurs successeurs de l'Âge classique, dont les réformes linguistiques sont contestées et qui doivent s'en expliquer, il n'est pas sûr que les universitaires des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles aient délibérément cherché à modifier les langues qu'ils parlaient, ni même qu'ils aient eu conscience de le faire. En l'état actuel des recherches, en tout cas, on n'en a pas de preuve. Il faut dire que, pour être en expansion, leur groupe social ne représente encore que peu de monde, et il vit en vase clos du point de vue du savoir. Les réflexions sur les langues sont par ailleurs le dernier souci des puissantes et des puissants, qui parlent comme ils l'entendent. Même s'ils emploient des clercs pour éduquer leurs enfants, on voit mal que ces pédagogues aient eu l'idée d'inculquer à leurs élèves des usages contraires à leur milieu, ou d'expliquer aux dames qu'elles «se trompent», comme osera le faire Vaugelas dans les années 1640.

À vrai dire, les «gens des écoles» se sont contentés de simplifier la langue en servant au mieux le genre qu'ils habitaient. D'une part, ils ont remplacé par des pronoms masculins (*lui, ils, il*) des pronoms féminins (*li, elles*) et un neutre (*el*) qui devaient leur sembler inutiles, comme si le masculin suffisait pour tout exprimer. D'autre part, sans doute pour aller dans le même sens, ils ont débarrassé les termes masculins d'une variation qui était un reste des anciennes déclinaisons latines – alors réduites à deux cas : le «cas sujet» (rassemblant les fonctions sujet et apostrophe) et le «cas régime» (toutes les fonctions complément). En effet, au cas sujet, les masculins singuliers se terminaient par le son *s* (venu des innombrables nominatifs en *-us, -is* et *-es*), qui était absent des pluriels (en raison de la masse des nominatifs en *-i*) ; alors qu'au cas régime, c'était l'inverse. Les féminins, eux, s'étaient depuis longtemps homogénéisés sur le modèle à venir : une seule forme au singulier (sans *s*) et une seule au pluriel (avec *s*). Or à partir du XIII^e siècle, les formes du cas sujet masculin disparaissent peu à peu, engendrant non seulement la fin de la singularité (et complication) de ce genre, mais aussi la fin des derniers restes du système casuel, et encore la fin du genre neutre. C'est en effet au cas sujet singulier que les rares adjectifs et participes neutres survivants se dissociaient des masculins (par leur absence de *s*)³.

Si certaines de ces inflexions sont définitives (la disparition de *el* et de *li*, l'abandon du système casuel, le lissage des masculins, la mort du neutre), d'autres sont battues en brèche à la Renaissance. C'est que le

³ L'ancien français ne possédait plus aucun substantif neutre ; de ce genre, seuls survivaient quelques pronoms et quelques adjectifs et participes, employés – au singulier – dans des tournures impersonnelles.

contexte a changé, avec l'accès au pouvoir de plusieurs femmes en France et dans l'actuelle Belgique, avec la montée en force de ce sexe dans les cours, l'acculturation rapide des élites grâce à l'imprimerie, l'apparition des premières autrices publiées. Contraints de travailler pour des femmes, ou désireux de le faire, les lettrés renoncent peu à peu à leur habitude de nommer les groupes féminins avec le pronom *ils*, et ils créent des termes prestigieux pour décrire les activités des dames. Les premiers noms en *-trice*, par exemple, directement forgés à partir des latins en *-trix*, viennent de là.

Mais c'est aussi l'époque où la Querelle des femmes explose, les intellectuels se divisant sur l'évolution en cours, qui pour certains démontre assez l'invalidité et l'injustice des entraves mises à la liberté des femmes, et pour d'autres, au contraire, la nécessité de les renforcer sous peine de voir les privilèges masculins fondre comme neige au soleil. C'est l'époque où, à côté des centaines de textes théorisant la nécessaire différence des destins féminins et masculins⁴, naissent les premières réflexions sur les relations entre les genres grammaticaux. Elles émergent alors à propos du latin, langue morte mais toujours pratiquée par les lettrés européens. « Si les déclinaisons et les conjugaisons sont stabilisées dès l'Antiquité, résume Bruno Rochette, la notion d'accord n'émerg[e] qu'au xvi^e siècle⁵ ». Avec, en parallèle, l'idée qu'il existe une hiérarchie des genres : « *Masculinum genus*, le masculin genre, *praestat reliquis generibus*, est plus digne que les deux autres. *Muliebre*, et le féminin genre, *neutri praestat*, est plus excellent que le neutre⁶ ».

Longtemps réduite à circuler dans les couloirs des collèges, cette idée en sort au milieu du xvii^e siècle, cette fois à propos du français où il n'y a plus que deux genres en lice, alors que le contexte a de nouveau changé. Politiquement, l'installation au pouvoir des Bourbons accompagne la

⁴ Voir la thèse de Tatiana CLAVIER, *La Construction des identités de genre à travers les discours didactiques, édifiants et polémiques imprimés à la Renaissance (1483-1594)*, Université de Saint-Étienne, 2016, <https://theses.hal.science/tel-01541586> (consulté le 3 avril 2023) ; sur la Querelle, voir *Revisiter la Querelle des femmes. Discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de la Renaissance aux lendemains de la Révolution*, Saint-Étienne, Publications de l'Université, 2012-2015, 4 vol.

⁵ Bruno ROCHETTE, « Bernard COLOMBAT, *La grammaire latine en France à la Renaissance et à l'Âge classique. Théories et pédagogie*. Grenoble, ELLUG, 1999 », *L'Antiquité classique*, t. 69, 2000, pp. 584-585 : 584.

⁶ Le texte latin est de Jean Despautère (†1520), sa traduction en français du responsable de l'édition (cette grammaire ayant eu beaucoup de succès) : *Despauterius minor, seu Joannis Despauterii Ninivitae Latinae grammatices epitome*, Rouen, éd. Jean-Baptiste Behourt, 1627, p. 269.

marche forcée vers la monarchie absolue, les reines n'exerçant plus aucun pouvoir après les deux dernières régences de Marie de Médicis et Anne d'Autriche, et l'influence des femmes de la cour amorçant un déclin irrémédiable. En revanche, des écrivaines s'imposent sur la scène culturelle dès les années 1630, d'abord avec Marie de Gournay (éditrice de Montaigne, traductrice de Virgile, autrice de dizaines d'essais, dont *L'Égalité des hommes et des femmes* en 1622), puis avec une série de romancières de premier ordre : Madeleine de Scudéry, Madame de Villedieu, Mme de Lafayette... et quelques artistes de la même trempe, comme la compositrice Élisabeth Jacquet de La Guerre et la peintresse Élisabeth-Sophie Chéron.

Pour les partisans du maintien de l'ordre patriarcal, le temps est venu d'ouvrir un nouveau front dans la guerre qu'ils mènent aux femmes depuis déjà quelques siècles sur les terrains de l'éducation, du travail, du droit, de la famille, du pouvoir suprême. La plupart des réformes linguistiques masculinistes sont pensées durant ce siècle. Par la suite, les tensions sociales ne faisant que s'exacerber entre un statut féminin toujours caractérisé par des incapacités et une nature humaine toujours propre à laisser quelques femmes casser les plafonds de verre, l'offensive linguistique se maintient, et même elle s'approfondit au fur et à mesure que les femmes s'approchent de l'égalité, soit jusque bien après la défaite majeure que représenta, pour ce camp, l'accès des Françaises à la citoyenneté (avril 1944 pour la décision, avril 1945 pour les premières élections au suffrage universel). Or c'est ce fait social et politique qui, ouvrant peu à peu toutes les carrières et fonctions aux femmes, va rendre possible la mise en place d'une contre-offensive féministe, tout en soulevant des protestations vigoureuses et des luttes jusqu'au sommet de l'État.

MANIFESTER LA SOUMISSION DU GENRE FÉMININ AU GENRE MASCULIN : LA QUESTION DES ACCORDS

Le premier grand domaine investi à l'aide du « genre le plus noble » est celui des accords des noms de genre et/ou de nombre différents avec un adjectif ou un participe. Ce « conflit » ne pose pourtant pas grand problème aux francophones, qui ont hérité du latin (comme les locutrices des autres langues romanes) deux manières de le résoudre : soit en accordant l'adjectif avec le terme jugé le plus important parmi ceux qui sont en lice, soit en lui donnant les marques du plus proche. Bien entendu, dans ces sociétés sexistes, la préférence va le plus souvent au masculin, mais pas au prix de faire suivre un nom manifestement féminin d'un

adjectif manifestement masculin. Par exemple, dans la phrase « Ce peuple a le cœur et la bouche ouverte à vos louanges », nul·le n'aurait idée de dire « la bouche ouvert ». Or ce vieil usage est remis en cause au tout début du XVII^e siècle dans le cercle de François Malherbe, qui aurait conseillé (car on n'a pas de propos théorique de lui sur ce sujet – ni d'ailleurs aucun autre) d'éviter ce genre d'attelage « comme un écueil »⁷.

Rien ne filtre évidemment de ces discussions jusqu'à ce que l'Académie française, créée en 1635 par Richelieu et Louis XIII, installe le sujet dans le débat public. Dans ses *Remarques sur la langue française* (1647), Vaugelas prend parti pour *ouverte*, au motif que le masculin heurterait l'oreille et que tel est l'usage dans les meilleurs milieux. Mais il explique aussi que, théoriquement, « Il faudrait dire *ouverts*, selon la grammaire latine qui en use ainsi, pour une raison qui semble être commune à toutes les langues : que le genre masculin, étant le plus noble, doit prédominer toutes les fois que le masculin et le féminin se trouvent ensemble ». Il élabore donc un principe qui ne reçoit qu'une exception : lorsque l'adjectif est épithète et que l'emploi du masculin donnerait l'impression d'une erreur d'accord. Pour le reste, « deux substantifs différents demandent le pluriel au verbe qui les suit, et dès que l'on emploie le pluriel au verbe, il le faut employer aussi à l'adjectif, qui prend le genre masculin, comme le plus noble, quoi qu'il soit plus proche du féminin »⁸.

Cette formule est ensuite répétée *ad nauseam* par de nombreux grammairiens et auteurs de *Remarques*, si bien qu'en plein XIX^e siècle, Louis-Nicolas Bescherelle la répète une fois de plus, en s'abritant derrière l'autorité du passé : « L'ancienne grammaire avait admis cette vérité, en lui donnant cette forme si connue : *Le masculin est plus noble que le féminin*⁹ ». La République laissera tomber la notion de noblesse, mais non celle de domination d'un genre sur l'autre, qu'elle tient à faire durer dans tous les domaines. Ses hauts fonctionnaires rhabilleront donc le principe en lui donnant « cette forme si connue » (de nous) : « le masculin l'emporte sur le féminin ». L'époque de cette adoption n'est pas encore établie, mais la formule est en bonne place dans les manuels des années 1950 et 1960.

⁷ Voir Éliane VIENNOT *et al.*, *L'Académie contre la langue française : le dossier «féminisation»*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2017, pp. 14-15.

⁸ Claude FAVRE DE VAUGELAS, *Remarques sur la langue françoise utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, Veuve Jean Camusat et Pierre le Petit, 1647, pp. 83-84.

⁹ Louis-Nicolas BESCHERELLE, *Grammaire nationale...*, Paris, Simon, 1847, p. 94.

OBLIGER LES FEMMES QUI TRANSGRESSENT À PORTER DES NOMS D'HOMMES ET LA QUESTION DU VOCABULAIRE DES ACTIVITÉS DE LA CLERGIE

Le deuxième domaine où s'exerce la domination du genre le plus noble est celui du vocabulaire des noms désignant les femmes. Ici, c'est l'acception purement sociale qui est au poste de commande. Dans un contexte où les hommes sont le sexe supérieur et les femmes le sexe inférieur, les dominants estiment que certaines activités leur reviennent en propre, et que les femmes devraient les leur laisser. Si malgré tout elles s'y aventurent, elles devront être nommées au masculin. Une telle décision s'oppose à tous les usages : jusqu'au XVII^e siècle, aucune femme n'est nommée autrement qu'au féminin, qu'il s'agisse de dire son métier, sa fonction, son titre ou n'importe laquelle de ses activités. Or, à partir des années 1630, des condamnations sont émises contre certains termes féminins, et le processus ne fait que commencer.

Aucune liste exhaustive – que je sache – n'est dressée : les auteurs en donnent des bouquets, au hasard de leurs verdicts. En 1634, Guez de Balzac propose de se passer de *philosophesse* et de *poétesse* au profit des masculins *philosophe* et *poète*, mais de conserver *rhétoricienne* et *traductrice* ; preuve que d'autres songent déjà à les éliminer. En 1689, Andry de Boisregard saute le pas : « Il faut dire cette femme est *poète*, est *philosophe*, est *médecin*, est *auteur*, est *peintre* ; et non *poétesse*, *philosophesse*, *médecine*, *autrice*, *peintresse*, etc.¹⁰ ». Au XVIII^e siècle, après la création du magazine *La Spectatrice*, le mot oppose les partisans du terme (une fonction si féminine, dont les auteurs ont tant besoin !) et ses opposants (pas de termes en *-trice* ! Et pas de journaux dirigés par des femmes !). Dans les années 1830, Bescherelle cite d'autres mots encore, tout en expliquant – chose rare – pourquoi ils ne doivent pas être employés :

Quoiqu'il y ait un grand nombre de femmes qui professent, qui gravent, qui composent, qui traduisent, etc. on ne dit pas *professeuse*, *graveuse*, *compositrice*, *traductrice*, etc. mais bien *professeur*, *graveur*, *compositeur*, *traducteur*, etc., par la raison que ces mots n'ont été inventés que pour les hommes qui exercent ces professions¹¹.

¹⁰ Nicolas ANDRY DE BOISREGARD, *Réflexions sur l'usage présent de la langue française, ou remarques nouvelles et critiques touchant la politesse du langage*, Paris, Laurent d'Houry, 1689, p. 228 ; la présence du mot *peintresse* dans cette liste (soit une activité que les clercs ne revendiquent pas d'ordinaire) s'explique sans doute par la réorganisation de l'Académie royale de peinture et sculpture, en 1665, qui en fit la seule académie à recevoir des femmes ; plus que l'activité, ici, c'est l'excellence qui est conçue comme propre aux hommes.

¹¹ BESCHERELLE, *Grammaire nationale...*, Paris, Bourgeois-Mazé, 1835-36, p. 38.

Et il enfonce le clou en situant sa réflexion dans un chapitre intitulé *Noms qui expriment des états, des qualités qu'on regarde, en général, comme ne convenant qu'à des hommes*. D'où la frilosité de la revue de musicologie évoquée en ouverture de cet article – et la protestation du compositeur.

À la fin du XIX^e siècle, lorsque les femmes accèdent enfin aux diplômes universitaires et aux métiers qu'ils verrouillaient, nouvelles condamnations : pas question d'utiliser pour les nommer les termes que tout le monde connaît. La huitième édition du *Dictionnaire de l'Académie*, confectionnée entre 1880 et 1935, multiplie les stratégies de relégation de ces mots. Certains n'ont toujours pas droit à l'existence. D'autres n'ont pas d'entrée propre, quoiqu'on apprenne qu'ils existent à la fin du mot masculin. Les moins prestigieux partagent l'entrée masculine par l'intermédiaire de leur désinence : «Pharmacien, -enne» (cette spécialité n'est toujours pas dotée d'un doctorat), «Compositeur, -trice» (trois métiers ou activités résumées en quelques lignes). Les plus prestigieux sont l'occasion de répéter que le terme est peu employé au féminin, qu'on se sert du mot masculin. Messages que les contemporaines reçoivent parfaitement, comme en témoigne en juillet 1902 le journal *Femina*, qui pousse l'audace jusqu'à imaginer la création d'une académie de femmes, mais qui s'en tient prudemment à trois noms féminins en décrivant sa composition idéale :

Elle ne se contentera pas d'admettre dans son sein les femmes écrivains, poètes, romanciers ou philosophes, elle ouvrira aussi ses portes aux femmes artistes, peintres et sculpteurs, aux musiciennes, aux comédiennes, aux cantatrices célèbres.

Enfin, une dernière salve de condamnations suit, après 1945, l'ouverture aux femmes des carrières de la politique, de la haute administration, de la magistrature. Ouverture de principe, car dans la réalité, il faudra attendre encore une soixantaine d'années pour qu'elles les investissent à peu près normalement, et c'est bien cette norme qu'il s'agit d'entraver grâce au maintien du vocabulaire masculin. Incapable de lutter par l'intermédiaire de son *Dictionnaire* – en sommeil jusque dans les années 1980 et inaudible depuis malgré l'aide que lui apporte le pouvoir – c'est au moyen de *Déclarations* tonitruantes et d'articles de presse enflammés que la «gardienne de la langue» poursuit son combat jusqu'à la fin des années 2010¹². Où elle enterre enfin la hache de guerre – à la demande du

¹² Voir VIENNOT *et al.*, *L'Académie contre la langue française*, *op. cit.*

pouvoir – avec son *Rapport sur la féminisation des noms de métiers et de fonctions* (2019)¹³.

RAPPELER AU MONDE QUI EST LE MAÎTRE ET LA QUESTION DE L'HOMME

Le troisième domaine irrigué par la philosophie du genre le plus noble est celui du sens du mot *homme*, qui symbolise à lui seul l'ensemble du programme linguistique de l'Académie. L'histoire du terme commence pourtant simplement : issu de *homo*, qui en latin signifiait *humain, quiconque* (et qui en ce sens a donné le pronom indéfini *on*), il s'est peu à peu spécialisé dans le sens de « mâle adulte du genre humain ». Depuis la fin du Moyen Âge, lorsqu'on parle des hommes, on ne parle pas des femmes : si elles sont concernées, elles sont nommées. Du reste, le droit s'oppose au recouvrement des deux notions, puisque nombre de capacités sont ouvertes aux uns et fermées aux autres. Les premiers à avoir introduit une confusion semblent les lettrés européens qui traduisirent la Bible dans les langues vernaculaires, et qui n'hésitèrent pas à traduire l'*homo* des bibles latines et l'*anthropos* des bibles grecques par les mots *homme, man, hombre, uomo*, etc., comme s'ils avaient lu *vir* et *andros*. Mais c'est l'Académie qui accrédite l'erreur dans son premier *Dictionnaire* (1694) : bien que la très longue entrée dédiée à ce terme ne parle que des hommes, elle commence par « Homme. s. m. [*substantif masculin*] Animal raisonnable. En ce sens, il comprend toute l'espèce humaine, et se dit de tous les deux sexes ».

Cette imposture, qui ne vise qu'à accroître la dignité des hommes, ne change évidemment rien à la réalité sociale, juridique, politique : les femmes ne sont pas concernées par la *Déclaration des droits de l'homme* de 1789, et aucune acception du mot *homme* n'est susceptible de les englober dans les constitutions dont se dote la France, jusqu'à celle de la IV^e République (1946), qui doit préciser noir sur blanc : « La loi garantit à la femme, dans tous les domaines, des droits égaux à ceux de l'homme » (Préambule). Toutefois, au moment d'adopter l'*Universal Declaration of Human Rights* (1948), les autorités françaises choisissent de conserver l'ancienne terminologie, pourtant désormais obsolète, et imposent leur dictat à leurs colonies. Avant de mettre en place diverses stratégies discursives visant à convaincre le public francophone que le mot *homme* a en réalité deux sens, un spécifique et un générique¹⁴.

¹³ Sur ce *Rapport*, voir : <https://www.elianeviennot.fr/Langue/Acad2019-decryptage.pdf> (consulté le 3 avril 2023).

¹⁴ Voir Éliane VIENNOT, *En finir avec l'Homme. Chronique d'une imposture*, Donnamarie-Dontilly, Éd. iXe, 2021.

FAIRE DISPARAITRE LES MOTS DÉSIGNANT LES FEMMES ET LA QUESTION DU « MASCULIN GÉNÉRIQUE »

Le dernier grand domaine où le genre le plus noble a été enrôlé est celui de la désignation des groupes mixtes : puisque les hommes en constituent la partie la plus prestigieuse, c'est au masculin qu'il faut en parler. Le nombre n'a aucune importance : un seul homme dans une foule de femmes implique de parler d'elle au masculin, de s'adresser à elle au masculin. Ce principe semble avoir été peu discuté, tant il semblait évident dans le contexte politique de l'Ancien Régime puis du XIX^e siècle. Il est en revanche revisité au suivant, lorsque s'approche l'échéance de l'accès des femmes à la citoyenneté, et qu'il est devenu patent que la notion de noblesse n'est plus susceptible de le soutenir. Contrairement à la règle d'accord, impossible ici de réécrire simplement une formule rebattue. Tout est à construire. Deux nouvelles notions vont alors faire leur apparition. La première est issue de théories structuralistes : c'est l'idée que certains mots sont marqués (en genre, en nombre, en personne, en temps, en fonction...) et d'autres non (comme les adverbes ou les prépositions). Aussitôt cette analyse est détournée pour prouver la supériorité du masculin, qui serait le genre non marqué, tandis que le féminin serait le genre marqué (comme si *chanteuse* était plus marquée que *chanteur*). L'autre notion, qui découle de la première, est celle de *masculin générique* : les féminins seraient d'emblée compris dans les masculins, comme la femme dans l'Homme.

Assurément plus présentables que l'ancienne référence au genre le plus noble, si visiblement politique, ces notions permettent de s'opposer à la nouvelle demande de visibilité des femmes, en dépit du fâcheux exemple donné par le Général de Gaulle avec les amorces de ses discours à la nation. L'un de ses anciens ministres – devenu académicien – remet frontalement en cause cette nouvelle pratique langagière peu à peu adoptée par les politiques, faisant les demandes et les réponses dans le *Figaro* en juin 1984 :

Faut-il dire « Françaises et Français », « Citoyennes et citoyens », « téléspectatrices et téléspectateurs » ? C'est oublier qu'en français, le masculin joue le même rôle que le neutre dans d'autres langues. « Français », « citoyens » et « téléspectateurs » désignent indifféremment les deux sexes¹⁵.

¹⁵ Alain PEYREFITTE, « Gouvernement, Académie et féminisme », *Le Figaro*, 23 juin 1984.

C'est faux, et c'est bien irrespectueux pour l'ancien président, mais c'est de bonne guerre : trois mois plus tôt, les féministes ont obtenu la création d'une *Commission de terminologie relative au vocabulaire concernant les activités des femmes...* après avoir obtenu celle d'un Ministère des droits de la femme ! Tout le programme savamment élaboré depuis la naissance de l'Académie est en péril.

*

L'effort considérable ainsi développé pendant plusieurs siècles pour supprimer des noms et des pronoms¹⁶ féminins, pour faire disparaître les mots désignant les femmes dans les discours, pour que se manifeste la prééminence du masculin sur le féminin dans le système des accords, pour faire croire que le mot *homme* désigne à lui seul l'humanité... cet effort n'est pas un détail de l'histoire. Il s'inscrit dans une politique globale visant à maintenir la domination des hommes sur les femmes, dans un contexte d'acculturation croissante des populations européennes, de développement des États de droit, d'approfondissement des connaissances scientifiques... contexte où l'exclusion des femmes de l'université et des métiers exigeant des diplômes devenait de plus en plus difficile à légitimer.

Tout aussi nécessaire était, dans cette optique, l'effacement de l'apport des femmes à la culture et de leur participation à l'histoire, effacement qui, pour être ancien et conforme à l'idéologie patriarcale, s'est néanmoins fortement accru au cours des derniers siècles – alors même que les connaissances s'accroissaient, que les outils et les méthodes de recherche historique se multipliaient et s'affinaient. La construction de « lieux de mémoire » en grande partie vides de femmes (musées, noms de rue ou de bâtiments, films, rétrospectives...) est un autre volet de cette politique. Tout aura été fait pour que l'égalité des sexes soit admise le plus tardivement possible, et que, une fois admise en principe (dans les pays qui ont passé ce cap), elle se traduise le moins rapidement possible par des changements concrets.

¹⁶ J'ai traité ici des principaux domaines touchés par l'interventionnisme des grammairiens masculinistes. Pour d'autres, et notamment pour la guerre faite au pronom attribut *la* (« Vous êtes satisfaite et je ne la suis pas », Corneille, *La Mort de Pompée*), voir Éliane VIENNOT, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly, Éd. iXe, 2022 [2014].

Restituer l'histoire des femmes, l'histoire de leurs actions, de leurs créations, de leurs réflexions, retrouver notre matrimoine, nécessite de reconstituer aussi l'histoire des efforts masculins pour les empêcher de s'exprimer, de penser, d'agir, puis pour ensevelir dans le silence et l'ombre celles qui avaient réussi à s'imposer. La langue fait partie intégrante de ces efforts, tant sous l'angle bien connu des discours dévalorisants que sous celui des mots promus ou combattus pour parler d'elles, et des stratégies mises en place pour persuader l'ensemble des locuteurices de leur illégitimité sur certains terrains. Ces stratégies doivent être élucidées, et les ressources mises au placard remobilisées. Non seulement ces dernières sont partie prenante de notre matrimoine, mais elles sont nécessaires pour penser le présent et préparer l'avenir.

Veneziela Naydenova

**GALINA USTVOL'SKAJA ET SOFIÂ GUBAJDULINA :
DES COMPOSITRICES RUSSES
DE L'AUTRE CÔTÉ DU RIDEAU DE FER**

En russe, le mot « compositrice » n'est pas usité, seul « compositeur » (*композитор*) est employé. Pourtant, le dictionnaire atteste non seulement les formes féminines des termes travailleur·euse (*работник/работница*), kolkhozien·ne (*колхозник/колхозница*), mais aussi des qualificatifs de professions artistiques, tels qu'écrivain·e (*писатель/писательница*), poète·sse (*поэт/поэтесса*), peintre·sse (*художник/художница*). D'ailleurs, le féminin de « compositeur » n'est pas inconcevable en russe : on pourrait dire *композиторка*, en suivant les modèles polonais (*kompozytorka*) ou ukrainien et bulgare (*композиторка*)¹. Toutefois, seul le mot *композиторша*, à connotation péjorative, est usité.

Cette particularité de la langue russe pourrait induire une place extrêmement réduite des femmes dans la composition. Ce n'est, toutefois, pas le cas, bien que les compositrices russes aient été peu nombreuses au XIX^e siècle, comme dans de nombreux pays européens. Ce n'est qu'à l'aube du XX^e siècle que certaines d'entre elles ont été reconnues publiquement. Parmi elles, on compte Elena Gnesina (Елена Фабиановна Гнесина, 1874-1967), diplômée du Conservatoire de Moscou en 1893, qui fonde, avec ses sœurs Evgenia et Maria, une école de musique privée à Moscou en 1895, devenue le Collège musical d'État

* Concernant les noms russes, nous avons choisi la translittération du cyrillique selon le standard international ISO 9. Exemple : Устовольская : Ustvol'skaja (forme internationale translit.-ISO), d'autres variantes : Ustwolskaja/Ustvol'skaya/Oustvol'skaïa ; Губайдулина : Gubajdulina (forme internationale translit.-ISO), d'autres variantes : Goubaïdoulina/Gubaïdulina, etc.

¹ Cf. Джессика Дюшен [Jessica DUCHEN], « Композиторки или женщины-композиторы, которые сделали академическую музыку лучше » [Compositrices ou les femmes-compositeurs qui ont amélioré la musique académique], *Dell'arte*, 8 mars 2021, <https://delartemagazine.com/music/kompozitorki-ili-zhenshhiny-kompozitory-kotorye-sdelali-akademicheskuyu-muzyku-luchshe.html> (consulté le 25 avril 2023).

Gnesin en 1926². Reconnue pour son activité pédagogique, elle est aussi compositrice, mais plus souvent présentée comme la sœur du compositeur Mihail Gnesin (Михаил Гнесин, 1883-1957). D'autres noms se dégagent comme ceux de Leokadiâ Kašperova (Леокадия Александровна Кашперова, 1872-1940), célèbre pour avoir enseigné le piano à Igor Stravinsky (Игорь Стравинский, 1882-1971), de Ūliâ Veysberg (Юлия Лазаревна Вейсберг, 1880-1942) et de Lûbov' Streicher (Любовь Львовна Штрейхер, 1888-1958), toutes deux diplômées du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, ou de Zara Levina (Зара Александровна Левина, 1906-1976) et de Tat'âna Nikolaeva (Татьяна Петровна Николаева, 1924-1993).

Parmi ces noms, ceux de Galina Ivanovna Ustvol'skaja (Галина Ивановна Уствольская, 1919-2006) et de Sofiâ Asgatovna Gubajdulina (София Асгатовна Губайдулина, *1931), les deux compositrices russes les plus originales et les plus célèbres, émergent. Malgré douze ans d'écart qui les font appartenir à des générations différentes, leurs parcours partagent certaines similitudes. Elles ont vécu dans les deux grandes métropoles du pays : Ustvol'skaja à Saint-Pétersbourg, Gubajdulina à Moscou. Toutes deux sont mentionnées dans l'*Encyclopédie musicale* [soviétique], même si ce n'est qu'à la fin des années 1980 que leur musique devient plus accessible et suscite un vif intérêt³. Après l'ouverture des frontières en 1991, elles reçoivent un accueil triomphal à l'Ouest, couronné par l'entrée de leurs œuvres à la Fondation Paul Sacher à Bâle, haut lieu de préservation des archives de la musique contemporaine. Enfin, toutes deux ont eu une longue vie – Ustvol'skaja décède à 87 ans, Gubajdulina a fêté ses 92 ans en octobre 2023 – dont le versant personnel est très peu documenté, comme pour les autres compositrices russes dont nous ne savons aussi presque rien.

En nous intéressant à ces deux compositrices largement reconnues de nos jours, nous souhaitons mettre en évidence la place des compositrices de l'autre côté du rideau de fer. Pour ce faire, il nous faudra articuler les concepts de genre et de régime totalitaire afin de comprendre les difficultés spécifiques rencontrées par des compositrices qui ne travaillaient pas dans le canon soviétique du réalisme socialiste.

² Depuis 1992, elle s'appelle *Российская академия музыки имени Гнесиных* [Académie russe de musique [de] Gnesin]; cf. <https://gnesin-academy.ru/sveden/common/> (consulté le 25 avril 2023).

³ В[алентина] Н[иколаевна] ХОЛОПОВА [Valentina Nikolaevna HOLOPOVA], «Губайдулина» [«Gubajdulina»], in *Музыкальная энциклопедия* [*Encyclopédie musicale*], Moscou, Советский композитор, vol. 2, 1974, pp. 94-95 ; А[брам] Г[ригорьевич] ЮСФИН [Abram Grigorievič ŪSFIN], «Уствольская», [«Ustvol'skaja»], in *Музыкальная энциклопедия* [*Encyclopédie musicale*], *op. cit.*, vol. 5 (1981), p. 742.

DROITS DES FEMMES EN URSS

Avant tout, il est fondamental de replacer la question de genre dans le contexte historique russe. Suite à la révolution d'Octobre 1917, une Section féminine *Женотдел (Jenotdel)* est créée, en 1919, au sein du Comité central du Parti communiste russe (bolchévique) afin de faire progresser la question des femmes dans tous les domaines de la vie. En 1930, le *Jenotdel* est dissous et remplacé par *Jensektor* (section des femmes) jusqu'en 1934. À cette période, les slogans liant l'émancipation féminine et l'édification du socialisme sont monnaie courante, comme l'atteste cette affiche de 1931 qui proclame : « Le large développement du réseau de jardins d'enfants, de cantines et de blanchisseries assurera la participation des femmes à l'édification du socialisme. »⁴

En 1934, Iosif Stalin (Staline, Иосиф Сталин, 1878-1953) annonce officiellement la résolution de la « question de la femme » en URSS. C'est le retour à une vision traditionnelle de la famille qui donne lieu, en 1935 et 1936, à une nouvelle politique familiale, reposant sur l'interdiction de l'avortement et la création d'un « ordre de la gloire maternelle » pour les femmes ayant élevé de sept à neuf enfants. Adoptée le 5 décembre 1936 en remplacement de la constitution de 1923, la constitution de 1936, aussi connue sous le nom de constitution Stalin (Сталинская конституция), redéfinit la place des femmes, avec notamment l'article 122 qui stipule :

Des droits égaux à ceux de l'homme sont donnés à la femme, en URSS [...] dans tous les domaines de la vie économique, publique, culturelle, sociale et politique.

La possibilité de réaliser tous ces droits des femmes est assurée par l'octroi à la femme de droits égaux à ceux de l'homme quant au travail, au salaire, au repos, aux assurances sociales et à l'instruction, par la protection par l'État des intérêts de la mère et de l'enfant, par l'octroi à la femme de congés de grossesse, avec maintien du salaire, par un vaste réseau de maternités, de crèches et de jardins d'enfants⁵.

L'image de la femme travaillant à la production dans des professions dites masculines est très valorisée comme dans *L'Ouvrier et la Kolkhoziennne* (1937), l'œuvre culte de la sculptrice Vera Muhina (Moukhina, Вера Мухина, 1889-1953), devenue le symbole du réalisme

⁴ [s.n.], *Crèches, maternelles, cantines, buanderies permettent à la femme de participer à la construction socialiste* (1931), <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20737903> (consulté le 30 avril 2023).

⁵ Traduction publiée par les éditions en langues étrangères, Moscou, 1936, <https://mjp.univ-perp.fr/constit/su1936.htm> (consulté le 25 avril 2023).

socialiste. Toutefois, les femmes doivent faire face en réalité à une double charge comprenant le travail, la famille et les enfants. En 1977, la constitution Staline est abrogée, mais la politique soviétique à l'égard des femmes reste pleine de contradictions. C'est dans ce contexte, bien loin de la parité, malgré les formules officielles, que Ustvol'skaja et Gubajdulina ont vécu et composé.

LA CULTURE EN URSS

Afin de comprendre les difficultés rencontrées par Ustvol'skaja et Gubajdulina, il est impératif d'articuler les questions de genre avec la politique culturelle de l'URSS. Au cours de ses sept décennies d'existence (1922-1991), le régime soviétique a toujours accordé une attention spécifique à la culture, mais sa teneur a évolué.

En 1917, Vladimir Lenin (Lénine, Владимир Ильич Ленин, 1870-1924) choisit Anatolij Lunačarskij (Анатолий Луначарский, 1875-1933) comme commissaire à l'Instruction. Ce dernier croit à une révolution artistique et s'entoure, notamment, de Vladimir Maïkovskij (Владимир Маяковский, 1893-1930), de Vsevolod Mejerhol'd (Всеволод Мейерхольд, 1874-1940) et d'Arthur Lourié (Артур Лурье, né Haïм Израилевич Лурье, 1892-1966). Les artistes ont alors les coudées franches pour créer et développer des mouvements avant-gardistes.

En 1929, l'arrivée de Staline au pouvoir conduit à l'installation d'un régime totalitaire, dans lequel la politique culturelle se résume au concept d'« art pour le peuple » qui stipule que l'art doit éduquer idéologiquement la population. Conformément à la résolution du Comité central du Parti communiste « Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques » du 23 avril 1932, toutes les associations existantes – notamment l'Association pour la musique contemporaine et l'Association russe des musiciens prolétaires, fondées en 1923 – sont dissoutes. Les créateur-trices sont désormais réunies par profession (Unions des architectes, des artistes, des écrivains soviétiques, etc.). Les compositeur-trices et musicologues sont rassemblés au sein de l'Union des compositeurs soviétiques de l'URSS (Союз советский композиторов СССР), qui devient, en 1957, l'Union des compositeurs d'URSS (Союз композиторов СССР)⁶.

⁶ Sur la musique en URSS, voir : Dorothea REDEPENNING, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, vol. 2 [*Das 20. Jahrhundert*], Laaber, Laaber-Verlag, 2008 ; Richard TARUSKIN, *On Russian Music*, Berkeley, University of California Press, 2009.

En 1934, Andrej Ždanov (Jdanov, Андрей Жданов, 1896-1948), proche collaborateur de Stalin, devient la figure centrale de la persécution des intellectuel·les, en intervenant lors du premier congrès des écrivains. Les autorités, dont Ždanov est le principal porte-parole, imposent alors les règles, décrites comme salutaires, du «réalisme socialiste». Selon les statuts de l'Union des écrivains, le réalisme socialiste exige «la représentation véridique, historiquement concrète, de la réalité dans son développement révolutionnaire» et contribue «à la transformation idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme»⁷. La littérature, la peinture et la musique doivent se plier aux normes du «réalisme socialiste» et Jdanov s'attaque spécifiquement aux musicien·nes en 1936. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, la situation ne s'améliore guère. En 1948, la dernière grande répression stalinienne se produit avec la censure de l'opéra *Великая дружба* [*La Grande amitié*] de Vano Muradeli (Вано Мурадели, né Иван Мурадов, 1908-1970), exprimée dans la *Résolution* du Bureau politique du Comité central du Parti communiste de l'URSS du 10 février 1948, qui est en réalité dirigée contre plusieurs compositeurs, dont Dmitrij Šostakovič (Chostakovitch, Дмитрий Шостакович, 1906-1975)⁸.

La mort de Stalin, le 5 mars 1953, marque un tournant en URSS et le début des années Hrušev (Khrouchtchev, Никита Хрущев, 1894-1971). En 1956, Il'ja Èrenburg (Илья Эренбург, 1891-1967) publie le roman *Оттепель* [*Le Dégel*], le premier exemple officiel de déstalinisation dans la littérature soviétique et dont le titre servira à désigner la nouvelle période qui se caractérise par une politique plus modérée. À ce moment-là, quelques noms de femmes apparaissent, dont Ekaterina Furceva (Екатерина Алексеевна Фурцева, 1910-1974) qui devient ministre de la Culture en 1960. Parmi les femmes louées par le régime, on compte la réalisatrice russe Ūliâ Solnceva (Юлия Ипполитовна Солнцева, 1901-1989), première femme à recevoir le *Prix de la mise en scène* au *Festival de Cannes* (1961) pour son film *Повесть пламенных лет* [*Récit des années de feu*]⁹ et Valentina Tereškova (Терешкова, Валентина Владимировна Терешкова, *1937) qui entre, le 16 juin 1963, dans l'histoire comme première cosmonaute en décollant à bord de *Vostok 6*.

⁷ Thomas FERENCZI, «Jdanov et le réalisme socialiste», *Boulevard Extérieur*, 6 mars 2012, <https://www.boulevard-exterieur.com/Jdanov-et-le-realisme-socialiste.html> (consulté le 25 avril 2023).

⁸ Правда [*Pravda*], 11 février 1948.

⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0054199/> (consulté le 25 avril 2023).

En revanche, certaines femmes s'élèvent contre le régime, écrivant pour le tiroir ou connaissant un destin tragique comme les poétesses Anna Ahmatova (Akhmatova, Анна Андреевна Ахматова, 1889-1966) ou Marina Cvetaeva (Tsvétaïeva, Марина Ивановна Цветаева, 1892-1941), pour ne citer que les plus célèbres.

Le dégel prend fin au départ de Hrušev en octobre 1964. Les « années de stagnation », nom donné à cette période par Mihail Gorbačev (Gorbatchov, Михаил Горбачёв, 1931-2022), correspondent aux décennies (1965-1985) durant lesquelles Brežnev (Brejnev, Леонид Брежнев, 1906-1982) est au pouvoir. Cependant, les choses commencent à bouger en 1982, en attendant la *perestroïka* (reconstruction) de Gorbačev en 1985 qui marque le début du déclin de l'Union soviétique (1985-1991)¹⁰. Le jour de Noël 1991, Gorbačev démissionne de son poste de président de l'Union soviétique¹¹. Après la dislocation de l'URSS, une Russie postsoviétique, puissance héritière de l'URSS, est née.

GALINA USTVOL'SKAJA

Galina Ustvol'skaja est née le 17 juin 1919 à Petrograd, deux ans seulement après la révolution d'Octobre¹². Elle grandit dans un régime soviétique extrêmement strict et répressif. Elle a mené une vie recluse, au point de ne se laisser photographier que très rarement (voir illustration 1), jusqu'à sa mort, le 22 décembre 2006 dans sa ville natale (renommée Leningrad en 1924 puis Saint-Pétersbourg en 1991). D'ailleurs, elle ne l'a quittée qu'exceptionnellement, effectuant son premier voyage à l'étranger, à Amsterdam, en 1995.

¹⁰ Nicolas WERTH, *Histoire de l'Union soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev (1953-1991)*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

¹¹ Serhii PLOKHU, *The Last Empire. The Final Days of the Soviet Union*, New York, Basic Books, 2014, p. 371.

¹² Sur Ustvol'skaja, voir : Ольга ГЛАДКОВА [Ol'ga GLADKOVA], *Галина Уствольская, Музыка как наваждение [Galina Ustvol'skaja. La musique comme obsession]*, Saint-Pétersbourg, Muzyka, 1999 (traduction allemande de Jürgen Köchel et Dorothea Redepenning : *Galina Ustvol'skaja : Musik als magische Kraft*, Berlin, Kuhn, 2001); Frans C. LEMAIRE, « Oustvol'skaïa, Galina Ivanovna », in *La musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Paris, Fayard, 1994, pp. 448-453; Id., « Le destin singulier et solitaire de Galina Oustvol'skaïa », in *Le destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, 2005, pp. 526-531.



Ill. 1 : Galina Ustvol'skaja (1957),
<https://www.facebook.com/photo?fbid=604512168386019&set=a.480806534089917>,
© ustvol'skaya.org

Ustvol'skaja étudie la composition au Conservatoire Rimski-Korsakov de sa ville natale de 1939 à 1947¹³, puis y effectue l'*aspirantura* [études supérieures de perfectionnement] de 1949 à 1951¹⁴. En 1939, elle est la seule étudiante admise dans la classe de composition de Šostakovič et travaille avec lui jusqu'en 1948, lorsqu'il est accusé de formalisme et interdit d'enseignement. Encore de nos jours, elle est constamment désignée par l'expression l'« élève de Šostakovič », un qualificatif qui lui était très désagréable, principalement parce qu'elle ne se considérait pas comme telle. En effet, elle a étudié peu de temps avec lui (de septembre 1939 jusqu'à la guerre), puis a repris, après la Seconde Guerre mondiale, ses études avec Maximilian Steinberg (Максимилиан Штейнберг, 1883-1946), car Šostakovič s'était installé à Moscou en 1943. Elle le retrouve après la mort de Steinberg en décembre 1946, car il doit s'occuper des élèves de son professeur en vue des examens finaux d'octobre 1947. En outre, elle a, avec le temps, pris ses distances avec la musique et la personnalité de son professeur. Bien que son attitude négative à l'égard de Šostakovič ne soit pas unique parmi les générations ultérieures de compositeur·trices en Union soviétique, sa déclaration publique du 1^{er} janvier 1994 a fait scandale : « J'écris cette note pour établir enfin la VÉRITÉ sur ma relation avec Šostakovič. Et pour établir la VÉRITÉ sur Šostakovič lui-même en tant que compositeur et homme.¹⁵ » Elle explique qu'« il a accablé [s] a vie et tué [s] es meilleurs sentiments¹⁶ ».

En réalité, une histoire personnelle se cache derrière leurs différences esthétiques. Il semble que, peu après le décès de sa première femme Nina Varzar (Нина Васильевна Шостакович, née Варзар, 1936-1954), Šostakovič lui ait fait une demande en mariage qu'elle a refusée¹⁷. L'histoire

¹³ Diplôme de « compositeur » n° 130081 du 4 novembre 1947. Cf. Ольга ГЛАДКОВА [Ol'ga GLADKOVA], *Галина Уствольская, Музыка как навяздение* [Galina Ustvol'skaja. *La musique comme obsession*], *op. cit.*, p. 67.

¹⁴ Юсфин [ÛSFIN], « Уствольская » [« Ustvol'skaja »], *op. cit.*, p. 742.

¹⁵ « Я пишу эту заметку для того, чтобы наконец утвердилась ПРАВДА в отношении моих отношений с Д.Д. Шостаковичем. И утвердилась ПРАВДА о самом Шостаковиче как композиторе и человеке. »; Galina Ustvol'skaja, *Note du 1^{er} janvier 1994*, in *Sammlung Galina Ustvol'skaja*, Paul Sacher Stiftung [PSS], Basel.

¹⁶ « he burdened my life and killed my best feelings »; Thea DERKS, « Galina Ustvol'skaja: "Sind Sie mir nicht böse!" (Very Nearly an Interview) », *Tempo*, n° 193, juillet 1995, pp. 31-33 : 32, <https://www.jstor.org/stable/945561> (consulté le 25 avril 2023).

¹⁷ Rachel JEREMIAH-FOULDS, « An Extraordinary Relationship and Acrimonious Split – Galina Ustvol'skaya and Dimitri Shostakovich », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, n° 23, avril 2010, pp. 20-25 : 20. Sur leur relation, voir aussi : Louis BLOIS, « Shostakovich and the Ustvol'skaya Connexion. A Textual Investigation », *Tempo*, n° 182, septembre 1992, pp. 10-18, <https://www.jstor.org/stable/946099> (consulté le 25 avril 2023).

ne s'arrête pas là, puisque Šostakovič lui écrit «Ce n'est pas toi que j'aime, mais ta souffrance», alors qu'elle vient de perdre son ami intime le compositeur Ūrij Balkašin (Юрий Балкашин, 1912-1960), mort d'épilepsie. En outre, il semblerait que Šostakovič l'a redemandée en mariage après son divorce d'avec sa deuxième épouse, Margarita Kajnova (Маргарита Андреевна Кайнова, *1924), en 1959 et qu'il ait essuyé un nouveau refus. En 1966, Ustvol'skaja épouse le compositeur Konstantin Bagrenin (Константин Александрович Багренин, *1941) de vingt-deux ans son cadet, avec lequel elle vit quarante-trois ans, sans avoir d'enfants, et qui est son héritier¹⁸.

L'histoire se termine vingt-cinq ans après la mort de Šostakovič. Dans une lettre du 28 mai 2000, Irina Antonovna Šostakovič (Ирина Антоновна Шостакович, née Супинская, *1934), la troisième épouse du compositeur, demande à Ustvol'skaja de lui rendre les manuscrits de son mari pour qu'ils ne tombent pas dans des mains malveillantes¹⁹. Il s'agit du *Quatuor à cordes n° 5* (1952), dans lequel Šostakovič cite le thème du *Trio pour clarinette, violon et piano* (1949) d'Ustvol'skaja, des *Vingt-quatre préludes et fugues pour piano* (1951), des cycles vocaux *Quatre monologues sur des vers de Puškin* (1952), *De la poésie populaire juive* (1948) et *Satires* (1961) avec la dédicace «À la chère Galia, avec l'amour de Šostakovič». La réponse d'Ustvol'skaja du 16 juin 2000 fait comprendre qu'elle a déjà donné tous ses manuscrits à la Fondation Paul Sacher à Bâle en 1994²⁰.

Au vu de ce contexte, il semble particulièrement inapproprié, au-delà des mentions inévitables lors du rappel de son cursus académique, de continuer à qualifier Ustvol'skaja d'élève de Šostakovič, comme le fait Richard Taruskin en parlant des œuvres des «late Soviet composers» dans un concert de musique de chambre, en 1991 : «The models here were two : the late quartets of Shostakovich [...], and, most proximately, the recent work of Shostakovich's former pupil, the mysterious, reclusive Galina Ustvol'skaya, whose music also figured in the Chicago concert.²¹» Cette habitude de rattacher une compositrice à un nom masculin bien connu dans la profession est typique d'une attitude sexiste qui dépersonnalise ainsi le style et l'autonomie de son œuvre²².

¹⁸ Cf. <http://ustvol'skaya.org/> (consulté le 25 avril 2023).

¹⁹ Lettre d'Irina Antonovna Šostakovič à Galina Ustvol'skaja, Moscou, 28 mai 2000, in Sammlung Galina Ustvol'skaja, PSS, Basel.

²⁰ Lettre de Galina Ustvol'skaja à Irina Šostakovič, Saint-Petersbourg, le 16 juin 2000, in Sammlung Galina Ustvol'skaja, PSS, Basel.

²¹ Richard TARUSKIN, *Russian Music at Home and Abroad. New essays*, Berkeley, University of California Press, 2016, p. 355.

²² Cf. Article de Viviane Waschbüsch dans ce volume aux pp. 89-105.

Malgré cela, Ustvol'skaja ne s'est pas battue pour des idées féministes. Au contraire, elle déclare « Je ne suis pas une femme, je ne suis que Galina Ustvol'skaja » dans une lettre du 23 décembre 1993 adressée à Harry Vogt, le directeur des Journées de musique de chambre de Witten²³. Il semble donc qu'elle cherche à se distancer d'un combat féministe. Toutefois, cette déclaration – comme presque toutes celles que nous possédons – date d'une phase ultérieure de sa vie, au cours de laquelle elle avait noué de timides contacts avec l'Ouest. Cinq ans plus tôt, dans une lettre du 29 septembre 1988 à Hans-Ulrich Duffek, le directeur de la maison d'édition Sikorski, elle avait déjà clairement expliqué qu'elle ne croyait guère aux festivals dédiés aux compositrices, même si elle a toujours accepté que ses œuvres y soient jouées :

En ce qui concerne le festival de musique féminine, je voudrais dire ceci : peut-on vraiment faire la différence entre une musique masculine et une musique féminine ? Si des festivals de musique féminine sont organisés aujourd'hui, il devrait également y avoir des festivals de musique masculine, avec la même légitimité. Mais je suis d'avis qu'une telle séparation ne devrait pas exister. Seule la musique authentique et forte doit résonner ! En fait, l'exécution dans le cadre de manifestations musicales féminines représente une humiliation pour la musique proposée. Anton Čehov s'exprime à ce sujet dans un contexte similaire : « Si un chat écrit quelque chose d'important, lui aussi sera reconnu », j'espère que mes propos n'offenseront personne – je parle du fond de mon âme²⁴.

Cette réaction s'explique probablement aussi parce que son combat se situe à un autre niveau. En 1947, Ustvol'skaja devient, peu après avoir obtenu son diplôme, membre de l'Union des compositeurs. Alors que l'ère de Ždanov est à son apogée, son œuvre *Сон Степана Разина* [*Le Rêve de Stepan Razine*] pour baryton et grand orchestre sur les paroles d'une chanson cosaque est créée, grâce à Evguenij Mravinskij (ЕВГЕНИЙ МРАВинский, 1903-1988) qui dirige l'Orchestre philharmonique de Leningrad, lors de l'ouverture de la saison philharmonique le 8 octobre 1949 à Leningrad. Son écriture prouve qu'elle pouvait composer un style de musique plus accessible qui aurait pu lui apporter une plus grande popularité et une place dans la vie musicale officielle. Toutefois, elle opte pour une autre voie, s'éloignant consciemment et radicalement des idéaux réalistes socialistes, ce qui la conduit à hésiter durant des années à intégrer

²³ Cité d'après : Andreas HOLZER et Tatjana MARKOVIC, *Galina Ivanovna Ustvol'skaja. Komponieren als Obsession*, Wien, Böhlau, 2013, p. 102.

²⁴ *Ibid.*

Le Rêve de Stepan Razine à son catalogue. Son langage musical se caractérise par une expression directe, brute à l'extrême, jusqu'à des sommets de tension, avec des états émotionnels très intenses, un pathos tragique ainsi qu'un choix ascétique des moyens d'expression et parfois une nudité féroce et impitoyable du message artistique. «Comment Ustvol'skaja compose-t-elle?», écrit Aleksandr Sanin, «De la même manière qu'elle vit et qu'elle pense : par tout son cœur, en payant avec son sang.²⁵»

La conséquence de ce choix esthétique est sans appel : ses œuvres sont très rarement jouées jusque dans les années 1990. Par exemple, son *Concerto pour piano, orchestre à cordes et timbales* de 1946, aux sonorités résolument plus dramatiques, a été créé le 15 février 1964 à Moscou et sa *Sonate n° 1* pour piano de 1947 en 1974. Dès lors, elle gagne sa vie durant les trente premières années de sa carrière (1948-1977) en enseignant la composition à l'École de musique du Conservatoire Rimski-Korsakov.²⁶ Toutefois, ses conditions de vie et de travail sont difficiles et extrêmement précaires, comme on le comprend d'une lettre de remerciement du 24 janvier 1993 à son éditeur Hans Sikorski, où elle affirme : «Maintenant, je n'ai plus peur ni de la faim ni du froid [...] C'est comme si vous étiez un magicien. Je vous remercie du fond du cœur.²⁷»

Toutefois, Ustvol'skaja ne fait aucun compromis avec ses compositions, malgré les difficultés matérielles qu'elle rencontre, comme en témoigne une lettre à Sikorski :

Cher M. Hans Sikorski !

J'aimerais écrire une composition pour votre maison d'édition, mais cela dépend de Dieu, pas de moi. Si Dieu me donne l'occasion de l'écrire, je le ferai sûrement. /Mon processus de composition est de nature différente de celui des autres compositeurs. Si l'état de Sainteté (de grâce) vient, j'écris. Ensuite, la composition est mise de côté, et si elle respecte l'échéance, je la donne au monde. Si elle ne tient pas ses délais, je la

²⁵ «Как пишет Уствольская? Так же, как живет и мыслит, – с кровью.»; Александр [Ошерович] Санин [Aleksandr SANIN], «Галина Уствольская: Слово сказано» [«Galina Ustvol'skaja: le mot est dit»], *Советская музыка* [Sovetskaja Muzyka], n° 10, 1990, pp. 10-15 : 10.

²⁶ Dans les années cinquante, Ustvol'skaja travaille pour le cinéma : elle compose la musique pour quelques films documentaires de Ленфильм [Lenfilm Studio], dont Мордовская АССР [République de Mordovie] de Iossif Hejfic (1951) et pour le film pour la jeunesse *Девочка и крокодил* [Devochka i krokodil, La petite fille et le crocodile] de Iosif Gindin et Issak Menaker (1956).

²⁷ «Теперь мне не страшен ни голод, ни холод [...] Будто Вы волшебник. Я благодарю Вас от всей души.»; Lettre de Galina Ustvol'skaja à Hans Sikorski, le 24 janvier 1993, in Sammlung Galina Ustvol'skaja, PSS, Basel.

détruis. Je ne prends pas de commandes. L'ensemble du processus se déroule dans ma tête et mon âme. Je suis la seule à décider de la voie à suivre pour mes créations. «Dieu, laisse-moi, composer» – je prie. Avec mon profond respect/4 février 1990, Galina Ustvol'skaja/[...] P.S. Peut-être ma Symphonie n° 5 peut-elle être acceptée comme une commande? Pour le moment, je ne peux pas déterminer la date pour laquelle la symphonie sera prête²⁸.

Le 16 avril 1990, la *Symphonie n° 5 «Amen»* pour récitant et ensemble est envoyée à l'éditeur. Il s'agit de sa dernière pièce, publiée en 1993. En tout, son catalogue ne compte que vingt-cinq œuvres – auxquelles il convient d'ajouter dix autres opus qui ont été détruits, perdus, reniés ou rebaptisés – et témoigne de son exigence extrême par rapport à la composition²⁹.

Outre ces caractéristiques musicales contrastant avec les dogmes du réalisme socialiste, Ustvol'skaja se place également en marge du régime soviétique en affirmant qu'elle considère son art comme spirituel. En effet, elle estime nécessaire, pour bien comprendre sa musique, d'établir une distinction entre le spirituel et le religieux, un qualificatif qui ne correspond pas, selon elle, à son œuvre. L'immense tension et l'aspiration vers Dieu dans sa production lui font dire: «Le contenu intrinsèque de mes compositions exclut l'application du terme de musique de chambre à celles-ci. Par conséquent, mes compositions doivent être classées soit comme musique symphonique, soit comme musique instrumentale³⁰.» Cette position radicale est couplée à l'affirmation «On ne peut simplement pas comprendre ma musique», car sa technique de composition est «entièrement nouvelle, individuelle et non soumise à une analyse

²⁸ «Многоуважаемый г-н Ганс Сикорски! / Я хотела бы написать для Вашего издательства сочинение, но это зависит от Бога, а не от меня. Если Бог даст мне возможность написать, то я обязательно это сделаю. / Мой процесс сочинения отличается по своей сути от других композиторов. Если приходит Святое состояние, то я пишу. Потом сочинение отлеживается, и если выдерживает свой срок, то я отдаю его в свет. Если оно не выдерживает свой срок, я его уничтожаю. Заказов я не беру. / Весь процесс работы проходит у меня в голове и в душе. Только я сама решаю свой путь своих творений. / „Дай, Боже сочинить“ – прошу я. / С глубоким уважением, 4 февраля, 1990 год / Галина Уствольская / [...] P.P.S. Может быть, можно мою Симфонию №5 принять как заказ? Срок исполнения симфонии сейчас определить не могу.»; lettre de Galina Ustvol'skaja à Hans Sikorski, le 4 février 1990, in Sammlung Galina Ustvol'skaja, PSS, Basel.

²⁹ Victor SUSLIN, *Galina Ustvol'skaya. Catalogue*, Hambourg, Hans Sikorski, 1990.

³⁰ «Внутреннее содержание моих сочинений исключает применение к ним термина камерная музыка. Поэтому мои сочинения следует вносить в рубрику либо симфонической музыки, либо в рубрике инструментальной музыки.»; *Note du 14 janvier 1990*, in Sammlung Galina Ustvol'skaja, PSS, Basel.

théorique»³¹. De manière remarquable, Ustvol'skaja n'a pas modifié sa posture avec le temps. Lorsqu'elle fait le bilan de sa vie en 2004, elle affirme : «[Si on me donnait une seconde chance], je n'aurais rien changé. [...] Je pense que j'ai vécu ma vie de manière très juste.³²»

Finalement, la reconnaissance et la publication (à l'exception de quelques pièces soviétiques) tardives de ses œuvres s'expliquent par sa position en marge du réalisme socialiste en Union soviétique. D'ailleurs, le compositeur russe Viktor Suslin (Виктор Евсеевич Суслин, 1942-2012), émigré en Allemagne en 1981, lui a écrit lors de la préparation de la publication de ses œuvres chez Sikorski qu'elle était «la voix du trou noir» de Leningrad, qui avait connu la terreur communiste et les souffrances de la Seconde Guerre mondiale³³. À ce titre, elle a vu, comme nombre de ses collègues masculins, sa carrière et la publication de ses œuvres bloquées. Rien n'indique qu'elle ait été plus ou moins désavantagée à cet égard en tant que femme et, si cela a été le cas, elle ne s'est jamais exprimée à ce sujet. Dans tous les cas, il est frappant de constater qu'elle n'est, dans aucune des critiques de ses œuvres en Russie, jamais explicitement mentionnée en tant que compositrice au féminin.

SOFIÂ GUBAJDULINA

Sofiâ Gubajdulina est née à Čistopol (Tchistopol), en République autonome tatare (URSS), le 24 octobre 1931 (voir illustration 2)³⁴. Au Conservatoire de Kazan (1949-1954), elle étudie le piano, mais se

³¹ Galina USTVOLSKAJA, «‘On ne peut simplement pas comprendre ma musique’. Réflexions au sujet de la création» [trad. Sebastian Aeschbach], *Dissonanz*, vol. 97, 2007, p. 33; 1^{ère} éd. : Galina USTVOLSKAJA, «Meine Gedanken über das Schöpferische», *MusikTexte*, vol. 83, 2000, p. 23.

³² «Ничего не был не исправила. Так бы и прошло бы. Как было. Очень правильно, я считаю.», Interview avec la compositrice, in *Галина Уствольская. Музыка подсознания* [Galina Ustvol'skaja : *Musique du subconscient*], film documentaire de Zoä Beläeva (2004), «Царская ложа» [programme *Tsarskaâ loga, La loge du tsar*], ТВ Культура [TV Kultura], 2004 (38:00).

³³ Viktor SUSLIN, «Vorwort» in *Werkverzeichnis Galina Ustvol'skaja des Musikverlags Hans Sikorski* (sik 4/5617), Hamburg, Sikorski, 2019, pp. 8-9: 9; *Die Musik von Galina Ustvol'skaja*, https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?site-lang=de&composerid=2876&langid=2&ttype=INTRODUCTION (consulté le 25 avril 2023).

³⁴ Sur Sofiâ Gubajdulina, voir : Olga GARBUZ, «Sofia Goubaidouline», in *Compositrices, l'égalité en acte*, dir. Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix et Bastien Gallet, Paris, Editions MF, [2019], pp. 257-260; Frans C. LEMAIRE, «Goubaidouline, Sofia Asgatovna», in *La musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Paris, Fayard, 1994, pp. 401-409; Id., «Sofia Goubaidouline», in *Le destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, 2005, pp. 533-547.

passionnée pour la composition et décide de rejoindre Moscou. En effet, elle est « consciente que le compositeur devait être au centre des informations provenant de différents pays – c'est la seule façon d'embrasser le monde dans son ensemble.³⁵ » Le départ pour Moscou signe le choix définitif opéré par Gubajdulina entre l'interprétation et la composition. Il est aussi lié à son histoire d'amour avec le poète Mark Lândo (Lyando, Марк Ляндо, 1931-2020), qui a étudié la minéralogie au département de géologie de l'université de Kazan, mais retourne dans sa ville natale après l'obtention de son diplôme.

Leur arrivée à Moscou est marquée, comme Gubajdulina s'en souvient, par des événements importants, notamment la mort de Staline. Au Conservatoire Čajkovskij, elle étudie la composition avec Nikolaj Pejko (Николай Пейко, 1916-1995) entre 1954 et 1959. En 1956, elle épouse Lândo. Ils vivent alors à Tomilino, près de Moscou, où leur fille, Nadežda (Надежда), naît en novembre 1959. Après son accouchement, Gubajdulina cesse de composer pendant près d'un an. Elle traverse alors une période difficile durant laquelle elle a l'impression que les exigences de la maternité, les difficultés de la vie et la détresse financière l'ont vidée de sa créativité et séparée de la musique. En 1960, elle décide de faire élever sa fille par ses grands-parents, afin de pouvoir se consacrer à la composition. Son mariage avec Lândo se solde par un divorce, alors que Nadežda ne retourne vivre avec sa mère qu'à l'adolescence. Malgré ces difficultés, Gubajdulina effectue une *aspirantura* [études supérieures de perfectionnement] avec Vissarion Šebalin (Виссарион Шебалин, 1902-1963) de 1959 à 1963 au Conservatoire Čajkovskij et est admise, en 1961, à l'Union des compositeurs soviétiques. En 1962, un premier article lui est consacré³⁶.

À partir de 1963, Gubajdulina est compositrice indépendante et gagne sa vie principalement en écrivant de la musique pour le cinéma, un art très prisé par le régime soviétique³⁷. La même année, elle épouse Nikolaj

³⁵ « Я отдавала себе отчет в том, что композитор должен находиться в центре информации, приходящей из разных стран, только так можно охватить мир как целое »; Interview Enzo Restagno-Sofia Gubajdulina (SofiĀ Gubajdulina, Interview d'Enzo Restagno), in Валентина Холопова [Valentina HOLOPOVA], *София Губайдулина* [SofiĀ Gubajdulina], Moscou, Kompozitor, 2008 [1994], p. 13.

³⁶ В. БОБРОВСКИЙ [V. BOBROVSKIJ], « Откройте все окна! » [« Ouvrez toutes les fenêtres! »], *Советская музыка* [Sovetskaja Muzyka], n° 2, 1962, pp. 23-28.

³⁷ Gubajdulina compose la musique de nombreux films soviétiques : *Вертикаль* [Vertical] de Stanislav Govoruhin et Boris Durov (1966), *День ангела* [Den angela] de Govoruhin (1968), *Чучело* [Chuchelo] de Rolan Выков (1983), *Крейцерова соната* [La Sonate à Kreutzer] de Mihail Schweitzer et SofiĀ Milkina (1987), etc., ainsi que pour plusieurs dessins animés destinés aux enfants, dont *Кузнец-колдун* [Le Forgeron sorcier] (1969), *Маугли* [Maugli] (1973).



III. 2 : Gubajdulina (19 ans ?),
<http://centrsofia.com/biografiya.html>
© centrsofia.com

Вокон (Николай Константинович Боков, 1945-2019), un homme de lettres dissident et ami de son premier mari. Durant cette période, elle commence à développer son langage musical personnel. D'ailleurs, elle considère *Cinq études pour harpe, percussion et contrebasse* (1965) comme sa première composition. Par la suite, elle s'intéresse à la musique électronique et travaille sur le synthétiseur *ANS* au Studio de musique électronique expérimentale de Moscou (1966)³⁸. En 1969, elle compose, probablement pour sa fille qui a dix ans, *Музыкальные игрушки* [*Jouets musicaux*] pour piano, les seules pièces pour enfant de son catalogue. Dès 1975, elle fait partie de l'ensemble *Astraea*, avec les compositeurs Vâceslav Artyomov (Вячеслав Артёмов, *1940) et Suslin, qui explore l'improvisation collective en employant des instruments issus de diverses traditions de musique du monde. Cette pratique se manifeste dans son catalogue qui comprend plusieurs œuvres pour des instruments rares ou traditionnels russes, comme le bayan qui fait son apparition dans la musique contemporaine «savante» avec *De profundis* pour bayan solo (1978), puis *In croce* pour violoncelle et bayan (1979).

En travaillant avec le pianiste et théoricien de la musique russe Petr Mešaninov (Пётр Николаевич Мещанинов, 1944-2006), qu'elle épouse en 1991, Gubajdulina développe une méthode de composition basée sur la série de Fibonacci. Les proportions de la série de Fibonacci 2 servent de base à la majorité de ses œuvres depuis le milieu des années 1980 : *Perception* (1981, rév. 1983-1986) ; *Au commencement était le rythme* (1984) ; *Stimmen... Verstummen* (1986)³⁹.

Pendant près de quarante ans, Gubajdulina vit à Moscou, ce qui lui vaut d'être considérée comme appartenant au trio de compositeurs moscovites, avec Alfred Schnittke (Альфред Шнитке, 1934-1998) et Édison Denisov (Эдисон Денисов, 1929-1996), connu sous le nom de Troïka de Moscou (Московская тройка). Après l'ouverture des frontières, elle décide, comme un grand nombre d'artistes de l'ancien bloc soviétique de partir à l'étranger, émigrant en Allemagne. En 1991, elle reçoit une bourse d'études allemande et passe un an et demi à Worpsswede. En 1992, elle confie ses partitions et ses esquisses à la Fondation Paul Sacher à Bâle. La même année, elle achète une maison à

³⁸ Le synthétiseur *ANS*, inventé par l'ingénieur Evgenij Murzin (Евгений Мурзин, 1914-1970) est le premier synthétiseur opto-électronique au monde. Il porte l'acronyme *ANS* en hommage à Aleksandr Nikolaevič Skrâbin (Александр Николаевич Скрябин, 1872-1915), car il se trouvait au Musée Skrâbin à Moscou.

³⁹ Cf. Valeria TSENOVA, «Number and Proportion in the Music of Sofia Gubajdulina», *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, n° 14, avril 2001, pp. 23-28.

Appen, près de Hambourg, où elle vit et travaille dans le calme et la solitude. Le 10 mai 2016, elle fait le bilan de sa vie de compositrice :

Si l'on considère l'ensemble de sa vie passée, de nombreuses observations critiques s'imposent. On se rend compte d'une multitude de défauts que l'on préférerait ne pas voir en soi. Je considère ma plus grande faiblesse comme mon manque de capacité à gérer le temps de manière judicieuse. C'est de là que vient mon empressement permanent. Trop souvent, je n'ai pas eu assez de temps pour faire évoluer mes compositions à un niveau aussi élevé que possible.

Ce que je changerais dans ma vie passée, si je pouvais la recommencer à zéro ?

Utiliser, répartir correctement le temps entre mon imagination et la réalisation de mon imagination. J'aurais dû être consciente de cette tâche bien plus tôt et y faire face.

Une autre question est : qu'est-ce que je ferais si j'avais la possibilité de poursuivre mon chemin de vie ?

Premièrement, je me familiariserais à nouveau avec le style polyphonique strict des XV^e et XVI^e siècles [...]

Et deuxièmement, je me fixerais pour objectif de composer un cycle de miniatures, à l'instar des *Inventions* de J. S. Bach ou des *Mazurkas* de Chopin.⁴⁰

Malgré le fait qu'elle soit établie depuis plus de trente ans en Allemagne, Gubajdulina a conservé sa nationalité russe. D'ailleurs, elle ne s'est jamais considérée comme une émigrée politique, une dissidente, et encore moins comme une exilée⁴¹. Ce sont les circonstances économiques difficiles des années 1990 qui l'ont contrainte à quitter son pays natal. Qui plus est, elle a fait, dans une interview du 28 septembre 2014, des déclarations prorusses en lien avec la situation politique en Ukraine, qui ont été remarquées, appréciées et récompensées dans la Russie actuelle⁴². Le 24 février 2022, soit le jour du début de la guerre contre l'Ukraine, le Centre de musique contemporaine Sofiâ Gubajdulina (Kazan)⁴³ a annoncé

⁴⁰ Cf. *Sikorski Magazin*, mars 2016, pp. 1-44 : 5.

⁴¹ « София Асратовна Губайдулина сегодня отмечает свой юбилей » [Article pour son 90^e anniversaire], *Музыкальные сезоны* [*Saisons musicales*], 24 octobre 2021, <https://www.facebook.com/musicseasons.org/posts/софия-асратовна-губайдулина-сегодня-отмечает-свой-юбилейпоздравляемкогда-речь-за/4579849708750664/> (consulté le 22 avril 2023).

⁴² София ГУБАЙДУЛИНА [Sofiâ GUBAJDULINA], «Нельзя включаться в ненависть» [«Il ne faut pas se laisser entraîner par la haine»], *Classical Music News*, 28 septembre 2014, <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/sofiya-gubaydulina-nelzya-vklyuchatsya-v-nenavist/> (consulté le 25 avril 2023).

⁴³ Центр современной музыки Софии Губайдулиной, Казан. Lien : <http://centrsofia.com/>

que la compositrice a été décorée, le 21 février 2022, de l'Ordre du mérite dans le domaine de la culture et de l'art pour sa contribution significative au développement de la culture et des arts nationaux et de ses nombreuses années d'activité⁴⁴. Soit dit en passant, le texte parle d'elle comme compositeur moscovite au masculin...

Malgré le fait que Gubajdulina soit décorée de nos jours, elle n'a pas toujours été en odeur de sainteté dans son pays natal. Compositrice extrêmement prolifique (plus de deux cents titres à ce jour), son catalogue reflète l'évolution de sa reconnaissance. En effet, ses premières œuvres sont principalement des pièces de musique de chambre, notamment parce qu'il était très difficile de faire jouer de la musique pour grands ensembles pour un·e compositeur·trice non officiel·le. En revanche, ses œuvres plus récentes comprennent des pièces à grande échelle pour des combinaisons de chœur et d'orchestre.

Comme son style ne répondait pas aux exigences du régime soviétique, l'exécution de ses œuvres a été compliquée durant les années 1970-80. Un exemple représentatif est fourni par son *Concerto pour basson et cordes basses* (1975) que Denisov, président de l'Association de musique contemporaine de Moscou, a essayé de faire jouer sept fois, sans succès. Il semble que le simple fait d'écrire dans le registre grave des instruments (en raison de la dimension narrative) était problématique en URSS. Il est aussi possible que la censure l'ait refusé, car le soliste doit pousser un fort hurlement dans le quatrième mouvement. Finalement, la pièce a été créée par son dédicataire Valerij Popov (Валерий Попов, *1937) et les Solistes de l'Orchestre symphonique d'État de Moscou sous la direction de Mešaninov le 6 mai 1976 à Moscou.

En 1979, le nom de Gubajdulina est inscrit sur la liste noire de l'Union des compositeurs, appelée les Sept de Hrennikov (Хренниковская семёрка), qui ostracise sept compositeur·trices sévèrement critiqué·es dans un discours de Tihon Hrennikov (Khrennikov, Тихон Хренников, 1913-2007) lors du VI^e Congrès de l'Union des compositeurs en novembre 1979: Elena Firsova (Елена Фирсова, *1950), Dmitrij Smirnov (Дмитрий Смирнов, 1948-2020), Aleksandr Knaifel (Александр Кнайфель, *1943), Suslin, Artyomov, Gubajdulina et Denisov. Gubajdulina y figure

⁴⁴ [Vladimir Putin] «Указ Президента Российской Федерации от 21.02.2022 № 70, 'О награждении государственными наградами Российской Федерации'» [Décret présidentiel du 21 février 2022 n°70, «Attribution de prix d'État de la Fédération de Russie»], <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202202210045?index=2&rangeSize=1> (consulté le 25 avril 2023).

probablement à cause de la création parisienne, le 22 octobre 1979, de *Час души* [*Heure de l'âme*] (1976) pour percussionniste, orchestre symphonique et mezzo-soprano solo sur des vers de Cvetaeva. Dans cette pièce, les percussions représentent les aspects masculins de l'âme de Cvetaeva et la voix ses aspects féminins. Toutefois, il est important de noter que le conflit qui anime la pièce n'est pas un affrontement entre le masculin et le féminin, mais entre l'État oppresseur et la poétesse, qui s'est suicidée le 31 août 1941 en se pendant par désespoir dans la ville tatare Alabuga (Алабуга), où elle avait été évacuée. Gubajdulina a dû être très affectée par cette tragédie, puisqu'elle recourt à ces quelques vers dans la coda de l'œuvre :

« Час души »	<i>Heure de l'âme</i>
[...] <i>В глубокий час души, В глубокий – ночи... (Гигантский шаг души, Души в ночи) [...]</i>	[...] <i>Dans l'heure la plus profonde de l'âme, Dans les profondeurs de la nuit... (Le pas de géant de l'âme, L'âme dans la nuit).</i>

Il est également possible que cette œuvre revête une dimension personnelle, puisque Alabuga est proche de sa terre natale, où elle a passé les vingt-trois premières années de sa vie et où sa fille a été élevée par ses parents, ce qui implique des souvenirs de sa propre expérience de la maternité.

Un autre aspect de la production de Gubajdulina s'inscrit en porte-à-faux par rapport aux dogmes soviétiques. Alors que toute forme d'expression religieuse était subversive et dangereuse sous le régime soviétique, elle estime que la musique et la spiritualité ont toujours été liées⁴⁵. Elle considère la religion comme le moyen par lequel l'âme se reconnecte à Dieu. Pour elle, la rupture de ce lien cause une grande douleur, mais il peut être rétabli par l'art. D'ailleurs, elle compare la composition à un acte religieux. Les traditions religieuses catholique, orthodoxe, musulmane et orientale ont toutes influencé significativement sa compréhension de la spiritualité et de la religion. Elle a confié :

Je suis une chrétienne orthodoxe et je prends la religion au pied de la lettre, comme *re-ligio*, c'est-à-dire rétablir des liens, rétablir la vie legato.

⁴⁵ Sur Gubajdulina et la spiritualité, voir: Сергей Уваров [Sergej UVAROV], «Музыка – главный источник духовной жизни» [La musique est la principale source de la vie spirituelle], *Известия*, 13 avril 2018, <https://iz.ru/727714/sergei-uvarov/muzyka-glavnyi-istochnik-dukhovnoi-zhizni> (consulté le 25 avril 2023).

La vie déchire une personne qui doit restaurer son intégrité – c'est cela la religion. En dehors de la restauration spirituelle, il n'y a pas de raison plus importante de composer de la musique⁴⁶.

La religiosité de Gubajdulina n'est pas un cas unique parmi les artistes soviétiques, dont beaucoup ont utilisé l'art comme moyen de renouer avec un passé religieux face à l'athéisme imposé par l'État. Concernant Gubajdulina, dont le grand-père paternel était un mollah, il faut rappeler qu'elle se fit baptiser chrétienne orthodoxe en 1970, suite à des discussions avec la pianiste Mariā Ūdina (Youdina, Мария Юдина, 1889-1970), fervente chrétienne, avec laquelle elle était amie depuis 1963.

Il convient aussi de préciser que Gubajdulina a commencé à écrire des œuvres spirituelles avant les années 1980, lorsque les restrictions culturelles ont été levées et que l'art explicitement religieux n'était plus considéré comme dangereux. Par exemple, elle donne une signification symbolique aux différents éléments de ses compositions dans *Introitus* (1978) et *In Croce* (1979). Sa spiritualité et sa religiosité, associées à la nature avant-gardiste de sa musique, l'ont empêchée d'être connue en URSS, alors qu'elle s'est fait un nom en Occident grâce à son *Concerto pour violon et orchestre « Offertorium »* (1980), créé le 30 mai 1981 à Vienne par Gidon Kremer et l'Orchestre symphonique de la radio autrichienne sous la direction de Leif Segerstam, puis joué à Berlin (1982) et à Londres (1986). D'ailleurs, *Sieben Worte [Sept paroles] pour violoncelle, bayan et cordes* (1982) a été édité avec le nom *Partita* (1985), puisque les sujets religieux et bibliques n'étaient pas politiquement corrects à l'époque soviétique. Autour de l'an 2000, des œuvres dont les titres se réfèrent ouvertement à la religion apparaissent : *Sonnengesang [Cantique du Soleil de Saint François d'Assise]* (1997), *Passion selon saint Jean* (2000) et son complément *Johannes-Ostern* (2001). Parmi ses dernières pièces figure le grand oratorio *Über Liebe und Hass* (2016-2018) pour solistes, deux chœurs mixtes et orchestre, sur des prières et des psaumes en plusieurs langues, dont *Der Zorn Gottes* constitue le septième mouvement. Estimant le matériau « plus riche », elle en a fait une nouvelle version pour orchestre pour le Festival de Salzbourg en

⁴⁶ « Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как ге-лигио — восстановление связи, восстановление legato жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность — это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки. »; ХОЛОПОВА [ХОЛОПОВА], *София Губайдулина* [Sofiā Gubajdulina], *op. cit.*, p. 346.

2019, dont la création n'a pas pu avoir lieu à cause de la pandémie. La première s'est finalement déroulée sans public, mais avec une retransmission en direct au festival Wien Modern en novembre 2020, puis est parue en CD en 2021. Enfin, la dernière œuvre orchestrale de Gubajdulina, *Божий Гнев* [*La colère de Dieu*] (2019), créée le 6 novembre 2020 au Musikvereinsaal à Vienne par ORF Radio-Symphonieorchester Wien sous la direction d'Oksana Lyniv, porte tout son sens prophétique.

Reconnue comme l'une des personnes qui a le plus marqué l'histoire de la composition récente, Gubajdulina est présentée, dans le film documentaire qui lui est consacré, *Сад радости в мире печали* [*Le jardin de la joie dans un monde de tristesse*] (2011), comme une « femme compositeur avec la puissance de création d'un homme », ce qui interpelle et dérange. Il ne s'agit pas d'un exemple sexiste isolé, même Schnittke considérait que Gubajdulina, conformément à la théorie psychologique de Carl Jung, a une âme d'homme. Pour lui, être un créateur, c'est aussi être un moraliste et se battre avec des questions morales exige une « force d'âme masculine »⁴⁷. Quant à Gubajdulina, elle a été un peu déconcertée lorsqu'elle a été approchée – alors qu'elle était autorisée pour la première fois à voyager en Occident, à l'occasion du Festival international de musique d'Helsinki en août 1984 – non seulement par des journalistes intéressés par sa musique, mais aussi par des compositrices désireuses de rencontrer une collègue féminine. Elle a été surprise par les associations et les festivals formés par et pour les compositrices, car l'Union soviétique, bien que prétendant être une société égalitaire, n'avait pas de tels groupes.

Michael Kurtz, son biographe, affirme qu'elle n'a jamais été opprimée en raison de son genre, une déclaration que Gubajdulina a généralement approuvée lors d'interviews. En effet, elle ne pense pas avoir été victime de discrimination de la part du gouvernement parce qu'elle était une femme, mais bien parce qu'elle n'écrivait pas de la musique conforme à l'idéologie du réalisme socialiste. Cependant, elle a exprimé des doutes, dans une interview de 1984⁴⁸, sur le fait que les compositrices étaient respectées de la même manière en Union soviétique, même si elles étaient représentées dans les arts, mais de manière minoritaire puisque le mouvement d'avant-garde soviétique est largement masculin. En effet, la quantité de commentaires concernant son genre, bien qu'elle n'ait peut-être

⁴⁷ Alexander IVASHKIN, *A Schnittke Reader* [trad. John Goodliffe], Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 67.

⁴⁸ Claire POLIN, « Interviews with Soviet Composers », *Tempo*, n° 151, 1984, pp. 10-16, <https://www.jstor.org/stable/946213> (consulté le 25 avril 2023).

pas été officiellement exclue ou réprimée parce qu'elle était une femme, révèle que celui-ci a eu un impact significatif sur la manière dont elle était perçue et traitée. Toutefois, il semble que, pour Gubajdulina, la nature avant-gardiste de sa musique posait plus de problèmes que son genre, même si elle n'ignorait pas la façon dont les femmes étaient confrontées aux préjugés sexistes en Union soviétique.

CONCLUSION

Au terme de notre parcours, nous remarquons qu'Ustvol'skaja et Gubajdulina ne semblent pas avoir ressenti le désavantage de leur condition de femme dans un régime autoritaire. Ainsi, aucune des deux n'aborde, dans son bilan de vie, la question du statut de compositrice. En réalité, elles étaient probablement conscientes de la manière dont leur genre les désavantageait, mais les difficultés de la vie courante et les restrictions idéologiques imposées aux artistes leur posaient un problème plus grave. En effet, les compositeur·trices qui écrivaient de la musique ressemblant à celle de l'avant-garde occidentale risquaient d'être mis·es sur une liste noire, d'être renvoyé·es de leur poste d'enseignant·e, de rencontrer des difficultés pour voyager et de peiner à trouver un travail rémunéré. Malgré ces risques, Ustvol'skaja et Gubajdulina ont choisi d'écrire de la musique qui ne se conformait pas à l'esthétique du réalisme socialiste, dans lequel il n'y avait pas de la place, ni pour l'intense spiritualité d'Ustvol'skaja, ni pour l'exaltation mystique de Gubajdulina. Qui plus est, Gubajdulina recherchait activement la musique des compositeurs occidentaux et incorporait des techniques de composition d'avant-garde dans sa musique. En revanche, imiter la musique d'un·e compositeur·trice, d'avant-garde ou non, n'intéressait pas Ustvol'skaja. Elle voulait être fidèle à elle-même, être unique et elle y est parvenue.

Par ces quelques observations, il est possible de comprendre ce que signifiait être une compositrice non conformiste dans le régime soviétique. Bien que les conditions effroyables de création qui régnaient alors en URSS et la pression exercée sur les compositeur·trices d'avant-garde aient effacé la conscience de la discrimination de genre chez les compositrices soviétiques, cela ne signifie pas que le sexisme n'était pas présent, comme le prouvent notamment les propos de Schnittke. Toutefois, les principales intéressées, luttant sur un autre front idéologique, n'avaient pas le loisir de s'en préoccuper et de se défendre contre ce type d'attaques.

Angela Ida De Benedictis

**AVEC LA PROFONDE LÉGÈRETÉ D'UNE IRONIE SÉRIEUSE :
CATHY BERBERIAN « COMPOSITRICE »**

Io non mi considero alla stregua di un compositore. Le mie idee sono *trouvailles*. La nuova musica ha due clowns : Mauricio Kagel e me. La musica deve riflettere la nostra vita e nella vita c'è molto di più delle cose serie. Oggi la gente non ricorda che alcune composizioni del primo barocco o del classicismo erano scherzi musicali fatti per far sorridere gli ascoltatori. Oggi prendiamo tutto sul serio – l'humor è morto...¹

C'est par ces mots, prononcés avec sérénité, modestie et grande lucidité, que Cathy Berberian a répondu, lors d'une émission de la radiotélévision suisse en 1969, à Carlo Piccardi qui lui demandait comment *Stripsody*, sa composition la plus célèbre, était née.

La question était adressée à une artiste connue à l'époque presque exclusivement comme une interprète vocale incomparable du répertoire du XX^e siècle, source d'inspiration pour de nombreux compositeurs d'avant-garde. Et c'est précisément cette invocation à la « légèreté », ce désir de réévaluer des aspects presque disparus de la scène musicale contemporaine (à savoir l'ironie, l'auto-ironie et un sens aigu de l'humour²), qui nous permet de comprendre et de mieux interpréter un côté encore inconnu de l'activité artistique de Berberian, celui de « compositrice ».

¹ « Je ne me considère pas comme un compositeur. Mes idées sont des *trouvailles*. La nouvelle musique a deux clowns : Mauricio Kagel et moi. La musique doit refléter notre vie, et, dans la vie, il y a bien plus que des choses sérieuses. Aujourd'hui, les gens ne se souviennent pas que certaines compositions du début du baroque ou du classicisme étaient des blagues musicales faites pour faire sourire les auditeurs. Aujourd'hui, nous prenons tout au sérieux – l'humor est mort... » ; Cathy BERBERIAN in *Cathy Berberian, una voce protagonista* [émission TV], 1969, archives de la Radiotelevisione svizzera (RSI) (avec l'aimable autorisation de Carlo Piccardi). Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'autrice.

² Dans une perspective différente de celle présentée ici, ces aspects sont abordés dans Stéphan ETCHARRY, « La diva qui riait. Cathy Berberian, le rire et l'humour dans la musique des années 1960 », in *L'humour en musique et autres légèretés sérieuses depuis 1960*, éd. Étienne Kippelen, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2017, pp. 107-125.

Dans ce domaine, son nom est principalement associé à *Stripsody* pour voix seule (1966). Composé trois ans plus tard, son deuxième ouvrage pour piano seul, *Morsicat(h)y* (1969), est beaucoup moins connu, tandis qu'une troisième composition, *Anatema con varie azioni* pour sept instruments, datable de fin 1969 mais jamais achevée de son vivant, était totalement inconnue jusqu'à sa récente découverte dans ses archives. Par souci d'exhaustivité, il convient de mentionner deux autres projets du début des années 1970, restés à l'état d'ébauche : un cycle de pièces pour voix solo inspiré de *Finnegans Wake* de James Joyce (*Awake and Read Joyce*, dont il reste quelques esquisses) et une pièce inspirée du chant des oiseaux, *Cat-bird*³.

Dans le cadre de cette contribution, il ne s'agit pas de déterminer – au niveau de la réception de la figure artistique de Berberian – si son activité de compositrice est secondaire ou occasionnelle par rapport à celle de chanteuse, ou si elle avait placé en elle des attentes. Je voudrais plutôt interpréter ces incursions dans un terrain proprement créatif dans le cadre d'un contexte biographique particulier. En effet, ces expériences compositionnelles nous ramènent à une période spécifique de sa carrière et de sa vie privée, qui commence après la première moitié des années 1960, soit immédiatement après la fin de son mariage avec Luciano Berio. Ce n'est qu'à partir de ce moment que Berberian a commencé à élargir considérablement son répertoire en tant que chanteuse et à se détacher du cliché d'interprète spécialisée dans la musique contemporaine, en laissant libre cours à un aspect de sa personnalité (l'ironie) et en concevant des morceaux musicaux destinés à communiquer sa joie de faire (et de vivre) la musique.

Il n'est donc pas superflu de retracer brièvement les principales étapes de sa biographie, de ses débuts à la seconde moitié des années 1960, et de revenir sur quelques jalons de la vie de cette incroyable interprète, universellement considérée comme la vestale de la nouvelle vocalité.

QUELQUES PASSAGES ENTRE LA VIE ET L'ART

Cathy Berberian est née le 4 juillet 1925 dans le Massachussetts aux États-Unis. Ses parents étaient des réfugiés arméniens provenant de deux régions différentes : son père était issu d'une communauté arménienne de Bulgarie ; sa mère d'une communauté arménienne de Turquie. En 1927, la famille s'installe à New York, où Cathy prend ses premières leçons de

³ Tous les matériaux et les ébauches mentionnés sont conservés dans la Collection Cathy Berberian, Fondation Paul Sacher, Bâle (CCB, FPS).

chant avec Virginia Novelli et le baryton Alfredo Gandolfi. Toujours à New York, elle donne ses premiers concerts publics et participe à des groupes de danses traditionnelles arméniennes et de danse hindoue. En 1949, elle arrive, après un bref séjour à Paris, pour la première fois en Italie, à Milan, bien déterminée à étudier le chant. La suite est une histoire en partie déjà racontée⁴, que nous pouvons rapidement exposer ici en rappelant quelques étapes-clés : 1) sa rencontre fin 1949 avec Berio, jeune étudiant de composition au Conservatoire de musique Giuseppe Verdi de Milan, alors qu'elle recherchait un pianiste accompagnateur pour postuler à une bourse Fullbright (ils se marient le 1^{er} octobre 1950 et l'Italie devient sa patrie d'élection) ; 2) sa transformation progressive en *prima donna* de l'avant-garde musicale et en point de référence incontesté de la nouvelle vocalité (outre Berio, sa voix et sa polyvalence d'interprétation ont été une source d'inspiration pour des compositeurs tels que Sylvano Bussotti, John Cage, Bruno Maderna, Darius Milhaud, Henri Pousseur et Igor Stravinsky)⁵. La fréquentation de Berio a également permis à Berberian d'avoir un contact privilégié avec un milieu intellectuel fréquenté, notamment, par Umberto Eco et Edoardo Sanguineti.

Après 1964 (date qui coïncide avec la fin de son mariage avec Berio), elle s'éloigne progressivement de la nouvelle musique, bien qu'elle continue à la pratiquer avec des interprétations inoubliables au moins jusqu'au début des années 1970⁶. En effet, c'est dans la seconde moitié des années 1960 qu'elle commence à découvrir (ou plutôt à redécouvrir) sa dimension autonome d'interprète polyvalente, capable de maîtriser un large répertoire vocal allant de *Monteverdi aux Beatles* (le titre de l'un de ses récitals les plus connus de ses années de maturité). À cette période, elle se lance dans sa brève expérience de «compositrice», donnant libre cours à son désir de s'exprimer non seulement en interprétant les œuvres d'autrui, mais aussi en jouant ses pièces ou en en imaginant pour d'autres interprètes.

⁴ Voir entre autres : Marie Christine VILA, *Cathy Berberian cant'actrice*, Paris, Fayard, 2003 et diverses contributions dans *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality*, éd. Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Pieter Verstraete, Farnham, Ashgate, 2014.

⁵ Pour un aperçu des compositions écrites spécifiquement pour Berberian et des informations plus détaillées sur sa biographie et sa liaison artistique et privée avec Luciano Berio, cf. : Angela Ida DE BENEDICTIS et Nicola SCALDAFERRI, «Berberian, Cathy», *Dizionario Enciclopedico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2014, https://www.treccani.it/enciclopedia/cathy-berberian_%28Dizionario-Biografico%29/ (consulté le 19 mai 2023).

⁶ Parmi ses dernières participations à une première mondiale dans le domaine de la musique contemporaine, il faut mentionner *Ausstrahlung* de Bruno Maderna (créé le 4 septembre 1971 à Persepolis), dont la partie vocale lui était expressément destinée.

Dans les deux cas, il s'agit de véritables « actions scéniques » (voire « représentatives ») dans lesquelles on décèle, derrière le sourire et une apparente légèreté, un humour subtil et tranchant (et parfois presque tragique).

En parlant de son incroyable rôle de « muse » et d'inspiratrice de la musique d'avant-garde, sa contribution en tant qu'interprète « géniale » et brillante a souvent été soulignée⁷. Berberian a toujours été considérée comme une chanteuse capable non seulement de stimuler la créativité, mais aussi d'établir une relation de coopération et d'intégration avec les compositeurs, qui sont parvenus, grâce à elle, à de nouvelles solutions expérimentales⁸. Depuis plusieurs années, on a, par exemple, souligné qu'elle :

a aussi mis en cause un modèle consolidé de la musique occidentale qui a toujours vu le compositeur comme le « créateur » des événements sonores et l'interprète comme le réalisateur de sa volonté. Dans le cas des ouvrages conçus et composés pour la voix de Cathy Berberian (surtout dans le cas de ceux qui étaient modelés exactement sur cette voix comme *Visage* or *Folk Songs* [de Berio]) il est presque impossible parfois de distinguer le rôle du compositeur de celui du chanteur⁹.

Dans des études récentes, cette idée est parfois poussée à l'extrême, au point de parler d'un véritable « co-authorship » de Berberian pour des pièces (y compris électroniques) modelées avec/sur sa voix¹⁰. Selon cette lecture, son champ d'action en tant que « compositrice » s'étendrait de manière exponentielle à un ensemble hétérogène de compositions (de Berio, Bussotti, Cage et d'autres) dans lequel les contours de la responsabilité créative dans le processus de « fixation de l'œuvre » ne seraient plus distinguables et les relations entre « écriture musicale » et « interprétation musicale » seraient non seulement bouleversées mais devraient être complètement repensées dans leurs fondements pratiques et théoriques.

⁷ En plus des livres mentionnés à la note 4, voir : Jennifer PAULL, *Cathy Berberian and Music's Muses*, Vouvy, Amoris, 2007.

⁸ Voir à ce sujet : Kate MEEHAN, *Not Just a Pretty Voice. Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*, PhD Washington University, UMI Dissertation Service, 2011. <https://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1238&context=etd> (consulté le 19 mai 2023).

⁹ Nicola SCALDAFERRI, « La voix de Cathy Berberian », in *Musiques vocales en Italie depuis 1945. Esthétique, relations texte-musique, techniques de composition*, éd. Pierre Michel et Gianmario Borio, Strasbourg, Millénaire III, 2005, pp. 179-194 : 192.

¹⁰ Voir notamment : Francesca PLACANICA, « 'La nuova vocalità nell'opera contemporanea' (1966). Cathy Berberian's Legacy », in *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality, op. cit.*, pp. 51-66 : 53-54. À la p. 227 de ce volume, les éditeurs indexent, par exemple, *Visage* comme une œuvre de « Berio, Luciano and Berberian, Cathy ».

La connaissance approfondie de ses archives (publiques et privées), actuellement conservées à la Fondation Paul Sacher à Bâle, conduit néanmoins à repenser cette lecture, qui a progressé aussi grâce à l'épanouissement des études contemporaines de genre et qui, à y regarder de plus près, plutôt que de rendre service à l'artiste (et à la femme), en vient paradoxalement à affaiblir son autonomie et à déprécier sa remarquable intelligence humaine et musicale.

Femme et artiste consciente de son potentiel, de ses ressources et de ses capacités, «féministe instinctive» (comme Berberian aimait se désigner pour se distinguer d'attitudes fanatiques éloignées d'elle)¹¹, elle n'a jamais considéré ou perçu son rôle comme étant «subordonné» ou comme n'étant pas à la hauteur des «grands» compositeurs qui l'entouraient. Au contraire, ses collaborations l'ont amenée à valoriser sa propre contribution, même créative, et à rendre les œuvres des autres uniques grâce à ses interprétations. Très lucide, Berberian a toujours compris sa relation avec les compositeurs qui ont créé des œuvres conçues pour sa voix, sa gestualité et ses capacités expressives, comme un échange «généreux» entre le compositeur et l'interprète, qui ont cependant tous deux des responsabilités bien distinctes. Et son arme, lorsqu'il le fallait, pour surmonter ses faiblesses ou affronter des présences parfois quelque peu «encombrantes», était l'ironie, vécue comme un expédient démystifiant et un instrument pour «piquer» subtilement avec esprit. C'est cette même ironie que nous trouvons, comme nous le verrons, dans ses compositions, toutes reliées d'une manière ou d'une autre (et pas par hasard) à un «moustique» agaçant qui s'insinue de manière flagrante ou indirecte dans les sons fixés non pas avec sa propre voix, mais sur le papier pour les autres interprètes.

Aux personnes qui, par exemple, lui ont demandé s'il ne fallait pas lui attribuer un rôle d'autrice pour la version finale de la *Sequenza III* de Berio (qui avait connu diverses modifications dictées par ses suggestions), Berberian a répondu en 1979 avec une grande impartialité :

there were certain little touches that I suggested, I mean, that I suggested the order of, the material was all Luciano's, none of the material was mine. [...] people were apt to think, «oh well, she's making up most of it», [...]but] if I were making up most of it I would be composing my own pieces for myself. I'm not that good, nobody is as good as Luciano, I

¹¹ Parlant d'elle-même et de certains de ses choix dans une interview de 1976, Berberian a observé qu'ils pouvaient découler «da un femminismo istintivo [...] che però non ha nulla a che fare con il 'Woman Liberation', col quale ho alcune cose in comune ma altre assolutamente no»; «*La Recherche, Stripsody e Pulcinella*. Intervista a Cathy Berberian di Emilio Gavazzeni», *Symphonia*, vol. 30, n° IV, 1993, pp. 20-26 : 21.

could inspire him, I could stimulate him, give him maybe a couple of ideas, vocal ideas even [...], but the miracle of Luciano's genius, of his composing [...] is still new to me, I mean, I'm always in open wonder¹².

Quelques années plus tard, en 1981, cette revendication de « séparation des rôles » est réitérée, lors d'une longue conversation privée avec Silvana Ottieri, de manière encore plus explicite :

quando io cerco di descrivere il nostro metodo di lavoro, dicono: 'E dai, allora l'hai composto tu!' No, non è vero: perché io ho dato, sì, ore di materiale, ma la scelta finale di queste ore è di quello che fa la composizione. È come dare l'alfabeto a qualcuno, e lui ti fa delle sentenze... delle frasi fatte, stupide, o banali, mentre un vero scrittore, un grande artista ti tira fuori o la poesia, o una cosa meravigliosa. E Luciano ha fatto così: insomma, usando me come strumento. Uno strumento pensante, uno strumento che collabora, ma che comunque, io da sola, non sarei capace di fare¹³.

On pourrait être tenté de voir dans ces mots une énième manifestation de soumission adoratrice de la part d'une femme, aussi talentueuse soit-elle, destinée à rester toujours dans l'ombre du grand compositeur « de génie ». Une image qui ne convient toutefois pas à une artiste et à une femme fière comme Berberian, qui n'a jamais ménagé ses paroles, sincères et décisives, lorsqu'elle a senti ses droits de femme et d'artiste vaciller sur le plan professionnel, humain ou économique. À titre d'exemple, parmi tant d'autres, on peut citer une lettre envoyée à Maderna au milieu des années 1960 pour revendiquer dignement sa

¹² « Il y avait certaines petites touches que je suggérais, je veux dire dont je suggérais l'ordre, mais le matériel était entièrement de Luciano; aucun matériel n'était le mien. [...] Les gens avaient tendance à penser 'oh, elle en invente la majeure partie' [...] mais] si j'en inventais la majeure partie, je composerais mes propres pièces pour moi. Je ne suis pas si bonne, personne n'est aussi bon que Luciano: je pourrais l'inspirer, je pourrais le stimuler, lui donner peut-être quelques idées, des idées vocales même [...] mais le miracle du génie de Luciano, de sa composition [...] est encore nouveau pour moi, je veux dire: je suis toujours en plein émerveillement. »; entretien du 1^{er} mars 1979 à Milan avec Nelson Rivera in *Cathy Berberian. Entrevistas*, Puerto Rico, Riel, 2019, pp. 57-93: 80; 82.

¹³ « Lorsque j'essaie de décrire notre méthode de travail, on me dit 'mais alors, c'est toi qui l'as composé!' Non, ce n'est pas vrai: parce que j'ai donné, oui, des heures de matériau, mais le choix final de ces heures de matériel est celui de la personne qui compose. C'est comme donner les lettres de l'alphabet à quelqu'un qui organise ensuite des phrases... Il peut en sortir des phrases toutes faites, stupides ou banales, alors qu'un véritable écrivain, un grand artiste, fait naître de la poésie ou quelque chose de merveilleux. Et c'est ce que Luciano a fait: il m'a utilisée comme un instrument. Un instrument qui pense, qui collabore, mais que je ne serais de toute façon pas en mesure d'utiliser seule. »; extrait d'un entretien inédit avec Silvana Ottieri (1981), enregistrement déposé dans la CCB, FPS (cassette 20, face B).

contribution et sa part de responsabilité artistique en tant qu'« instrument vocal » (ou matériau sonore) à la base de l'œuvre électronique
Dimensioni II: Invenzione su una voce:

Carissimo Bruno

ti scrivo sotto il suggerimento di Suvini Zerboni riguardando *Invenzione su una voce* [...]. So che hai usato una parte di questo nastro per la tua opera ma da nessuna parte risultava che la voce registrata fosse la mia. Ora, inutile a farti ricordare che non ho mai ricevuto una lira per la registrazione perché tu avevi troppo poco tempo e la burocrazia della RAI avrebbe reso impossibile la registrazione in tempo. Né faccio come la Henius che pretende un [sic] percentuale da Nono ogni volta che si faccia *La fabbrica illuminata*. Ti chiedo solo di fare includere il mio nome sul programma quando questo nastro, o anche la minima parte di questo, viene eseguito. [...] Non credo che la mia richiesta possa essere nociva alle tue interesse [sic]¹⁴.

À l'époque de cette lettre (soit peu après la fin de son mariage avec Berio), Berberian s'était déjà engagée sur un chemin – parfois très douloureux – qui allait progressivement la rendre de plus en plus autonome en tant que femme, interprète à la réputation internationale et intellectuelle intégrée dans un milieu culturel, même extramusical. Beaucoup ignorent, par exemple, que c'est à elle que l'on doit l'une des premières traductions en Italie d'un volume consacré à James Joyce¹⁵ et que, dans le cadre d'une intense relation « donnant-donnant » avec Berio, c'est lui qui lui est redevable de sa connaissance approfondie de cet auteur. Il est encore plus surprenant de savoir que toutes les traductions du grand dessinateur américain Jules Feiffer, publiées en Italie entre 1963 et 1968, sont le fruit d'une collaboration entre Berberian et

¹⁴ « Très cher Bruno, Je t'écris sur les conseils de Suvini Zerboni concernant *Invenzione su una voce* [...] Je sais que tu as utilisé une partie de cette bande magnétique pour ton œuvre [*Hyperion*] mais il n'est apparu nulle part que la voix enregistrée était la mienne. Maintenant, inutile de te rappeler que je n'ai jamais reçu un centime pour l'enregistrement parce que tu avais trop peu de temps et que la bureaucratie de la RAI aurait rendu impossible l'enregistrement dans les délais. Je ne fais pas non plus comme Henius qui exige un pourcentage de Nono chaque fois qu'on joue *La fabbrica illuminata*. Je te demande seulement que mon nom soit inclus dans le programme lorsque cette bande, ou même la plus petite partie de celle-ci, sera jouée. [...] Je ne pense pas que ma demande soit préjudiciable à tes intérêts. »; Cathy Berberian à Bruno Maderna, s.d. [ca. 1964-65], inédit, Collection Bruno Maderna, FPS. Pour la référence aux revendications de Carla Henius, voir sa lettre à Luigi Nono du 19 mars 1966 in *Carla carissima. Carla Henius und Luigi Nono. Briefe, Tagebücher, Notizen*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1995, p. 61.

¹⁵ Il s'agit de Patricia HUTCHINS, *Il mondo di James Joyces*, trad. de Cathy Berberian et Roberto Sanesi, Milano, Lerici, 1960.

Eco¹⁶, tous deux grands fans et admirateurs de bandes dessinées et d'œuvres satiriques et humoristiques, comprises comme un produit de haute éducation culturelle et miroir déformé de la vie réelle. Pour compléter cet aperçu, il faut signaler que Berberian a également contribué aux premières traductions des livres de Woody Allen en Italie¹⁷. Il est ainsi plus facile de comprendre le contexte et les circonstances qui ont conduit en 1966 à sa première composition, *Stripsody*, basée exclusivement sur des sons ou des onomatopées issus de bandes dessinées.

UN CONTREPOINT LUDIQUE À LA MUSIQUE VOCALE DE L'AVANT-GARDE : *STRIPSODY* (1966)

Parmi les (rares) compositions de Berberian, *Stripsody* est certainement la plus connue et celle qui lui correspond le mieux sur le plan humain. Il s'agit d'un miroir de sa personnalité et de ses passions, un morceau avec lequel elle divertit le public et s'amuse à devenir l'interprète d'elle-même. L'ironie et l'humour sont ici élevés au rang de « paramètre compositionnel » et, en même temps, de principe performatif. Pour *Stripsody*, Berberian s'inspire ouvertement d'un genre, celui des *comics strips* (d'où le titre), qu'elle cultive et aime depuis des années, mais aussi parce que les bandes dessinées « ne sont pas toujours drôles, au contraire : elles peuvent être extrêmement sérieuses »¹⁸. Dans la genèse de *Stripsody* s'entremêlent son amitié avec Eco et une collaboration – qui reste à approfondir en termes de priorité d'auteurs – avec le peintre Eugenio Carmi, auteur d'une série de quatorze affiches très colorées également inspirées des onomatopées des bandes dessinées. Placées derrière ou autour de Berberian pendant ses concerts, ces sérigraphies ont fait partie intégrante de la scénographie de la pièce pendant des années et ont été publiées par Carmi en 1966 dans un volume intitulé *Stripsody*, qui contenait également un disque vinyle avec une « interprétation vocale de Cathy Berberian » (l'écoute révèle qu'il s'agit d'une version de l'œuvre différente de celle connue aujourd'hui)¹⁹.

¹⁶ Voir Jules FEIFFER, *Il complesso facile* (1962), *Passionella e altre storie* (1963) et *Il trapianto del trauma* (1968), traduits par le « duo » Berberian-Eco et publiés par Bompiani à Milan.

¹⁷ Elle a notamment traduit Woody ALLEN, *Saperla lunga* et *Citarsi addosso*, Milano, Bompiani, 1973 et 1976.

¹⁸ Berberian in *Cathy Berberian, una voce protagonista*, op. cit.

¹⁹ Voir Eugenio CARMi, *Stripsody*, Arco d'Alibert, Roma 1966 (réédité en 2013 ; éd. en anglais : Houston, Kiko Gallerie, 1966) ; voir aussi <https://www.eugeniocarmi.eu/it/pubblicazione.id.1> (consulté le 27 mai 2023).

Si la question de la véritable paternité de l'idée de *Stripsody* reste encore ouverte, il est certain que la partition de la pièce, conçue comme une composition musicale autonome, a été publiée par Berberian chez Peters qu'en 1967, peu après le volume de Carmi et dans un format graphique totalement étranger à ses affiches²⁰.

Dans l'Exemple 1 qui reproduit la première page de la partition imprimée, un détail attire immédiatement l'attention : la « notation graphique » n'est pas de l'autrice, mais est clairement attribuée au dessinateur et auteur satirique italien Roberto Zamarin. Comme le prouvent diverses vidéos d'époque et autres documents d'archives, Berberian n'a jamais utilisé cette partition imprimée pour ses exécutions de *Stripsody*. Lors de ses concerts, elle chantait à partir de sa propre partition autographe, une sorte de collage textuel dans lequel les différentes onomatopées étaient structurées sous forme de mots ou de dessins avec des couleurs et des signes divers pour être interprétées vocalement et gestuellement (cf. Exemple 2). La conception graphique de la partition imprimée était manifestement destinée à transmettre l'œuvre sous une forme compréhensible (et reproductible) à de nouveaux interprètes, en soulignant son aspect ludique et ironique grâce aux dessins de Zamarin. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard que Berberian s'en soit servie uniquement pour expliquer l'œuvre lors d'interviews télévisées ou de conférences publiques. Il est intéressant de souligner que, en jouant les rôles différents de compositrice et d'interprète de sa propre pièce, Berberian se dédouble en distinguant entre une notation « privée », un code destiné exclusivement à elle-même et ses interprétations, et une notation « publique », pour les futurs interprètes de l'œuvre – et peu importe que cette dernière, destinée à la postérité, ne soit pas de sa main.

Après ses débuts en tant que compositrice, plusieurs interviewers lui ont demandé : « And you, having inspired quite a range of composers, decided to try your hand at it yourself [?]. »²¹ La question était d'ailleurs légitime, si l'on considère que la première de *Stripsody* a eu lieu le 7 mai 1966 à Radio Brême, dans le cadre du Festival de musique contemporaine

²⁰ Sur tous ces aspects, y compris la genèse et la priorité d'auteur vis-à-vis de Carmi, cf. : Giovanni CESTINO, « *When she looks at music* ». *L'approccio performativo di Cathy Berberian attraverso lo studio delle sue partiture*, mémoire de Master, Université de Pavia, 2013-14, pp. 88-125. Dans la partition imprimée de Peters, cependant, le copyright indiqué est celui de la « création » de la pièce, 1966 (voir Exemple 1).

²¹ « Après avoir inspiré tant de compositeurs, avez-vous décidé d'essayer de composer vous-même ? » ; Bálint András VARGA, *From Boulanger to Stockhausen. Interviews and a Memoir*, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 155-166 : 163 (entretien avec Berberian de 1974).

«Pro Musica Nova» où elle avait donné, deux jours auparavant, les premières mondiales de *Sequenza III* de Berio et *Phonèmes pour Cathy* de Pousseur, des œuvres expressément conçues pour sa voix. Et pourtant, il serait fallacieux de voir dans la composition de *Stripsody* une manifestation de vengeance ou le besoin d'affirmer un rôle. Il s'agit plutôt de l'affirmation d'une attitude: *Stripsody* est un véritable miroir de sa personnalité et de ses passions, ainsi qu'une manière d'exorciser, avec une ironie subtile, une « lutte » toute personnelle contre un « moustique » dont l'autrice semble vouloir se libérer à tout prix... («Un mosquito qui tourne autour de moi, disons, et après, avec la main, je le tue: bang! C'est la fin...»).²² Nous reviendrons sur le moustique!

La simultanéité des premières mondiales de *Stripsody* et de *Sequenza III* offre l'occasion de réfléchir à la relation Berio-Berberian, à une époque où leurs relations artistiques devaient surmonter leurs difficultés personnelles²³, et d'explorer les effets d'une prétendue « rivalité » découlant d'une inversion inattendue des rôles. Bien des années plus tard – alors que leurs rapports étaient plus détendus, même sur le plan privé –, Berberian se souvenait encore de la déception de Berio après le concert à Brême. Voici, par exemple, ses souvenirs extraits d'une longue interview réalisée en 1981, qui illustrent une version des événements conforme à ce que révèlent d'autres documents d'archives et la correspondance de l'époque:

En 1966 Luciano m'a écrit pour me dire que le Festival de Brême lui avait commandé une pièce pour moi, un 'solo' pour voix de femme [*Sequenza III*]. ... J'ai reçu la pièce seulement cinq jours avant de partir pour Brême. Je la regarde et les bras m'en tombent: c'était très stimulant, oui, mais la notation était complètement originale, c'était comme devoir apprendre une nouvelle langue! ... Mais il y avait aussi un autre problème à résoudre. Mon contrat avec le festival de Brême m'obligeait à jouer quatre pièces, mais je n'en avais reçu que deux, celle de Luciano et celle de Pousseur. J'ai donc appelé le directeur du Festival et lui ai dit «Eh bien, vous savez, il se trouve que j'aurais une composition à moi, que je pourrais interpréter, si vous voulez... elle est inspirée de bande dessinée» ... Et donc, nous sommes d'accord. ... J'arrive à Brême. C'était un Festival de musique contemporaine, donc le public était composé de critiques et de compositeurs: un

²² C'est par ces mots que Berberian termine son explication de la scène finale de *Stripsody* dans l'émission télévisée *Rendez-vous dimanche* de Pierre Bartholomé (1977, vidéo RTBF, conservée dans la CCB, FPS).

²³ Il faut rappeler qu'en septembre 1966, Berberian avait remporté un procès qui avait débuté en août 1964, pour la séparation et la garde de sa fille Cristina. Certains journaux de l'époque avaient relayé cette nouvelle (revue de presse conservée dans les collections Luciano Berio et Cathy Berberian, FPS).

public très exigeant. Le fait que j'allais présenter une composition de mon cru faisait sensation. C'était une grande nouvelle, et je n'arrêtais pas de donner des interviews à la radio et à la télévision. J'assurai mes deux concerts. La pièce de Pousseur n'a pas eu beaucoup de succès, celle de Cage a reçu l'attention qu'elle méritait, celle de Luciano n'a pas fonctionné du tout, car il y avait encore beaucoup de travail à faire. Quant à ma pièce, le public n'a pas semblé réagir beaucoup. [...]

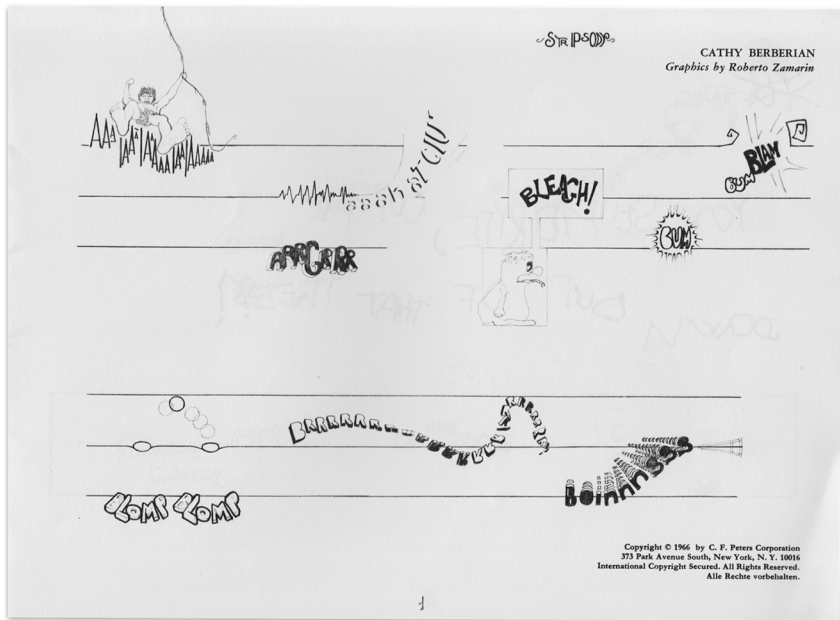
Je rentre à la maison et Luciano me téléphone : «Écoute, Cathy, je n'ai pas encore entendu ce que tu as fait, mais tu ne peux pas appeler 'composition' une chose basée sur une bande dessinée. Appelle-la 'scherzo', 'divertimento', tout ce que tu veux, mais pas 'composition' ». J'étais peut-être un peu offensée par le fait qu'il me rabaisse sans même avoir entendu mon morceau. ... Quoi qu'il en soit, à mon tour, je lui ai dit ce que je trouvais faux dans sa pièce, *Sequenza III*. Je lui ai tout écrit. Peu de temps après, j'ai reçu la revue de presse de mon concert au Festival de Brême et j'ai été stupéfaite, car ce public de critiques impassibles avait écrit de merveilleuses recensions de *Stripsody*. *Stripsody*, vous entendez? Ma composition! Je dois avouer que, surtout après le sermon de Luciano, j'ai ressenti une petite revanche...

Bref: deux ans plus tard, Luciano et moi sommes à New York pour deux concerts au Carnegie Hall et le deuxième soir, je performe *Stripsody*. À la fin, le public est en délire, et lorsque je quitte la scène, Luciano me dit : «Cathy, mais c'est une composition fantastique!». ²⁴

À y regarder de plus près, le côté «fantastique» de *Stripsody* réside précisément dans le «plaisir» qu'elle procure à l'écoute, dans la joie et le sourire que l'autrice s'efforce de donner au public, ainsi que dans sa capacité à transmettre de manière immédiate, en «jouant» avec le pouvoir évocateur des gestes et des sons, toutes les possibilités sémantiques de l'onomatopée.²⁵ À une époque où les œuvres politiques faisaient fureur et où tout le monde parlait d'engagement, Berberian a également décidé de «dénoncer» quelque chose avec sa composition: le «sérieux» des milieux de la musique contemporaine, compromis pour Berberian par l'impossibilité de vivre le côté «ludique» de la musique. Et pour aller au bout de cette dénonciation, elle va jusqu'à réaliser (apparemment) la prière du grand compositeur, son ancien mari. En renversant les positions, ce sera Berberian elle-même qui ne définira pas *Stripsody* comme une

²⁴ Extrait d'un entretien inédit avec Silvana Ottieri (1981), *op. cit.* (original en italien, même bobine que celle citée à la note 13). La pièce de Cage à laquelle Berberian fait référence est *Aria with Fontana Mix*, jouée dans le même concert que *Stripsody*.

²⁵ À ce sujet, voir aussi VERSTRAETE, «Cathy Berberian's *Stripsody* – An excess of Vocal Personae in Score and Performance», in *Cathy Berberian. Pioneer of Contemporary Vocality*, *op. cit.*, pp. 67-85.



Ex. 1: Cathy Berberian, *Stripsody*, for solo voice, graphics by Roberto Zamarin (New York, Peters Corporation, © 1966 [imprimée 1967]), p. 1.

This image shows a handwritten manuscript for the musical score 'Stripsody' by Cathy Berberian. The page is filled with extensive sound effects and musical notations, including 'AR-EE TARZAN', 'GRRR', 'POW!', 'CRACK', 'SVOOM', 'ZOOM', 'BANG!', 'YEEU-YU', and 'ZUM-N-C'. There are also small sketches and annotations. The text 'INGHILTERRA' is visible at the bottom left. The manuscript is densely packed with notes and symbols, reflecting the complex and experimental nature of the score.

Ex. 2: Partition d'exécution de *Stripsody*, manuscrit autographe de Cathy Berberian (Cathy Berberian Collection, Fondation Paul Sacher, Bâle).

«composition», mais affirmera avec lucidité et ironie: «lo chiamo ‘divertimento’ più che ‘composizione’, perché vorrei proprio che divertisse il pubblico. Credo che nei concerti c’è troppo poco *divertimento*. Vorrei che il pubblico sentisse il bisogno di *ridere*, veramente di ridere apertamente. Mi sembra che la musica seriale sia un po’ troppo *seria*...»²⁶

**ENTRE CODE MORSE, MESSAGES SONORES ET BOURDONNEMENTS
GÊNANTS: *MORSICAT(H)Y* (1969)**

Le «moustique» dont Berberian voulait se débarrasser dans *Stripsody* survit évidemment et se glisse, trois ans plus tard, avec force dans sa nouvelle composition pour piano solo, *Morsicat(h)y*. Le titre, le sous-titre et surtout la dédicace sont tout un programme :

Cathy Berberian <i>Morsicat(h)y</i> per la mano destra un’azione musicale (morse code) Segue il mio interesse per l’onomatopea: <i>Zanzara</i>	Cathy Berberian <i>Morsicat(h)y</i> pour la main droite une action musicale (code morse) Suit mon intérêt pour les onomatopées: <i>Mosquito</i>
--	---

Avant d’arriver à la dédicace, il faut préciser que le titre, comme l’explique la compositrice,²⁷ est la concentration de différentes significations qui renvoient au contenu réel et symbolique de la pièce :

MORSICAT(H)Y	is a pun with four parts to it
MORSI	= morse code used for rhythm
CAT(H)Y	= author of the message and the piece
MORSICAT(H)Y	= in Italian phonetically «morsicati» means bitten – the fate of mosquito victims
MORS	= Latin for death, the fate of this mosquito

²⁶ «Je l’appelle ‘divertimento’ plutôt que composition, car je voudrais vraiment que le public soit diverté. Je pense qu’il y a trop peu de *divertimento* dans les concerts. Je voudrais que le public ressent le besoin de *rire*, de rire vraiment ouvertement. Il me semble que la musique sérieuse est un peu trop *sérieuse*... »; Berberian in *Cathy Berberian, una voce protagonista, op. cit.*

²⁷ «MORSICAT(H)Y est un jeu de mots qui comporte quatre parties/MORSI = le code morse utilisé pour le rythme/CAT(H)Y = l’auteur du message et de la pièce/MORSICAT(H)Y = en italien, phonétiquement ‘morsicati’ signifie piqué – le sort des victimes des moustiques/MORS = mot latin signifiant «mort», le destin de ce moustique.»; Cathy BERBERIAN, *Morsicat(h)y*, Wien, Universal Edition, © 1969 (UE 15 162), p. 4.

Dans la partition publiée par Universal Edition (la maison d'édition qui possédait les droits exclusifs des œuvres de Berio), le code morse apparaît pour réaliser la pièce avec la « traduction » rythmico-musicale de l'alphabet (Exemple 3), une carte de visite de Berberian et un tableau explicatif de l'anatomie précise de l'animal gênant duquel le morceau s'inspire et auquel il semble être dédié (un gros moustique taché de sang rouge).²⁸ La pièce prend ainsi la forme d'une sorte de « lettre ouverte » entre la compositrice et les interprètes, basée sur la translittération sonore du code morse (et sur une « guerre » imaginaire entre l'interprète et le moustique). Voici l'explication donnée par l'autrice en 1974 :

The pianist buys the music, finds a calling card in it, and sends it to me with a letter. [...] The piece has a code to go with it, linked to the letters of the alphabet. The pianist will compose the work based on my reply ; he will play it with one hand.

It is all about a mosquito. One hand represents the insect, the other one the performer who tries to catch it as it whizzes about the keyboard. The end of the letter where I write « Sincerely, Cathy » is also the end of the piece. [...] The text is always different and so is the piece each time it is played.²⁹

Dans la partition, « une exécution possible » [*Una possibilità di esecuzione*] est reproduite (cf. Exemple 3), basée sur une lettre de Berberian à l'un de ses accompagnateurs, son ami Antonio Ballista. Dans ce cas, la pièce traduit – par des rythmes, des sons et des gestes qui imitent la présence du moustique à chasser près du « genou » ou sur le « cou » – le souvenir « d'un dimanche après-midi, d'été, avec les symbolistes à Turin. Avec affection et admiration, Cathy (ssplat!) ».³⁰

²⁸ *Ibid.*, p. 12. Comme pour *Stripsody*, la conformation graphique de *Morsicat(h)y* a été élaborée par Roberto Zamarin.

²⁹ « Le pianiste achète la partition, trouve une carte de visite dessus et me l'envoie avec une lettre. [...] La pièce est associée à un code [Morse], qui est lié aux lettres de l'alphabet. Le pianiste composera l'œuvre d'après ma réplique et la jouera d'une seule main [la droite]. Tout tourne autour d'un moustique. Une main [la gauche] représente l'insecte, l'autre l'interprète qui essaie de le chasser alors qu'il bourdonne autour du clavier. La fin de la lettre, où j'écris toujours 'Avec affection, Cathy' [*con affetto*], est aussi la fin de la pièce. [...] Le texte est toujours différent, et la pièce l'est aussi à chaque fois qu'elle est jouée » ; Berberian in Varga, *From Boulanger to Stockhausen*, *op. cit.*, p. 163.

³⁰ « Per Antonio Ballista /ginocchio/ un ricordo di un pomeriggio di domenica d'estate coi Simbolisti a Torino /collo/ Con affetto e ammirazione da Cathy /ssplat/ » ; BERBERIAN, *Morsicat(h)y*, *op. cit.*, pp. 8-9. La référence aux symbolistes renvoie à l'exposition « Le sacré et le profane dans l'art des Symbolistes » à la Galleria Civica di Arte Moderna à Turin durant l'été 1969.

LETTER	MOUSE	NOTE		
A	---	a	1	-----
B	----	b	2	-----
C	-----	c	3	-----
D	----	d	4	-----
E	-----	e	5	-----
F	-----	f	6	-----
G	-----	g	7	-----
H	-----	ga	8	-----
I	-----	ab	9	-----
J	-----	ab ^b	0	-----
K	-----	ab ^b		-----
L	-----	ab ^b		-----
M	-----	ab ^b		-----
N	-----	ab ^b		-----
O	-----	ab ^b		-----
P	-----	ab ^b	PERIOD	-----
Q	-----	ab ^b	COMMA	-----
R	-----	ab ^b	QUESTION MARK	-----
S	-----	ab ^b	COLON	-----
T	-----	ab ^b	SEMI COLON	-----
U	-----	ab ^b	QUOTATION MARK	-----
V	-----	ab ^b		-----
W	-----	ab ^b		-----
X	-----	ab ^b		-----
Y	-----	ab ^b		-----
Z	-----	ab ^b		-----

UE 15162 (ex. 3)

5

6

UNA POSSIBILITÀ DI ESECUZIONE

MORSICAT(H)Y

PER LA PIANO (PIANO)
 CATHY BERBERIAN
 (MUSICA PER PIANO)
 CATHY BERBERIAN

SEDE E HA INTERESSI ALL'INFORMAZIONE

PTTE

p e r a n t o

n i o f

s t a g i n o c c h i o

c o r r d o

d i u n p o m o r i

g g i o d i d o m e n i

UE 15162 (ex. 3)

Ex. 3 : Cathy Berberian, *Morsicat(h)y*, pour piano, graphique de Roberto Zamarin, partition Universal Edition © 1969 (UE 15 162), p. 5 et p. 8.

Dans *Morsicat(h)y*, Berberian délègue donc le rôle de tueur de l'agaçant moustique à un autre interprète, un*e pianiste. Et pour souligner davantage les analogies entre les moustiques imaginaires et réels, elle dédie ouvertement la composition « à Luciano » [*To Luciano*] – libre de sourire à cette dédicace espiègle. C'était exactement ce que l'autrice voulait : nous faire sourire, en sachant très bien que « tout ce qui amuse et fait rire est fort bon » (Diderot) ou que « Les choses les plus bouffonnes ont parfois des résultats sérieux » (George Sand), pour se limiter à deux citations tirées de ses notes personnelles sur l'humour.³¹

VERS L'APOTHÉOSE FINALE : *ANATEMA CON VARIE AZIONI* (1969)

L'ombre d'un moustique impertinent se cache aussi entre les pages d'*Anatema con varie azioni*, un morceau, resté partiellement inachevé de son vivant, conçu pour flûte, clarinette, vibraphone, célesta, harpe, alto et violoncelle. Jusqu'à récemment, on ne savait presque rien de cette composition.

³¹ Tapuscrit des années 1970 avec notamment des citations de Platon, William Shakespeare, Charlie Chaplin et Karl Marx (CCB, FPS).

Ce n'est qu'après l'arrivée des documents autographes de Berberian à la Fondation Paul Sacher que nous avons pu identifier le manuscrit (dont la première page est visible dans l'Exemple 4), reconstituer son histoire et aboutir à sa récente publication posthume par Universal Edition.³²

Les recherches sur ces manuscrits ont permis de contextualiser rétrospectivement les très rares allusions faites de son vivant par Berberian à une « troisième composition » en cours d'écriture (ou peut-être devrait-on dire plus exactement en cours de *conception* car, une fois encore, l'écriture musicale sur les manuscrits n'est pas de la main de Berberian, mais très vraisemblablement de l'un de ses collaborateurs de l'époque, Giorgio Bernasconi.) Dans un entretien de 1979, par exemple, elle a parlé de manière sibylline d'une pièce laissée inachevée « based on 'something old, something new, something borrowed and something blue' », pour « seven players and conductor ».³³ Le titre est mentionné par Berberian dans des lettres privées ; l'une des plus importantes est adressée à Elena Hift, responsable d'Universal Edition, qui nous a également permis de dater la pièce : « I'm in an enormous froth of creativity : I am working on a new piece for flute, clarinet, viola, harp, cello and 2 tuned percussion – the title is *Anathema con variazioni* [sic]. I'm not sure if I will add a voice part as yet. »³⁴

Là encore, le titre constitue un jeu de mots où la référence à la forme du « thème avec variations » s'ouvre sur un véritable « anathème avec actions variées » (ou avec différentes actions), une malédiction insolente et ironique adressée, sous une forme presque théâtrale, à quelqu'un ou à quelque chose. Bien évidemment, l'instrumentation choisie n'est pas anecdotique : il s'agit du même ensemble instrumental que les *Folk Songs* de Berio, écrites pour elle, mais symboliquement sans la voix solo. En outre, le rappel que le « thème et variations » est la forme la plus « sacrée » des musiques dodécaphonique et sérielle semble tout aussi évident. D'un seul coup, deux aspects sont raillés...

³² Cathy BERBERIAN, *Anatema con varie azioni* (1969), éd. Angela Ida De Benedictis et Giovanni Cestino, Wien, Universal Edition, 2022 (UE 37 187).

³³ « qui est basée sur quelque chose de vieux, quelque chose de nouveau, quelque chose d'emprunté et quelque chose de bleu », pour « sept musiciens et chef d'orchestre » ; Entretien avec Nelson Rivera in *Cathy Berberian. Entrevistas, op. cit.*, p. 91.

³⁴ « Je suis dans une énorme effervescence de créativité : je travaille sur une nouvelle pièce pour flûte, clarinette, alto, harpe, violoncelle et 2 percussions accordées – le titre est *Anathema con variazioni* [sic]. Je ne sais pas encore si je vais ajouter une partie vocale. » ; lettre de Cathy Berberian du 3 novembre 1969 (Depositum Universal Edition, FPS). Pour d'autres sources qui ont permis de reconstituer l'histoire de la pièce, voir la Préface des éditeurs in BERBERIAN, *Anatema con varie azioni, op. cit.*

La comptine traditionnelle du XIX^e siècle à la base de la composition («something old, something new, something borrowed and something blue») évoque la dot qu'une future mariée devait porter avec elle comme porte-bonheur lors de son mariage. Inspirée par cette comptine, Berberian joue avec le répertoire du présent et du passé et extrait chaque partie instrumentale de différentes sources musicales, allant jusqu'à superposer les divers extraits sans tenir compte des différences de mètre, de tempo, ou de dynamique :

1. Les parties de harpe et de violoncelle représentent toutes deux «quelque chose de vieux»: elles sont extraites respectivement du *Parsifal* de Richard Wagner et des *Saisons* de Joseph Haydn.
2. La partie de vibraphone symbolise «quelque chose de nouveau»: il s'agit, j'y reviendrai, de la seule partie restée inachevée de la pièce.
3. Des extraits de morceaux de ses amis Sylvano Bussotti et Paolo Castaldi, respectivement attribués au célesta et à la flûte, représentent ce qui est «emprunté».
4. Enfin, pour les parties de clarinette et d'alto – les instruments chargés de porter «quelque chose de bleu» – Berberian compile des extraits du *Danube bleu* de Johann Strauss et de la célèbre romance «O cieli azzurri» d'*Aida* de Giuseppe Verdi.

Seule la partie de vibraphone est restée inachevée. Un examen plus approfondi de ce détail nous ramène une fois encore à sa relation avec Berio et nous permet de démêler les significations implicites et explicites (ludiques et moins ludiques) de la composition. En fait, l'«Anathème» du titre s'avère être lancé contre son ex-mari qui, dans les intentions de Berberian, était censé fournir «quelque chose de nouveau», à savoir la partie du vibraphone. Voici ce qu'elle lui a écrit à la fin de 1969 :

Ho cominciato una terza «composizione» per l'istrumentale del Juilliard Ensemble. Si chiama *Anathema con variazioni* [sic]. Per cui ho bisogno che tu mi presti la parte del vibrafon di uno dei tuoi pezzi sinfonici – prestare nel senso di darmi il permesso di usarlo. Il pezzo è troppo complicato per spiegarlo: ce l'ho già la parte dell'arpa, e del violoncello, clarinetto, flauto e viola, devo finire con la celesta e il tam-tam, quando avrò il tempo – sto studiando contemporaneamente *Pierrot*, Wolf e Monteverdi. Se penso che tu mi ritieni pigra potrei mandarti anathemi [sic] – anzi forse sarà questo il pezzo che dedico a te con spiritoso affetto.³⁵

³⁵ «J'ai commencé une troisième 'composition' pour la formation instrumentale du Juilliard Ensemble. Cela s'appelle *Anathema con variazioni*. J'aurais besoin donc que tu me prêtes la partie de vibraphone d'un de tes morceaux symphoniques – prêter dans le sens de me donner la permission de l'utiliser. La pièce est trop compliquée à expliquer :

Handwritten musical score for Cathy Berberian's *Anatema con varie azioni*, page 1. The score is written on 24 staves, including parts for Flute, Clarinet, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and various woodwinds. The notation is dense and includes many performance markings such as accents, slurs, and dynamic markings. A circled '1' is visible in the Flute part. The page number '1' is in the top right corner.

Ex. 4: Cathy Berberian, *Anatema con varie azioni*,
manuscrit non-autographe (écriture de Giorgio Bernasconi), p. 1
(Collection Cathy Berberian, Fondation Paul Sacher, Bâle).

Berio n'a jamais répondu à cette lettre et on ne peut que supposer que son refus a été notifié verbalement ou ratifié par le silence. En raison de l'absence d'autorisation, Berberian a décidé de composer elle-même la partie du vibraphone (sans jamais la conclure) et d'accentuer la fonction dramaturgique de cet instrument au sein des « actions » prévues dans la pièce.

Anatema con varie azioni est en fait une sorte de scène apocalyptique, dans laquelle chacun des sept instrumentistes (et le chef d'orchestre) effectue des actions qui conduisent progressivement à la dissolution de la pièce et au chaos total. Entre le déroulement des différentes citations, Berberian décide d'ajouter des mesures vides dans la partition (insérées là où un astérisque apparaît dans le manuscrit, cf. Exemple 4). C'est dans ces moments de vide que le chef d'orchestre et les instrumentistes doivent effectuer des « actions », c'est-à-dire échanger leurs instruments et rendre progressivement la performance de plus en plus chaotique et paradoxale. Dans cette apocalypse, Berberian ne laisse qu'un seul instrument bien en place, imperturbable, étranger et indifférent à la confusion (sonore et gestuelle) qui l'entoure : le vibraphone (alias : Berio).

COMPOSITION COMME PONT ENTRE DEUX RIVES EXISTENTIELLES ? QUELQUES RÉFLEXIONS FINALES

À la fin de cette incursion dans les « divertissements » compositionnels de l'une des plus grandes interprètes vocales du siècle passé, il semble légitime de s'interroger sur la profondeur de l'approche humoristique qui caractérise l'art de Berberian et sur les « significations implicites » d'une ironie choisie comme principe de vie. Que ces apparitions sporadiques dans le champ de la création musicale fassent d'elle une figure stabilisée dans le monde des compositrices du XX^e siècle est une réponse qui ne sera pas donnée par la valeur (réelle ou supposée) de ses œuvres, mais par leur future fixation dans le répertoire de concert. Cependant, *Stripsody*, *Morsicat(h)y* et *Anatema*, par leur légèreté, ouvrent des perspectives intéressantes liées à des questions telles que l'œuvre ouverte, le graphisme, les conflits sur la figure de l'auteur*rice

j'ai déjà la partie de harpe, du violoncelle, de la clarinette, de la flûte et de l'alto. Je dois finir avec le célesta et le tam-tam, quand j'aurai le temps – je suis en train d'étudier en même temps le *Pierrot [lunaire]*, Wolf et Monteverdi. Si je pense que tu me trouves paresseuse, je pourrais t'envoyer un anathème – ou bien plutôt, ce morceau sera peut-être le morceau que je te dédie avec une affection pleine d'esprit. » ; lettre de Cathy Berberian à Luciano Berio, [fin 1969], Collection Luciano Berio, FPS.

résultant d'un hiatus entre la conception et la fixation (écriture) d'une partition, l'effacement des frontières entre performance et théâtre et même à des questions liées aux messages politiques implicites ou aux contenus méta-référentiels supposés d'une œuvre. Des interprétations légitimes, mais peut-être très éloignées de l'horizon créatif de Berberian, qui s'est souvent retrouvée à prendre position contre, par exemple, des analyses trop cérébrales de sa *Stripsody*, revendiquant un salutaire droit à la légèreté («Io ripeto sono anche lusingata di tutto questo, ma mi viene da ridere al pensiero che non è mai possibile essere, non dico superficiali, ma almeno leggeri senza essere fraintesi»).³⁶

On peut se demander si le fait d'avoir utilisé la musique pour divertir d'autres artistes, ainsi qu'elle-même, n'a pas été plutôt – à un moment particulier et douloureux de sa vie – une façon d'expérimenter pleinement son pouvoir libérateur. Un défi visant non pas à occuper le territoire des autres (à savoir des «grands» compositeurs qui l'entouraient), mais à le dépasser pour trouver une nouvelle dimension en tant que femme et artiste :

Music gave me a profession. It brought me a great love and, when it ended, it filled the void with an incentive to live more fully as a person, not an appendix. It liberated me as a woman, it forged my independence of mind and spirit. Music stimulated my creativity and gave me a sense of confidence and inner serenity.³⁷

Au tournant des années 1970, Berberian ne s'est plus jamais aventurée, après ces trois pièces, dans le domaine de la composition. Dans la dernière décennie de sa vie, débarrassée de son rôle de muse inspiratrice, elle a mis ses talents d'interprète et de créatrice au service de ses récitals en solo, de performances thématiques dédiées à la musique de tous les genres et toutes les époques, «composées» jusque dans les moindres détails musicaux et scéniques et destinées à devenir, année après année, le terrain privilégié pour exprimer, avec l'arme de l'ironie, sa façon de concevoir l'art et la vie.

³⁶ «Je suis aussi flattée par tout cela, mais je ris à l'idée qu'il n'est jamais possible d'être, je ne dirai pas superficielle, mais au moins légère sans être mal comprise... » ; Berberian in «*La Recherche, Stripsody e Pulcinella*», *op. cit.*, p. 26.

³⁷ «La musique m'a donné une profession. Elle m'a apporté un grand amour et, lorsqu'il s'est terminé, elle a rempli le vide en m'incitant à vivre plus pleinement en tant que personne, et non en tant qu'appendice. Elle m'a libérée en tant que femme, elle a forgé mon indépendance d'esprit. La musique a stimulé ma créativité et m'a donné un sentiment de confiance et de sérénité intérieure.» ; extrait d'un tapuscrit de Cathy Berberian de février 1983. Écrit un mois avant sa mort, ce texte est souvent cité comme *Testament vocal* et a été publié la première fois dans *Symphonia, op. cit.*, p. 14.

Irène Minder-Jeanneret

BIOGRAPHIES DE COMPOSITRICES : ENTRE SCIENCE, HOMMAGE ET ACTE POLITIQUE

Le canon provoque l'exclusion et l'appauvrissement du monde musical, c'est l'une des conclusions de la table ronde organisée à l'Université de Fribourg le 6 janvier 2022. Ce constat se manifeste dans les programmes des concerts dits classiques en Suisse : seuls 2,3 pour cent des œuvres jouées durant la saison 2018-2019 étaient écrites par des compositrices¹. Au niveau international, une étude longitudinale qui porte sur 20'400 œuvres jouées par 111 orchestres durant la saison 2021-2022 révèle un chiffre trois fois supérieur : 7,7 pour cent d'œuvres de compositrices². L'autrice et journaliste allemande Rebekka Endler constate que, si ces chiffres sont bien connus, ils n'ont pas de conséquence sur le terrain : « Diese Asymmetrie deutet darauf hin, dass wir Frauen in der Öffentlichkeit immer noch als Anomalie Frau markieren müssen. Ganz so, als müssten Frauen zu jeder Zeit als geschlechtliche Wesen erkennbar sein, während Männer einfach Menschen sind.³ »

Si la société veut une vie musicale plus diverse, le canon qui consacre le génie musical masculin comme référence devra être surmonté. Mon expérience de militante pour la musique des compositrices depuis quarante ans me montre que pour faire jouer l'œuvre, notamment à grand effectif, d'une compositrice, trois conditions doivent être remplies : avoir

¹ Cf. l'étude *Les relations de genre dans le secteur culturel suisse. Une analyse qualitative et quantitative axée sur les acteur-trice-s culturel-le-s, les institutions culturelles et les associations*, https://genderstudies.philhist.unibas.ch/fileadmin/user_upload/genderstudies/Ergebnisse_Vorstudie_FR.pdf, pp. 7-10, 15 (consulté le 2 février 2022) ; ces chiffres confirment les statistiques non publiées tenues par l'autrice depuis 2000.

² Cf. l'étude, *Equality & Diversity in Global Repertoire. Orchestras Season 2021-2022*, <https://donne-uk.org/wp-content/uploads/2021/03/Donne-Report-2022.pdf> (consulté le 7 mars 2023).

³ « Cette asymétrie indique que nous, femmes, devons continuer de marquer notre anomalie de femmes dans l'espace public. Comme si les femmes devaient en tout temps être reconnaissables comme êtres sexués, alors que les hommes sont simplement des êtres humains. » ; Rebekka ENDLER, *Das Patriarchat der Dinge. Warum die Welt Frauen nicht passt*, Köln, Dumont, 2021, p. 35.

accès aux partitions, numérisées si possible, disposer d'un enregistrement pour faciliter sa lecture et disposer d'une biographie pertinente pour contextualiser la musique. Dans le présent contexte, je me concentre sur l'une de ces conditions, la biographie. Je me propose d'analyser une série de biographies de compositrices afin de mettre en évidence les approches qui en font des outils pertinents pour faciliter l'interprétation et la diffusion de la musique des compositrices.

Comme le souligne le musicologue anglo-suisse Chris Walton en 1998, écrire la biographie d'une compositrice n'est pas un acte anodin :

Hätte sich ein Musikforscher vor nicht allzu vielen Jahren seinem Ansehen unter Berufskollegen erheblichen Schaden zufügen wollen, so hätten ihm zwei Möglichkeiten zu Verfügung gestanden. Er hätte die Musik längst vergessener Komponisten ausgraben (womöglich Komponisten der Romantik bzw. Spätromantik) oder sich der Musik von Komponistinnen annehmen können. Heute sieht es anders aus. Beide Bereiche gehören nicht zum *Mainstream*, sondern sind unumstritten *en vogue*⁴.

Trois ans plus tard, la musicologue étasunienne Judith Tick a cette phrase remarquable, montrant qu'il ne suffit pas de mettre en évidence les oubliées de l'histoire : « The benefit of focusing on gender as the primary historical variable is to produce a history where little existed before. The danger is that women's achievements will be compared primarily to those of other women and unduly segregated from mainstream narratives.⁵ » Écrire la biographie d'une compositrice comporte donc un triple défi, si l'on considère que les jalons de l'historiographie

⁴ « Si, il y a peu d'années encore, un musicologue avait eu envie de nuire à sa propre réputation dans son milieu professionnel, il disposait de deux moyens de se discréditer durablement : soit partir à la découverte de compositeurs depuis longtemps oubliés (de préférence romantiques ou romantiques tardifs), soit se pencher sur la musique des compositrices. Aujourd'hui, la situation est tout autre. Les deux champs de recherche évoqués n'appartiennent pas au courant normal, mais ils sont clairement en vogue. » ; Chris WALTON, « ... *Unsere gute jungfer Fanny Hünerwadel* », *Bulletin Peter Mieg-Stiftung*, n° 12, 1998, p. 21.

⁵ « L'avantage qu'il y a à considérer le genre comme la principale variable historique est que l'histoire qui en découle est une histoire où pratiquement tout reste à faire. Le danger que l'on court est que les accomplissements des femmes seront en premier lieu comparés à ceux des autres femmes et de ce fait exclus du récit historique général. » ; Judith TICK, « Writing Female Composers into Mainstream Music History. Ruth Crawford Seeger as a Case Study », in *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, éd. Freia Hoffmann, Jane Bowers et Rith Heckmann, Oldenburg, bis-Verlag, 2000, p. 130.

Compositrice	Œuvres		Formation en composition		Musique = gagnepain	Enfant(s)	Reconnaissance	
	Nombre	Publication de son vivant*	en institution	privée			De son vivant	Dictionnaires
Isabelle de Charrière (1740-1805), Pays-Bas/Suisse	>30	oui	/	oui	non	non	non	GW: - MGG: - Grove: -
Anna Maria Mozart (1751-1829), Autriche	?	non	/	oui	oui	oui	non	GW: + MGG: + Grove: +
Hélène de Montgeroult (1764-1836), France	~1100 (>1000 études)	oui	/	oui	oui	oui	oui	GW: + MGG: + Grove: +
Fanny Hünerwadel (1826-1854), Suisse	? >12	oui	/	oui	?	non	oui	GW: - MGG: + Grove: -
Louise Farrenc (1804-1875), France	53	oui	/	oui	oui	oui	oui	GW: + MGG: + Grove: +
Pauline Viardot (1821-1910), France	~280	oui	?	oui	oui	oui	oui	GW: + MGG: + Grove: +
Mel Bonis (1858-1937), France	>100	oui	oui	oui	non	oui	oui	GW: - MGG: - Grove: +
Dora Pejačević (1885-1923), Croatie	58	oui	non	oui	non	oui	oui	GW: + MGG: + Grove: +
Sofia Goubaidouline (*1931), Russie	>150	oui	oui	non	oui	oui	oui	GW: + MGG: + Grove: +
Martha von Castelberg (1892-1971), Suisse	~75	oui	non	oui	non	oui	oui	GW: - MGG: - Grove: -

Tableau 1 : Les compositrices considérées, par ordre chronologique, et leurs traces dans l'historiographie musicale

/: non pertinent, pas (encore) de formation institutionnelle en composition (pour les femmes)

* Une partie ou la totalité des œuvres publiées du vivant de la compositrice.

GW: *The New Grove Dictionary of Women Composers*, London 1994. MGG: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Kassel 1994-2008. Grove: *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001.

ont été posés par des hommes, pour des hommes : remonter aux causes de son exclusion, retracer sa vie dans son contexte historique et social, puis placer le résultat de la recherche dans la musicographie générale.

Cinquante ans après le début de la deuxième vague féministe, nous pouvons aujourd'hui nous livrer à une approche épistémologique des biographies de compositrices, afin de mettre en évidence des concepts, des difficultés, des obstacles, des incohérences, mais aussi les ouvertures prometteuses et les bonnes pratiques à suivre. J'ai analysé dans ce but dix biographies de compositrices, de différents pays européens et de plusieurs époques, écartant les mieux documentées, Fanny Hensel-Mendelssohn (1805-1847) et Clara Schumann (1819-1896). Dans l'histoire de la musique, elles sont l'exception qui confirme la règle: associées respectivement à un frère et à un mari, leurs noms n'ont jamais complètement disparu. L'analyse systématique des nombreuses biographies qui leur sont consacrées constitue à elle seule un sujet d'étude qui dépasse le cadre de cet article. Dans le cas des deux Suissesses Fanny Hünerwadel (1826-1854) et Isabelle de Charrière (1750-1805), dont le parcours musical n'est documenté que de manière sommaire, j'ai pris en compte deux publications distantes de plusieurs décennies, voire de plus d'un siècle. Les biographies des huit autres compositrices considérées sont les premières qui leur sont consacrées (cf. tableau 1).

REMONTER AUX CAUSES DE L'EXCLUSION

Le canon constitue la principale raison de l'exclusion des femmes de l'historiographie musicale. On ne documente pas ce qui est «contre nature», à savoir ce qui ne sied pas aux femmes dans la conception bourgeoise. Comme le remarquent Martina Helmig et Bettina Brand :

Im Zug der frühen Beethovenrezeption entwickelte sich zum ersten Mal in der Musikgeschichte die Vorstellung vom «musikalischen Originalgenie». «Genie» bedeutete nicht mehr «Geist», «Genie haben», nicht mehr «Talent haben». Mit Beethoven wurde das musikalische Genie zum gottähnlichen Schöpfer von Meisterwerken, das Konzert zum kunstreligiösen Ereignis. Der Geniekult mit Beethoven als zentrale Figur hat nicht nur bis heute Auswirkungen auf das Musikleben und die an «Heroen» orientierte Musikgeschichtsschreibung. Er hat auch wesentlich dazu beigetragen, schöpferische Frauen aus der Musikgeschichte auszuschliessen⁶.

⁶ «Aux débuts de l'histoire de la réception de Beethoven est apparue, pour la première fois dans l'histoire de la musique, l'idée du 'génie musical originel'. Génie, dans ce contexte, ne signifie plus 'esprit', ou 'avoir du génie', ou encore 'avoir du talent'.

Le canon ne repose pas sur des raisons objectives : ce n'est pas une loi, mais une construction de l'esprit. Son effet se diffuse de manière sournoise dans la société. Son origine est floue et, de ce fait, les sociétés assument que ses dispositions sont universelles et surtout immuables. Une loi, dans une démocratie du moins, résulte de délibérations ; sa genèse est traçable et son contenu peut être modifié, voire abrogé à tout moment. La raison d'être du canon est, selon mes observations, toujours la même : il s'agit d'une lutte pour le pouvoir et l'argent. Dans le domaine de la musique, cet antagonisme se matérialise par une musique institutionnalisée et subventionnée, qui obéit au canon dit classique, et par une scène dite libre et/ou contemporaine, considérée comme subversive et hors canon, qui s'autofinance au jour le jour.

Parfois, il suffit d'un adjectif assassin pour disqualifier durablement la musique d'une compositrice. Et la compositrice par la même occasion. En Suisse, les biographes étaient et restent particulièrement friand-es de qualificatifs dégradants. À propos de de Charrière : « C'est de la musique claire, en effet, terriblement claire, et qu'une certaine élégance d'allure n'empêche pas d'être enfantine.⁷ » À propos de Hünerwadel : « Fanny gehört sicher nicht zu den leuchtenden Vorbildern der jungen Eigenossenschaft.⁸ » À propos de Martha von Castelberg : « L'orchestration de sa messe est naïve.⁹ »

Il faut déplorer la non-prise en compte du contexte qui a abouti à ces jugements de valeur : l'incapacité de lire des partitions de musique ancienne pour de Charrière, le non-discernement du parcours intellectuel et géographique hors du commun de Hünerwadel, l'omission du contexte de création de la messe de von Castelberg, car « on ne peut comprendre une trajectoire [...] qu'à condition d'avoir préalablement construit les

Associé à Beethoven, le génie musical devient un créateur d'essence quasi divine de chefs-d'œuvre et le concert se transforme en manifestation artistico-religieuse. L'impact du culte du génie, issu du personnage de Beethoven, se maintient dans la vie musicale jusqu'à nos jours, tout comme les 'héros' qui continuent de déterminer l'historiographie musicale. Ce culte du génie a contribué de manière déterminante à exclure les femmes créatrices de l'histoire de la musique. » ; Martina HELMIG et Bettina BRAND, *Massstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, München, text+kritik, 2001, p. 7.

⁷ Philippe GODET, *Madame de Charrière et ses amis, d'après de nombreux documents inédits*, vol. 1, Genève, Jullien, 1906, p. 416.

⁸ « Fanny ne fait certainement pas partie des figures tutélaires qui illuminent la jeune Confédération. » ; WALTON, « ... *Unsere gute jungfer Fanny Hünerwadel* », *op. cit.*, p. 3.

⁹ Sibylle EHRISMANN et Verena NAEGELE, *Komponieren trotz allem. Martha von Castelberg-von Orelli (1892-1971)*, Zürich, Hier+Jetzt, 2021, p. 121.

états successifs du champ dans lequel elle s'est déroulée.¹⁰ » La littérature récente mentionne pourtant une série de facteurs objectifs qui facilitent la contextualisation du parcours d'une compositrice ; ces « possibles » ont été décrits pour la France, l'Allemagne et la Suisse au XIX^e siècle sous le critère du professionnalisme, ce terme étant à prendre au sens de savoir-faire et non de gagne-pain¹¹. L'accès à la formation et un contexte sociétal et/ou familial favorable sont des conditions clés pour composer avec succès. La quasi-impossibilité pour une femme de tisser elle-même le réseau professionnel indispensable pour faire jouer et publier sa musique du fait qu'elle ne pouvait pas se mouvoir seule dans l'espace public sans porter atteinte à sa réputation constituait jusqu'il y a peu son principal handicap. Il faut aussi rappeler l'idéal bourgeois qui voulait qu'une femme soit épouse et mère et qu'une activité rémunérée n'était qu'un pis-aller en cas de revers de fortune¹². À la lumière de ces prémisses, j'ai analysé les approches des auteur·trices de dix biographies choisies, par ordre chronologique de parution.

FANNY HÜNERWADEL (1826-1854)

En 1854, une année après la mort de la musicienne argovienne Fanny Hünerwadel paraissait un petit ouvrage anonyme, *Blätter zur Erinnerung an Fanny Hünerwadel gewiedmet ihren Verwandten und Freunden*, « damit ihre Erscheinung nicht so schnell und ganz vorüber geschwunden und ihr Name nicht vergessen sey.¹³ » Ce petit livre de 100 pages est d'autant plus remarquable que le genre de la biographie, d'artiste surtout, est alors relativement récent. Il mentionne l'activité de cantatrice, de musicothérapeute avant la lettre, d'organiste (utilisant même le pédalier!), mais seulement d'une demi-phrase celle de compositrice ; l'ouvrage cite

¹⁰ Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, 1986, pp. 69-72 : 72.

¹¹ Freia HOFFMANN, *Instrument und Körper*, Frankfurt, Insel, 1991, pp. 245-264 ; Florence LAUNAY, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006, pp. 97-125 ; Irène MINDER-JEANNERET, « Die beste Musikerin der Stadt ». *Caroline Boissier-Butini (1786-1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, Osnabrück, epOs, 2013, <https://www.epos.uni-osnabrueck.de/books/m/mini013/OnlineBook/html5/index.html> (consulté le 20 avril 2023), p. 431.

¹² Voir à ce propos : *Musiciennes en duo. Mères, compagnes, sœurs ou filles d'artistes*, éd. Sylvie Grangier, Raphaëlle Legrand et Bertrand Porot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

¹³ « afin que son existence ne disparaisse pas si vite et si complètement et que son nom ne soit pas oublié. » ; *Blätter zur Erinnerung an Fanny Hünerwadel gewiedmet ihren Verwandten und Freunden*, Aarau, [s.n.], 1854, p. 2.

ensuite les 21 lettres que la musicienne a envoyées d'Italie durant l'année avant sa mort.

En 1998, la fondation Peter Mieg publie un fascicule de 26 pages qui cite en bonne partie celui de 1855, mais dont l'auteur, à coup de phrases assassines, énumère ce que la musicienne n'a pas fait plutôt que ce qu'elle a accompli, concluant dans la conclusion que la musicienne est tout sauf une figure marquante du monde musical de son époque¹⁴ ou encore : «Die Klaviermusik Fannys auszugraben, würde ihrem Andenken kaum einen Gefallen tun, denn sie verlässt nie den Rahmen des Naiv-Salonhaften.¹⁵» L'auteur reconnaît quand même à Hünerwadel un certain talent pour le lied, ce qui justifie sa place «als Fussnote zur Schweizer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts¹⁶». On souhaite malgré tout au petit ouvrage d'être lu «mit Neugier und Ehrfurcht, vielleicht gar mit etwas Amusement¹⁷».

ISABELLE DE CHARRIÈRE (1740-1805)

Si de Charrière a été reconnue d'emblée comme femme de lettres, son activité de compositrice a été régulièrement minimisée, alors qu'elle est la première personne connue à avoir écrit les livrets de ses huit opéras. Dans l'édition de ses *Œuvres complètes* parues en 1981, Philippe Godet n'hésite pas à traiter sa musique d'«enfantine»¹⁸, lui déniait son pouvoir créateur musical. Dans l'introduction du tome III, le point de vue des éditeurs reste condescendant : «Isabelle entend néanmoins promouvoir ses produits lyriques. [...] Tandis qu'Isabelle consacre le meilleur de ses forces à une production sans lendemain, l'Europe entière entre dans l'ère des révolutions¹⁹.» Dans l'introduction au volume X, le musicologue néerlandais Marius Flothuis renchérit, consacrant à peine une page et demie à la musicienne : «[...] il nous semble incontestable que ses talents littéraires et épistolaires représentent beaucoup plus pour les lecteurs d'aujourd'hui que ses dons de compositeur.²⁰» L'absence totale de

¹⁴ Cf. citation à la note 8.

¹⁵ «Ce ne serait pas rendre service à la mémoire de Fanny que de déterrer sa musique pour piano, car elle ne dépasse jamais le style naïf et salonnier. [...]» ; WALTON, «... *Unsere gute jungfer Fanny Hünerwadel*», *op. cit.*, p. 26.

¹⁶ «d'anecdote de l'histoire de la musique en Suisse au XIX^e siècle.» ; *Ibid.*

¹⁷ «avec curiosité et vénération, voire avec amusement» ; *Ibid.*, p. 3.

¹⁸ GODET, *Madame de Charrière et ses amis*, *op. cit.*, p. 416.

¹⁹ Jean-Daniel CANDAU, «Introduction», in Isabelle de CHARRIÈRE, *Œuvres complètes*, t. III, Amsterdam, Van Oorschot, 1981, pp. 7-8.

²⁰ Marius FLOTHUIS, «Introduction», in Isabelle de CHARRIÈRE, *Œuvres complètes*, t. X, *op. cit.*, p. 32.

contextualisation a durablement ridiculisé ou réduit au silence «le compositeur». Il faudra attendre 2001 pour que des musicologues étasuniennes relèvent l'apport musical et plus particulièrement lyrique dans l'histoire de la musique²¹. Aucune biographie, jusqu'à ce jour, n'avait intégré cet apport.

LOUISE FARRENC (1804-1875)

En 1974, Bea Friedland affiche dès la deuxième phrase de l'avant-propos de *Louise Farrenc 1804-1875*, la nécessité de contextualiser la trajectoire d'une oubliée de l'histoire pour ne pas risquer de tomber dans les travers de l'apologie ou de la pitié: «The quality and diversity of this achievement are best understood and evaluated when viewed not as an isolated phenomena but in relation to the milieu of which she was a part.²²» Cette première biographie moderne d'une compositrice européenne est le fait d'une musicologue étasunienne, qui pose des jalons importants: elle mentionne les difficultés qu'elle a eues à faire accepter une démarche globale et contextualisée de l'œuvre de Farrenc, où les liens entre la vie et l'œuvre sont présentés de manière naturelle et où il apparaît clairement que les conditions de production artistique ne sont pas les mêmes pour une femme que pour un homme, ce que les antiféministes étasuniens des années 1970 contestent²³. L'autrice analyse systématiquement la production de Farrenc à la lumière de ces différences; elle constate que la compositrice a occupé toutes les fonctions musicales envisageables pour une femme de sa génération et de sa condition²⁴.

DORA PEJAČEVIĆ (1885-1923)

En 1982, Koraljka Kos, musicologue, adopte dans *Dora Pejačević. Leben und Werk* une démarche de «dépeussierage» de l'image de la compositrice, jamais complètement oubliée en Croatie: artiste incompatible avec la condition d'aristocrate avant la Première Guerre mondiale,

²¹ Jacqueline LETZTER et Robert ADELSON, *Women Writing Opera. Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 2001.

²² «Pour saisir pleinement la qualité et la diversité de son œuvre, il faut la considérer non comme un phénomène isolé mais dans le contexte où elle évoluait.»; Bea FRIEDLAND, *Louise Farrenc (1804-1875)*, Ann Arbor, UPI, 1974, p. XI.

²³ *Ibid.*, p. 253 (note 17).

²⁴ *Ibid.*, p. 176.

aristocrate incompatible avec la société de l'entre-deux-guerres, Kos replace la compositrice et son œuvre dans les courants artistiques de son temps. L'autrice tient expressément à déconstruire le canon musical, tout en précisant qu'elle ne cherche pas un chef-d'œuvre dans chacune des compositions²⁵ :

So sind Urteile, die von einer Generation vorgenommen wurden, häufig nach dem Trägheitsprinzip von der nächste übernommen worden und haben auf diese Weise viele künstlerische Werte in Archiven mit dem Siegeln des Schweigens belegt. [...] der Gedanke einer absoluten Wertauswahl, die die Zeit trifft, eines jener schönen Trugbilder ist, mit denen es sich angenehmer leben lässt²⁶.

Kos met instamment en garde devant l'inertie des clichés qui peuvent contribuer à réduire au silence l'expression artistique du passé. Ces deux principes – vérifier la pertinence des données existantes et ne pas porter de jugement de valeur – sont au centre d'une démarche de déconstruction du canon qui vise une représentation aussi objectivable que possible de l'histoire.

MARIA ANNA MOZART (1751-1829)

Dans *Nannerl Mozart* en 1990, la musicologie Eva Rieger décrit la carrière de Maria Anna Walburgia Ignazia Mozart comme tuée dans l'œuf : le père encourage la jeune et brillante interprète, mais freine activement la compositrice²⁷, alors qu'interprétation et composition sont intimement liées jusqu'à la fin du XIX^e siècle au moins. Le travail de la biographe est difficile : les écrits personnels de Mozart père et fils sont nombreux alors que ceux de Mozart mère et fille sont rarissimes. Ce qui n'est sans doute pas un hasard : on ne conserve que ce que l'on juge digne de l'être, c'est-à-dire l'extraordinaire. Rieger place la musicienne dans son contexte historique et familial, au miroir des images et des idéologies courantes quant au rôle des femmes dans la société (autrichienne), avant de faire le lien avec l'actualité concrète et d'en appeler aux femmes à occuper les

²⁵ Koraljka Kos, *Dora Pejačević. Leben und Werk*, Zagreb, Kroatisches Musikinformationszentrum, 1982, pp. 9-11.

²⁶ «Ainsi, les jugements portés par une génération sont repris par la suivante en application du principe de l'inertie, plaçant le sceau du silence sur de nombreuses œuvres d'art conservées dans les archives. [...] l'idée d'une palette de valeurs absolues pour une époque donnée constitue une illusion très agréable, qui facilite bien la vie.»; *Ibid.*, p. 13.

²⁷ Eva RIEGER, *Nannerl Mozart*, Frankfurt, Insel, 1990, pp. 70-73 ; 374.

places qui leur reviennent: «Männlich orientierte Kultur kann aber nur funktionieren, wenn Frauen ihre untergeordneten Rollen spielen.²⁸»

MEL BONIS (1858-1937)

En 2000, Christine Géliot, pianiste et écrivaine, mais surtout arrière-petite-fille de la compositrice, publie *Mel Bonis, Femme et compositeur*. Elle a compris que pour faire connaître une œuvre musicale, ce qu'elle fait systématiquement et avec succès depuis plus de vingt ans en publiant les partitions de Bonis, l'existence d'une biographie est une étape indispensable. «Mel» Bonis, étudiante extrêmement prometteuse du Conservatoire de Paris, est mariée à 25 ans à un veuf qui a deux fois son âge. Les frustrations de cette vie, avec ses grandioses éruptions artistiques et ses tourments personnels dévastateurs, sont au centre de cette étude. L'autrice décrit le plafond de verre contre lequel se heurte son aïeule, tout en maintenant une terminologie d'une époque révolue en la qualifiant de «compositeur». Elle prend le parti de combler les lacunes de l'histoire par des récits romancés, déclarés comme tels, afin d'offrir une biographie linéaire et déterministe : la souffrance est présentée comme le moteur de la création artistique de Bonis.

SOFIA GOUBAÏDOULINA (*1931)

En 2001 paraît *Sofia Gubaidulina. Eine Biografie*, la seule biographie de notre corpus écrite du vivant de la compositrice, autorisée par cette dernière qui plus est. Son auteur, Michael Kurtz, angliciste et musicographe, se base sur les dizaines d'entretiens qu'il a menés avec la musicienne ainsi qu'avec des personnes qui la côtoient depuis des décennies, dont Edison Denissov, Jelena Firsova, Asgat Gubaïdoulin (son père), Pjotr Mechtchaninov (son mari), Kurt Masur, Simon Rattle, Alfred Schnittke et Victor Suslin²⁹. Il place la musicienne dans le contexte historique et politique complexe de son pays d'origine, la Russie³⁰. Son souci d'objectivité et de traçabilité de l'information est permanent et la contextualisation optimale. À une exception près : l'auteur déprécie la

²⁸ «L'hégémonie masculine dans la culture ne peut fonctionner que si les femmes jouent leur rôle de subordonnées.» ; *Ibid.*, pp. 375-376.

²⁹ Michael KURTZ, *Sofia Gubaidulina. Eine Biografie*, Stuttgart, Urachhaus, 2001, pp. 17-19.

³⁰ Sur cette question, voir l'article de Veneziela Naydenova dans ce volume, pp. 31-52.

musique de film que Goubaïdoulina compose à des fins alimentaires. Or, la déconstruction du canon passe aussi par l'acceptation que composer de la musique fonctionnelle ne diminue pas la valeur de la musique à vocation purement artistique et/ou spirituelle. La compositrice revendique entièrement l'originalité et l'imprévisibilité de son parcours sinueux : « Peu m'importe que je sois une femme ou un homme. Ce qui compte pour moi, c'est que je sois pleinement moi-même et que je travaille sur mes idées, motivée par l'unique quête de vérité.³¹ »

HÉLÈNE DE MONTGEROULT (1764-1836)

Avec *Hélène de Montgeroult. La Marquise et la Marseillaise* paru en 2006, Jérôme Dorival, clarinettiste, compositeur et musicologue, place, lui aussi, la compositrice dont il écrit la biographie dans son contexte : une aristocrate qui doit soudain gagner sa vie dans la France déchirée par les révolutions successives. Elle trouvera dans l'écriture d'exercices et d'études un moyen de poser sur des bases rationnelles l'enseignement du piano, instrument soumis à des transformations aussi radicales que la société de son époque. Dorival souligne d'emblée la nécessité de formuler des questionnements différents lorsqu'on travaille sur la vie et l'œuvre d'une femme, sans pour autant se sentir poussé à l'apologie : « Ne peut-elle pas simplement *exister* dans l'histoire de la composition ?³² » Il plaide en faveur d'une écriture biographique dépourvue de jugements de valeur et d'une présentation du parcours de vie inévitablement conditionné par le milieu de vie : « Sa personnalité se révèle autant dans ses choix artistiques que dans ceux de sa vie ; il ne faut donc ni les opposer ni les séparer, mais les rapprocher en les confrontant.³³ » Cette approche débouche sur un ouvrage qui déclare ouvertement les lacunes qui demeurent au terme des recherches. L'auteur présente une femme pour qui la musique, initialement prévue comme un art d'agrément, devient une nécessité pour assurer sa subsistance. Elle sera la première femme à enseigner dans la classe d'hommes du Conservatoire de Paris fondé en 1795 et son monumental *Cours complet pour l'enseignement du pianoforte* (1788-1812) de 711 pages est resté une référence pour les

³¹ « [...] das Wichtigste ist für mich nicht, ob ich eine Frau oder ein Mann bin. Sondern : dass ich wirklich ich selbst bin und meine eigenen Ideen streng zur Wahrheit hin ausarbeite. »; KURTZ, *Sofia Gubaidulina, op. cit.*, pp. 18-19.

³² Jérôme DORIVAL, *Hélène de Montgeroult. La Marquise et la Marseillaise*, Lyon, Symétrie, 2006, p. 2.

³³ *Ibid.*

pianistes au-delà de 1850. Son salon sera le lieu de réunions artistiques de haut vol et l'auteur met en évidence ce rôle de facilitatrice tenu par de Montgeroult, rôle indispensable, bien que dépourvu de gloire.

PAULINE VIARDOT (1821-1910)

En 2008, l'historienne Michèle Friang présente, dans *Pauline Viardot au miroir de sa correspondance*, une cantatrice et personnage clé de la vie musicale de son temps. L'autrice la contextualise en la comparant à Clara Schumann-Wieck, concluant que la Française mise sur sa carrière, l'Allemande sur son rôle d'épouse et de mère³⁴, mettant bien en évidence la différence culturelle entre les deux pays. Toutefois, le terme de « compositrice » n'apparaît que rarement dans le livre et une page seulement est consacrée à la composition³⁵. L'absence de liste ou catalogue d'œuvres peut faire penser que la composition dérange l'image que l'on se fait d'une musicienne entrée dans l'histoire comme *prima donna*.

MARTHA VON CASTELBERG (1892-1971)

La Zurichoise Martha von Castelberg-von Orelli aurait été empêchée par son père d'embrasser la profession de musicienne³⁶. Cette affirmation non documentée se reflète dans l'ouvrage *Komponieren trotz allem. Martha von Castelberg-von Orelli (1892-1971)*, paru en 2021 et commandité par la fondation Martha von Castelberg. Sibylle Ehrismann, musicographe et musicienne, et Verena Naegele, historienne de la musique et publiciste, présentent la musicienne à la fois comme une victime et une femme de l'ombre. En taxant l'orchestration de sa messe de « naïv »³⁷, les autrices oublient qu'une femme, à cette époque comme aujourd'hui, n'a que rarement la possibilité de faire interpréter une œuvre avec orchestre ; von Castelberg manquait sans doute d'expérience, ou alors, elle écrivait pour un orchestre amateur. Si le motet est « die am meisten geschätzte Gattung » [le genre préféré de la compositrice], par opposition à de plus grands formats, c'est que ses motets pouvaient être

³⁴ Michèle FRIANG, *Pauline Viardot au miroir de sa correspondance*, Paris, Hermann, 2008, p. 32.

³⁵ *Ibid.*, pp. 263-264.

³⁶ EHRISMANN et NAEGELE, *Komponieren trotz allem*, op. cit., p. 25.

³⁷ *Ibid.*, p. 121.

chantés dans l'église de sa paroisse, où elle était très impliquée³⁸. En revanche, en traitant certains lieder de «wunderbar» [magnifiques] sans expliquer la raison de leur admiration, les autrices cimentent l'image de la compositrice spécialiste des formations de chambre³⁹. En l'occurrence, continuer de se former après le mariage, à la composition qui plus est, publier ses œuvres et s'engager pour les faire interpréter, constitue une prouesse pour une femme suisse de la première moitié du XX^e siècle. Un tel cheminement ne peut être que celui d'une femme déterminée et autonome⁴⁰.

ÉVALUATION ET SYNTHÈSE

L'évaluation des données relatives aux compositrices donne une image contrastée (cf. tableau 2). Certain·es auteur·trices analysent effectivement le parcours des compositrices respectives dans leur contexte, d'autres sont apologétiques et d'autres encore jugent la compositrice hors de son milieu historique et social, les Suissesses étant particulièrement malmenées. L'absence de liste d'œuvres, à défaut de catalogue, dans la biographie, complique l'accès à la musique et donc à son interprétation. On remarque que le souci d'objectivité propre à une approche scientifique n'est pas une question de génération : Friedland et Kos, nées respectivement en 1918 et en 1934, sont parmi celles et ceux qui nous donnent les clés les plus utiles.

Kos met instamment en garde devant l'inertie des clichés qui peuvent contribuer à réduire au silence l'expression artistique du passé. Ces deux principes – vérifier la pertinence des données existantes et ne pas porter de jugement de valeur – sont au centre d'une démarche de déconstruction du canon qui vise une représentation aussi objectivable que possible de l'histoire : «So sind Urteile, die von einer Generation vorgenommen wurden, häufig nach dem Trägheitsprinzip von der nächste übernommen worden und haben auf diese Weise viele künstlerische Werte in Archiven mit dem Siegeln des Schweigens belegt.⁴¹» Elle ajoute que «der Gedanke

³⁸ *Ibid.*, p. 129.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Brida von Castelberg, «Beruf oder Familie – wir mussten uns beide für das eine oder andere entscheiden», www.mvc-stiftung.ch/leben/umfeld/brida-von-castelberg-erinnert-sich/ (consulté le 2 février 2022).

⁴¹ «Ainsi, les jugements portés par une génération sont repris par la suivante en application du principe de l'inertie, plaçant le sceau du silence sur de nombreuses œuvres d'art conservées dans les archives.» ; Kos, *Dora Pejačević, op. cit.*, p. 13.

einer absoluten Wertauswahl, die die Zeit trifft, eines jener schönen Trugbilder ist, mit denen es sich angenehmer leben lässt.⁴² » Quant à Friedland, elle estime que « The quality and diversity of this achievement are best understood and evaluated when viewed not as an isolated phenomena but in relation to the milieu of which she was a part.⁴³ »

Compositrice	Autrice/Auteur, lieu et année parution	Catalogue/ liste d'œuvres	Contextualisation par l'autrice/l'auteur	Jugement de valeur autrice/ auteur
Fanny Hünerwadel (1826-1854), Suisse	Anonyme, Aarau 1855	non	non	non
	Beat Hanselmann/ Chris Walton, Lenzburg 1998	non	non	oui
Isabelle de Charrière (1740-1805), Pays-Bas/Suisse	Philippe Godet, Genève 1906	non	non	oui
	Œuvres complètes, Amsterdam 1981	non	non	oui
Louise Farrenc (1804-1875), France	Bea Friedland, Ann Arbor 1975	oui	oui	non
Dora Pejačević (1885-1923), Croatie	Koraljka Kos, Zagreb 1982	oui	oui	non
Anna Maria Mozart (1751-1829), Autriche	Eva Rieger, Frankfurt 1990	non	oui	non
Mel Bonis (1858-1937), France	Christine Géliot, Paris 2000	oui	oui	oui
Sofia Goubaidouline (*1931), Russie	Michael Kurtz, Stuttgart 2001	oui	oui	non
Hélène de Montgeroult (1764-1836), France	Jérôme Dorival, Lyon 2006	oui	oui	non
Pauline Viardot (1821-1910), France	Michèle Friang, Paris 2008	non	oui	non
Martha von Castelberg (1892-1971), Suisse	Sibylle Ehrismann/ Verena Naegele, Zürich 2021	oui	non	oui

Tableau 2 : La représentation des compositrices et de leur musique dans les biographies.

⁴² « l'idée d'une palette de valeurs absolues pour une époque donnée constitue une illusion très agréable, qui facilite bien la vie. »; *Ibid.*

⁴³ « pour saisir pleinement la qualité et la diversité de son œuvre, il faut la considérer non comme un phénomène isolé, mais dans le contexte où elle évoluait. »; FRIEDLAND, *Louise Farrenc, op. cit.*, p. XI.

LES APPROCHES À RETENIR

Une biographie informée, qui sert la musique, s'appuiera donc sur les trois piliers suivants :

Rigueur scientifique

- Toujours retourner aux sources, y compris pour le contexte.
- Mentionner les difficultés rencontrées et les lacunes, autant de pistes pour les recherches futures.

Contextualisation

- Prendre en compte le rôle que la musique occupe dans un pays et qui conditionne la hauteur du plafond de verre.
- Tenir compte des hiérarchies professionnelles instaurées par le canon.
- Placer le parcours musical dans son milieu familial et sociétal (encouragements, exemples, formation).

Impartialité

- Accepter de réviser l'image véhiculée jusque-là (p. ex. créativité d'une femme connue jusqu'ici comme interprète).
- Apprécier à leur juste valeur les fonctions peu visibles de facilitatrices et d'enseignantes.
- Tenir compte des rapports de pouvoir (et d'argent) institutionnalisés par le canon.
- Accepter l'ordinaire.
- Canaliser ses émotions négatives et les transformer en énergie pour modifier les phénomènes que l'on peut influencer.

Mentionnons aussi trois pratiques à éviter : les jugements de valeur, l'apologie et les familiarités telles que l'appellation de la compositrice par son prénom. Évoquons enfin l'importance capitale d'une terminologie et d'un langage inclusifs⁴⁴.

⁴⁴ Cf. la contribution d'Éliane Viennot dans ce volume aux pages 19-30.

UN ACTE DE POLITIQUE CULTURELLE : INTÉGRER LES COMPOSITRICES DANS LA MUSICOGRAPHIE GÉNÉRALE

Le dernier défi à relever en écrivant sur une compositrice consiste à intégrer les résultats de la recherche dans le « courant normal » : rédaction d'articles de dictionnaire, publication de partitions soigneusement éditées, enregistrement d'œuvres. Puis vient l'étape la plus difficile : intégrer la promotion des compositrices dans les démarches de politique culturelle, notamment en demandant que les collectivités publiques pratiquent une budgétisation égalitaire (« gender budgeting »).

Si le rôle de l'historiographie est de nous éviter de reproduire sans fin les mêmes erreurs, les bonnes pratiques et les outils cités précédemment pourront faciliter la sortie des compositrices de leur état d'a-historicité. Une biographie informée contribue à faire entrer une compositrice dans l'historiographie musicale générale et dans les institutions musicales, pour ce qu'elle fait, pour ce qu'elle est.

Viviane Waschbüsch

**STRATÉGIES DE DÉVALORISATION
DES COMPOSITRICES CONTEMPORAINES :
KAIJA SAARIAHO ET REBECCA SAUNDERS DANS LA PRESSE
FRANCOPHONE ET GERMANOPHONE**

INTRODUCTION

Dans le cadre d'un précédent article, l'autrice a étudié la présentation de Kaija Saariaho (1952-2023) dans la presse généraliste française et allemande¹. Les stratégies de dévalorisation qui sont apparues ont suscité le besoin de réaliser une étude comparative, afin de déterminer s'il s'agissait d'un cas particulier ou non. Dès lors, cet article met en regard la réception de Saariaho avec celle de Rebecca Saunders (*1967). Bien qu'appartenant à deux générations différentes, ces deux compositrices ont été choisies car elles ont toutes deux connu un grand succès international. En outre, elles partagent une vie d'expatriée : Saariaho est finlandaise mais a passé une grande partie de sa carrière en France, Saunders est une Britannique établie en Allemagne. En raison des pays dans lesquels elles sont installées, il a semblé judicieux d'étudier leur réception par la presse germanophone et francophone (ce qui représente, d'ailleurs, un élargissement de l'aire géographique par rapport au premier article consacré à Saariaho). En outre, notre enquête prendra en compte non seulement la presse généraliste (par exemple, *Le Figaro* et *Le Monde* pour la sphère francophone et *Die Zeit* et *Frankfurter Allgemeine Zeitung* pour l'aire germanophone) qui ne couvre que partiellement la musique (principalement les créations dans des institutions jugées prestigieuses), mais aussi la presse musicale spécialisée (comme la *Neue Musikzeitung* ou le magazine de l'*Ensemble Intercontemporain*). De cette manière, il sera possible de comparer la réception de Saariaho et de Saunders suivant les langues employées ou le type de presse dans lequel l'article est paru et de croiser

¹ Viviane WASCHBÜSCH, «La représentation des compositrices contemporaines dans la presse française et allemande – L'exemple de Kaija Saariaho», in *Compositrices l'égalité en acte*, éd. Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix et Bastien Gallet, Éd. MF, CDMC, Paris, 2019, pp. 159-173.

les informations pour développer une vision plus fine des stratégies de dévalorisation des compositrices à l'œuvre dans le corpus étudié. Afin de contextualiser notre enquête, nous commencerons par étudier la représentation sociale des compositrices et leur statut dans la presse féministe des années 1970, ainsi que le transfert des sujets féministes de la presse spécialisée vers la musique contemporaine et la presse musicale spécialisée à partir des années 2000. Puis, nous réaliserons deux études de cas, la première ciblée sur la réception des œuvres de Saariaho dans la presse francophone et germanophone, la seconde sur celle de Saunders, dans une optique comparative. Il nous sera ainsi possible de dégager des mécanismes récurrents de dévalorisation des compositrices contemporaines tant dans la presse généraliste que dans la presse musicale spécialisée.

LA REPRÉSENTATION SOCIALE DES COMPOSITRICES : DE LA PRESSE FÉMINISTE À LA PRESSE MUSICALE SPÉCIALISÉE

Le 1^{er} novembre 1977, un article publié par la musicienne Elke Mascha Blankenburg dans *Emma*, la revue féministe la plus importante en langue allemande, décrivait la situation des compositrices². En raison de la place d'*Emma* dans la culture féministe germanophone, ce texte est fondamental pour comprendre le positionnement des militantes féministes par rapport aux compositrices. Blankenburg souhaitait démontrer que les femmes sont égales aux hommes sur le plan artistique : « Ich möchte mit diesem Artikel Vorurteile abbauen, und Beweise anführen für die Kreativität und Leistungsfähigkeit der Frau in der Kunst – in Vergangenheit und Gegenwart. »³. Elle invitait alors les femmes à prêter attention au sujet des femmes dans la musique, à reconnaître que le parcours professionnel des créatrices est difficile et à s'engager davantage en faveur des artistes féminines et des musiciennes :

Außer meiner Mutter, die selbst Musikerin ist, gab es bisher keine Frau, die meine Begabung förderte und mich mit den ihr vorhandenen Mitteln unterstützt hat. Aber auch unter den Musikerinnen gibt es noch kaum ein bewusst solidarisches Verhalten. Ich hoffe auf Sie, die Zuhörerinnen: Dass Sie misstrauisch werden beim Gerede vom fehlenden weiblichen

² *Emma* a été fondé en 1977 par un collectif autour de la journaliste Alice Schwarzer, qui en est l'éditrice et la directrice.

³ Elke Mascha BLANKENBURG, « Vergessene Komponistinnen », *Emma*, novembre 1977, <https://www.emma.de/artikel/vergessene-komponistinnen-312787> (consulté le 23 mars 2023) ; « Par cet article, je souhaite combattre les préjugés et apporter des preuves de la créativité et de l'efficacité des femmes dans l'art – passé et présent. » ; toutes les traductions sont de l'autrice.

Genie. Und dass Sie in Zukunft besonders aufmerksam hinhören, wenn eine Frau Musik macht: Sie hat einen hindernisreichen Weg hinter sich⁴.

Cette revendication se comprend bien, puisqu'il est très difficile d'appréhender les œuvres des femmes sans préjugés lorsque la société leur dénie d'emblée collectivement toute compétence créative. En outre, Blankenburg attire l'attention sur le fait que les qualités de direction des femmes dans la musique sont niées de manière systématique et qu'elles sont sous-représentées dans les orchestres et devant le pupitre d'orchestre, étant ainsi moins visibles :

Macht und Führungsqualitäten will man einer Frau absprechen, deren Auswirkungen ja vorwiegend Männern zuteil wird. Denn man darf nicht vergessen, dass auch innerhalb des Orchesterapparates Männern der Vorzug gegeben wird und sie auch dort in großer Mehrzahl vertreten sind. Selbst die namhaften Orchester wie die Berliner und die Wiener Philharmoniker dulden keine Frau in ihren Reihen⁵.

Bien entendu, la situation des musiciennes dans les orchestres s'est améliorée depuis 1977, même s'il n'y a toujours pas de parité et que les postes de solistes restent majoritairement occupés par des hommes. En outre, Blankenburg souligne que la plupart des compositrices n'ont pas encore trouvé leur place tant dans la presse généraliste que dans les dictionnaires de musique et musicologie :

Die Namen der Komponistinnen lassen sich endlos fortsetzen: *Anna Amalia, Prinzessin von Preußen* (1723-1787), *Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar* (1739-1807), *Maria Theresia von Paradies* (1759-1824), *Maria Malibran* (1708-1836), *Josephine Lang* (1815-1880), *Pauline Viardot-Garcia* (1821-1910), *Lili Boulanger* (1893-1918). Man muss sie nur suchen. In den Schulbüchern stehen sie nicht⁶.

⁴ *Ibid.* ; «À part ma mère, qui est elle-même musicienne, il n'y a pas eu jusqu'à présent de femme qui ait encouragé mon talent et qui m'ait soutenue avec les moyens dont elle disposait. Même parmi les musiciennes, il n'y a encore guère de comportement consciemment solidaire. Je compte sur vous, les auditrices : méfiez-vous des discours sur l'absence de génie féminin. Et prêtez à l'avenir une oreille particulièrement attentive lorsqu'une femme fait de la musique: elle a derrière elle un parcours semé d'embûches.»

⁵ *Ibid.* ; «On veut priver une femme du pouvoir et des qualités de direction, dont les bénéfiques sont principalement attribués aux hommes. Car il ne faut pas oublier qu'au sein de la formation orchestrale aussi, la priorité est donnée aux hommes et qu'ils y sont également représentés en grande majorité. Même les orchestres renommés comme les Philharmoniques de Berlin et de Vienne ne tolèrent aucune femme dans leurs rangs.»

⁶ *Ibid.* ; «Les noms des compositrices peuvent être déclinés à l'infini : Anna Amalia, princesse de Prusse (1723-1787), Anna Amalia, duchesse de Saxe-Weimar (1739-1807), Maria Theresia von Paradies (1759-1824), Maria Malibran (1708-1836), Josephine Lang

Naturellement, il y a eu des progrès et les compositrices sont aujourd'hui répertoriées dans des ouvrages dédiés aux compositrices, mais elles sont toujours en minorité dans les dictionnaires usuels de musique, tels que le *MGG* et le *New Grove*. Blankenburg souligne alors que ce manque a des conséquences fâcheuses :

Die Geschichtsschreibung vergaß frühere Komponistinnen nicht etwa, weil sie unbedeutend waren. Alle waren zu ihren Lebzeiten anerkannt und als Lehrerinnen wichtig. Man ließ sie nur dann rasch in Vergessenheit geraten. So blieb der Eindruck erhalten, Komponieren sei reine Männersache. Jede Frau, die sich dazu berufen fühlt, ist ohne geschichtliche Identität, ohne Vorbild. Jede heute lebende Komponistin muss in ihrem Berufskampf ganz von vorne anfangen. Das verhindert sicher oft den Entschluss, überhaupt Komponistin werden zu wollen⁷.

Bien que certains aspects aient évolué, il est déconcertant de constater qu'un article rédigé par une musicienne il y a presque un demi-siècle est toujours aussi pertinent concernant les carrières féminines dans le monde de la musique. En effet, ce manque de reconnaissance historique et sociétale des compositrices constitue encore aujourd'hui un obstacle pour une jeune femme à se lancer dans une carrière de compositrice, comme le remarque Moritz Eggert, professeur de composition à la *Hochschule für Musik und Theater* de Munich et président du *Deutscher Komponistenverband* depuis 2020⁸.

(1815-1880), Pauline Viardot-Garcia (1821-1910), Lili Boulanger (1893-1918). Il suffit de les chercher. Elles ne figurent pas dans les manuels scolaires.»

⁷ *Ibid.* ; « Les historiens n'ont pas oublié les compositrices précédentes parce qu'elles étaient insignifiantes. Toutes étaient reconnues de leur vivant et importantes en tant que professeurs. On les a alors rapidement laissées tomber dans l'oubli. C'est ainsi qu'on a gardé l'impression que la composition était une affaire d'hommes. Toute femme qui se sent destinée à cette activité est sans véritable identité historique, sans modèle. Toute compositrice contemporaine aujourd'hui doit recommencer son combat professionnel. Cela empêche sans doute souvent la décision de vouloir devenir compositrice.»

⁸ Le *Deutscher Komponist:innenverband* est une institution fondamentale pour les compositrices et compositeurs en Allemagne. Dès 1871, il existe une Société coopérative allemande des auteurs dramatiques, puis la Société coopérative des compositeurs allemands s'ajoute en 1898. Dans les décennies suivantes, l'histoire mouvementée de l'idée d'une communauté d'intérêts pour les compositeurs a été étroitement liée aux origines de l'actuelle *Gesellschaft für musikalische Aufführungs – und mechanische Vervielfältigungsrechte* (GEMA) et a été marquée par l'instrumentalisation durant les années sombres du nazisme. L'association *Deutscher Komponist:innenverband* (fondée en 1954 sous le nom de *Deutscher Komponistenverband*, devenue *Komponist:innenverband* en 2022) a vu le jour sous sa forme actuelle dans les années 1990, après avoir fusionné avec l'association est-allemande *Verband Deutscher Komponisten* datant de 1951 et un peu plus tard avec l'*Interessenverband Deutscher Komponisten* (fondée en 1977); <https://www.komponist-innenverband.de/ueber-uns/> (consulté le 23 mars 2023).

En 2018, Eggert a publié un article, en réaction à une critique parue dans le magazine spécialisé *Neue Musikzeitung* qui dénonçait l'absence de compositrices dans un programme de la *Musikhochschule* de Munich, afin de justifier la sous-représentation des compositrices dans les classes de composition. Les questions de discrimination des femmes sont naturellement évoquées, mais ce qui frappe est qu'Eggert confirme qu'il n'y a pratiquement pas de candidatures féminines en composition lors du concours d'entrée :

In einer Kritik der nmz-Ausgabe 7/8-2018 über eine Opernveranstaltung mit Kompositionsstudenten der Münchener Musikhochschule im Rahmen der Münchener Biennale wurde „das vollständige Fehlen von Nachwuchskomponistinnen“ unter den Reihen der Komponisten bemängelt. Es stimmt: Keine einzige Komponistin wirkte bei diesem Projekt („Liminal Space“) mit. Benachteiligung von Frauen? Regie des Projektes machte eine Frau, auch im Orchester spielten zahlreiche Frauen, auf der Bühne wirkten mehr Sängerinnen als Sänger mit. Aber dieses wie auch letztes Jahr gab es bei den Aufnahmeprüfungen im Fach Komposition fast keine weiblichen Bewerbungen⁹.

Étant donné que peu de candidates se présentent aux concours, elles sont proportionnellement sous-représentées dans les filières de licence et de master en composition :

Angesichts des geringen Prozentsatzes dieser Bewerbungen wurden sogar proportional bevorzugt Frauen aufgenommen. Dennoch haben wir sichtlich nach wie vor viel zu wenige Kompositionsstudentinnen bei uns an der Hochschule, und daher ist es schon rein statistisch sehr wahrscheinlich, dass ein Projekt gänzlich ohne Komponistinnen stattfindet. Gerade haben wir zahlreiche Abschlusskonzerte unserer Bachelor- und Masterstudenten, auch hier sind aus diesem Grund keine Frauen dabei, denn erst nächstes Jahr machen einige unserer Studentinnen ihren Abschluss¹⁰.

⁹ Moritz EGGERT, « Wo sind die Frauen? », *Neue Musikzeitung*, vol. 67, n° 9, 2018, <https://www.nmz.de/artikel/wo-sind-die-frauen> (consulté le 23 mars 2023) ; « Dans une critique de la nmz du 7/8-2018 à propos d'un concert d'opéra avec des étudiants en composition du conservatoire de musique de Munich dans le cadre de la Biennale de Munich, on déplorait "l'absence totale de jeunes compositrices" parmi les rangs des compositeurs. C'est vrai : aucune compositrice n'a participé à ce projet (*Liminal Space*). Une discrimination à l'encontre des femmes ? Le projet a été mis en scène par une femme, de nombreuses femmes ont également joué dans l'orchestre et il y avait plus de chanteuses que de chanteurs sur scène. Mais cette année, comme l'année dernière, il n'y a presque pas eu de candidatures féminines aux examens d'entrée en composition. »

¹⁰ *Ibid.* ; « Vu le faible pourcentage de ces candidatures, la préférence a même été donnée de manière proportionnelle aux femmes. Cependant, nous avons visiblement encore beaucoup trop peu d'étudiantes en composition à la *Hochschule*, et il est donc très

Toutefois, cela n'explique pas pourquoi elles se présentent moins souvent aux concours. Une des raisons semble être les cas de harcèlement sexuel dans les classes de composition de certains établissements supérieurs européens mais aussi américains, comme le cas de la prestigieuse *Julliard School* de New York¹¹. Il n'est donc pas étonnant que les classes de composition qui atteignent une parité femmes-hommes soient rares, alors qu'elle est courante dans certaines disciplines instrumentales et vocales :

Woran das liegt? In München sicherlich auch an der viel zu zögerlichen Aufarbeitung von Fällen sexueller Übergriffe, die auch einen suspendierten Professor der Kompositionsabteilung und unseren ehemaligen Präsidenten betreffen. Dass dies gerade potenzielle Kandidatinnen abschreckt, die deutsche Zeitungartikel lesen, ist durchaus vorstellbar (es ist bezeichnend, dass unsere einzigen weiblichen Bewerberinnen dieses Jahr ausschließlich aus Asien kamen). An anderen Hochschulen ist der Prozentsatz weiblicher Kompositionsstudenten deutlich höher, dennoch auch dort weit von den 50/50 entfernt, die in den Instrumental- und Gesangsfächern eher die Regel sind¹².

Dès lors, il est évident que les femmes ont beaucoup moins d'opportunités de se frayer un chemin dans le domaine de la musique contemporaine. Pour Eggert, la vraie problématique est de comprendre comment les compositrices sont systématiquement discriminées et pourquoi il semble impossible de conserver durablement des « modèles de rôle » dans la mémoire collective :

Nur fehlt es an einem: an dem, was man im Englischen „Role Models“ nennt. Wer als junges Mädchen Opernhäuser betritt, sieht allein Büsten

probable, ne serait-ce que statistiquement, qu'un projet ait lieu sans aucune compositrice. Nous avons actuellement de nombreux concerts de fin d'études de nos étudiants de licence et de master, et là aussi, pour cette raison, il n'y a pas de femmes, car certaines de nos étudiantes ne seront diplômées que l'année prochaine. »

¹¹ Sammy SUSMANN, « Tainted History. Former Juilliard composition students share allegations of sexual harassment and misconduct », *VAN Magazine*, 12 décembre 2022, <https://van-magazine.com/mag/juilliard-sexual-harassment/> (consulté le 23 mars 2023).

¹² EGGERT, « Wo sind die Frauen? », *op. cit.* ; « À quoi cela tient-il? À Munich, certainement aussi à la lenteur de l'enquête sur les cas d'agressions sexuelles, qui concernent également un professeur suspendu du département de composition et notre ancien président. Il est tout à fait concevable que cela décourage justement les candidates potentielles qui lisent les articles de journaux allemands (il est significatif que nos seules candidates féminines cette année venaient exclusivement d'Asie). Dans d'autres universités, le pourcentage d'étudiantes en composition est nettement plus élevé, mais là aussi, on est loin des 50/50 qui sont plutôt la règle dans les disciplines instrumentales et vocales. »

von männlichen Komponisten. Wer den Gang vor dem Senatssaal der Münchener Musikhochschule entlangschreitet, sieht eine lange Porträtreihe von ausschließlich männlichen (und besonders griesgrämig und bedrohlich dreinblickenden) Komponisten¹³.

La reconnaissance de la nécessité de ces modèles était déjà partagée par les féministes des années 1970. Le fait que la thèse de l'absence de « modèles de rôle » ne soit plus défendue par une autrice dans *Emma* mais par le président de l'Association des Compositeurs Allemands ne signifie pas que la société a fait des progrès. Il montre tout simplement que le sujet de la discrimination des compositrices a migré d'un magazine spécialisé dans le féminisme (*Emma*, 1977) vers un journal spécialisé dans la musique (*Neue Musikzeitung*, 2018). Quant aux problèmes, ils sont toujours là, puisque les articles des dictionnaires musicaux n'ont toujours pas, à notre grande consternation, évolué de manière significative entre 1977 et aujourd'hui. Et, bien entendu, la solution n'est pas, comme le suggère Eggert, de simplement « jouer plus de musique contemporaine »¹⁴. Comme nous allons le voir dans nos deux études de cas, le passage de la représentation sociale des compositrices de la presse féministe à la presse spécialisée ne remédie pas au problème général de l'oppression et de la marginalisation des compositrices par la presse musicale spécialisée et la presse généraliste.

¹³ *Ibid.* ; « Il ne manque qu'une chose : ce que l'on appelle en anglais des "role models". Les jeunes femmes qui fréquentent les opéras ne voient que des bustes de compositeurs masculins. En marchant dans le couloir devant la salle du Sénat du Conservatoire Supérieur de Musique de Munich, on voit une longue série de portraits de compositeurs exclusivement masculins (et particulièrement grincheux et menaçants) ».

¹⁴ *Ibid.* ; « Auch die Literatur über Musik, die vielen Opern- und Konzertführer, füllt Seite um Seite mit den Biografien männlicher Komponisten. Natürlich gibt es heute zahlreiche berühmte Komponistinnen, nur spielt zeitgenössische Musik im öffentlichen Bewusstsein eine so geringe Rolle, dass diese Komponistinnen als Vorbilder erst dann präsent werden, wenn sich eine junge Musikerin schon ein Expertenwissen angeeignet hat, und dann ist es für die eigene Entwicklung schon nicht mehr so prägend. Es wird also noch ein langer Weg sein, doch auch hier wird die Gleichberechtigung ganz sicher kommen. Wir müssten einfach nur mehr Neue Musik spielen ! » ; « La littérature sur la musique, les nombreux guides d'opéra et de concert, contiennent également à chaque page des biographies de compositeurs. Bien sûr, il existe aujourd'hui de nombreuses compositrices célèbres, mais la musique contemporaine joue un rôle si marginal dans la perception du public que ces compositrices ne sont présentes en tant que modèles que lorsqu'une jeune musicienne a déjà acquis un savoir d'experte, et ce n'est alors déjà plus aussi déterminant pour son propre cheminement. Le chemin sera donc encore bien long, mais dans ce domaine aussi, l'égalité viendra certainement. Il faudrait simplement que nous jouions plus de musique contemporaine. »

LES RÉACTIONS DE LA PRESSE FRANCOPHONE ET GERMANOPHONE FACE AUX COMPOSITRICES CONTEMPORAINES : LE CAS DE SAARIAHO

Une compositrice aussi renommée que Saariaho est idéale afin d’observer si des remarques sexistes ou/et des différences de traitement entre les sexes sont toujours omniprésentes dans le jugement de la presse – ou si, au contraire, une compositrice respectée pour ses facultés techniques et artistiques est décrite d’une façon respectueuse et valorisante. Notre enquête porte sur des articles et des critiques d’œuvres de Saariaho des années 2000 à 2018¹⁵.

En France, les remarques semblent à première vue être appropriées et objectives, évoquant notamment le nombre de fois où les pièces de Saariaho ont été diffusées en France :

D’autres compositeurs, jeunes pour la plupart, sont associés à ce portrait grand format d’une artiste des plus appréciées et des plus demandées de notre temps. Son opéra *L’amour de loin*, créé au festival de Salzbourg en 2000 dans une mise en scène de Peter Sellars, fut repris dans une production de Robert Lepage au Metropolitan Opera en décembre dernier et diffusé dans 150 salles en France¹⁶.

Si l’on procède à une lecture plus détaillée de cet article, on réalise que les clichés en lien avec le genre de la compositrice sont omniprésents, notamment les expressions telles que « artiste discrète » à la « voix douce et tranquille », toujours reliées au rôle sociétal codé et transmis que l’on présuppose pour une femme¹⁷. Ce phénomène est très fréquent dans la description du travail des compositrices et interprètes féminines contemporaines, et représentatif du comportement des journalistes français¹⁸. L’étude de leurs questions est aussi révélatrice : la plupart gravite autour de réflexions subtilement péjoratives comme le fait de demander si la composition d’un opéra – soi-disant un genre musical daté – peut encore

¹⁵ Les années 2019-2022 n’ont pas été étudiées en raison de la crise sanitaire et de l’annulation de la plupart des concerts à cause des confinements successifs. Tout en ajoutant de nouveaux éléments, notre enquête condense l’article : WASCHBÜSCH, « La représentation des compositrices contemporaines dans la presse française et allemande – L’exemple de Kaija Saariaho », *op. cit.*

¹⁶ Philippe VENTURNI, « Le triomphe discret de Kaija Saariaho », *Les Échos*, 10 février 2017, https://www.lesechos.fr/10/02/2017/LesEchosWeekEnd/00063-015-ECWE_le-triomphe-discret-de-kaija-saariaho.htm (consulté le 23 mars 2023).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cf. Viviane WASCHBÜSCH, « Anne-Sophie Mutter et Hélène Grimaux. Regards croisés sur la critique journalistique franco-allemande (1977-2007) », in *La musique a-t-elle un genre ?* éd. Mélanie Traversier et Alban Ramaut, Éd. de la Sorbonne, Paris, 2019.

se justifier aujourd'hui¹⁹. Ce type de questions est très rarement posé aux compositeurs. En revanche, il semble régner l'idée qu'une compositrice doit justifier son travail, expliciter le choix du genre musical, de l'instrumentation et surtout la motivation présidant à la création de l'œuvre.

Un autre aspect soulignant ce cloisonnement de pensée est la comparaison permanente des réussites professionnelles des compositrices contemporaines à celles de leurs homologues du passé. Ce rapprochement qui semble, à première vue, soutenir l'idée qu'il existe une continuité dans la réussite des compositrices ne sert qu'à démontrer combien le succès d'une femme créatrice est rare. Lors de la création états-unienne de *L'Amour de loin*, *La Presse* commente elliptiquement: «Le Metropolitan Opera de New York a annoncé mercredi qu'il présenterait *L'Amour de Loin* de la compositrice finlandaise Kaija Saariaho lors de sa saison 2016-2017, le premier opéra composé par une femme à être programmé sur sa scène en plus d'un siècle», sans prendre la peine de mentionner le nom de la compositrice de 1903²⁰.

Un autre phénomène récurrent est la comparaison des compositrices avec des compositeurs très célèbres du passé, comme c'est le cas dans *Le Temps* qui rend compte de la création de *L'Amour de loin* à Salzbourg:

Or, dès les premières mesures, le caractère familier de la musique de Kaija Saariaho [*sic*] frappe l'oreille. Ces couleurs musicales ne nous sont pas étrangères. Le prélude ne rappelle-t-il pas l'orchestre de Ravel de la Shéhérazade? Et l'obsédante modalité musicale, que la compositrice associe au Moyen Age occidental comme à l'exotisme oriental, n'est-elle pas celle que Roussel ou Hindemith ont employée dans le même but? Ici comme hier le son du luth est figuré par la harpe, le chant du rossignol par le piccolo, la langueur orientale par des mérismes [*sic*] du hautbois, l'ascèse médiévale par des quintes à vides [*sic*]. Tout en se gardant de la citation et du collage, cet ouvrage continu en cinq actes et cent trente-cinq minutes ne cherche donc pas à inventer un monde inouï²¹.

¹⁹ Alexandre JAMAR, «Interview avec Kaija Saariaho. “À chaque fois que j'écris un opéra, je cherche à en redéfinir le cadre”», *Forum Opéra*, 16 février 2017, <https://www.forumopera.com/actu/kaija-saariaho-a-chaque-fois-que-jecris-un-opera-je-cherche-a-en-redefinir-le-cadre> (consulté le 23 mars 2023).

²⁰ [s.n.], «Une compositrice à l'opéra de New York, une première depuis 1903», *La Presse*, 17 février 2016, <https://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201602/17/01-4951707-une-compositrice-a-lopera-de-new-york-une-premiere-depuis-1903.php> (consulté le 20 avril 2023).

²¹ Alain PERROUX, «À Salzbourg, l'envoûtant “L'Amour de loin” par le Moyen Age de couleurs orientales», *Le Temps*, 25 août 2000, <https://www.letemps.ch/culture/salzburg-lenvoutant-lamour-loin-pare-moyen-age-couleurs-orientales> (consulté le 4 avril 2023).

La production musicale de la compositrice est ainsi jugée en fonction d'autres compositeurs et pièces de référence, sous-entendant que son œuvre ne représente pas une entité artistique sans la contextualiser par rapport au canon.

Cette attitude transparaît également dans la presse germanophone, notamment dans un article de la *Neue Zürcher Zeitung* qui compare *L'Amour de loin* à un opéra d'un collègue masculin contemporain, puis le met en lien avec une symphonie de Dmitri Chostakovitch : « Während Saariaho in ihrem Werk eine Allemande stilisiert, reflektiert Kortekangas in seiner Oper in einer Passacaglia über Leid, Gewalt und Tod: wie einst Dmitri Schostakowitsch in seiner 8. Sinfonie von 1943. »²². Cette posture représente à nouveau une tentative de dépréciation de l'authenticité et de qualité de l'œuvre de la compositrice. En outre, la presse généraliste germanophone est parfois même dévalorisante dans le choix des titres, comme *Klassiker der Woche: wie klingt das Nordlicht?*²³. Ce titre du *Bund* est biaisé, car *Nordlicht* signifie « lumière polaire » mais peut aussi être compris péjorativement comme une suggestion de la provincialité de la compositrice.

D'autres aspects ressemblent fortement à ceux déjà rencontrés dans la presse francophone, comme le fait que la musique de Saariaho est

²² Marco FREL, « Hört endlich auf zu feiern! Finnland erlebt seit Jahren eine einzigartige Blüte der zeitgenössischen Oper. Doch der künstlerische Aufschwung erscheint widersprüchlich », *Neue Zürcher Zeitung*, 20 février 2018, <https://www.nzz.ch/feuilleton/hoert-endlich-auf-zu-feiern-ld.1358794?reduced=true> (consulté le 23 mars 2023) ; « Alors que Saariaho stylise une allemande dans son œuvre, Kortekangas réfléchit dans son opéra à la souffrance, à la violence et à la mort à travers une passacaille : comme autrefois Dmitri Chostakovitch dans sa 8^e symphonie de 1943. » C'est aussi le cas dans *Die Zeit* : « L'amour de loin suggeriert naturgemäß weitere Assoziationen: an die vibrierend vernetzten Klangflächen bei György Ligeti, an die Irrlichter bei Maurice Ravel, sogar an minimalistische Drehbewegung bei John Adams, an die tönenden Alabasterwände bei Olivier Messiaen. Doch solche Eindrücke sind nicht gefräbigem Eklektizismus entwichen, sondern natürliche Spiraleffekte auf dem Weg zur Vermählung von Harmonik und Klangfarbe. [...] Kein Gedanke an die Konfrontationen zwischen Natur und Synthetik, die Karlheinz Stockhausen aufbaute. » ; « L'Amour de loin propose d'autres associations : aux surfaces sonores vibrantes de György Ligeti, aux feux follets de Maurice Ravel, aux mouvements minimalistes de John Adams, aux murs sonores d'albâtre d'Olivier Messiaen. Pourtant, ces impressions ne sont pas le fruit de l'éclectisme, mais d'effets naturels entre l'harmonie et le timbre. [...] Elle ne pense pas aux confrontations entre la nature et les sonorités synthétiques que Karlheinz Stockhausen a conçues. » ; Wolfram GOERTZ, « Ein Echo aus der Ferne », *Die Zeit*, n° 35, 24 août 2000, https://www.zeit.de/2000/35/Ein_Echo_aus_der_Ferne/seite-4?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com (consulté le 4 avril 2023).

²³ Susanne KÜBLER, « *Klassiker der Woche: wie klingt das Nordlicht?* », *Der Bund*, 15 septembre 2016, <https://www.derbund.ch/klassiker-der-woche-wie-klingt-das-nordlicht-160784113409> (consulté le 23 mars 2023).

souvent décrite de manière stéréotypée comme « douce », « tendre » et « kitsch », alors que les moments d'actions musicales mouvementés sont en général le fruit d'une « imitation » d'un style de collègues masculins, comme cela transparaît dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* :

Von Messiaen, dessen Franziskus-Oper sie animierte, ist ihre Tonsprache ebenso beeinflusst wie von der « Spektralklang »-Ästhetik am Pariser Ircam, die sich auch in den eher zart glitzernden Elektronik-Duftwolken niederschlägt [...] Tönt ihre Musik kräftiger, gar eruptiver, dann verdankt sie dies eher flamboyant aufschrillenden Bläsergesten, auch Minimaschinen-Assoziationen à la John Adams. [...] fast parareligiösem Kitsch, auch die Musik mit ihrem hohen Anteil seraphischer Höhen-Oszillationen [...] tendiert sie bisweilen zum Ave Maria in Permanenz²⁴.

En outre, l'aspect sexiste implicite se retrouve dans la plupart des textes qui retracent son parcours : elle est dépeinte comme une personne peu sincère, hautaine et fragile qui a longtemps craint le « tyrannosaure » de la musique finlandaise Jean Sibelius²⁵.

En revanche, une spécificité de la presse allemande est la réaction envers la question du financement. L'aspect valorisant, notamment le fait d'avoir obtenu des bourses, est détourné lorsqu'il s'agit d'une compositrice afin de prouver qu'elle est incapable de vivre de son travail artistique. En effet, la question de l'argent et du financement est rarement abordée lorsqu'il s'agit de compositeurs et interprètes masculins, mais couramment évoquée lorsqu'il s'agit de compositrices et d'interprètes féminines²⁶. Dans le cas de Saariaho, l'élément financier est même directement relié à des questions de nationalité par les journalistes allemands qui lui reprochent de ne pas véritablement vivre en France, étant donné qu'elle avait une bourse de l'État finlandais²⁷.

²⁴ Gerhard R. KOCH, « Raumschiff Liebestod » *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28 avril 2003, n° 98, p. 4. ; « Son langage musical est influencé par Messiaen – elle a travaillé sur l'opéra Saint François d'Assise – ainsi que par l'esthétique “spectrale” de l'Ircam parisien, qui se reflète également dans les effluves électroniques délicatement scintillants [...] Si sa musique sonne plus puissante, encore plus éruptive, elle doit ces gestes plutôt flamboyants, ainsi que des associations de mini-machines à la manière de John Adams [...] kitsch presque parareligieux, la musique avec sa forte proportion d'oscillations séraphiques à haute fréquences [...] tend parfois vers un Ave Maria permanent. ».

²⁵ GOERTZ, « Ein Echo aus der Ferne », *op. cit.*

²⁶ Cf. WASCHBÜSCH, « Anne-Sophie Mutter et Hélène Grimaux », *op. cit.*

²⁷ GOERTZ, « Ein Echo aus der Ferne », *op. cit.* ; « Kein Heimweh nach Finnland? Kein Gefühl der Entgrenzung im Exil? Kaija Saariaho ist Finnin geblieben und wurde vom Staat lange mit einem “Künstlergehalt” versorgt [...] » ; « Pas de mal du pays en pensant à la Finlande? Pas de sentiment de démarcation en exil? Kaija Saariaho est restée finlandaise et a longtemps reçu un “salaire d'artiste” de l'État [...] ».

Enfin, nous constatons une différence de style entre les journalistes francophones et germanophones : les premiers sont bien moins violents et moins directs dans leurs agressions verbales que les seconds, sans toutefois être exempts d'un comportement sexiste. Ces constats terribles quant au jugement de Saariaho demandent à être mis en perspective, ce que nous ferons avec une étude de cas sur la réception de Saunders, une compositrice de la génération suivante qui rencontre, comme son homologue finlandaise, le succès.

LES RÉACTIONS DE LA PRESSE GERMANOPHONE ET FRANCOPHONE FACE AUX COMPOSITRICES CONTEMPORAINES : LE CAS DE SAUNDERS

Dans la presse germanophone, l'un des sujets caractéristiques auxquels Saunders est confrontée est, comme Saariaho, la question de l'argent, une demande formulée de manière implicite, en demandant pourquoi la compositrice ne dirige pas. Ici encore, il s'agit manifestement d'une affirmation négative à deux niveaux différents. D'une part, il est sous-entendu qu'il y a un déficit, car Saunders ne dirige pas comme bon nombre de ses collègues masculins. D'autre part, elle est poussée à se justifier en donnant des informations sur sa situation financière et personnelle : elle n'a pas le temps de diriger un ensemble et elle est professeure à Hanovre²⁸.

L'obtention du prix de musique Ernst von Siemens en 2019, qui est alors décerné pour la première fois à une compositrice, a été une étape importante pour elle, mais plus généralement pour ses consœurs, puisque cette récompense a permis de briser le plafond de verre. Cependant, l'article de *Tip Berlin* ne se demande pas pourquoi il a fallu attendre le XXI^e siècle pour décerner le prix à une compositrice. Cette étape n'a été franchie qu'après l'attribution d'un prix à une interprète de renommée mondiale, la violoniste Anne-Sophie Mutter, par exemple on lit dans *Klassikakzente* :

Dass Rebecca Saunders nach der Geigerin Anne-Sophie Mutter (erst) die zweite Frau ist, die mit dem Ernst-von-Siemens-Musikpreis ausgezeichnet wurde, ist für die Komponistin eigentlich unerheblich. So fragt sie : «Warum geht es um mein Geschlecht und nicht um meine Kunst?»

²⁸ «Rebecca Saunders im Interview. “Ich bin nicht schnell. Ich beneide die noch Langsameren.”», *TipBerlin*, 8 septembre 2020, <https://www.tip-berlin.de/kultur/klassik/rebecca-saunders-interview-komponistin-musikfest-berlin/> (consulté le 23 mars 2023).

Gleichzeitig sei der Preis aber doch ein positives Signal für die Gesellschaft und zeige, dass es möglich sei, die Glasdecke zu durchbrechen. Schließlich gebe es mit jeder neuen Generation mehr hervorragende, eigensinnige Komponistinnen. Dies hat nicht zuletzt auch mit Saunders als eindrucksvollem Vorbild zu tun²⁹.

La presse germanophone se focalise systématiquement sur deux sujets, les problèmes financiers et la mise en lumière du statut de pionnière des compositrices dans le monde de la musique, ce qui restreint considérablement la perception de ces créatrices en tant qu'individus autonomes.

Quant à la presse francophone, elle a élaboré une autre stratégie offensive vis-à-vis du statut des compositrices. Une œuvre d'une femme est souvent mentionnée pour être aussitôt mise en lien avec une pièce d'un homme renommé. Lorsque la presse française décrit la première française de *Yes* de Saunders, une œuvre de Philippe Manoury est immédiatement mentionnée, alors qu'il n'y a aucun lien entre elles, si ce n'est la spatialisation, qui est un lieu commun des créations contemporaines :

Pour la création française de *Yes*, sa créatrice Rebecca Saunders a conçu son œuvre en fonction du plan de l'Église Saint-Eustache. En plaçant les instruments dans différents endroits du lieu, elle a créé des couleurs sonores inédites. [...] La semaine dernière, à Strasbourg, Philippe Manoury avait éclaté l'orchestre en plusieurs groupes aux différents angles de la salle, si bien que le public se retrouvait environné de musique.³⁰

Très souvent, la presse francophone adopte une approche qui comporte un biais dans le questionnement. La pertinence du titre de

²⁹ «Rebecca Saunders – Die achtsame Klangforscherin», *KlassikAkzente*, 7 août 2019, <https://www.klassikakzente.de/diverse-kuenstler/news-und-rezensionen/rebecca-saunders-die-achtsame-klangforscherin-255408> (consulté 31 mars 2023); «Le fait que Rebecca Saunders soit (seulement) la deuxième femme à recevoir le prix de musique Ernst von Siemens, après la violoniste Anne-Sophie Mutter, n'a pas vraiment d'importance pour la compositrice. Elle demande ainsi : "Pourquoi parle-t-on de mon genre et pas de mon art ?" Mais en même temps, le prix est un signal positif pour la société et montre qu'il est possible de briser le plafond de verre. En fin de compte, chaque nouvelle génération compte davantage de compositrices remarquables et obstinées. Cela est dû en grande partie à l'exemple impressionnant de Saunders.»

³⁰ Christian MERLIN, «Quand la musique se renouvelle dans l'espace», *Le Figaro*, 2 octobre 2017, <https://www.lefigaro.fr/musique/2017/10/02/03006-20171002ARTFIG00200-quand-la-musique-se-renouvelle-dans-l-espace.php> (consulté le 23 mars 2023).

l'œuvre de Saunders est interrogée et l'interviewer souligne que ses titres sont le plus souvent de «simples mots en anglais». Le fait que de nombreux compositeurs, par exemple Enno Poppe, utilisent également des titres avec des termes courts et concis n'est pas mentionné. La manière de décrire le titre comporte un biais, car les termes «simples mots» ne sont pas neutres. Dans sa réponse, Saunders occulte complètement le sous-entendu et tente ainsi de neutraliser le biais :

Rebecca, vos titres sont bien souvent de simples mots (en anglais), établissant comme un parallèle entre champ sémantique et travail de composition. Qu'est-ce qui vient en premier? Avez-vous d'abord l'idée d'un concept autour duquel vous engagez la composition ou, au contraire, le titre vous vient-il au cours du travail?

La plupart du temps, le mot/titre vient au cours du travail. Et souvent même après l'achèvement de la pièce. Il arrive cependant, très rarement, qu'il soit présent avant de commencer. C'est par exemple le cas avec la pièce sur laquelle je travaille en ce moment : c'est une pièce pour soprano et électronique et, dès mes premières expériences autour de ce dispositif, le titre «*The Mouth*» s'est imposé. Et c'est un si bon titre! Au point que je suis tentée d'intituler ainsi toutes mes pièces dorénavant...³¹

Concernant Saunders, la presse germanophone se focalise toujours sur les aspects financiers de la composition. Le prisme des questions financières reflète peut-être la situation sociale en Allemagne, où les hommes sont toujours à environ 70% les principaux pourvoyeurs de revenus des familles³². Ainsi, ces questions sont certainement le résultat d'un schéma social. Pour la presse francophone, les aspects financiers ne sont pas primordiaux dans les textes concernant Saunders, ce qui peut également s'expliquer par la situation sociale des femmes en France où elles travaillent beaucoup plus fréquemment à plein temps³³.

³¹ Jérémie SZPIRGLAS, «Les cicatrices du silence. Entretien avec Rebecca Saunders, compositrice», *Magazine Ensemble Intercontemporain*, 4 novembre 2019, <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2019/11/les-cicatrices-du-silence-entretien-avec-rebecca-saunders-compositrice/> (consulté le 23 mars 2023).

³² Selon le *Statistisches Bundesamt* et son site *Destatis*, 66% des femmes qui sont mères travaillent à temps partiel contre 7% des pères en Allemagne ; [destatis.de](https://www.destatis.de) (consulté le 31 mars 2023).

³³ Selon l'Insee, «[...] la part de femmes à temps partiel est de 21 % pour les femmes sans enfants, de 22 % pour les mères d'un seul enfant, de 26 % pour les mères de deux enfants et de 35 % pour les mères ayant au moins trois enfants.» ; [https://www.insee.fr/fr/statistiques/~:text=En%20considérant%20les%20actives%20occupées,ayant%20au%20moins%20trois%20enfants.](https://www.insee.fr/fr/statistiques/~:text=En%20considérant%20les%20actives%20occupées,ayant%20au%20moins%20trois%20enfants.;) ; (consulté le 31 mars 2023).

CONCLUSION

Au terme de nos deux études de cas, il convient de comparer les stratégies de dévalorisation de Saariaho et de Saunders en considérant deux points : les éventuelles différences entre la presse généraliste et spécialisée et celles qui peuvent se produire entre les deux aires linguistiques, francophone et germanophone, étudiées. Notre étude a montré que les journalistes partagent les mêmes clichés sexistes et stratégies de dévalorisation. Cependant, nous remarquons que déprécier une compositrice par l'évocation de sa source de financement est plutôt représentatif du journalisme germanophone. Une des raisons de ce phénomène pourrait être le fait qu'il existe de nombreux soutiens pour les artistes en Allemagne par le biais de bourses et de programmes spécifiques, ce qui justifierait un regard plus critique sur les questions de financement en général, afin de vérifier si l'investissement dans un projet artistique à travers l'état et les institutions publiques est justifié. Alors que les aires géographiques ne génèrent pas des comportements sensiblement différents, la différence entre la presse généraliste et la presse musicale spécialisée est plus notable. Toutefois, nous retrouvons, dans les deux cas, cinq stratégies récurrentes de dévalorisation de la compositrice. Le tableau 1 permet de visualiser ces catégories tout en identifiant les différences entre les divers types de presse étudiés.

Le tableau 1 révèle des différences dans les stratégies de dévalorisation de la presse musicale spécialisée et de la presse généraliste. Une différence majeure est que, dans la presse généraliste, le sexisme est significativement plus offensif que dans la presse musicale spécialisée. Dans cette dernière, les attaques sont plus subtiles et implicites : les agressions sexistes contre les compositrices sont enveloppées dans des observations techniques concernant les titres des œuvres, l'instrumentation, les (prétendues) réalisations pionnières des femmes, qui ne sont en fait que le signe d'une discrimination structurelle. Le discours sexiste dans la presse spécialisée est très dangereux, car les auteurs suggèrent qu'ils sont une autorité dans le monde de la musique, alors qu'ils sont peu compétents sur des questions musicales de fond. Bien que le thème de l'exclusion, de la discrimination et de la dévalorisation sexiste des compositrices intéresse désormais la presse musicale spécialisée francophone et germanophone, les mêmes schémas sexistes perdurent. De plus, la problématique du sexisme dans les textes journalistiques ne se limite pas aux compositrices mais touche également les musiciennes et les cheffes d'orchestre.

Catégories de dévalorisation	Presse généraliste francophone et germanophone	Presse musicale spécialisée francophone et germanophone
Dévalorisation générale de la carrière de la compositrice	<ul style="list-style-type: none"> - par la mise en avant de l'idée d'ambition démesurée qui fait apparaître la compositrice comme une personne désagréable et difficile. - le titre de l'article est souvent déjà teinté de sexisme. 	<ul style="list-style-type: none"> - par la comparaison avec des compositeurs canoniques tout en précisant les différences entre leurs œuvres et celles de la compositrice par la dépersonnalisation de son style. - par la comparaison avec des compositeurs contemporains (afin d'interrompre la description de l'œuvre de la compositrice). - par la mise en avant de la spécificité d'être une femme et une pionnière dans un domaine dominé par les hommes. - par la mise en avant du nombre faible d'étudiantes en composition (les effectifs sont en baisse depuis plusieurs années dans les pays francophones et germanophones).
Dévalorisation de la qualité artistique	<ul style="list-style-type: none"> - par la comparaison avec des compositeurs canoniques tout en précisant les différences entre leurs œuvres et celles de la compositrice par la dépersonnalisation de son style. - par la comparaison péjorative avec des compositeurs contemporains. 	<ul style="list-style-type: none"> - par un questionnement critique du titre de l'œuvre afin de dévaloriser son processus de création.
Dévalorisation par l'emploi de catégories esthétiques	<ul style="list-style-type: none"> - par l'évocation du côté « kitsch » et « fragile » de sa musique. - par une critique du titre de l'œuvre afin de dévaloriser son processus de création. 	<ul style="list-style-type: none"> - par la critique du genre musical (par ex. le genre soi-disant daté de l'opéra afin de dévaloriser l'œuvre d'une compositrice).
Dévalorisation par l'évocation de la source de financement	<ul style="list-style-type: none"> - en y attribuant une association péjorative comme « ne pouvant pas vivre de son art ». 	<ul style="list-style-type: none"> - en y attribuant une association péjorative.
Dévalorisation par l'évocation du « statut exceptionnel de compositrice »	<ul style="list-style-type: none"> - afin de minimiser l'obtention d'un prix de composition (le prix est moins valorisé que le genre). 	<ul style="list-style-type: none"> - afin de minimiser l'obtention d'un prix de composition (le prix est moins valorisé que le genre).

Tableau 1 : Comparaison des presses généralistes et spécialisées francophone et germanophone

Au vu de ces constats, il est donc nécessaire de porter une plus grande attention à la dévalorisation structurelle des compositrices dans la presse musicale spécialisée et généraliste et de transformer leur pratique par la réforme des institutions musicales et de leurs structures. Une possibilité d'améliorer la situation est de transformer la formation de journalisme musical (et donc des cursus en musicologie et administration et gestion de la musique) et de proposer davantage de cours dans les cursus respectifs qui traitent des thèmes du sexisme et de la dévalorisation des femmes dans le domaine de la composition et de l'interprétation musicale. La visibilité de la dévalorisation des femmes par la presse dans le cadre de la formation des journalistes musicaux conduira à une plus grande sensibilisation à la question et permettra peut-être d'améliorer la situation au fil du temps.

Delphine Vincent

LES COMPOSITRICES CLASSIQUES AU CINÉMA : DE L'ABSENCE AU TALENT CONTRARIÉ

Valeur sûre du marché cinématographique, le film biographique s'intéresse régulièrement aux compositeurs classiques. Il réalise souvent une moisson d'entrées et de prix comme *Amadeus* (1984) de Miloš Forman qui est devenu, après une razzia aux Oscars, un film culte. Si Wolfgang Amadeus Mozart n'en avait pas besoin pour être admiré dans le monde entier, certains films ont sorti de l'ombre des compositeurs, comme *Tous les matins du monde* (1991) d'Alain Corneau qui a fait découvrir Jean de Sainte-Colombe et donné une plus large notoriété à Marin Marais. Grâce aux *biopics*, certains compositeurs ont trouvé le chemin du grand public et, même si leur représentation laisse à désirer quant à l'exactitude historique, la visibilité ainsi glanée n'est pas négligeable. Alors que les compositrices sont encore largement délaissées par la programmation classique, il est intéressant de se pencher sur la place qu'elles tiennent dans ce genre cinématographique incontournable, afin de déterminer si elles profitent ainsi d'une large exposition publique. Au-delà de leur présence ou absence dans les salles obscures, il est évidemment essentiel de s'interroger sur la manière dont elles sont représentées, notamment en déterminant si les films parviennent à dépasser les stéréotypes de genre. Cette étude est d'autant plus indispensable que la communauté scientifique s'est largement intéressée à la figure du compositeur à l'écran mais presque jamais à celle de son homologue féminin¹.

* Nous remercions Irène Minder-Jeanerret de nous avoir signalé les films de Sinke et de Berković, ainsi que Barbara Senn Danecka et Marianne Vincent pour les échanges enrichissants. Mes sincères remerciements vont aussi à Digna Sinke et au Studio Nieuwe Gronden pour la mise à disposition du photogramme et l'aimable autorisation de reproduction.

¹ Outre une pléthore d'articles consacrés à un film ou à un compositeur en particulier, cf.: *Figures du compositeur. Musiciens à l'écran*, éd. Alfred Caron, Christian Labrande et Paul Salmona, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1996; Charles P. MITCHELL, *The Great Composers Portrayed on Film 1913 through 2002*, Jefferson/London, McFarland, 2004; John C. TIBBETTS, *Composers in the Movies. Studies in Musical Biography*, New Haven, Yale University Press, 2005; *The Composer on Screen. Essays on Classical Music Biopics*, éd. Paul Fryer, Jefferson, McFarland, 2018; *La Figure du musicien*

DES COMPOSITRICES À L'ÉCRAN

Pour constituer le corpus de films à étudier, nous nous sommes appuyée sur l'ouvrage de Charles P. Mitchell et sur la base de données Internet Movie database. Malgré des recherches étendues, il n'est évidemment pas possible de prétendre à l'exhaustivité. Le tableau 1 recense dix-sept longs-métrages de fiction comprenant dans leurs génériques des noms de compositrices². Avant même de les visionner, la quasi-totale absence des compositrices dans les *biopics* saute aux yeux en regard des centaines de films qui mettent en scène des compositeurs. Qui plus est, elles ne sont pas toujours protagonistes mais tiennent parfois un rôle secondaire.

Clara Schumann apparaît à cinq reprises, soit dans presque un tiers des films. Elle est suivie par Alma Mahler et Maria Malibran qui sont représentées trois fois, alors que sept compositrices figurent une seule fois : Pauline Viardot, Dora Pejačević, Isabelle de Charrière, Elisabeth von Herzogenberg, Hildegard von Bingen, Maria Anna Mozart et Maria Theresia Paradis. Au début des années 1990, un tournant se produit, puisque jusqu'ici seules Malibran, C. Schumann et A. Mahler apparaissaient à l'écran. Cette décennie coïncide également avec l'arrivée de réalisatrices. L'intérêt plus marqué pour les compositrices qui semble alors se dessiner se reflète dans les titres des films. Avant les années 1990, seule Malibran voit son nom mentionné dans le titre, ce qui ne constitue pas une surprise puisqu'elle est devenue « la » Malibran de son vivant (en tant que virtuose et non comme compositrice). C. Schumann est renvoyée à son histoire d'amour avec Robert, soit directement (*Song of Love*), soit par le biais d'une allusion à une pièce de son époux (*Träumerei* et *Frühlingssinfonie*, le surnom de la *Première symphonie*). Quant à A. Mahler, elle ne tient qu'un rôle secondaire dans

au cinéma (partie 1) [*Savoirs en prisme*, n° 15], éd. Stéphan Etcharry et Julie Michot, 2022, <https://savoirsenprisme.univ-reims.fr/index.php/sep/issue/view/15> (consulté le 3 avril 2023). Sur les compositrices dans les *biopics*, cf. : Georg MAAS, «Frühlingssinfonie. Robert und Clara Schumann im Film», in *Robert Schumann für die Jugend. Beiträge zu Theorie und Praxis des musikpädagogischen Komponistenporträts*, Mainz, Schott, 2008, pp. 92-111 ; Jennifer BAIN, «Nature, Reason, and Light in Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen», in *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, éd. Stephen C. Meyer et Kirsten Yri, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 468-483 ; Carmen GORGICHUK, «Sisters of Faith and Genius. Hildegard von Bingen and Nannerl Mozart», in *The Composer on Screen*, op. cit., pp. 60-72.

² *Der Tod der Maria Malibran* (1972) de Werner Schroeter n'a pas été retenu, car ce n'est pas un film biographique.

Réalisatrice	Titre	Année	Compositrice représentée	Personnage principal [P] ou secondaire [S]
Guido Brignone	<i>Maria Malibran</i>	1943	Maria Malibran	P
Harald Braun	<i>Träumerei</i>	1944	Clara Schumann	P
Sacha Guitry	<i>La Malibran</i>	1944	Maria Malibran	P
Clarence Brown	<i>Song of Love</i>	1947	Clara Schumann	P
Luis Escobar	<i>La canción de Malibrán</i>	1951	Maria Malibran	P
Ken Russell	<i>Mahler</i>	1974	Alma Mahler	S
Peter Schamoni	<i>Frühlingssinfonie</i>	1983	Clara Schumann	P
Wolfgang Lesowsky	<i>Sterben werd ich um zu leben – Gustav Mahler</i>	1987	Alma Mahler	S
Andrzej Żuławski	<i>La Note bleue</i>	1991	Pauline Viardot	S
Zvonimir Berković	<i>Kontesa Dora</i>	1993	Dora Pejačević	P
Digna Sinke	<i>Belle van Zuylen – Madame de Charrière</i>	1993	Isabelle de Charrière	P
Tony Palmer	<i>Brahms and the Little Singing Girls</i>	1996	Clara Schumann Elisabeth von Herzogenberg	S S
Bruce Beresford	<i>Bride of the Wind</i>	2001	Alma Mahler	P
Helma Sanders-Brahms	<i>Geliebte Clara</i>	2008	Clara Schumann	P
Margarethe von Trotta	<i>Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen</i>	2009	Hildegard von Bingen	P
René Féret	<i>Nannerl, la sœur de Mozart</i>	2010	Maria Anna Mozart	P
Barbara Albert	<i>Licht</i>	2017	Maria Theresia Paradis	P

Tableau 1 : Films comprenant des compositrices dans leurs génériques

les deux films consacrés à son mari (*Mahler et Sterben werd ich um zu leben – Gustav Mahler*). À partir des années 1990, il devient plus courant de mentionner la compositrice dans le titre. Toutefois, son nom complet (*Belle van Zuylen – Madame de Charrière* et *Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen*) est moins fréquemment utilisé que son seul prénom (*Kontesa Dora, Geliebte Clara, Nannerl, la sœur de Mozart*) qui n'indique pas clairement quelle est la protagoniste et « dénie aux femmes leur existence sociale et les renvoie à la sphère privée.³ » Malgré cela, la situation des compositrices au cinéma semble avoir beaucoup évolué depuis la troisième vague féministe au début des années 1990. Toutefois, un examen approfondi du corpus va mettre en lumière une réalité bien différente. Nous devons préciser qu'il a dû être réduit à quatorze films, car il nous a malheureusement été impossible, malgré des recherches intensives, de visionner les films de Brignone, d'Escobar et de Berković⁴.

DES COMPOSITRICES PASSÉES SOUS SILENCE

Dans quatre des quatorze films retenus, le fait que ces femmes sont des compositrices est passé sous silence. C'est le cas des deux premiers longs-métrages consacrés à C. Schumann et à son histoire d'amour avec Robert. Tant *Träumerei* que *Song of Love* la représentent comme une pianiste virtuose qui renonce volontiers à sa carrière pour s'occuper de sa famille. Ses compositions ne sont jamais mentionnées. Dans *Song of Love*, elle dit même à son mari qu'elle est une interprète alors que lui est un créateur (52:04-52:29)⁵. En outre, son activité de pianiste sert une rhétorique sexiste qui prétend qu'on ne peut pas être concertiste et bonne mère de famille. Dans *Träumerei*, alors qu'elle a renoncé à sa carrière, elle enlève son alliance pour jouer la *Septième étude transcendante* de

³ Raphaëlle MOINE, *Vies héroïques. Biopics masculins, biopics féminins*, Paris, Vrin, 2017, p. 62.

⁴ Étant donné que le *Grove Music Online* ne considère toujours pas Malibran comme une compositrice et au vu des résumés des films, il semble probable que les deux longs-métrages de Brignone et d'Escobar sont centrés sur sa carrière de chanteuse; Elizabeth FORBES, «Malibran [née García], Maria(-Felicia)», *Grove Music Online*, 2009, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17547> (consulté le 19.11.2022). Sur Malibran dans le contexte des *biopics* de chanteuses d'opéra, cf.: Pierre DEGOTT, «Mélodies interrompues. Brisures, fêlures et ruptures dans les *biopics* consacrés aux chanteuses d'opéra», in *La figure du musicien au cinéma, op. cit.*, pp. 95-107.

⁵ Clarence BROWN, *Song of Love* [DVD], Turner Entertainment Co./Warner Bros., 2010. Les références des DVD ne sont données que lors du premier minutage.

Franz Liszt, tandis que ses enfants n'arrivent pas à s'endormir sans leur mère pour les border (37:34-41:00)⁶. Dans *Song of Love*, elle donne un concert exceptionnel où elle interprète *Carnaval* de son mari en accélérant et en coupant des bouts, car son bébé pleure en coulisses et elle pourra ainsi l'allaiter plus vite (52:36-56:27).

Dans *Brahms and the Little Singing Girls*, C. Schumann est présentée comme l'une des passions du compositeur allemand. Alors qu'il ne s'est jamais marié, sa vie est narrée sous l'angle sentimental, dévoilant ses flammes – dont celle pour E. von Stockhausen qui épousera le compositeur Heinrich von Herzogenberg – et sa supposée fréquentation de nombreuses prostituées. Le film ne contient aucun dialogue et superpose simplement une voix *off* aux images : les deux compositrices n'ont donc pas le droit à la parole. E. von Herzogenberg est évoquée uniquement comme une des flammes de Brahms, alors que C. Schumann est aussi présentée comme une pianiste virtuose.

Dans *La Note bleue*, Viardot est aussi réduite à sa dimension d'interprète. Elle chantonne des airs d'opéra, principalement en cuisinant (les invité-es de George Sand sont aux fourneaux, car l'écrivaine a congédié tout son personnel dans un élan socialiste). Elle est qualifiée de plus grande cantatrice du monde par Sand (4:31-4:33), mais renonce à chanter lorsque Chopin compose, car on ne se mesure pas à un génie (6:10-6:13)⁷.

DES COMPOSITRICES AVEC D'AUTRES MUSIQUES QUE LES LEURS

Le corpus de quatorze films est donc ramené à dix longs-métrages qui présentent ces femmes comme compositrices. Toutefois, elles sont privées de leur musique dans deux d'entre eux. *Mahler* montre à plusieurs reprises – même si la question n'est pas centrale dans le film – A. Mahler qui reproche à son mari de l'avoir empêchée de composer et déplore qu'il n'ait jamais lu ses œuvres (9:39-9:54 ; 12:39-13:17 ; 1:49:59-1:45:16)⁸. Lorsqu'il interprète enfin un de ses *Lieder* en privé avec la soprano Anna von Mildenburg, il se moque d'abord, puis concède qu'elle a du talent, mais lui conseille de laisser la composition aux professionnels, car il ne veut pas qu'elle soit blessée par les éventuels commentaires négatifs (1:02:18-1:05:37).

⁶ Harald BRAUN, *Träumerei* [DVD], Rare films and more, [s.d.].

⁷ Andrzej ŻULAWSKI, *La Note bleue* [DVD], L.C.J. Éd. & Productions, 2005.

⁸ Ken RUSSELL, *Mahler* [DVD], Freemantle Home Entertainment, 2005.

Lors de ce déchiffrage, Ken Russell fait entendre une pièce spécialement écrite pour l'occasion par Dana Gillespie, dépassant ainsi A. Mahler de sa voix de compositrice. Le texte, aussi compilé pour le film, évoque un oiseau enfermé dans une cage dorée par le prince de l'amour qui se moque de sa liberté perdue, formant un écho à son destin. Russell crée ainsi un lien fictif, très prisé dans le film biographique, entre sa vie et son œuvre. Ce choix est extrêmement violent puisque, même si une grande partie de sa production s'est perdue, seize *Lieder* subsistent. En outre, la musique composée pour le film est fort simple et évoque une mélodie populaire, alors que son écriture était en réalité très chromatique. Cette pièce inventée, qualifiée de naïve par von Mildeburg, infantilise A. Mahler en tant que compositrice. Qui plus est, Russell la montre enterant la partition qui vient d'être jouée, sous-entendant qu'elle n'a écrit qu'un *Lied* (1:14:50-1:17:58).

La situation est différente dans *Nannerl, la sœur de Mozart* qui se focalise sur le destin de compositrice brisé d'Anna Maria Mozart, surnommée Nannerl. Alors qu'elle souhaite apprendre la composition en même temps que son frère, son père le lui interdit, car il estime impossible que les femmes s'adonnent à cet art. Leopold Mozart n'est pas le seul à penser ainsi puisqu'elle doit se travestir pour entrer à l'Académie de musique de Paris. Le propos du film est résumé par Louise de France avec qui elle s'est liée d'amitié : si elles avaient été des garçons, Louise régnerait sur les hommes et Nannerl sur la création (1:42:20-1:42:45)⁹. Finalement, un carton rappelle au terme du film qu'elle n'a plus jamais composé.

Afin de souligner l'injustice d'empêcher Nannerl de composer, René Féret invente une amitié avec le dauphin de France, qui lui commande un menuet pour violon et orchestre pour prouver qu'elle dépasse les plus grands compositeurs (1:13:22-1:13:58). Toutefois, il est obligé de le faire composer par Marie-Jeanne Serero, qui écrit la bande originale du film, car aucune œuvre d'A. M. Mozart ne nous est parvenue. Rien dans le film ne laisse penser que cette composition n'est pas d'elle et seule une lecture attentive du générique ou une connaissance musicologique préalable permettent de s'en apercevoir. Certes, Nannerl brûle son manuscrit (1:49:03-1:50:06) mais le film ne thématise absolument pas la perte de ses compositions. Ce choix nous semble malheureux, car il élude un des problèmes fondamentaux rencontrés pour écrire l'histoire de certaines compositrices : l'absence de partitions. Il est d'autant plus regrettable

⁹ René FÉRET, *Nannerl, la sœur de Mozart* [DVD], Les Films Alyne, 2010.

qu'il aurait été possible d'utiliser cette question pour renforcer le propos du film. Toutefois, cette option souligne un point central du *biopic* de compositrices : il semble inimaginable de ne pas faire entendre ses œuvres.

DES COMPOSITRICES JOUÉES

Huit films font entendre la musique des compositrices qu'ils mettent en scène. Toutefois, il convient de se pencher sur la place qui leur est dévolue dans ce rôle spécifique et sur celle de leurs œuvres pour évaluer leur présence réelle. La mention explicite que la pièce entendue est de leur plume est aussi importante puisqu'il s'agit majoritairement d'un répertoire peu connu. Dans *Licht*, la musique de Maria Theresia Paradis retentit à plusieurs reprises, mais il est peu probable que le public l'identifie, car rien ne laisse présupposer qu'elle a composé la partition. En effet, le film se concentre sur sa cécité, les tentatives du médecin Franz Anton Mesmer de la guérir par un traitement magnétique et son incapacité à conserver son jeu virtuose au clavier lorsqu'elle retrouve la vue. La composition n'est jamais évoquée avant les cartons finaux qui indiquent que, redevenue aveugle, elle a commencé à composer et que presque aucun de ses *Lieder*, opéras et de sa musique instrumentale ne subsiste. Malgré cela, le film s'achève par une répétition dans une salle de concert vide durant laquelle elle joue des extraits de sa *Fantaisie en sol* majeur (1807) (1:25:15-1:26:15 ; 1:26:39-1:27:52), qui retentit aussi sur le générique de fin (1:28:20-1:31:52)¹⁰. Pour Barbara Albert, cette pièce, malgré son anachronisme, permet de souligner par sa profondeur émotionnelle le développement de sa personnalité¹¹. En outre, Paradis chante, juste avant de quitter Mesmer, le début de la cantate *Auf Maria Theresia Paradis* de Leopold Kozeluch (1747-1818) basée sur le texte de Gottlieb Konrad Pfeffel *Lied auf die Blindheit des Frl. M. Th. v. Paradis* qui raconte son histoire (1:20:40-1:21:42). Il est probable que cette version a été préférée à la sienne, car il ne s'agit pas d'un *Lied* avec piano mais d'un récitatif mieux adapté au chant solo du film ; là encore le lien biographique n'est pas explicité.

Dans le reste du corpus, le lien entre la musique et la compositrice est explicite, ce qui n'implique pas qu'une part importante soit dévolue à

¹⁰ Barbara ALBERT, *Licht* [DVD], Farbfilm Home Entertainment, 2018.

¹¹ «Interview mit Barbara Albert», in *Presseheft*, p. 10, https://licht-paradis-film.com/downloads/licht_presseheft.pdf (23.01.2023).

cette fonction créatrice. Dans *Sterben werd ich zum leben – Gustav Mahler*, A. Mahler tient un rôle secondaire. Elle apparaît pour la première fois à l'écran aux deux tiers du film – qui propose un portrait de son mari dominé par une voix *off* lisant des documents d'époque – avec une version pour piano de son *Lied In meines Vaters Garten* sur la bande-son (54:38-55:44). Au moyen de la lecture d'archives, Lesowsky rappelle qu'Alma Schindler composait avant de rencontrer G. Mahler qui lui a demandé d'arrêter après leur mariage et qu'elle a ensuite été sa copiste (55:47-58:13 ; 1:01:27-1:01:47)¹². Après la crise provoquée par son aventure avec Walter Gropius, il accepte d'écouter ses *Lieder*, on entend alors *Laue Sommernacht* dans une version pour piano. Il les trouve excellents, lui conseille de se remettre à la composition et fait publier ses *Fünf Lieder* (1:22:20-1:23:44).

Bien qu'A. Mahler soit présentée comme une compositrice, son petit rôle par rapport aux deux autres femmes (Natalie Bauer-Lechner et Anna von Mildenburg) amoindrit son importance. En outre, Lesowsky insère une scène de rêve dans laquelle elle apparaît avec un fouet, dans un costume qui évoque la Lola Montès de Max Ophüls (1:21:27-1:22:19)¹³. Ces images, qui ne sont pas tirées d'une source historique, l'érotisent et visent à la déprécier en la dépeignant comme une sirène qui envoûte les hommes. En revanche, l'adaptation de ses *Lieder* pour piano ne doit pas être lue comme une volonté de réduire la portée de son œuvre. Ce choix est lié au fait que le chant empêcherait de comprendre les personnages et la voix *off*. D'ailleurs, certains *Lieder* de son mari sont soumis au même traitement.

Dans *Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen*, la compositrice est la protagoniste, mais l'intrigue est axée sur ses visions, son intérêt pour les vertus curatives des plantes et les complots sexistes des moines contre elle. La première mention, tardive, de son activité de compositrice est liée à une représentation de l'*Ordo Virtutum*, le jeu des vertus, dont elle explique le sujet à ses consœurs et dont on entend un extrait (1:12:44-1:15:32); puis, la sœur Richardis évoque les chants de von Bingen sans aucune précision (1:24:07-1:24:15)¹⁴. Les autres occurrences de sa musique, *O quam pretiosa* (19:49-21:59 ; 1:05:05-1:06:17 ;

¹² Wolfgang LESOWSKY, *Sterben werd ich um zu leben – Gustav Mahler* [DVD], e-m-s, 2002.

¹³ Une photographie de ce passage se trouve sur https://www.austrianfilms.com/film/sterben_werd_ich_um_zu_leben_-_gustav_mahler (consulté le 15.06.2023).

¹⁴ Margarethe VON TROTTA, *Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen* [DVD], Concorde Home Entertainment, 2010.

1:44:55-1:46:17) et *O vis aeternitatis* (1:31:35-1:32:52), ne mentionnent pas son autrice ce qui la rend difficilement identifiable comme telle pour le public. Bien que ce film laisse l'œuvre musicale de Hildegard von Bingen dans l'ombre de ses autres activités, Jennifer Bain a montré comment son association avec des séquences dans la nature ou médicales permet de souligner son côté progressiste¹⁵.

L'activité de compositrice est aussi peu présente dans *Geliebte Clara*, où elle est instrumentalisée pour positiver Brahms aux dépens de R. Schumann dans un film centré sur les relations affectives du trio. En effet, lorsque C. Schumann parle de se remettre à composer, son mari lui demande si cela ne lui suffit pas d'être sa femme (9:42-9:48)¹⁶. En revanche, Brahms s'intéresse à ses compositions et les interprète. Helma Sanders-Brahms joue ainsi avec la sensibilité du public contemporain, dont elle suppose qu'il sera horrifié par les remarques sexistes de R. Schumann. Elle montre aussi le refus, puis les moqueries dont Clara est la victime lorsqu'elle propose de diriger l'orchestre à la place de son mari souffrant (16:18-17:10; 19:10-23:25). Le sexisme, plus que ses compositions, est un des sujets centraux du film, un point souligné par une regrettable erreur de montage. Dans une séquence, Brahms se met au piano et C. Schumann s'exclame « Mais c'est ma romance ! ». Puis, il joue la main droite et R. Schumann la main gauche, un moyen de signifier leur triangle amoureux. Cependant, toute la symbolique de cette séquence tombe, car on entend les *Variationen op. 9* de Brahms (30:38-33:18). À notre avis, deux séquences avaient été prévues puisque Brahms annonce qu'il va jouer du R. Schumann à sa façon, ce qui est bien le cas puisque les *Variationen op. 9* sont basées sur une pièce des *Bunte Blätter* de R. Schumann. Une seconde séquence devait le montrer jouant une romance de C. Schumann. Il semble probable que des plans des deux séquences ont été mélangés au montage, car lorsque Brahms rejoue soi-disant la même pièce des années plus tard (1:21:35-1:22:07) on entend la *Romance variée op. 3* de C. Schumann (donnée de manière erronée comme sa *Romance op. 11* dans le générique de fin).

Dans *Frühlingssinfonie*, C. Schumann est présentée à plusieurs reprises comme une compositrice. Le film relate la rencontre de Clara et Robert et le développement de leur amour, contrarié par son père qui s'oppose à leur union, car il estime que Robert, un inconnu, profite de la célébrité de sa fille. R. Schumann compose alors sa *Première symphonie*,

¹⁵ BAIN, « Nature, Reason, and Light in Vision », *op. cit.*

¹⁶ Helma SANDERS-BRAHMS, *Clara* [DVD], Bodega Films, 2008.

surnommée *Frühlingssinfonie*, pour être digne d'elle. Encore enfant, on la voit soumettre sa *Polonaise op. 1 n° 1* à Schumann. Il en déchiffre le début et lui donne un conseil pour l'améliorer, mais est conquis lorsque c'est elle qui la joue telle qu'elle l'a composée (11:00-12:06)¹⁷. Puis, les dernières mesures de son *Concerto pour piano en la mineur* résonnent lors d'un concert au cours duquel elle est acclamée (51:58-52:33). Le lendemain, une critique affirme que cette œuvre lui donne une place auprès de Liszt et de Chopin, alors qu'elle est éreintée dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, dirigée par Schumann bien que l'article ne soit pas de sa plume, qui prétend qu'il est impossible de parler sérieusement de la musique d'une femme (52:40-53:18). Toutefois, cette observation vise à rappeler au public contemporain le sexisme à l'égard des compositrices, sans y adhérer. Dans le film, les commentaires sur sa musique sont plutôt positifs et son père souligne qu'elle pourrait devenir un Beethoven féminin avec son *Concerto pour piano* (50:40-50:48). Malgré cela, une erreur s'est glissée : Clara joue à Robert une pièce qu'elle présente comme la sienne, alors qu'il s'agit de la 3^e sonate de R. Schumann, un extrait du troisième mouvement formé de variations sur un thème de Clara (43:18-44:05). Cette bévue montre le peu de considération de l'équipe du film pour la musique, en particulier celle de C. Schumann.

Dans le reste du corpus, la musique de la compositrice est non seulement entendue mais son activité créatrice est montrée. *Belle van Zuylen – Madame de Charrière* débute par Isabelle de Charrière qui compose au clavecin le premier mouvement de sa *Sonate op. 2 n° 2* : elle essaie des variantes et note à la plume d'oie celles qui sont retenues. Conformément au *topos*, la salle est jonchée de papier à musique (voir illustration 1). Malgré ce début centré sur la compositrice, le film est plutôt consacré à son activité d'écriture (romans et pamphlets) et à sa relation avec Benjamin Constant. Sa musique ne retentit ensuite que brièvement lorsqu'elle teste l'état d'un instrument à son arrivée à Colombier avec le début de sa *Sonate op. 2 n° 2*, puis quand elle joue des passages du Largo de sa *Sonate op. 2 n° 1* (32:03-32:28 ; 1:22:14-1:22:24)¹⁸. Enfin, elle et Henriette, sa domestique, chantent la romance « L'amour est un enfant trompeur » déguisées en bergères (46:32-48:24). Après les applaudissements de rigueur, un invité de son salon affirme que ses compositions lui procurent autant de joie que ses pamphlets.

¹⁷ Peter SCHAMONI, *Frühlingssinfonie* [DVD], [éditeur coréen], 2004.

¹⁸ Digna SINKE, *Belle van Zuylen – Madame de Charrière* [DVD], Home Screen, 1993.



Ill. 1 : *Belle van Zuylen – Madame de Charrière*, Digna Sinke (réalisatrice),
Goert Giltay (directeur de la photographie),
Studio Nieuwe Gronden (production), 1993, photographie extraite du film.
Avec l'aimable autorisation du Studio Nieuwe Gronden ©.

Dans *La Malibran*, Sacha Guitry retrace la vie de la célèbre cantatrice et son décès tragique, mais n'élude pas la compositrice¹⁹. Elle est présente dès le générique qui montre quelques manuscrits autographes, rappelant que Guitry, grand collectionneur, possédait quelques mesures de sa main qu'il donna à Geori Boué, l'interprète de la chanteuse dans son film (2:26-2:30)²⁰. Puis, Malibran écrit une mélodie et explique à son mari qu'elle a toujours composé pour son plaisir (20:32-21:24). Par la suite, elle lui joue sa pièce (24:32-25:13), dont on entend encore un extrait lorsqu'elle espère que son époux ne cherchera pas à la revoir (38:03-38:13). Après sa chute de cheval, elle compose une mélodie pour Charles-Auguste de Bériot, son second mari, qu'il interprète (1:08:54-1:10:10). La fin du film est dominée par *La morte* de Malibran, qui a été présentée par sa première biographe, la comtesse de Merlin (la narratrice du film), comme un pressentiment de son proche trépas ; une interprétation fallacieuse mais de longue durée,

¹⁹ Une version primitive du scénario est éditée dans Luigi VERDI, «Una Malibran del 1943. Il film di Sacha Guitry», in *Malibran. Storia e leggenda, canto e belcanto nel primo Ottocento italiano*, éd. Piero Mioli, Bologna, Pàtron Editore, 2010, pp. 485-521.

²⁰ Geori BOUÉ, *Sacha Guitry et La Malibran*, La tour verte, Grandvilliers, 2013, pp. 15-16 ; 67.

reprise par Guitry²¹. Il montre d'abord la réaction effrayée de Bériot lorsqu'il découvre qu'elle compose sur ce sujet (1:11:28-1:12:05), puis Malibran qui la chante en concert, changeant le programme lorsqu'elle comprend qu'elle va mourir et s'évanouissant après la dernière note (1:17:05-1:19:57; orchestration de Louis Beydts)²².

Bien que centré sur les amours mouvementées d'Alma Schindler – ses trois époux, G. Mahler, Gropius et Franz Werfel, ainsi que son amant Oskar Kokoschka dont le tableau *La fiancée du vent* donne son titre au film –, *Bride of the Wind* ne néglige pas ses compositions. Il débute avec des documents d'époque en noir et blanc dans lesquels les visages des acteurs sont incrustés. Parmi eux, on voit la partition des *Fünf Lieder* d'Alma Schindler-Mahler édités chez Universal (1:55-2:00)²³. Puis, cette dernière joue au piano son *Lied In meines Vaters Garten* à son professeur Alexander von Zemlinsky, qui est aussi son amant (5:22-6:13). Il trouve sa musique trop complexe, avec trop de thèmes, bien qu'il considère qu'elle a du talent. Lorsque G. Mahler la courtise, elle lui demande de diriger un de ses *Lieder*. Il y consent lors d'une répétition, mais pas en public (12:51-13:20). Sa position devient très claire lorsqu'elle accepte de l'épouser et qu'il lui demande de renoncer à la composition et de considérer sa musique comme la sienne, car il ne peut y avoir deux compositeurs dans un couple (20:50-21:23). Par la suite, Alma lui reproche d'avoir étouffé ses ambitions de compositrice (43:16-44:15). D'ailleurs, on l'entend jouer ses *Lieder*, *Bei dir ist es traut* et *In meines Vaters Garten*, au piano avant d'être interrompue par ses filles, afin de montrer que sa vie familiale est un obstacle à sa vie artistique (31:04-31:32; 51:14-51:57). Elle interprète encore *Bei dir ist es traut* quand elle rencontre Gropius en cure (36:42-37:37) et lorsque Kokoschka revient miraculeusement de la guerre où l'on pensait qu'il était mort (1:16:19-1:16:38).

Ces séquences qui montrent Alma jouant seule au piano ses anciennes pièces soulignent son destin empêché de compositrice. Toutefois, on la voit aussi en train de composer, puis de jouer *Laue Sommernacht* (18:33-18:54). À la fin du film, Werfel interprète ce *Lied* au piano : il trouve cette musique magnifique et déplore qu'elle ait arrêté de composer. Elle lui

²¹ Comtesse MERLIN, *Madame Malibran*, Bruxelles, Société typographique belge, Adolphe Wahlen et compagnie, 1838, t. 2., p. 77-79; Mary Ann SMART, « Voiceless Songs. Maria Malibran as Composer », in *Autorschaft, Genie, Geschlecht. Musikalische Schaffenprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, éd. Kordula Knaus et Susanne Kogler, Köln, Böhlau, 2013, pp. 137-158.

²² Sacha GUITRY, *La Malibran* [DVD], Pathé, 2012.

²³ Bruce BERESFORD, *Bride of the Wind* [DVD], Firelight Films, 2001.

rétorque qu'elle est désormais trop âgée pour s'y remettre (1:27:27-1:28:21). Par une ellipse, on passe du début de *Laue Sommernacht* repris par Werfel au piano à un concert public à Vienne en 1919. Le *Lied* est joué en entier, puis ovationné, ce qui permet de donner des informations sur la suite de la vie des personnages principaux (1:28:33-1:31:21). Pour cette séquence, Bruce Beresford engage Renée Fleming, la soprano américaine la plus en vue de sa génération, et le célèbre pianiste Jean-Yves Thibaudet, qui non seulement interprètent sa musique sur la bande-son mais apparaissent dans le film. Beresford souligne ainsi la qualité de ses *Lieder* et postule que la postérité doit s'en souvenir puisque de grands interprètes contemporains l'exécutent.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, le corpus initialement proposé se réduit comme peau de chagrin. Quatre films doivent être retranchés, car ils ne mentionnent pas l'activité de compositrice des protagonistes (*Träumerei*, *Song of Love*, *La Note bleue*, *Brahms and the Little Singing Girls*). Sur les dix restants, l'activité créatrice est souvent marginale, voire absente dans *Licht* qui donne toutefois à entendre la musique de Paradis. Qui plus est, deux films présentent des pièces écrites pour l'occasion comme étant de la plume de la compositrice sans jamais faire entendre ses propres œuvres (*Mahler*, *Nannerl*, *la sœur de Mozart*), alors que *Geliebte Clara* et *Frühlingssinfonie* attribuent à C. Schumann des opus qui ne sont pas d'elle. En outre, quand des pièces originales sont interprétées, il s'agit le plus souvent d'extraits courts. Enfin, seuls trois films montrent l'activité de composition (*La Malibran*, *Belle van Zuylen – Madame de Charrière*, *Bride of the Wind*).

L'embellie qui semblait se profiler au début des années 1990 à la lecture du corpus ne résiste donc pas à une analyse approfondie, surtout que l'ouverture en ce qui concerne les personnalités représentées doit être relativisée, car E. von Herzogenberg et Viardot ne sont pas décrites comme compositrices. Dès lors, seules huit compositrices ont les honneurs du film biographique. Il est frappant de constater que trois d'entre elles sont liées à un compositeur célèbre par des liens de parenté : R. Schumann, G. Mahler et W. A. Mozart²⁴. L'intérêt pour les compositrices est donc

²⁴ La thématique est toujours à la mode dans la vulgarisation, cf. : Agnès BOUCHER, *Comment exister aux côtés d'un génie? Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Alma Mahler et les autres*, Paris, L'Harmattan, 2012.

souvent lié à une personnalité masculine connue qui légitime son apparition à l'écran, en général dans le cadre d'une intrigue sentimentale. Dans ce contexte, il faut encore mentionner la relation de Charrière avec Constant.

Notre corpus est largement dominé par les personnalités de C. Schumann, A. Mahler et Malibran. Toutefois, ce constat n'implique pas qu'elles soient toujours représentées de la même façon. En effet, tous les films du corpus, depuis *Bride of the Wind* en 2001, dénoncent, d'une manière ou d'une autre, des attitudes sexistes, alors que des longs-métrages comme *Träumerei* et *Song of Love* les légitimaient. Cette évolution est encourageante et nécessaire puisque, en 2004, Mitchell trouve encore divertissante la séquence de *Song of Love* dans laquelle C. Schumann sabote son concert pour allaiter son bébé plus vite²⁵.

Cette modification se lit particulièrement bien en considérant les variations de la construction d'un même personnage historique dans différents contextes. A. Mahler est présentée comme une compositrice dont le destin a été brisé dans les trois films dans lesquels elle apparaît. Toutefois, les procédés narratifs choisis diffèrent et influencent la lecture de sa vie. Dans *Mahler*, Russell montre uniquement les reproches d'A. Mahler à son mari, dont on ne sait donc pas s'ils sont fondés. En outre, lorsque G. Mahler joue son *Lied*, il tient un double discours : elle a du talent, mais il veut la préserver des mauvaises langues. Elle est aussi dépeinte comme se sacrifiant volontiers, proclamant que ce n'était pas grave d'être sa femme de ménage et sa copiste tant qu'il l'aimait. Dans *Sterben werd ich um zu leben – Gustav Mahler*, Lesowsky résume la célèbre lettre dans laquelle il lui demande de cesser de composer après leur mariage, mais c'est Alma qui parle en voix *off*. En outre, il équilibre cette séquence, avec l'épisode, aussi réel, dans lequel G. Mahler l'encourage à reprendre son travail, mais ici c'est lui qui parle. Qui plus est, il réduit de manière drastique la présence d'A. Mahler à l'écran et ajoute une séquence de fiction visant à la présenter comme une dangereuse séductrice. Dans *Bride of the Wind*, Beresford montre G. Mahler lui demandant de renoncer à la composition. Il noircit encore son portrait en ne le montrant pas écouter et publier certains de ses *Lieder* suite à la découverte de sa liaison avec Gropius comme cela s'est réellement produit. Ces différents procédés narratifs permettent dans les deux films consacrés à G. Mahler de minimiser son attitude sexiste, alors que dans celui dévolu à A. Mahler elle est épinglée.

²⁵ MITCHELL, *The Great Composers Portrayed on Film*, op. cit., p. 205.

La dénonciation du sexisme dont sont victimes les compositrices est très présente aussi dans *Nannerl, la sœur de Mozart*. Le titre résume le parti pris : l'opposition de la sœur inconnue et de son célèbre frère permet de mettre en lumière les mécanismes sexistes qui empêchent une femme de composer. La popularité de W. A. Mozart explique pourquoi le choix s'est porté sur une compositrice dont aucune œuvre n'a été conservée ; une option également prise par Aliette de Laleu dans son récent ouvrage de vulgarisation²⁶. Il est réjouissant que les films qui présentent des compositrices dénoncent désormais le sexisme dont elles sont les victimes. Toutefois, il est extrêmement perturbant de constater que c'est *Nannerl, la sœur de Mozart* qui parle le plus de composition féminine, alors qu'aucune de ses œuvres ne subsiste et que Féret présente un pastiche comme étant de sa plume. C'est même le seul film que l'on pourrait considérer comme un *biopic* de compositrice puisque *Bride of the Wind* est plutôt consacré aux amours d'A. Mahler, même si la composition y joue un rôle assez important, et que dans le reste du corpus la composition féminine ne joue presque aucun rôle.

Ce triste constat est également le résultat d'une caractéristique du genre du *biopic*, qui s'appuie sur l'idée romantique du génie et une série de *topoi* qui lui sont associés comme l'inspiration et l'autonomie de l'œuvre d'art. Cette rhétorique du génie construite par des hommes occidentaux pour des hommes occidentaux a été dépassée dans la majeure partie des écrits musicologiques académiques. Toutefois, elle domine encore les discours de vulgarisation et ne laisse malheureusement aucune place aux femmes. Le cinéma reflète de manière criante à quel point ce concept est générateur de profondes discriminations. Pour l'instant, les compositrices au cinéma sont soit passées sous silence, soit des personnages dont le talent est empêché de s'épanouir à cause de leur genre. Il est vrai que, comme l'a remarqué Dennis Bingham, les *biopics* féminins sont dominés par des intrigues de souffrance, de victimisation et d'échecs²⁷. Toutefois, tous les talents féminins de composition n'ont pas été sacrifiés et un grand nombre de femmes a pu exercer, bien que souvent dans un contexte sexiste, une activité de compositrice. Aucune d'entre elles n'a encore trouvé le chemin des salles obscures.

²⁶ Aliette DE LALEU, *Mozart était une femme. Histoire de la musique classique au féminin*, Paris, Stock, 2022.

²⁷ Dennis BINGHAM, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick/London, Rutgers University Press, 2010, p. 10.

Malgré le fait que le film biographique soit beaucoup moins consacré aux femmes qu'aux hommes – selon Raphaëlle Moine « seul un tiers des biopics est consacré à un personnage féminin²⁸ » – un nombre important d'écrivaines, de peintres et de sculptrices ont fait l'objet de films (le tableau 2 ne prétend de loin pas à l'exhaustivité) :

Réalisatriceurice	Titre	Année	Artiste représentée	Personnage principal [P] ou secondaire [S]
Julian Jarrold	<i>Becoming Jane</i>	2007	Jane Austen	P
André Téchiné	<i>Les Sœurs Brontë</i>	1979	Anne Brontë	P
André Téchiné	<i>Les Sœurs Brontë</i>	1979	Charlotte Brontë	P
André Téchiné	<i>Les Sœurs Brontë</i>	1979	Emily Brontë	P
Bruno Nuytten Bruno Dumont	<i>Camille Claudel</i> <i>Camille Claudel 1915</i>	1988 2013	Camille Claudel	P P
Wash Westmoreland	<i>Colette</i>	2018	Colette	P
Josée Dayan	<i>Cet Amour-là</i>	2001	Marguerite Duras	P
Agnès Merlet	<i>Artemisia</i>	1997	Artemisia Gentileschi	P
Zaida Bergroth	<i>Tove</i>	2020	Tove Jansson	P
Julie Taymor	<i>Frida</i>	2002	Frida Kahlo	P
Tim Burton	<i>Big Eyes</i>	2014	Margaret Keane	P
Christine Jeffs	<i>Sylvia</i>	2003	Sylvia Plath	P
Chris Noonan	<i>Miss Potter</i>	2006	Beatrix Potter	P
Diane Kurys	<i>Sagan</i>	2008	Françoise Sagan	P
Andrzej Żuławski	<i>La Note bleue</i>	1991	George Sand	P
James Lapine	<i>Impromptu</i>	1991		P
Diane Kurys	<i>Les Enfants du siècle</i>	1999		P
Haifaa Al-Mansour	<i>Mary Shelley</i>	2017	Mary Shelley	P
Andrew Bergman	<i>Isn't She Great</i>	2000	Jacqueline Susann	P
Stephen Daldry Chanya Button	<i>The Hours</i> <i>Vita and Virginia</i>	2002 2018	Virginia Woolf	P P

Tableau 2 : *Biopics* d'écrivaines, de peintres et de sculptrices

²⁸ MOINE, *Vies héroïques*, op. cit., p. 55.

Dans le domaine artistique, les compositrices classiques sont donc les championnes de l'invisibilité au cinéma²⁹. Cet état de fait reflète une programmation extrêmement pauvre dans les concerts, un intérêt relativement tardif de la musicologie pour les études de genre et un milieu passablement conservateur et terriblement masculin. Il invite à systématiser le questionnement autour du canon et de l'articulation entre inégalité de genre et mythe du génie, ainsi qu'à la mobilisation pour l'écriture d'une histoire de la musique classique inclusive qui puisse enfin inspirer le septième art.

²⁹ D'ailleurs, les compositrices sont absentes de l'énumération des professions artistiques représentées dans les *biopics* féminins dans Bronwyn POLASCHEK, *The Postfeminist Biopic. Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 1.

Pauline Milani

ENJEUX CONTEMPORAINS ET RETOURS D'EXPÉRIENCE

Durant des siècles, le métier de compositeur s'est conjugué au masculin. Progressivement effacées de la langue française, invisibilisées dans le canon musical, les compositrices ont pourtant été nombreuses à exercer cet art de la création. Peu à peu émergent du passé les noms de toutes celles qui ont été invisibilisées, quand ce n'est littéralement effacées, de l'histoire de la composition. Jusqu'au milieu du XX^e siècle, en Europe, le principal défi à relever reste celui du droit à s'inscrire dans les classes de composition des conservatoires. Aujourd'hui, les obstacles institutionnels ont été levés. Pourtant, rares sont encore les programmations musicales qui mettent à l'honneur les compositrices.

À l'occasion du colloque organisé à l'Université de Fribourg en mars 2022, dont cet ouvrage rend compte, nous nous sommes associées à la Société des Concerts de Fribourg et à l'Orchestre de chambre fribourgeois, pour proposer un concert des œuvres de Grażyna Bacewicz, Louise Farrenc et Alma Mahler. Il reste encore rare d'assister à un programme qui met à l'honneur trois compositrices, et nous remercions chaleureusement la Société des Concerts et l'Orchestre de Chambre de Fribourg d'avoir organisé cet événement qui a été très bien reçu de la part du public.

Il nous semblait également important d'élargir notre propos et de réfléchir aux enjeux plus contemporains de la sous-représentation des minorités dans la culture en général et dans la musique en particulier. Les questions d'égalité et de diversité sont de plus en plus discutées, et les publics se font de plus en plus exigeants à cet égard. Mais comment mettre en pratique ces demandes, comment sortir d'une vision encore très androcentrée de la création ?

Nous avons invité quatre professionnelles de la culture musicale suisse contemporaine à en débattre lors d'une table ronde publique : Claire Burgy, Céline Hänni, Donia Hasler et Dominique Rovini. Ensemble, nous avons repris les questionnements amenés lors du colloque, à savoir l'invisibilisation des femmes, leur programmation et leur présentation au public et dans les médias.

Céline Hänni est une musicienne aux multiples casquettes : interprète et compositrice, elle mélange dans ses compositions chant et harpe, et pratique la musique improvisée. Elle accorde beaucoup d'importance à l'usage de la musique dans l'action sociale. Il est clair pour elle, comme elle l'a expliqué lors de la table ronde, que l'expression musicale rend compte de l'organisation de la société et est donc, aussi, le résultat d'un rapport de pouvoir. Dans son propre parcours de formation, d'abord au Conservatoire populaire de musique de Genève puis aux Conservatoires supérieurs de Lausanne et de Genève, elle a pu constater l'important silence qui entoure les compositrices, peu enseignées. Ses compositions mettent à l'honneur les textes de poétesses, comme Emily Dickinson, notamment dans sa création *Orlando*, et de compositrices comme Pauline Oliveros¹.

La même volonté de faire changer les lignes anime Dominique Rovini. Après avoir cofondé la Gravière à Genève en 2011, et travaillé au festival Antigel, elle a développé avec Albane Schlechten, *We Can Dance It*, un label qui vise à promouvoir l'égalité dans le milieu nocturne et l'espace public. Entre 2018 et 2022, elle a été directrice des *Créatives* à Genève, un festival résolument féministe qui met en avant la création artistique et intellectuelle des femmes et des minorités de genre. C'est à ce titre qu'elle a participé au débat. Dominique Rovini a insisté sur la nécessité de prendre en compte les discriminations structurelles de genre, qui s'expriment dans la formation, la programmation, les budgets alloués à la culture ou encore la programmation des spectacles, et qui s'imbriquent à d'autres rapports de domination. Avec l'équipe des *Créatives*, elle a contribué à éditer le *Carnet rose*², qui offre de multiples pistes d'action pour développer une culture tenant compte de toutes les diversités.

Donia Hasler quant à elle est historienne et musicienne. Elle a étudié la flute au Conservatoire de Fribourg, puis effectué un bachelors en français, histoire contemporaine et musicologie, suivi d'un Master en histoire contemporaine. Assistante en histoire contemporaine à l'Université de Fribourg, elle est également présidente de l'ensemble Ouroboros, qu'elle a co-fondé en 2018. Cet orchestre amateur réunit des jeunes musiciennes et musiciens entre 18 et 35 ans et a donc une certaine latitude pour la

¹ Pour un aperçu plus complet des activités de Céline Hänni : www.celinehanni.ch (consulté le 26 juin 2023).

² Dominique ROVINI et al., *Carnet Rose pour l'égalité de genre dans la culture*, Genève, Éditions les Créatives, 2021, disponible en allemand et français : <https://lescreatives.ch/le-carnet-rose/> (consulté le 26 juin 2023).

programmation de ses concerts. Et pourtant, comme nous l'a expliqué Donia Hasler, programmer des œuvres de femmes, déconsidérées dans le canon musical, reste encore soumis à de vives résistances. Les attentes du public, la formation des musicien·nes et des considérations plus techniques, comme l'achat des partitions, influencent la programmation dans un sens parfois très conservateur.

Les médias jouent un rôle important dans la formation et la transmission des goûts musicaux, ainsi que l'a souligné Claire Burgy. Journaliste à la RTS, cette musicologue de formation a animé l'émission de radio *Avant scène*, puis été en charge à la télévision des « rendez-vous culture », avant de produire et présenter le 12.45, journal télévisé avec un accent dédié aux thématiques de société. C'est donc avant tout comme spécialiste de la communication et des médias qu'elle s'est exprimée. Claire Burgy a insisté sur la manière de présenter les femmes dans la culture, qu'elles soient compositrices, musiciennes ou actives dans d'autres champs. En mettant en évidence des actrices culturelles, et en normalisant leur présence dans les médias, les journalistes peuvent contribuer à rendre compte de manière plus égalitaire de la culture.

La discussion entre ces quatre professionnelles, qui incarnent toutes un aspect différent de la création contemporaine – composition, interprétation, programmation et médiation culturelle – a souligné la forte présence du genre, en tant que système hiérarchique de classification binaire sur la base de stéréotypes sexués, dans les scènes culturelles actuelles. Malgré l'hétérogénéité de leur parcours et de leurs expériences, les quatre intervenantes partagent une expérience commune de la sous-valorisation des pratiques féminines. Il ne s'agit toutefois pas de dénoncer de manière pessimiste l'immuabilité de la situation, car des pistes existent – et sont mises en pratique par les participantes elles-mêmes – pour redessiner les règles du jeu culturel.

Trois idées fortes ont en particulier été évoquées. Premièrement, la nécessité d'agir en amont déborde la question de la seule formation musicale, qui reste certes essentielle à la transmission des savoirs. La composition d'équipes de programmation et de médiation mixtes permet de multiplier les regards sur les discriminations et de prévenir non seulement des déséquilibres dans le choix des œuvres, mais aussi de répartir le pouvoir. Lorsque celui-ci est concentré entre les mains d'un groupe homogène, les risques sont grands de reproduire les stéréotypes, et de conduire à d'autres discriminations. Deuxièmement, les participantes ont insisté sur les conditions matérielles de la culture. Des grilles salariales transparentes, des budgets sensibles à la question de l'égalité, des

subventions pour produire des œuvres parfois moins jouées, par exemple dans le cas des pièces de compositrices classiques : l'argent reste ici comme dans d'autres domaines le nerf de la guerre. Les politiques publiques ont donc un rôle à jouer essentiel de promotion et de valorisation d'une culture inclusive. Finalement, la force du collectif et la nécessité de s'entourer, en tant qu'artiste ou médiatrice, amatrice ou professionnelle, de réseaux qui prennent au sérieux les questions de diversité, qu'il s'agisse d'associations, de syndicats, ou de l'entourage privé, a été évoqué comme un puissant moteur de puissance d'agir et de solidarité.

La table ronde s'est conclue sur la nécessité d'adopter un regard et des pratiques résolument féministes pour combattre toutes les formes de discrimination dans les milieux culturels. Les débats n'ont pas été enregistrés, mais Claire Burgy et Donia Hasler reviennent ici un peu plus longuement sur leurs réflexions.

Claire Burgy

LE RÔLE DES MÉDIAS

Parmi les facteurs d'invisibilisation des femmes et des autres personnes minorisées, les médias jouent un rôle. Si les femmes représentent plus de la moitié de la population, leur part en pourcentage dans les pages et les reportages s'élève en moyenne à 23 % en Suisse¹. Et c'est à peu près la même part au niveau global (24%)². Pour l'entier des traitements concernant la culture, on atteint 27 % de part féminine³. On n'a pas de chiffres sur la part de femmes dans les reportages ou les articles consacrés spécifiquement à la musique classique.

Déjà sans ce prisme médiatique, l'industrie de la musique classique est plus masculine et conservatrice que celle de la danse contemporaine, des musiques actuelles, des cultures alternatives. La part de femmes directrices d'opéra, cheffes d'orchestre, compositrices ou metteuses en scène d'opéra reste congrue.

Et c'est le fruit d'une tradition. Longtemps la pratique musicale pour les femmes a été réduite à l'intérieur de leur foyer. Quand le Conservatoire de Paris ouvre en 1795, les femmes y sont admises, mais uniquement pour le solfège, le chant ou le piano (allier instrument à vent et corset pouvait s'avérer dangereux et on craignait que souffler dans un hautbois ou une trompette ne déforme leur visage). Ce n'est que vers le milieu du XX^e siècle que toutes les classes leur ont été ouvertes. On préférerait ne pas avoir de femmes dans les orchestres sous prétexte qu'elles risquaient de distraire leurs collègues masculins. Dans les années 1970 pour augmenter le nombre de musiciennes on a commencé à auditionner les nouveaux membres derrière un paravent.

Cela n'a pas été le cas pour la Suisse. Madeleine Carruzzo première femme à entrer dans le fameux Orchestre philharmonique de Berlin en...

¹ Cf. Fabienne RAUSA, *Portrait démographique de la Suisse. État, structure et évolution de la population en 2020*, Office fédéral de la statistique, Neuchâtel, 2022, <https://www.bfs.admin.ch/asset/fr/480-2000> (consulté le 15 juin 2023).

² Selon une étude du centre de recherche sur le public et la société FÖG et l'institut des sciences de la communication et des médias de l'Université de Zurich (UZH).

³ *Global media monitoring Project* 2015.

1982 ! Ironie du sort, sur la fresque qui orne le mur du café Mozart, accolé au conservatoire de Lausanne où nous avons déjeuné pour préparer cette publication, un orchestre est représenté. Il est formé uniquement d'hommes et dirigé par un homme (même si le visage de la personne qui joue de la harpe est difficile à voir).

Quant aux compositrices, peu jouées au concert ou dans les théâtres, il suffit de faire l'exercice : essayer d'en citer trois dont une au moins au XXI^e siècle.

Du côté de la presse, les journalistes spécialistes de musique classique étaient déjà peu nombreux et plutôt masculins, aujourd'hui la part de journalistes classique ou de critiques a encore rétréci, même si les femmes y sont mieux représentées.

Il y a des contre-exemples. L'espoir vient peut-être du cinéma avec le succès récent et mondial de l'Islandaise Hildur Guðnadóttir. Dans le sillage de son compatriote Jóhann Jóhannsson elle joue du violoncelle dans les bandes originales de succès hollywoodiens comme *The Revenant* ou *Sicario* puis se met elle-même à composer pour le deuxième volet de *Sicario*. Elle connaît alors deux succès coup sur coup pour son travail de compositrice sur la minisérie *Chernobyl* puis pour le film *Joker*.

Enfin, si le #MeToo du cinéma a eu un immense retentissement dans les médias, celui de la musique classique a été plus discret. Elle n'a pourtant pas été en reste. James Levine, Daniele Gatti, le ténor star Plácido Domingo ou encore le suisse Charles Dutoit ont été écartés des scènes, ou des playlists des radios classiques. Sauf en Suisse, où Dutoit dirigeait au printemps 2023 encore l'Orchestre de la Suisse Romande.

Comme en écho à la chute des idoles du monde d'avant, le succès de l'Islandaise Guðnadóttir apparaît comme un phare vers celui de demain. En 2022 elle signe les musiques de *Tár* film où Cate Blanchett incarne une puissante femme cheffe d'orchestre, et de *Woman talking*, le film de Sarah Polley qui raconte l'histoire d'un groupe de femme mennonite devant prendre une décision à la suite d'agressions sexuelles.

Donia Hasler

PROGRAMMER DES COMPOSITRICES : QUELS ENJEUX POUR LES ORCHESTRES AMATEURS ?

Depuis quelques années, les compositrices sont régulièrement jouées dans les salles de concerts en Suisse. Les œuvres symphoniques font office d'ouverture, elles contrebalancent un programme traditionnel et apportent une touche de nouveauté. Il est également courant que l'œuvre d'une compositrice s'ajoute à la collaboration avec une cheffe d'orchestre invitée. Le programme de concert règle en une seule soirée la double invisibilisation dont les musiciennes classiques sont victimes. Mais si l'on observe l'entier de la production musicale, la présence des compositrices est loin d'être systématique.

Mais qu'en est-il de la programmation des orchestres amateurs ? Administrés par leurs propres membres, leur rattachement institutionnel est moins fort. Ces ensembles disposent ainsi d'une large autonomie dans le choix des morceaux et peuvent constituer un terrain d'expérimentation en marge du canon classique.

Hélas mon expérience personnelle m'a – pour l'instant – prouvé le contraire. Présidente de l'orchestre amateur Ouroboros depuis sa fondation, j'ai pu expérimenter à quel point il était difficile d'intégrer les compositrices dans une saison musicale. Créé en 2018 avec des camarades d'études en musicologie, l'un de nos objectifs était de jouer des œuvres symphoniques méconnues et de participer à la visibilisation des compositrices. De nobles ambitions qui se sont cependant révélées difficiles à satisfaire. Rapidement, nous avons mesuré l'importance du répertoire classique tant pour nos musicien·nes que pour notre public.

La notion – totalement subjective – de répertoire fait référence aux œuvres considérées comme incontournables car elles auraient marqué l'histoire de la composition et se distinguent par leur haute qualité. Il regroupe les grands noms de la musique classique essentiellement masculins. Le répertoire joue un rôle central et structure l'apprentissage d'un instrument. Le bagage musical des jeunes musiciennes et musiciens est profondément influencé par son ou sa professeur·e qui propose des pièces du répertoire. Ainsi, le style des compositeurs occidentaux les

plus renommés devient, par la pratique de l'instrument, familier. Des harmonies qui peuvent surprendre à la première écoute finissent par être appréciées au gré des répétitions.

Pour les orchestres amateurs, les œuvres du répertoire constituent des étalons de mesure. Elles permettent d'estimer grossièrement le niveau d'un ensemble et servent d'objectifs. Même s'il existe des centaines d'enregistrements des symphonies de Beethoven, de Brahms ou de Tchaïkovski, les orchestres amateurs aiment s'inspirer des interprétations des plus grands orchestres du monde. Le répertoire constitue un réseau de références tangibles qui relie l'expérience des musicien·nes amateurs et professionnels. Ce langage commun permet de situer sa propre expérience et facilite l'échange entre mélomanes.

Mais le répertoire occupe également une place importante dans les références musicales du public. Les personnes qui assistent aux concerts de l'Ensemble Ouroboros sont pour la grande majorité des proches des musicien·nes. Elles ne sont pas forcément mélomanes et nos concerts constituent pour elles leur seule expérience orchestrale. Lors de nos présentations au printemps 2023, nous avons exécuté la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvořák. Même si ce programme ne brille pas par son originalité, nombre de spectateur·trices ont apprécié reconnaître le solo de cor anglais de la deuxième partie ou le thème mythique du dernier mouvement. Ainsi, les pièces du répertoire sont des sonorités rassurantes pour un public non-initié qui peut parfois être intimidé par l'univers très codifié de la musique classique.

Hormis la question du répertoire, les orchestres soucieux de promouvoir l'œuvre des compositrices se heurtent aussi à des enjeux logistiques. Il arrive en effet que les partitions soient difficiles à se procurer ou n'aient jamais été éditées. Dans d'autres cas, il n'existe aucun enregistrement sonore de la pièce. Jouer les œuvres de compositrices contemporaines soulève également des enjeux financiers. Leurs compositions n'appartiennent pas encore au domaine public et les orchestres amateurs ont des moyens plus restreints que les ensembles professionnels.

La programmation des compositrices provoque pour notre orchestre un tiraillement constant entre des aspirations pédagogiques, culturelles et politiques. La formule qui guide désormais le choix de nos programmes de concerts est la suivante : 4/5 de répertoire classique et 1/5 de découvertes ! Un doux mélange qui permet de s'atteler au grand répertoire classique tout en y intégrant des nouveaux noms.

Deux projets récents s'avèrent fort utiles pour la réalisation de nos saisons musicales. Il s'agit de la base de données *Demandez à Clara* ainsi

que du label français *La Boîte à Pépites* qui n'édite que des compositrices. Ces deux projets sont exclusivement dédiés aux compositrices et participent de la visibilité de leurs œuvres sans imposer de comparaison avec leurs pendants masculins – comme cela peut être le cas lors de concerts qui programment une compositrice aux côtés de grandes symphonies mondialement connues.

Alors que l'Ensemble Ouroboros réunit des musicien·nes entre 18 et 35 ans, nous plaisantons souvent sur le fait que les membres fondateurs auront bientôt dépassé la limite supérieure. Qui sait, peut-être que la quarantaine approchant nous nous lancerons le défi de fonder un orchestre amateur entièrement dédié aux œuvres de compositrices.

BIOGRAPHIES

Journaliste au sein de la RTS, **Claire Burgy** a présenté et produit le 12.45, journal télévisé avec un accent dédié aux thématiques de société. Elle y a été cheffe de la rubrique société et culture du téléjournal après avoir présenté, 5 ans durant, les «rendez-vous culture» du 12.45.

Marie Buscatto est Professeure de sociologie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et chercheure à l'IDHE.S (Paris 1 – CNRS). Ses recherches portent sur les difficultés d'accès, de maintien et de promotion des femmes dans les mondes de l'art ainsi que sur les pratiques, les trajectoires et les professionnalités artistiques contemporaines.
marie.buscatto@univ-paris1.fr

Angela Ida De Benedictis est collaboratrice musicologique permanente à la Fondation Paul Sacher de Bâle et Directrice Scientifique du Centro Studi Luciano Berio. Elle a publié de nombreux volumes et articles sur différents aspects de la musique du XX^e siècle et les premières éditions italiennes des écrits de Berio, Maderna et Nono.
angelaيدا.debenedictis@unibas.ch

Donia Hasler est assistante diplômée à l'Université de Fribourg et prépare une thèse de doctorat en histoire contemporaine. À côté de son activité professionnelle, elle préside l'Ensemble Ouroboros, un orchestre amateur fribourgeois qui réunit des musiciennes et musiciens entre 18 et 35 ans.
donia.hasler@unifr.ch

Pauline Milani est lectrice à l'Université de Fribourg en histoire contemporaine. Après une thèse de doctorat sur la politique culturelle, elle s'est intéressée à l'histoire des sculptrices au XIX^e siècle à Paris (*Profession sculptrice: Performance et transgression de genre sous le Second Empire*, PUR, 2022). Elle travaille actuellement sur les mouvements féministes et antiféministes.
pauline.milani@unifr.ch

Irène Minder-Jeanneret

Ses domaines de recherche prioritaires sont la musique en Suisse et les études genre en musicologie. Elle a ainsi œuvré à la redécouverte de la Genevoise Caroline Boissier-Butini (1786-1836). Présidente du curatorium *Dictionnaire de la musique en Suisse* de l'ASSH et de l'association Caroline Charrière.

minder@liebefeld.ch

Musicienne bulgaro-suisse, **Veneziela Naydenova** a défendu sa thèse de doctorat en musicologie consacrée à la musique vocale et scénique d'Edison Denisov à l'université de Fribourg. Ses recherches portent sur la musique contemporaine et la dramaturgie d'opéra.

www.veneziela-naydenova.com

Professeuse émérite de littérature française, **Éliane Viennot** est spécialiste des autrices de la Renaissance, de l'histoire des relations de pouvoir entre les sexes sur la longue durée, et de leurs conséquences sur la langue française. Elle anime un site de recherche <<https://www.elianeviennot.fr>>.

Delphine Vincent est maîtresse d'enseignement et de recherche à l'Université de Fribourg en musicologie. Après un doctorat sur la perception, l'idéologie et la réception de la musique classique filmée, ses recherches portent sur la musique de film, l'opéra contemporain, la mise en scène d'opéra, la musique suisse (Prix Meylan 2021) et les études de genre en musicologie.

delphine.vincent@unifr.ch

Viviane Waschbüsch a étudié la composition à la Musikhochschule Karlsruhe et la musicologie à Sorbonne Université et l'Université de la Sarre. Elle est maîtresse de conférences à l'Université Jean-Monnet Saint-Étienne, membre du laboratoire ECLLA et dirige le Master Administration et Gestion de la musique à l'UJM.

viviane.waschbusch@univ-st-etienne.fr

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	7
Marie Buscatto	
PRÉFACE	
LA RECONNAISSANCE DES COMPOSITRICES À L'ÉPREUVE DES SILENCES DE LA MUSIQUE	9
« Au commencement était la langue »	11
Le canon musical au fondement d'une inertie institutionnelle et sociale	13
Des stéréotypes « féminins » contraires	15
Éliane Viennot	
FABRIQUER L'INVISIBILITÉ DES FEMMES : AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA LANGUE	19
Une affaire de société	20
Manifester la soumission du genre féminin au genre masculin : la question des accords	23
Obliger les femmes qui transgressent à porter des noms d'hommes, ou la question du vocabulaire des activités de la clergie	25
Rappeler au monde qui est le maître, ou la question de <i>l'homme</i>	27
Faire disparaître les mots désignant les femmes, ou la question du « masculin générique »	28

Veneziela Naydenova	
GALINA USTVOL'SKAJA ET SOFIÂ GUBAJDULINA : DES COMPOSITRICES RUSSES DE L'AUTRE CÔTÉ DU RIDEAU DE FER	
	31
Droits des femmes en URSS	33
La culture en URSS	34
Galina Ustvol'skaja	36
Sofiâ Gubajdulina	43
Conclusion	52
Angela Ida De Benedictis	
AVEC LA PROFONDE LÉGÈRETÉ D'UNE IRONIE SÉRIEUSE : CATHY BERBERIAN « COMPOSITRICE »	
	53
Quelques passages entre la vie et l'art	54
Un contrepoint ludique à la musique vocale de l'avant-garde : <i>Stripsody</i> (1966)	60
Entre code morse, messages sonores et bourdonnements gênants : <i>Morsicat(h)y</i> (1969)	65
Vers l'apothéose finale : <i>Anatema con varie azioni</i> (1969)	67
Composition comme pont entre deux rives existentielles ? Quelques réflexions finales	71
Irène Minder-Jeaneret	
BIOGRAPHIES DE COMPOSITRICES : ENTRE SCIENCE, HOMMAGE ET ACTE POLITIQUE	
	73
Remonter aux causes de l'exclusion	76
Fanny Hünervadel (1826-1854)	78
Isabelle de Charrière (1740-1805)	79
Louise Farrenc (1804-1875)	80
Dora Pejačević (1885-1923)	80
Maria Anna Mozart (1751-1829)	81
Mel Bonis (1858-1937)	82
Sofia Goubaïdoulina (*1931)	82

Hélène de Montgeroult (1764-1836)	83
Pauline Viardot (1821-1910).	84
Martha von Castelberg (1892-1971).	84
Évaluation et synthèse	85
Les approches à retenir	87
Un acte de politique culturelle : intégrer les compositrices dans la musicographie générale	88
Viviane Waschbüsch	
STRATÉGIES DE DÉVALORISATION DES COMPOSITRICES CONTEMPORAINES : KAIJA SAARIAHO ET REBECCA SAUNDERS DANS LA PRESSE FRANCOPHONE ET GERMANOPHONE	89
Introduction.	89
La représentation sociale des compositrices : de la presse féministe à la presse musicale spécialisée	90
Les réactions de la presse francophone et germanophone face aux compositrices contemporaines : le cas de Saariaho. . . .	96
Les réactions de la presse germanophone et francophone face aux compositrices contemporaines : le cas de Saunders . . .	100
Conclusion	103
Delphine Vincent	
LES COMPOSITRICES CLASSIQUES AU CINÉMA : DE L'ABSENCE AU TALENT CONTRARIÉ	107
Des compositrices à l'écran	108
Des compositrices passées sous silence	110
Des compositrices avec d'autres musiques que les leurs	111
Des compositrices jouées	113
Conclusion	119

Pauline Milani ENJEUX CONTEMPORAINS ET RETOURS D'EXPÉRIENCE	125
Claire Burgy LE RÔLE DES MÉDIAS	129
Donia Hasler PROGRAMMER DES COMPOSITRICES : QUELS ENJEUX POUR LES ORCHESTRES AMATEURS? . .	131
BIOGRAPHIES	135
TABLE DES MATIÈRES	137

Achevé d'imprimer en 2024
sur les presses de l'imprimerie Slatkine
à Genève (Suisse).

© 2024. Éditions Slatkine, Genève.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Le métier de compositeur se conjugue principalement au masculin. Pourtant, les femmes ont été nombreuses à composer, et ce bien avant le ^{xxi}^e siècle. Longtemps tolérées aux marges de cet art, elles ont été progressivement délégitimées au point de disparaître de la mémoire collective.

Alors que l'historiographie reconnaît le rôle des interprètes, principalement des chanteuses et des hôtesse de salons musicaux, les compositrices peinent encore à faire leur entrée dans l'histoire de la musique, à quelques exceptions près. Comment, dès lors, écrire une histoire de la composition musicale qui soit inclusive? Pour y répondre, ce livre réunit des contributions de spécialistes de différents domaines et époques qui interrogent les mécanismes d'exclusion des femmes du canon musical.

PAULINE MILANI est lectrice à l'Université de Fribourg en histoire contemporaine. Après une thèse de doctorat sur la politique culturelle, elle s'est intéressée à l'histoire des sculptrices au ^{xix}^e siècle à Paris (*Profession sculptrice : Performance et transgression de genre sous le Second Empire*, PUR, 2022). Elle travaille actuellement sur les mouvements féministes et antiféministes.

DELPHINE VINCENT est maîtresse d'enseignement et de recherche à l'Université de Fribourg en musicologie. Après un doctorat sur la perception, l'idéologie et la réception de la musique classique filmée, ses recherches portent sur la musique de film, l'opéra contemporain, la mise en scène d'opéra, la musique suisse (Prix Meylan 2021) et les études de genre en musicologie.

Illustration de couverture :

Partition d'exécution de Stripsody, manuscrit autographe de Cathy Berberian (Cathy Berberian Collection, Fondation Paul Sacher, Bâle). Avec l'aimable autorisation de la Fondation Paul Sacher.

© 2024. Éditions Slatkine, Genève.

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.