Zeitschrift: Femmes suisses et le Mouvement féministe : organe officiel des informations de l'Alliance de Sociétés Féminines Suisses

Herausgeber: Alliance de Sociétés Féminines Suisses

Band: 70 (1982)

Heft: [10]

Artikel: Musicalement vôtre : les femmes et la musique

Autor: Daumont, Eliane

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-276600

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DOSSIER

Musicalement vôtre

Les femmes et la musique

C'est le ton qui fait la musique.
Seulement le ton, sous nos latitudes, a de tous temps
été masculin. Vous n'en croyez rien ?
Lisez donc : surprenant, mais vrai.

Bang. Toute l'histoire de l'univers repose sur un gigantesque « bang » originel. Cette première sonorité marque le départ des cycles géologiques qui sont à l'origine de la vie.

Sons et rythmes sont antérieurs à l'apparition de l'homme sur terre et les premières découvertes des primitifs dans le domaine musical furent probablement d'ordre vocal — ils reproduisaient les inflexions de leur propre voix — et rythmique — ils écoutaient la cadence de leurs pulsations ou le martèlement de leurs pas sur le sol. L'histoire de la musique s'inscrit entre les premiers balbutiements sonores et la forme très complexe de l'écriture d'aujourd'hui. Tout comme la vie, elle est en perpétuelle mutation.

Les antiques musiciennes

Le lien unissant les femmes à la musique remonte à la plus haute Antiquité. Les sculpteurs et les peintres de cette époque les représentent souvent pinçant les cordes de la lyre ou soufflant dans l'aulos et la syrinx.

Dans la mythologie gréco-romaine, l'élément musical féminin occupe une place prépondérante. Il suffit de penser aux Muses, filles de la Titanide Mnémosyne et de Zeus, qui forment le chœur artistique dont rêvait leur père. Chacune enseigne sa spécialité et possède son attribut : pour quatre d'entre elles, c'est un instrument de musique.

Les nymphes sont aussi étroitement liées à la musique, en particulier Echo et Syrinx. On se souvient que Zeus transforma cette dernière en roseau afin de lui permettre d'échapper aux intentions coupables du jeune dieu Pan. Arrivé au bord du fleuve Ladon, Pan cueillit les roseaux, les assembla et en tira la fameuse flûte de Pan. Echo fut une autre victime de Pan : comme elle ne l'inspirait plus, il s'en détourna. Il ne reste d'elle que l'écho, capable seulement de répéter, inlassablement, les sons qui lui parviennent.

Des sirènes, dont le chant a été immortalisé par Homère, jusqu'aux Trois Grâces qui formaient le cortège d'Apollon, la mythologie foisonne d'exemples attestant le rôle non négligeable que jouaient les femmes sur le Parnasse.

Silence à l'Eglise

Et l'histoire ? Elle reste singulièrement discrète à l'égard de la création musicale féminine. Les ouvrages de référence sont difficiles à trouver, et les noms de femmes n'apparaissent le plus souvent que dans des articles consacrés à leurs pères, à leurs frères ou à leurs époux[1]. Auraient-elles perdu leur génie créateur au cours des siècles ? Toujours est-il qu'elles ont joué « decrescendo »... pour tomber dans un mutisme total avec l'avènement du christianisme en Occident.

L'Eglise, on le sait, s'est toujours méfiée des femmes, dont elle n'a pu asservir la nature. En obéissant aux lunes, elles dérangent l'ordre établi. De là à les assimiler au vice et à la perdition, il n'y a qu'un pas que l'Eglise ne s'est pas gênée à franchir : les femmes n'auront pas accès au sacré.

Il faut se souvenir que jusqu'au Xe siècle environ, l'Eglise représente l'idéologie dominante. Elle détient le pouvoir, véhicule le savoir, impose sa loi. Hors de l'Eglise, point de salut : les femmes n'ont plus aucune possibilité d'acquérir les connaissances qui leur permettraient de s'exprimer, par quelque moyen que ce soit. En les excluant de la communauté pensante, l'Eglise donne magistralement suite au principe de saint Paul, selon lequel « mulieres in ecclesia taceant ».

Donc, les femmes se taisent. Et la musique se condamne à évoluer dans le cadre très rigide de l'art vocal sacré, dont les règles ont été fixées par saint Grégoire à la fin du VIe siècle. C'est l'âge d'or du plainchant. Les registres normalement tenus par les femmes reviennent aux chœurs d'enfants (les « pueri cantores »), ces petits anges à l'âme et à la voix blanches, et ce sont les prêtres qui chantent les graves.

La face cachée des instruments

Le sort des instruments de musique n'est guère plus enviable que celui des femmes. Dans sa remarquable histoire de la musique, Emile Vuillermoz relève que « ... les successeurs de Pierre savaient fort bien qu'un outil musical est une clef qui ouvre des portes secrètes sur des horizons inconnus. Et puis (ils) avaient d'assez bonnes raisons de tenir pour suspect cet héritage de l'Antiquité païenne. Car le paganisme avait cultivé l'art instrumental avec une coupable dilection. La lyre apollinienne et la syrinx dionysiaque (leur) rappelaient de mauvais souvenirs, le barbitos de Sappho, inséparable de la chanson lesbienne, évoquait de scandaleuses images, les psaltérions (...) les chalumeaux et les musettes avaient des accents trop profanes et l'aulos

double demeurait associé aux évolutions voluptueuses des danseuses nues autour des tables où s'enivraient des débauchés couronnés de roses[2] ».

L'Eglise assimile donc les instruments de musique aux plaisirs de la chair, à la race des femmes. Ils subissent le même bannissement et ne retrouveront leur voix que bien des siècles plus tard, sous la pression de la « vox populi », dont ils ont toujours gardé la faveur.

Arrive le XIe siècle. La musique profane s'organise autour des trouvères et des troubadours, qui la portent de château en château. On pourrait imaginer qu'écartées du chant sacré, les femmes chanteraient le profane. Or, il n'en est rien : l'Eglise, qui les jugeaient indignes d'accéder au sacré, juge en revanche la musique profane en *dessous* de leur dignité, de par son caractère sensuel et libertin ! Trop dignes, ou pas assez, les femmes sont doublement exclues de la musique.

Retour par le côté cour

Les femmes devront attendre la réforme de Martin Luther, au XVIe siècle, pour devenir des membres de la communauté à part entière. Cette « renaissance au féminin », alliée à l'essor des langues vulgaires — c'est à cette époque que la Bible est traduite en allemand — permet à la musique de s'enrichir du souffle populaire dont l'avaient amputée les Princes de l'Eglise.

La musique, libérée de contraintes séculaires, se déplace maintenant côté cour : elle va devenir l'instrument privilégié par lequel les Princes expriment leur grandeur. La plupart des musiciens de cette époque n'étaient d'ailleurs autres que « des valets spécialisés, attachés à la personne des grands seigneurs pour accompagner les danses, donner de l'éclat à leurs réceptions ou à leurs festins. Ils faisaient partie du personnel de luxe des châteaux, au même titre que les cuisiniers et les échansons[2] ».

Ce déplacement de la musique va-t-il servir les femmes ? Il semble en tout cas que la libération apportée par la Réforme leur ouvre peu à peu l'accès à la connaissance. Elles peuvent aussi s'exprimer dans les églises, puisqu'elles ne sont plus « personae non gratae ». Et surtout, elles deviennent **interprètes.** Elles chantent des ballades, des madrigaux, des rondeaux et autre frottole en s'accompagnant d'un instrument. Les documents de l'époque nous les montrent touchant aux petits instruments à corde, au piano ou à la harpe. Par contre les vents, la contrebasse, le violoncelle et la guitare restent du domaine des hommes exclusivement. Est-ce en raison de leur forme, de leur poids ou de leur son ?

Le rôle fait la musique

Le rapport des femmes à la musique n'en reste pas moins embarrassé de contraintes et d'obligations. D'abord, elles ne peuvent s'exprimer dans ce domaine qu'en tant que mères — elles bercent — ou qu'épouses — elles charment. Elles n'apprennent donc pas la musique en fonction de leur intérêt propre, mais en fonction du rôle qu'elles auront, ou qu'elles ont déjà, à jouer. Ensuite, elles ne peuvent pas choisir leur instrument. C'est la classe sociale à laquelle elles appartiennent qui détermine ce choix. A cet égard, il faut se souvenir que la harpe et le piano étaient des instruments fort coûteux. Le fait d'en posséder un « posait » immédiatement son homme et laissait entrevoir l'importance de la dot...

Force est de constater qu'aujourd'hui encore, il est de bon ton pour une jeune fille de « faire » son conservatoire. Le piano, ce solitaire, n'a rien perdu de sa connotation bourgeoise d'instrument pour jeune-fille-de-bonne-famille-qui-deviendra-à-son-tour-une-parfaite-maîtresse-de-maison. Ceci explique peut-être en partie la raison pour laquelle la moitié des femmes inscrites dans les conservatoires étudient le piano.

Violoncellistes... en amazone !

On trouve les premières concertistes à partir du XIXe siècle. Ce sont avant tout des pianistes avec, à leur tête, Clara Schumann-Wieck, suivies bien plus tard par les violonistes, les harpistes et les violoncellistes. Au sujet de ces dernières, il est intéressant de relever qu'elles ont tenu leur instrument en « amazone » pendant longtemps. L'une des premières musiciennes

Clara Schumann, épouse de Robert, portrait tiré de « Komponistinnen aus 500 Jahre » d'Eva Weissweiler.

qui tenait son violoncelle « à califourchon » fut d'ailleurs vertement interpellée par le chef, qui ne lui demandait pas moins que d'utiliser l'instrument qu'elle avait entre les jambes pour le bonheur des hommes et non pour le sien propre !

Aujourd'hui, les effectifs des orchestres comptent beaucoup plus de femmes que par le passé, surtout aux pupitres des cordes, qui restent des instruments à connotation féminine par excellence. L'opposition masculine — et du public ? — tend à disparaître peu à peu. Même les Philarmonistes de Berlin, dont la misogynie est pourtant légendaire, viennent de rompre avec une tradition séculaire en engageant pour la première fois de leur existence une femme. C'est à une violoniste, la Sédunoise Madeleine Carruzzo, que revient cette redoutable distinction.

Les femmes font aussi une timide entrée sur la plus haute marche du podium et dans les rangs des instruments à connotation masculine, tels que le basson, le hautbois, la clarinette, la trompette et même le trombone. Le mouvement a été engagé par des artistes d'outre-Atlantique. Mais les résistances restent vives, surtout sur l'ancien continent, où les musiciens eux-mêmes ne considèrent pas toujours ces pionnières comme des femmes... femmes.

Les femmes et la composition

Comme on le voit dans le tableau ci-contre, le score réalisé par les femmes en classe de composition est à peu près nul. A quoi faut-il attribuer ce manque de création chez les femmes ? Sont-elles simplement absentes là aussi, comme dans tant d'autres domaines, ou y a-t-il une raison plus profonde qui les éloigne de la composition ?

Lorsque nous avons posé cette question à un éminent musicologue de Genève, il nous a répondu que non seulement les femmes ne s'étaient jamais trouvées en situation créatrice au cours des siècles passés, mais qu'encore elles n'étaient pas créatrices dans le sens de la musique : point-à-la-ligne, au-revoir-Madame. Les résultats de la mini-enquête que nous avons menée aux portes d'un grand magasin corroborent cette affirmation lapidaire, en ce sens que les personnes interrogées ne connaissent aucune femme-compositeur, alors qu'elles arrivent à citer deux ou trois noms de femmes-écrivains. Pour le grand public, tout comme pour certains spécialistes, l'expression musicale au féminin n'existe pas.

Dans son travail sur « femmes et création musicale », Rose Donnet relève que « ... le livre, une fois écrit, peut être lu par n'importe qui alors qu'une partition musicale, pour être entendue, doit être jouée par des musiciens, qui deviennent en quelque sorte re-créateurs »[3]. Or, la musique des femmes n'est pratiquement pas jouée. Donc, elle ne peut pas être connue, ni reconnue. Elle n'évolue même pas en marge de la musique créée par les hommes.

Pourtant « Women in music » répertorie près de six cents femmes-compositeurs de par le monde. Il est vrai qu'aucune d'entre elles, selon les spécialistes, n'atteint à l'inspiration divine d'un Jean-Sébastien Bach ou à la force d'un Ludwig van Beethoven, pour ne citer que ces deux-là.

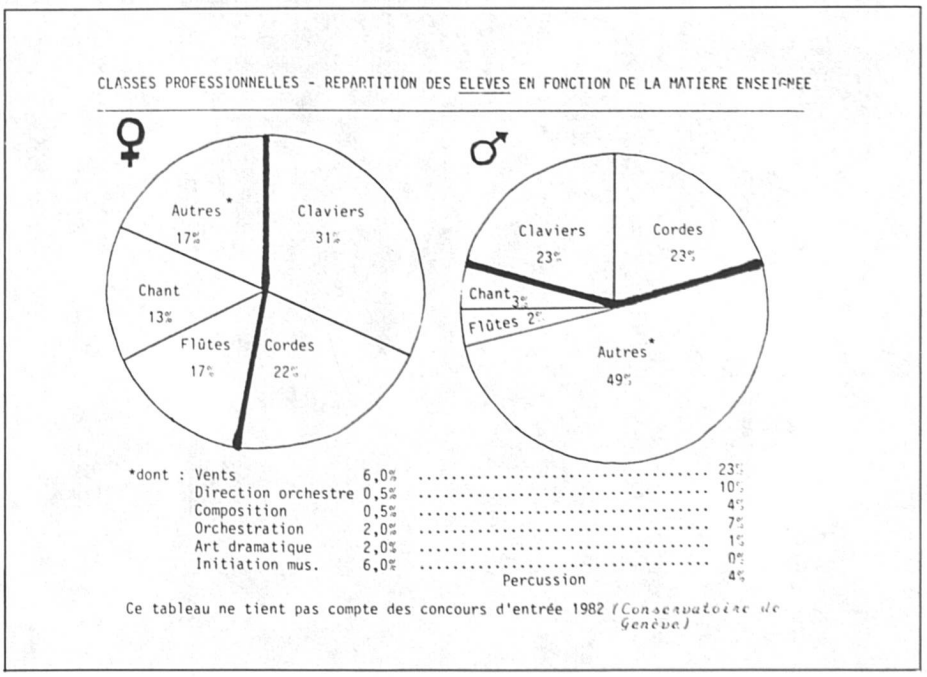
Cette absence de génie, si on peut l'appeler ainsi, provient en partie du fait que les femmes ont été laissées à la porte de la créativité pendant de nombreux siècles, puisque l'accès à l'éducation leur était refusé. Elles ne pouvaient donc s'intégrer à la culture masculine que de façon lacunaire. Parallèlement, elles étaient confinées dans leur fonction de reproductrice qui s'étalait souvent sur toute une vie. Elles n'étaient donc guère encouragées à entreprendre d'autres activités et on imagine aisément le sentiment de culpabilité qui devait habiter celles qui tentaient d'échapper à leur destin. Les familles qui avaient le malheur d'avoir mis au monde une « rebelle », faisaient l'impossible pour la ramener à « s'occuper de filasses »[4].

L'exemple d'Augusta Holmès (1857-1903) est significatif à cet égard. On peut lire dans « Une musicienne versaillaise » que « ... sa mère crut reconnaître en sa fille un penchant naissant et qu'elle jugeait funeste, pour cet art, et, se rendant compte qu'il serait malaisé de le combattre en cette nature volontaire, elle entreprit de l'étouffer dans l'œuf »[5].

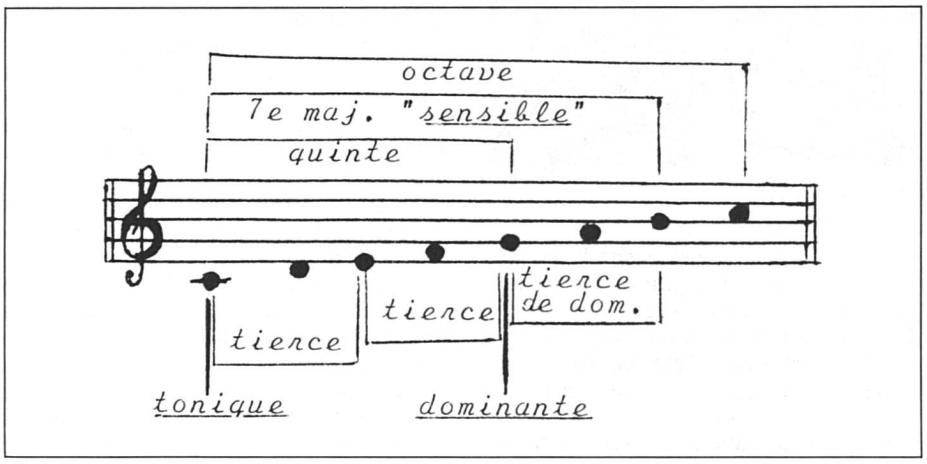
La théorie musicale : sexiste !

Nous avons vu qu'en Occident, la musique a toujours été au service de la classe dominante. C'est dire qu'elle a été tour à tour sacrée *et* misogyne, profane *et* misogyne. Il suffit pour s'en convaincre d'étudier un peu la théorie musicale !

Si la mélodie est l'aspect horizontal de la musique — on la lit point-contrepoint —, l'harmonie, qui réunit verticalement trois ou quatre sons émis simultanément, en est l'aspect vertical. La mélodie est généralement considérée comme tendance féminine, alors que l'harmonie est le principe masculin.



Dans l'échelle musicale, chaque son accomplit une fonction précise. La tonique, premier degré de la gamme (diatonique), est la note principale et le centre de gravité de la tonalité qui porte son nom. Son accord, appelé accord de tonique, est indépendant par rapport à la dominante (quinte supérieure) et la sensible (7e maj. de la tonique ou tierce maj. de la dominante) qui partent de lui et viennent se fondre en lui, en formant des motifs de contraste : ▼



En théorie musicale, l'accord de tonique est qualifié de masculin. Il donne un sentiment de force, de stabilité et de rigueur. Le septième degré, au contraire, engendre un climat d'instabilité, à cause de son irrésistible penchant pour la tonique et il représente la tendance féminine. La dominante, quant à elle, revendique beaucoup et sa fonction est primordiale dans l'harmonie tonale. Elle apporte tout son dynamisme, mais finit par « déchanter » dans la tonique, puisque c'est le destin qui lui a été fixé par les pères de la musique.

La plus grande partie de la musique instrumentale classique écrite depuis le XVIIIe siècle obéit à ce schéma, qui exige que toutes les notes se résolvent dans la tonique. L'allegro de la sonate classique pousse l'antagonisme masculin/féminin à son paroxysme :

Il y a toujours deux thèmes en présence, « le thème A, principe masculin et le thème B, principe féminin »[6]. Ces deux thèmes vont s'affronter au cours d'une exposition, d'un développement et d'une réexposition. Le premier thème engage le discours musical au ton principal. C'est donc lui qui permet d'identifier l'œuvre, qui impose en quelque sorte ses armes. La phrase est austère, souvent purement rythmique. Le deuxième thème est au contraire discursif et mélodieux. Il évolue à la dominante, introduite par une sorte de pont le reliant à A.

Par rapport à la sonate pré-classique à thème unique (thème A), la sonate classique représente, selon André Hodeir, une « émancipation de B, qui cessant d'imiter A, prend une tournure personnelle qui, plus tard, ira jusqu'au contraste systématique »[6].

Dans le développement, les deux thèmes engagent un combat pour s'emparer du pouvoir. Comme la chèvre de M. Seguin, B affronte courageusement A. Mais l'issue du combat ne laisse aucun doute, elle est programmée : le loup mange la chèvre et B s'évanouit dans la tonalité principale au moment de la réexposition. C'est payer cher pour une émancipation de si courte durée... La cadence du final ne fait d'ailleurs que louer l'invincibilité de A.

Les règles du livret

Si les structures de la musique instrumentale obéissent aux lois que nous venons d'examiner, celles de l'opéra sont entièrement régies par le livret.

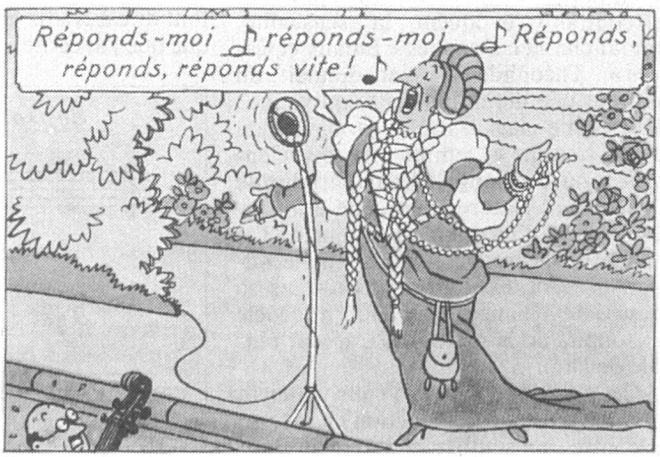
Le livret, c'est l'histoire que l'on nous raconte. Et cette histoire consacre haut et fort la défaite des femmes, sans cesse bafouées, humiliées, trahies et tuées :

« Lasciatemi morir »... C'est la plainte de la nymphe abandonnée, la plainte de toutes les Didon, de toutes les Ariane, la plainte féminine. Pas d'autres ressources que la mort : telle est la finalité secrète de l'opéra. (...) La musique fait oublier l'intrigue, mais l'intrigue piège l'imaginaire. L'intrigue agit en sourdine, visible aux yeux de tous, mais hors des codes des plaisirs de l'opéra. Toute plate, elle met toujours en jeu des philosophèmes vagues, des banalités quotidiennes, la-vie-l'amour-la-mort ; tout cela se sait, s'oublie. Mais en-deçà de l'idéologie romantique, des liens se tissent et enserrent les personnages et les conduisent à la mort pour transgression. Transgressions des règles familiales, des règles politiques, des enjeux de pouvoir sexuel et autoritaire. C'est là tout. [7]

Travestis ou parias

Toutes les Butterfly, les Carmen, Tosca, Norma, Sieglinde, Kundry, Mélisande, toutes les Violetta, les Marfa, les Mimi et j'en passe, meurent parce qu'elles ont transgressé ces règles : elles ont osé s'attacher à l'homme blanc, prôner la liberté sexuelle, s'attaquer à l'autorité, transgresser leur serment de virginité, commettre l'inceste, rire du Père. Elles ont osé naître de personne et, tombées dans le ruisseau, s'autoriser un amour respectable en « travesties ». Sorcières, elles ont voulu prédire l'avenir, filles-fleurs, connaître l'amour. L'opéra n'en épargne aucune. Leur mort consacre la chute des sorcières, l'assujettissement de la lune au soleil.

Fidelio, rétorquerez-vous, est épargnée. Ainsi que Pamina, dans la Flûte enchantée, qui entre dans le monde de la connaissance. Mais chez Beethoven, Léonore-alias-Fidelio n'a-t-elle pas dû se travestir, sortir du monde des femmes pour agir librement et sauver son mari ? Et chez Mozart, Pamina a bel et bien tranché elle aussi le lien qui



La Castafiore d'Hergé : la plus célèbre des « Marguerite »...

Nadia Boulanger, avec Yehudi Menuhin ▶

Source : voir note 9

l'unissait au monde des femmes. Elle choisit le monde du soleil en remettant le symbole du pouvoir — la flûte — à Tamino. Elle renie le monde de la nuit, le pouvoir de la lune, en un mot, elle se soumet à l'ordre établi par les hommes.

Il n'y a d'ailleurs pas que les femmes à être anéanties dans le théâtre lyrique. Les hommes non conformes au modèle dominant n'en finissent pas de pleurer et de mourir, assimilés qu'ils sont à la race des femmes :

« Ils sont fous, en proie à des délires amoureux ou mystiques. Ils sont noirs, leur peau n'a pas la couleur des autres, et leur rage impuissante les fait rouler sur le sol. Ils sont tordus, leur corps bossu fait rire les hommes bien droits, et ils sont bouffons de cour. Ils sont gros, le souffle court, dérisoires, moqués par tous. Ils s'appellent Parsifal, Tristan, jeunes héros rejetés, innocents ou marqués de mort ; Othello, le Maure de Venise, l'amoureux de la trop blonde Desdémone ; Rigoletto, bouffon du duc de Mantoue, monstrueux d'angoisse et de rire ; Falstaff, le vieux jeune homme ivre de bière et de rêves perdus. Plus que les travestis féminins au charme ambigu, plus que le jeune Octavian ou le charmant Chérubin, ils rejoignent la femme en défaite » [7].

Voix haute pour haute tension

Il faut relever que le caractère des personnages va toujours de pair avec la tessiture de leur voix (voir tableau). La discrimination vocale s'exerce de bas en haut : plus on monte dans l'échelle musicale, plus on rencontre la tension et la folie. Les voix profondes, au contraire, tendent à l'apaisement et au repos. On attend aussi peu une basse profonde chez un Tamino ou un Parsifal, qu'un ténor léger chez le Sénèque du couronnement de Poppée, chez l'Inquisiteur ou le Philippe II de Don Carlos. Chez les femmes, les voix de mezzo soprano et de contralto évoquent la sensualité, l'amour charnel. Dans ses « Emaux et Camées », Théophile Gautier donnait du contralto une définition sans équivoque : « Que tu me plais, ô timbre étrange !/Son double, homme et femme à la fois,/Contralto, bizarre mélange,/Hermaphrodite de la voix !/ (...) Nature charmante et bizarre,/Que Dieu d'un double attrait para,/Toi qui pourrais, comme Gulnare,/Etre le Kaled d'un Lara,/Et dont la voix, dans sa caresse,/Réveillant le cœur endormi,/Mêle aux soupirs de la maîtresse/L'accent plus mâle de l'ami. » [8]

Si les Kundry et autres Vénus tentaient la grande scène de la séduction en lançant des contre-ut à souffler les vitres du théâtre, les Parsifal et les Tannhäuser n'auraient aucun mérite à résister à leurs charmes. Les voix de soprano incarnent la pureté des sentiments, la douleur, le sacrifice et la folie, et ont pour cortège toutes les Elisabeth, les Senta, Tamina, Mimi, etc.

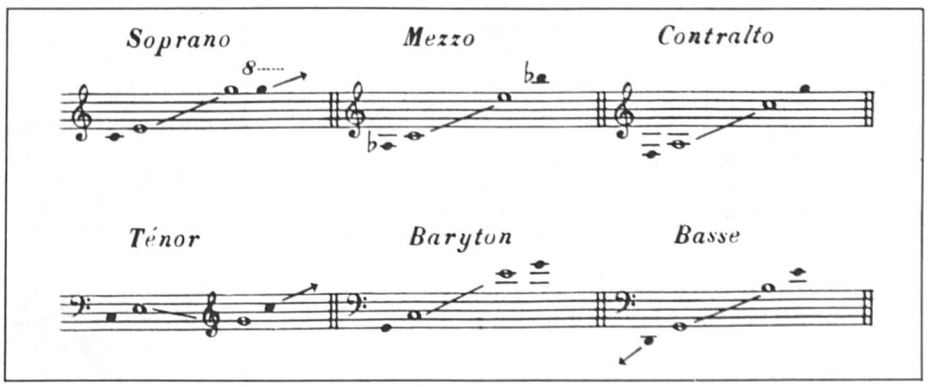
Si l'on part du principe que la basse profonde est la voix du père, donc la voix du pouvoir et de l'autorité, tout ce qui s'en écarte devient alors symbole de non-sujétion à l'ordre établi, sanctionné en tant que tel par l'exclusion et la mort. En conséquence, la discrimination vocale entre les sexes contient le germe d'une discrimination beaucoup plus générale.

On constate que l'expression musicale en général reproduit les stéréotypes dominant/dominée des rôles sexuels. Pas étonnant, dès lors, que les femmes aient montré si peu d'enthousiasme à s'exprimer dans un langage qui dévalue leur spécificité, qui les soumet aux règles du jeu définies par le maître, sorte de *deus ex machina*. Pas étonnant non plus qu'elles n'atteignent pas au génie, tant il est vrai que l'esclave n'aura jamais *spontanément* les accents inhérents à la « voix de son maître ».

Faut-il trouver là une des raisons qui font dire à Nadia Boulanger : « ... la musique que j'ai écrite est une musique inutile, pas même mal faite, inutile. C'est très offensant. On n'a pas envie d'écrire de la musique inutile » ? [9] Et cette très grande dame, qui fut le maître à penser des plus grands musiciens de notre temps, qui à douze ans connaissait tout le *clavier bien tempéré* par cœur, cesse de composer : « Lorsque j'ai décidé d'abandonner la composition, je savais que jamais je n'aurais été un grand génie. On aurait peut-être joué ma musique, mais la musique qu'on joue parce que c'est un bon ami, moi ça ne m'intéresse pas. (...) Il est une phrase de Shakespeare, dans Hamlet, à laquelle positivement tous les jours de ma vie, sans aucune exception, je pense : « Words without thoughts never to Heaven go ». Des mots sans pensées jamais ne vont au ciel » [9]. La musique écrite par les femmes selon le modèle masculin serait-elle simplement un beau devoir auquel il manquerait, pour atteindre au génie, le génie de la créatrice ? Eclairée sous cet angle, la déclaration du musicologue genevois que nous avons interrogé prend évidemment une tournure différente...

La création musicale est donc un domaine éminemment masculin. Les hommes, quant à eux, n'en ont jamais douté. Schumann, dont la femme cessa de composer en raison de son mariage et de ses grossesses successives, n'écrivait-il pas que « ... la femme, (...) pour écrire des symphonies entières, belles, savantes, s'est faite homme : son art a des proportions masculines, la vigueur du sexe opposé, une intelligence mâle. Elle doit, pour composer, se dessaisir de sa féminité, il n'y a pas d'accès direct à l'art, il faut passer par le masculin, devenir androgyne, se faire amazone » [10].

Le même Schumann voyait avec angoisse les femmes enlever aux hommes leur « spectre musical », leur « tige de lys ». Martin Kaltenecker [10] écrit que « l'angoisse de castration produit une métaphore décidément obsédante : *La musique des femmes n'a d'autre interprète que la voix et le clavier ; elles prennent de la musique le parfum, la mélodie, respirent la fleur sur la tige. Autrement, si elles veulent la cueillir,*



Source : Dictionnaire de Musique, de Roland de Candé, Microcosme, éd. Seuil.

comme les hommes, leurs doigts délicats saignent bientôt » : Schumann dixit ! Voilà sans doute une affirmation qui aurait trouvé un écho favorable du côté de Vienne.

En conclusion, si les femmes ont été longtemps tenues à l'écart de la création musicale, ce n'est pas le fait d'un « complot masculin », mais la conséquence directe *d'autres* exclusions comme celle de l'Eglise, d'abord, puis de la Cour où le statut de compositeur « officiel » n'aurait jamais pu leur être accordé. Comme par compensation, le rôle d'interprète a été en revanche d'autant plus valorisé dans l'éducation des jeunes filles qu'on leur a refusé le rôle de créatrice : si les hommes ne jouent guère la musique des femmes, il est socialement « bien vu » que les femmes jouent celle des hommes.

On retrouve donc dans l'histoire de la musique la même dichotomie que dans d'autres activités, où la création est réservée aux hommes et l'exécution laissée, concédée aux femmes. Mais il est probable que la profonde mutation que connaît actuellement la musique (dodécaphonie, musique atonale, musique électronique) ne soit pas étrangère au fait qu'apparaissent, de plus en plus nombreuses et de plus en plus écoutées, des femmes compositeurs. On l'a vu, les musicologues eux-mêmes ont mis en relief le schéma masculin de la musique traditionnelle ; aussi n'est-il pas impossible qu'en se modernisant, la musique, du même coup, ira en se... féminisant.

Eliane Daumont

[1] Eva Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahre,* Fischer Taschenbuch, 1981.
[2] Emile Vuillermoz, *Histoire de la musique,* Ed. Fayard, 1973.
[3] Travail collectif inédit présenté à l'Uni de Genève (FAPSE), 1982.
[4] Régine Pernoud, *Christine de Pisan,* Calmann-Lévy, 1982.
[5] René Richard du Page, *Une musicienne versaillaise, Augusta Holmès,* Revue de l'Histoire de Versailles et de Seine-et-Oise, 1920.
[6] André Hodeir, *Les formes de la musique,* PUF, 1956.
[7] Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes,* Ed. Grasset, 1979.
[8] Théophile Gautier, « Emaux et Camées », in *Musica,* août 1908, « La voix de contralto » par Mme Héglon, p. 116, publ. Pierre Lafitte et Cie.
[9] Bruno Monsaingeon, *Mademoiselle, Entretiens avec Nadia Boulanger,* Van de Velde, 1980.
[10] Martin Kaltenecker in *Le Monde de la musique,* no 47, juillet-août 1982 (Louise Farrenc, « Quand l'homme défend son sceptre »).

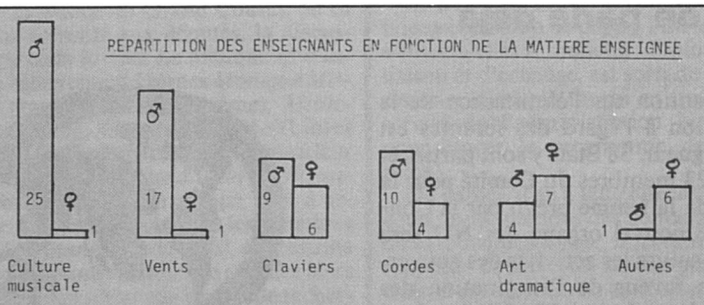
Autres sources consultées :
Sylvette Milliot, *La sonate,* PUF, 1978.

François Dupin, *L'orchestre nu,* Hachette, 1981.

Berthe Nyssens, *Une philosophie de la musique,* Le Courrier du livre, 1978.

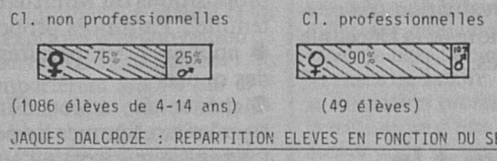
Meri Franco Lao, *Musique sorcière,* Des Femmes, 1978.

Histoire de la musique, enc. La Pleïade (sous la direction de Roland Manuel), NRF, Gallimard.



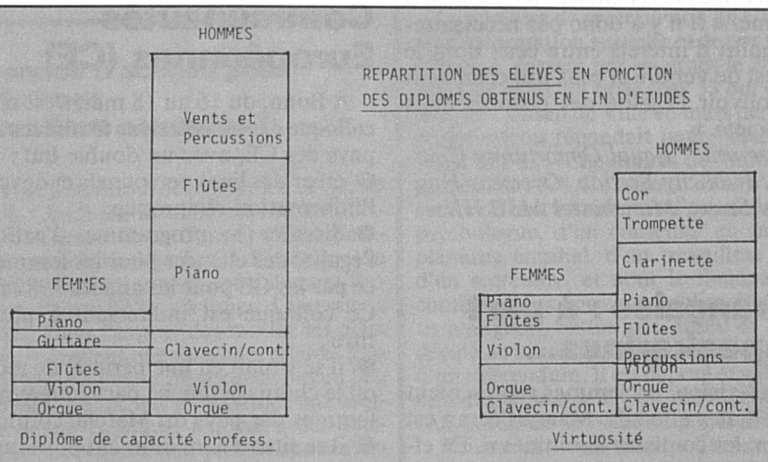
Ces statistiques sont celles des classes professionnelles ; dans les classes non-professionnelles, on trouve beaucoup plus de femmes en revanche. Dans les branches « traditionnellement féminines » (initiation musicale, claviers, etc.) il y a même une majorité très nette d'enseignantes. La proportion hommes-femmes s'inverse donc au fur et à mesure que l'enseignement se professionnalise.

(Statistiques aimablement fournies par M. Frécon, Conservatoire de musique de Genève).



Remarque : on s'aperçoit que les filles sont très nettement majoritaires. D'après les professeurs que nous avons interrogés, ce déséquilibre proviendrait du fait que dans l'esprit du public, la rythmique est faussement associée à la danse, expression féminine par excellence.

En règle générale, les enseignants adaptent leurs cours de rythmique aux garçons de leurs classes. Ils évitent les mouvements « trop féminins » qui décourageraient les garçons. Ces derniers réussissent généralement aussi bien, sinon mieux que les filles. *(Statistiques aimablement fournies par Mme M.-R. Ruel, de l'Institut Jaques-Dalcroze).*



Remarque : si l'on compare le rapport entre le nombre d'élèves dans les classes (47 % d'hommes, 53 % de femmes) et le nombre de diplômés, on s'aperçoit que la proportion des femmes qui abandonnent ou qui échouent est extrêmement importante. Est-ce là une preuve d'un manque de sérieux chez les femmes ou faut-il considérer que les études musicales qui, rappelons-le, sont très longues, ne tiennent pas compte de la spécificité féminine ?

Faudrait-il, comme le relève Rose Donnet, envisager une discrimination positive dans l'éducation des femmes qui leur permettrait de mieux prendre conscience de leur capacité créatrice ? *(Conservatoire de Genève).*