

Cet article est une version actualisée de celui paru dans *L'Engagement des hommes pour l'égalité des sexes (XIV^e-XXI^e siècle)*, Florence ROCHEFORT et Éliane VIENNOT (dir.), Saint-Étienne, PUSE, 2013, p. 59-71.

Avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Florence Launay

LES ALLIÉS DES COMPOSITRICES FRANÇAISES DU XIX^e SIÈCLE

Les professions artistiques sont les premiers métiers à avoir offert à des femmes des situations requérant un haut niveau de qualification dans un contexte de mixité¹. La présence de musiciennes occupant des postes élevés dans des départements de la musique du roi est attestée dès le milieu du XVII^e siècle et l'Opéra de Paris, dès sa création en 1669, permit à des chanteuses d'atteindre à une grande notoriété et d'être rémunérées en conséquence ; trois compositrices ont aussi eu accès à ce théâtre avant la Révolution. Pour comprendre le statut dont jouissaient ces musiciennes, il faut se rappeler la place importante donnée aux arts sous l'Ancien Régime, et notamment la place donnée à la musique sous le règne de Louis XIV². Un indice révélateur du statut des femmes artistes est donné par le fait que, dès sa création en 1795, le Conservatoire National de Musique et de Déclamation était mixte, même si certaines classes étaient alors inaccessibles aux femmes et que la plupart séparaient les sexes. Les diplômés que l'institution décernait font donc de musiciennes et de comédiennes les premières femmes diplômées en France. Autre indice du statut des musiciennes, le fait qu'elles soient le seul groupe professionnel féminin à être mentionné, en 1842, dans un *Guide pour le choix d'un état ou Dictionnaire des professions*³. Les femmes artistes sont aussi les

¹ Cf. Florence LAUNAY, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée - Bref historique d'une longue professionnalisation », in *Travail, Genre et Sociétés*, 19/2008, p. 41-63.

² Cf. notamment Jean DURON (dir.), *Regards sur la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Liège, Mardaga, 2007. Pour des premières approches du statut des musiciennes sous l'Ancien Régime, qui souffre d'un déficit de recherches, cf. Marcelle BENOIT, *Versailles et les musiciens du roi*, Paris, Picard, 1971 ; Marcel-Jean VILCOSQUI, *La Femme dans la musique française de 1671 à 1871*, Thèse de 3^e cycle, Université de Paris IV-Sorbonne, 1973 ; Julie Anne SADIE, « Musiciennes of the Ancien Régime », in Jane BOWERS et Judith TICK (dir.), *Women Making Music, The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1987, p. 191-223 ; Albert LA FRANCE, « Les femmes musiciennes sous les Bourbon d'après les documents inédits de Marie Bobillier », *Canadian University Music Review/Revue de Musique des Universités Canadiennes*, XVI/1, 1995, p. 60-73 ; Catherine CESSAC, *Élisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes Sud, 1995 ; Raphaëlle LEGRAND, « Libertines et femmes vertueuses », in Hélène MARQUIÉ et Noël BURCH (dir.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 157-175 ; Bertrand POROT, *Mademoiselle Certain, femme illustre, claveciniste du Grand Siècle, savante musicienne* <http://www.publiforum.farum.it/index.php/publiforum/article/view/5> ; Sylvie GRANGER, « Les musiciennes de 1790 : aperçus sur l'invisibilité », *Revue de musicologie*, t. 94/2, 2008, p. 289-308.

³ Édouard CHARTON (dir.), *Guide pour le choix d'un état ou Dictionnaire des professions*, Paris, Librairie V^e

premières femmes exerçant une profession libérale à s'être constituées en association, en 1877, avec l'Association des Femmes Artistes et Professeurs fondée par la compositrice Pauline Thys⁴. Cette mixité de la vie artistique a tôt persuadé des hommes artistes de l'excellence des femmes dans le domaine des arts. Cependant, les résistances à leurs activités créatrices au plus haut niveau sont longtemps restées très fortes. Une opinion révélatrice, même si elle est positive, du critique Henry Cohen (1806-1880) en 1874, à propos de Clémence de Grandval : « En écoutant le Stabat de madame de Grandval, je faisais cette observation très curieuse, étant appliquée à la musique composée par une femme, que la partie la mieux réussie est la partie symphonique, qui est la plus abstraite⁵ ».

Les œuvres musicales ne peuvent toucher leur public que par le médium des interprètes. On a concédé tôt aux femmes un rôle d'interprète, à cause de leur voix en moyenne plus élevée que celle des hommes, une caractéristique biologique. Par ailleurs, pour des considérations sociales, les instruments à clavier (clavecin, orgue et piano) ont été jugés convenant à la pratique féminine parce qu'il n'y avait pas, comme pour la flûte, le violon ou le violoncelle, de contact de l'instrument avec les lèvres, la poitrine ou les jambes⁶. Il découle de cette acceptation précoce des chanteuses et des claviéristes que, si elles désiraient s'exprimer par la composition musicale dans des genres comme les pièces vocales courtes (romances et mélodies) et les pièces de piano « de salon », genres qu'elles interprétaient elles-mêmes et qui ne demandaient pas une formation très approfondie, restant ainsi dans les limites de ce qui était jugé accessible au cerveau féminin, elles ne trouvaient guère de résistances à leurs activités créatrices. La « haute » composition, par contre, celle des pièces exigeantes de piano, de la musique de chambre, des pièces symphoniques et des ouvrages lyriques, impose d'acquérir la maîtrise de langages et de formes complexes, ainsi que de l'instrumentation ; un niveau d'abstraction dont nombre de commentateurs jugeaient les femmes incapables, comme l'illustre la remarque précitée du critique Henry Cohen. Les premiers alliés des compositrices du XIX^e siècle ont donc été ceux de la sphère privée, qui leur ont permis l'accès à des études

Lenormant, 1842, p. 433 : « L'éducation d'une femme n'est pas complète sans la musique ; ajoutons que la musique est, de tous les arts, celui qu'une femme peut apprendre, cultiver et même exercer comme profession avec le moins d'inconvénients, avec le plus d'avantages. Le sort des femmes obligées de travailler pour vivre est si déplorable que nous ne devons pas négliger cette observation, quoique ce livre ne s'adresse directement qu'aux jeunes gens ».

⁴ « Nouvelles diverses », *Revue et gazette musicale de Paris*, n° 10, 11 mars 1877, p. 78.

⁵ Henry COHEN, « Revue des concerts-Concerts Danbé », *La Chronique musicale*, n° 20, 15 avril 1874, p. 81. Le *Stabat [Mater]* de Clémence de Grandval (1828-1907), pour solistes, chœur et orchestre, a joui d'un grand succès dès sa création en 1870 et s'est établi au répertoire des grandes églises et des sociétés de concert jusqu'à la fin du siècle.

⁶ Cf. Freia HOFFMANN, *Instrument und Körper*, Frankfurt/Leipzig, Insel Verlag, 1991. Freia Hoffmann a examiné dans cet ouvrage pionnier les carrières de nombreuses musiciennes européennes entre 1750 et 1850 et y évoque notamment les rares femmes virtuoses d'instruments à cordes et à vent. Sa recherche trouve un complément dans plusieurs contributions de l'ouvrage de Marion GERARDS et Rebecca GROTHJAHN (dir.), *Musik und Emanzipation, Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag*, Oldenburg, BIS-Verlag, 2010. Cf. également la thèse d'Imyra SANTANA, *Les femmes instrumentistes en France au XVIII^e siècle : professionnalisation et carrière*, Sorbonne Université, 2020 ; et *Pratiques musicales féminines : discours, normes représentations*, Catherine DEUTSCH et Caroline GIRON-PANEL (dir.), Lyon Symétrie, 2016.

approfondies, pères, époux ou compagnons, à une époque où les femmes ne pouvaient que rarement décider de leur destin. Pour une évocation de ces premiers alliés, je renvoie au chapitre « Devenir compositrice au XIX^e siècle » de ma recherche sur les compositrices françaises⁷. Je me pencherai ici sur les alliés des compositrices dans la sphère publique : professeurs de composition, collègues musiciens ayant joué leurs œuvres, chefs d'orchestre les ayant dirigées, compositeurs les ayant considérées comme des collègues, hommes de lettres leur ayant fourni des livrets d'opéras, éditeurs, décideurs des institutions qui ont accueilli leurs œuvres, critiques, musicographes.... Mais je m'intéresserai tout d'abord aux compositrices elles-mêmes, encore très peu connues, leurs activités ayant été quasiment occultées par l'histoire, notamment l'histoire récente.

Les compositrices françaises du XIX^e siècle

De plus du millier de musiciennes du « long » XIX^e siècle, de 1789 à 1914, dont j'ai retrouvé des traces créatrices, j'ai sélectionné vingt-six que l'on peut considérer comme des compositrices professionnelles : elles ont connu le succès public et/ou la reconnaissance de leurs collègues. Notons en préambule, au-delà même du talent créatif et des tempéraments plus ou moins « battants » de chacune, le poids très important des origines sociales dans ces réussites. Ces origines déterminent à la fois l'accès à des études approfondies de musique, incluant la composition, et la constitution de réseaux professionnels. La majorité des compositrices reconnues est d'origine parisienne et provient soit de familles de musiciens ou d'artistes plasticiens, soit de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Seules quatre d'entre elles, Virginie Morel-Duverger (1799-1869), née à Metz dans une famille modeste, Marie Jaëll (1846-1925), née à Steinseltz en Alsace dans une famille de propriétaires terriens, Marie Renaud-Maury (1852-1928) et Mel [Mélanie] Bonis (1858-1937), de familles parisiennes modestes, échappent à ce cas de figure.

Sophie Gail (1775-1819) brille sur la scène lyrique avec cinq opéras-comiques créés au Théâtre de l'Opéra-Comique à Paris entre 1813 et 1818, dont le premier, *Les Deux Jaloux*, connaît un succès foudroyant qui établit aussitôt la compositrice parmi les meilleurs musiciens de son époque. Les succès d'Hélène de Montgeroult (1764-1836) pour des pièces de piano sont plus confidentiels et limités aux salons musicaux ; sa renommée est surtout celle d'une pédagogue. Elle fait partie en 1795 des premiers professeurs de piano du Conservatoire naissant et laisse un monumental *Cours complet pour l'enseignement du Forté Piano*, publié à Paris en 1820, puis en traduction allemande à Hambourg vers 1830. Pauline Duchambge (1778-1858) est célèbre pour ses romances, des mises en musique de poèmes avec accompagnement de piano ou de harpe, très appréciées au début du

⁷ Florence LAUNAY, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006, p. 23-54. Cf. également *Musiciennes en duo*, Caroline GIRON-PANEL, Sylvie GRANGER, Raphaëlle LEGRAND et Bertrand POROT (dir.), Rennes, PUR, 2015.

XIX^e siècle. Mlle Le Sénéchal de Kercado (1785-après 1817) accède en 1805 au Théâtre de l'Opéra-Comique avec son ouvrage lyrique *La Méprise volontaire ou la Double Leçon*⁸. Virginie Morel-Duverger (1799-1869), pianiste prodige, s'attire une haute estime de ses collègues musiciens mais il semble qu'elle se soit peu souciée de se faire connaître, s'étant établie en province et ne publiant pratiquement pas. Elle partage ainsi le destin de l'organiste Louise de La Hye (1810-1838), de surcroît tôt disparue. Loïsa Puget (1810-1889), fille d'une cantatrice amie de George Sand, est l'incontestable « reine de la romance » sous le règne de Louis-Philippe et sa notoriété atteint les États-Unis ; son opéra-comique *Le Mauvais Œil* obtient un succès d'estime au Théâtre de l'Opéra-Comique en 1836. Louise Farrenc (1804-1875), professeure au Conservatoire et pianiste appréciée pour l'interprétation de la musique de chambre, brille dans ce genre musical dont elle est un des compositeurs les plus importants en France à cette époque ; elle compose aussi trois symphonies, dont l'une est créée par le prestigieux Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire en 1849.

Compositrice d'ouvrages lyriques, Louise Bertin (1805-1877) a accès en 1836 au Théâtre de l'Opéra avec *La Esmeralda*, un opéra en quatre actes dont Victor Hugo écrit le livret, inspiré de son roman *Notre-Dame de Paris*. Pauline Viardot (1821-1910) une des cantatrices les plus renommées du siècle, se cantonne pour sa part à la composition de musique vocale avec piano, laissant un important corpus de mélodies en français, russe, espagnol, italien et allemand, d'une remarquable variété de styles qui reflète sa versatilité et son cosmopolitisme. Clémence de Grandval (1828-1907) aborde tous les genres musicaux avec succès ; ses ouvrages liturgiques avec orchestre, notamment sa *Messe* et son *Stabat [Mater]*, sont au répertoire des grandes églises et des sociétés symphoniques dans le dernier quart du siècle. Pauline Thys (vers 1836-1909) est l'auteure de plusieurs ouvrages lyriques dont elle écrit elle-même les livrets et qu'elle met parfois en scène. Louise Héritte-Viardot (1841-1918) aborde quant à elle tous les genres musicaux, mais se soucie peu de publier. Marguerite Olagnier (1844-1906) se fait remarquer pour son conte arabe en quatre actes, *Le Saïs*, dont elle avait écrit le livret, créé avec succès au Théâtre de la Renaissance à Paris en 1881. Marie Jaëll (1846-1925), pianiste virtuose à la renommée internationale, aborde tous les genres, écrivant notamment deux concertos pour piano (1877 et 1884). Augusta Holmès (1847-1903) est la plus connue des compositrices de la fin du siècle grâce à des pièces symphoniques qui connaissent le succès ; elle peut aussi présenter en 1895 au Théâtre de l'Opéra son opéra *La Montagne noire*, dont elle avait écrit le livret. Gabrielle Ferrari (1851-1921) a aussi accès au Théâtre de l'Opéra, en 1909, avec un drame lyrique en deux actes, *Le Cobzar*. Marie Renaud-Maury (1852-1928), qui est la première femme à obtenir un premier prix de composition au Conservatoire,

⁸ Florence LAUNAY, *L'énigmatique Mademoiselle Le Sénéchal de Kercado*, Actes du colloque « Les femmes de l'Opéra-Comique », 2020, à paraître.

en 1876, semble avoir connu des difficultés à s'imposer dans la vie musicale, malgré l'estime de ses pairs, des débuts salués par la presse, et l'obtention de deux prix de la Société des Compositeurs de Musique pour des œuvres pour piano et orchestre en 1892 et 1898. Cécile Chaminade (1857-1944) s'impose brillamment entre 1880 et 1890 comme chambriste et symphoniste, avant de se consacrer presque exclusivement à des mélodies et à des pièces de piano pour amateurs, une activité de « compositrice de salon » qui la dessert encore de nos jours. Mel Bonis (1858-1937) est surtout active dans le domaine de la musique de chambre et de piano, une production à la diffusion limitée mais qui lui gagne l'estime de ses collègues les plus établis. Rita Strohl (1865-1941) est l'auteure d'un corpus symphonique et lyrique ambitieux, mais dont la diffusion reste confidentielle. Henriette Renié (1875-1956), harpiste de renommée internationale et pédagogue recherchée, écrit pour son instrument, notamment un *Concerto* pour harpe et orchestre qu'elle interprète elle-même avec succès à Paris en 1901. Armande de Pognac (1876-1962), à l'inspiration toujours en recherche, fait grande impression en 1913 avec son ballet *Les Mille et Une Nuits* ; un critique la qualifie notamment de « sorte de Strawinsky féminin ». Nadia Boulanger (1887-1979), une des grands professeurs de composition du XX^e siècle, également chef d'orchestre, compose jusque vers 1920, avant de se consacrer à la diffusion de l'œuvre de sa sœur Lili. Charlotte Sohy (1887-1955), encore étudiante avant la Première Guerre Mondiale, se fait remarquer par sa maîtrise de l'écriture musicale de son temps. Quant à Lili Boulanger (1893-1918), elle est la première femme à remporter le Prix de Rome de composition, en 1913, un succès qui lui valut aussitôt la considération du monde musical. Malgré sa santé fragile et sa disparition prématurée à l'âge de vingt-cinq ans, elle laisse de grandes œuvres pour solistes, chœur et orchestre, qui témoignent de son génie.

Si ces femmes ont pu faire carrière ou être reconnues par leurs contemporains, elles le doivent non seulement à leur talent et à leur obstination, mais également à des hommes, qui étaient tout simplement la majorité des acteurs importants de la vie musicale française. Dans quelle mesure ces hommes étaient-ils des féministes ? Que penser par exemple du compositeur, pianiste et chef d'orchestre Camille Saint-Saëns (1835-1921), qui enseigna la composition à Clémence de Grandval et Marie Jaëll (les deux élèves qu'il eut jamais), qui joua fréquemment leur musique, dirigeant notamment leurs œuvres pour orchestre, et qui aurait déclaré au sujet de Louise Hérítte-Viardot : « Quelle bévue il a commise, le bon Dieu, lorsqu'il a fait de Louise une femme ! [...] ; car si Louise était un homme, son génie produirait dans la musique une véritable révolution⁹ » ?

Camille Saint-Saëns est représentatif de la plupart de ces alliés. Pris dans un monde musical

⁹ Louis HÉRITTE DE LA TOUR, *Une famille de grands musiciens, Notes et souvenirs anecdotiques sur Garcia, Pauline Viardot-Garcia, La Malibran, Louise Hérítte-Viardot et leur entourage*, Paris, Stock, [1922], p. VI-VII. Cet ouvrage est la version française des mémoires de Louise HÉRITTE-VIARDOT, *Memories and Adventures* (London, Mills & Boon Ltd, 1913). Louise Hérítte-Viardot était la fille de la grande cantatrice Pauline Viardot, elle-même compositrice, et la petite-fille du chanteur et compositeur Manuel García. La remarque de Camille Saint-Saëns est évoquée dans la préface qu'a rédigée le fils de Louise Hérítte-Viardot, Louis Hérítte de La Tour.

mixte où des hommes et des femmes se côtoyaient lors de répétitions et de concerts privés ou publics, partageant des moments de travail et de plaisir qui engageaient autant leur intellect que leur sensibilité, ils n'ont pu manquer, malgré de probables préjugés sur la « nature de la femme », d'être frappés par le talent créatif de l'une ou de l'autre. Ils peuvent cependant les avoir perçues comme des femmes « exceptionnelles », dans une optique androcentriste : Louise Farrenc, par exemple, dont la musique de chambre et les symphonies ont fait grande impression entre 1840 et 1860, a été célébrée pour la vigueur masculine de ses conceptions¹⁰. Ces hommes ont également pu être conscients de la difficulté pour une femme de talent de s'imposer comme compositrice, sans que leurs préjugés soient nécessairement remis en question. Néanmoins, si leur action ne s'est limitée qu'à aider une ou deux de ces femmes, ils ont contribué à l'apparition de compositrices professionnelles, qui elles-mêmes ont alors joué un rôle de modèle pour d'autres musiciennes. À ces alliés ambigus s'ajoutent une poignée d'hommes dont les actions et les écrits témoignent d'un réel désir de faire bouger les choses au niveau collectif.

Professeurs de composition

Parmi les professeurs de composition, on peut bien supposer que le compositeur Anton Reicha (1770-1836), professeur au Conservatoire de 1818 à sa mort, eut une attitude positive à l'égard des musiciennes : il enseigna la composition à Hélène de Montgeroult, Virginie Morel-Duverger, Louise Farrenc, Louise Bertin et Pauline Viardot. Ces cours eurent lieu en privé, les cours de composition du Conservatoire étant alors explicitement réservés aux hommes. Ce n'est qu'en 1850 que la mention « pour les hommes » disparut du règlement¹¹. Il reste à savoir qui fut responsable de cette évolution. De 1821 à 1833, le Conservatoire avait aussi eu François-Joseph Fétis (1784-1871) comme professeur de composition, un autre musicien qui enseigna la composition à des femmes, notamment à Sophie Gail et à Louise Bertin. Fétis, qui fut aussi un des grands musicographes du siècle, revendique l'honneur d'avoir été le professeur de Sophie Gail, dans la notice très élogieuse qu'il lui consacre dans son dictionnaire, réfutant avec force l'allégation qu'elle aurait aussi été l'élève du célèbre compositeur François-Adrien Boieldieu (1775-1834) : « Madame Gail n'a jamais eu d'autre maître que l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens*¹² ». La décision d'ouvrir les classes de composition aux jeunes filles intervint alors que le compositeur Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), qui enseigna la composition à Pauline Duchambge, était directeur, et que le compositeur Fromental Halévy (1799-1862), qui apporta son soutien à Louise Farrenc, était professeur de composition.

¹⁰ Pour plusieurs critiques de ses œuvres, cf. Florence LAUNAY, *Compositrices*, p. 260-270 et 303-314.

¹¹ Constant PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900, p. 256.

¹² François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1884, t. 1, p. 514.

Plus tard dans le siècle, les compositeurs Ernest Guiraud (1837-1892) et César Franck (1822-1890) eurent plusieurs étudiantes dans leurs classes de composition et d'orgue au Conservatoire, ainsi qu'en cours privés. Augusta Holmès fut élève en privé de César Franck. Marie Renaud-Maury et Mel Bonis furent respectivement élève et auditrice de sa classe d'orgue¹³. Elles furent aussi élèves de composition d'Ernest Guiraud. En 1881, Ernest Guiraud aurait envisagé de présenter Mel Bonis au concours du Prix de Rome de composition¹⁴, qu'aucune femme n'avait encore tenté, le règlement le réservant implicitement aux hommes, mais Mel Bonis quitta cette année-là le Conservatoire pour se marier et le projet tourna court. L'on sent dans la lettre de Guiraud la félicitant pour son mariage son inquiétude de la voir abandonner ses activités créatrices : « J'espère que le mariage ne vous fera pas oublier vos bonnes intentions de travail¹⁵ ». Le soutien des professeurs peut aussi se prolonger dans la vie professionnelle : le compositeur Benjamin Godard (1849-1895), professeur de Cécile Chaminade en cours privés, passa à son élève la commande d'un ballet pour l'Opéra de Marseille en 1888, car il était alors en pleines répétitions d'un de ses opéras¹⁶.

Collègues musiciens

La constitution de réseaux débute donc dès les études, les professeurs de composition étant eux-mêmes engagés dans la vie musicale dans divers rôles : ils peuvent être aussi interprètes, chefs d'orchestre, éditeurs, décideurs, critiques et musicographes. François-Joseph Fétis, par exemple, a dirigé les symphonies de Louise Farrenc à Bruxelles. Les alliés chefs d'orchestre sont très précieux, car, plus encore que la création musicale, la direction d'orchestre a farouchement résisté aux musiciennes, et une poignée seulement de compositrices se sont trouvées dans la position de diriger leurs œuvres¹⁷. Les chefs d'orchestre des grandes sociétés de concerts parisiennes de la fin du siècle, Édouard Colonne (1838-1910), Jules Pasdeloup (1819-1887), Charles Lamoureux (1834-1899) et Camille Chevillard (1859-1923), ont tous créé des œuvres composées par des femmes, notamment des œuvres de Clémence de Grandval, Marie Jaëll, Augusta Holmès, Cécile Chaminade et Henriette Renié. Notons que l'exposition publique pouvait être grande : les Concerts populaires classiques de Jules Pasdeloup se déroulaient au Cirque Napoléon, qui comptait près de 5000 places, à prix modestes¹⁸.

¹³ La classe d'orgue jouissait d'un statut semblable à celui des classes de composition. Situation paradoxale, elle s'ouvrit aux élèves femmes dès le règlement de 1822 (cf. Florence LAUNAY, *Compositrices*, p. 240-242).

¹⁴ Christine GÉLIOT, *Mel Bonis, femme et « compositeur » (1858-1937)*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 36.

¹⁵ Christine GÉLIOT, *Mel Bonis*, p. 50.

¹⁶ Myriam ÉBALARD, *Callirhoë, ballet symphonique op. 37 de Cécile Chaminade*, MM, Université de Paris IV-Sorbonne, 1989, p. 72.

¹⁷ Cf. Florence LAUNAY, *Compositrices*, p. 364-365.

¹⁸ *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 941-942.

À côté de ces chefs d'orchestre fameux, on trouve des grands noms de virtuoses qui ont créé les œuvres du type du concerto avec orchestre, ou les œuvres de musique de chambre, souvent en compagnie des compositrices elles-mêmes puisque la plupart d'entre elles étaient des virtuoses du piano : le violoniste Joseph Joachim (1831-1907) pour Louise Farrenc, le flûtiste Paul Taffanel (1844-1908) et le hautboïste Georges Gillet (1854-1920) pour Clémence de Grandval, le violoniste Martin Marsick (1847-1924) pour Cécile Chaminade, le pianiste Raoul Pugno (1852-1914) pour Nadia Boulanger, pour ne citer qu'eux.

On relève aussi des cas de collaboration entre compositrice et compositeur. François-Adrien Boieldieu écrivit conjointement avec Sophie Gail, en 1814, un opéra-comique, *Angela ou l'Atelier de Jean Cousin*. Il était coutumier des collaborations avec ses collègues les plus établis et le succès qu'avait obtenu Sophie Gail l'année précédente au Théâtre de l'Opéra-Comique, avec son ouvrage *Les Deux Jaloux*, représentait pour l'époque la consécration pour un compositeur. S'il n'a collaboré avec aucune autre compositrice, il est aussi vrai qu'aucune à cette époque n'a atteint le statut de Sophie Gail. Surtout, il est notable que leur opéra-comique s'appuie sur un livret de Montcloux d'Épinay (1788-1825) à connotation féministe : Angela est amoureuse de son tuteur, le sculpteur Jean Cousin, qui l'ignore ; elle apprend en secret le dessin, faisant de Jean Cousin un portrait qui gagne un concours établi par François I^{er} ; Jean Cousin, ému par le talent de sa pupille, l'épouse. Le mariage reste le but, traditionnel, de l'héroïne, mais le stratagème utilisé, mettre en valeur sa professionnalisation d'artiste, est inhabituel. Un siècle plus tard, Nadia Boulanger et Raoul Pugno composeront conjointement un cycle de mélodies sur des poèmes d'Émile Verhaeren, *Les Heures claires* (1909) ainsi qu'un drame lyrique, *La Ville morte* (1914), sur un livret de Gabriele d'Annunzio adapté de son propre drame *La Città morta*.

Librettistes

Si Julie Candeille, Pauline Thys, Augusta Holmès, Marie Jaëll, Louise Héritte-Viardot, Marguerite Olagnier et Rita Strohl ont écrit elles-mêmes les livrets de leurs opéras ou symphonies lyriques, d'autres ont collaboré avec des hommes de lettres, parmi les librettistes les plus connus du siècle : chronologiquement, Alexandre Duval, Eugène Scribe, Michel Carré, Henri Meilhac, Charles Grandmougin, Georges Hartmann, Louis Gallet, et avec des écrivains comme Victor Hugo, Maurice Maeterlinck et Gabriele d'Annunzio. La collaboration la plus fascinante reste celle de Cécile Chaminade avec Charles Grandmougin (1850-1930) pour la symphonie dramatique *Les Amazones*, qui fut créée à Anvers en 1888 et qui est à ma connaissance la seule œuvre à cette époque à mettre en scène de manière critique le concept de « guerre des sexes ». La symphonie débute par un combat entre les Amazones et les Perses. Vaincus, les Perses s'enfuient, et leur chef, Gandhar, est livré pour une nuit à Himris, la reine des Amazones, avant d'être exécuté le lendemain. Himris et

Gandhar, deux êtres jusqu'alors uniquement occupés de pouvoir, tombent amoureux l'un de l'autre et décident de s'enfuir. Ils seront rattrapés et tués par les Amazones¹⁹. Cécile Chaminade est avec Pauline Thys une des deux compositrices françaises ouvertement féministes et ce choix de livret n'est pas anodin. Notons que Charles Grandmougin fut aussi co-auteur du livret de l'opéra *Mazeppa* de Clémence de Grandval et qu'il traduisit en français le livret de la symphonie lyrique *Ossiane* de Marie Jaëll, qu'elle avait elle-même écrit en allemand, une intéressante féminisation du barde écossais mythique Ossian. L'engagement de Charles Grandmougin pour les compositrices me semble indéniable.

Éditeurs et décideurs

Je ne m'attarderai pas sur les premiers, car tous ceux qui ont compté au XIX^e siècle ont publié des œuvres composées par des femmes. La décision de ne pas publier, comme dans le cas de Marie Jaëll dont l'œuvre est quasi inédit, relève alors de la compositrice elle-même.

Venons-en aux décideurs de la vie musicale, hommes politiques, hauts fonctionnaires et musiciens, qui faisaient partie des instances dirigeantes des institutions. Des recherches ultérieures en archives seraient nécessaires pour tenter de déterminer lesquels parmi ces décideurs ont été les plus actifs lorsqu'il s'est agi de programmer des œuvres écrites par des compositrices à l'Opéra de Paris, à l'Opéra-Comique, au Théâtre-Italien, au Théâtre Lyrique, à la Société des Concerts du Conservatoire, à la Société Nationale de Musique, à la Société de Musique Indépendante et aux diverses sociétés symphoniques²⁰. Mais les péripéties qui ont accompagné l'accès des femmes au concours du Prix de Rome, en 1902 et 1903, ont déjà fait l'objet d'une recherche approfondie²¹. Le directeur du Conservatoire de l'époque, le compositeur Théodore Dubois (1837-1924), donna une impulsion certaine. Cependant, étant donné les fortes résistances de certains académiciens, ce fut le ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Joseph Chaumié (1849-1919), qui trancha la question en imposant l'admission des femmes au concours. Il témoigna de sa décision lors de la distribution des prix du Conservatoire en 1904, après le deuxième second grand prix d'une élève de l'institution, Hélène Fleury :

Il y a deux ans, vous vous en souvenez, je décidai que les femmes seraient admises à prendre part au concours pour le prix de Rome. Cela fit quelque bruit et verser pas mal d'encre. La mesure approuvée par les uns fut considérée par d'autres comme une concession condamnable à des tendances nouvelles qui ne trouvaient pas grâce à leurs yeux. [...] Ce n'est pas seulement un prix en effet que Mlle Fleury a obtenu, c'est la prise de possession qu'elle a effectuée d'un domaine à l'écart duquel une tradition surannée voulait maintenir les

¹⁹ Pour une approche de cette œuvre, cf. Florence LAUNAY, *Compositrices*, p. 338-342.

²⁰ Pour l'accès des compositrices à ces institutions musicales, cf. Florence LAUNAY, *Compositrices*, p. 135-140

²¹ Annegret FAUSER, « La Guerre en dentelles : Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, 1, 1998, p. 83-129 ; Florence LAUNAY, *Compositrices*, p. 40-42, 54-55 et 130-133.

femmes, c'est une conquête qu'elle a accomplie²².

Critiques musicaux

Alliée de longue date des compositrices, puisqu'elle a témoigné des créations, d'une manière en général androcentriste mais souvent positive, la presse identifiait clairement, au début du XX^e siècle, les compositrices à des féministes, alors même que peu d'entre elles revendiquaient cette appellation. Armande de Polignac fut ainsi qualifiée en 1907 de « jeune féministe » par *La Lutte sociale* de Nice, pour la création d'un de ses opéras²³ ; et le deuxième second grand Prix de Rome de Nadia Boulanger, en 1908, fut salué dans *Les Annales* par cette exclamation: « Voici que la conquête féministe peut s'enorgueillir d'un prix de Rome²⁴ ». Notons que sauf dans quelques rares cas (notamment dans les articles de Cécile Max pour *La Fronde* et ceux de Michel [Marthe] Daubresse dans des périodiques musicaux), cette assimilation au mouvement féministe est abordée sur le mode ironique. Le critique et compositeur Maurice Bourges (1812-1881), évoquant des compositrices passées et présentes dans deux articles de la *Revue et gazette musicale de Paris*, intitulés « Des Femmes-Compositeurs », avait quant à lui rappelé avec respect, dès 1847 « l'affranchissement intellectuel de la femme », fournissant de surcroît une des premières analyses sociologiques des difficultés des compositrices à s'imposer :

Qu'aurait pensé La Bruyère en présence de la savante Amalie de Prusse, argument en chair et en os qui venait renverser tout l'édifice d'une élégante période sur l'ignorance des femmes ? Décidément, et en dépit du piquant moraliste, l'affranchissement intellectuel de la femme est un grand bienfait dont les résultats seront plus sensibles dans l'avenir. Nous sommes encore trop voisins de l'époque de cette émancipation pour que la valeur de ses résultats, surtout en musique, soit immédiatement appréciée. Il y a un travail secret que le temps seul opère dans les entrailles des générations. La femme-compositeur est encore sous le coup d'immenses obstacles, qui équivalent souvent à des impossibilités réelles, et gênent, non seulement l'essor, mais encore la circulation publique de sa pensée. [...] De ranger dans le programme des études d'une jeune fille celle de la composition, ne serait-ce que comme moyen d'analyse et d'interprétation éclairée, c'est ce qu'on n'a garde de faire. Vous nous citez quelques rares exceptions, et ce sera tout. [...] Aussi la femme-compositeur passe-t-elle encore pour une excentricité, qu'on admire pourtant, qu'on envie, mais qui démontre assez combien l'émancipation est arriérée, malgré les privilèges déjà conquis. [...] ; mais tôt ou tard, les femmes, comme les peuples, obtiendront leur charte. Jusque là, ne soyons point surpris de n'en voir qu'un nombre limité s'engager dans les routes épineuses de la production musicale, surtout de la haute composition. Qu'on n'en tire néanmoins aucune conclusion défavorable contre leur aptitude. Les exemples passés plaident leur cause ; le temps viendra où elles la gagneront, et fonderont, libres à leur tour, la république musicale des femmes²⁵.

²² *Conservatoire National de Musique et de Déclamation, Année 1904, Distribution des prix pour le cours d'études de l'année 1904*, p. 4-5.

²³ *La Lutte sociale*, 10 mars 1907 (article sans autres détails bibliographiques, coll. des descendants d'Armande de Polignac).

²⁴ *Les Annales*, n° 1308, 19 juillet 1908, p. 51.

²⁵ Maurice BOURGES, « Des femmes-compositeurs », in *Revue et gazette musicale de Paris*, n° 39, 26 septembre 1847, p. 314-315.

Vers 1900, on a quitté les exceptions, on est passé aux concurrentes. L'antiféminisme qui se manifeste alors envers les femmes qui envisagent des professions à haute qualification, jusqu'alors perçues comme « masculines », touche aussi les métiers de la musique, alors que les « pionnières » ont fait depuis longtemps leur apparition dans ces métiers. Cet antiféminisme concourt autant à la création d'orchestres féminins et au phénomène nouveau de concerts exclusivement composés d'œuvres écrites par des femmes, que le féminisme qui se développe alors parmi les musiciennes et qui se concrétise notamment par la création de syndicats comme l'Union des Femmes Professeurs et Compositeurs en 1904. Aux articles rassemblant des noms de compositrices à travers les âges succèdent maintenant des ouvrages entiers, tel *Women Composers* d'Otto Ebel, publié en 1902 aux États-Unis, et en 1910 en traduction en France, une traduction militante de Louis Pennequin (1864-1914) dédiée aux Ligues féministes françaises²⁶; ou *L'Histoire générale de la composition musicale féminine* qu'envisageait en 1904 Eugène de Solenière (1872-1904), collaborateur du célèbre homme de lettres et critique musical Willy (Henry Gauthier-Villars), le mari de Colette – projet interrompu par la mort de l'auteur²⁷. Le monde musical se polarise. Même si le sexe des compositrices a toujours été un élément obligé de leur réception, il s'y ajoute maintenant la perception qu'une masse de musiciennes est prête à prendre d'assaut les postes de décideurs. Le critique Émile Vuillermoz dénoncera cette crainte dans son article « Le Péril rose », en 1912, puis à nouveau en 1913, après l'éclatant succès de Lili Boulanger au concours du Prix de Rome, avec son article « La Guerre en dentelles²⁸ ».

*

On constate en effet que des compositrices investissent des comités d'institutions : Mel Bonis à la Société des Compositeurs de Musique en 1910, Nadia Boulanger à la Société Nationale de Musique en 1919 et à la Société de Musique Indépendante en 1921 et Simone Plé à la SNM en 1929. Des compositeurs célèbres font un geste en direction des associations de musiciennes : Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Gabriel Fauré et Claude Debussy font partie du comité d'honneur de l'Union des Femmes Artistes Musiciennes, créée en 1910²⁹. Mais le même Camille Saint-Saëns démissionne en 1920 du Conseil Supérieur du Conservatoire parce que : « [...] on l'a élargi, parce qu'on y a fourré des journalistes, des directeurs de théâtre, des femmes, parce qu'il n'est plus composé seulement de gens compétents³⁰ ».

Il s'avère du reste que la multiplication des compositrices semble « se payer » par une restriction

²⁶ Otto EBEL, *Les Femmes Compositeurs de Musique*, Louis PENNEQUIN (trad.), Paris, Paul Rosier, 1910.

²⁷ *Le Courrier musical*, n° 14, 15 juillet 1904, p. 439.

²⁸ Émile VUILLERMOZ, « Le Péril rose », in *Musica*, n° 114, mars 1912, p. 45 ; « La Guerre en dentelles », in *Musica*, n° 131, août 1913, p. 153.

²⁹ Marcel-Jean VILCOSQUI, *La Femme dans la musique française de 1871 à 1946*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Paris IV-Sorbonne, 1987, p. 526.

³⁰ Correspondance Saint-Saëns-Fauré, n° CXXIV, 31 juillet 1920, cité par Jean-Michel NECTOUX, *Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur*, Paris, Flammarion, 1990, p. 274.

de leur reconnaissance. En effet, aucune compositrice ne paraît avoir atteint au XX^e siècle en France le statut dont ont joui au siècle précédent Sophie Gail, Loïsa Puget, Louise Farrenc, Clémence de Grandval, Marie Jaëll, Cécile Chaminade et Augusta Holmès, alors même que le nombre de femmes formées à la composition a considérablement augmenté. Le métier de compositeur est devenu de plus en plus difficile au cours du XX^e siècle, pour de multiples raisons. Que deviennent alors les alliés des compositrices ? Leurs positions se radicalisent-elles ? Ce n'est qu'en 2005 qu'une compositrice, Édith Canat de Chizy, a été élue à l'Académie des beaux-arts³¹. On remarque que quatre ouvrages en français consacrés à la musique du XX^e siècle ne mentionnent qu'une compositrice chacun : *Musiciens de notre temps depuis 1945*, publié en 1992³², signale quatre-vingt-neuf compositeurs et Betsy Jolas ; *Le Regard du musicien*, paru en 1993³³, offre dix-sept portraits de compositeurs et celui de Michèle Reverdy ; *Le bon plaisir, journal de musique contemporaine*, paru en 1994³⁴, présente quarante-neuf compositeurs et Isabelle Aboulker ; *Au cœur de la création musicale, paroles de compositeurs*, paru en 2018³⁵, fournit les témoignages de vingt compositeurs et de Sofia Gubaidulina.

Le XIX^e siècle se révèle-t-il a posteriori un moment de grâce dans la difficile histoire des compositrices ? C'est ce que des recherches ultérieures permettront d'apprécier et je remercie l'Institut Émilie du Châtelet de m'avoir permis d'entamer cette réflexion.

³¹ À sa création en 1648, l'Académie, qui ne comprenait pas de musiciens, était ouverte aux artistes des deux sexes et quinze plasticiennes en firent partie jusqu'à la suppression de l'institution en 1793. En 1795, à la création de l'Institut (où furent alors admis des musiciens), aucune des quatre femmes artistes encore en vie ne fut réintégrée (je remercie Sandrine Lely pour ces informations. L'actrice Jeanne Moreau a été, en 2000, la première femme élue à l'Académie des Beaux-Arts (l'Institut avait été divisé en quatre classes, dont celle des Beaux-Arts, en 1803). Après l'élection d'Édith Canat de Chizy en 2005, on compte Brigitte Terziev (sculpture) en 2007, Astrid de la Forest (gravure et dessin) en 2016, Muriel Mayette-Holtz (membre libre) en 2017, Coline Serreau (cinéma et audiovisuel) en 2018, Bianca Li (chorégraphie) en 2019, Carolyn Carlson (chorégraphie) en 2020, Catherine Meurisse (peinture) en 2020, Anne Démians (architecture) en 2021, Dominique Isserman (photographie) en 2021 et Anne Poirier (sculpture) en 2021. Cf. <https://www.academiedesbeauxarts.fr/membres-actuels> Édith Canat de Chizy reste la seule compositrice aux côtés de sept compositeurs.

³² Jacques-Emmanuel FOUSNAQUER, Claude GLAYMAN et Christian LEBLÉ, *Musiciens de notre temps depuis 1945*, Paris, Éditions Plume, 1992.

³³ Alain SURRANS, *Le Regard du musicien*, Paris, Éditions Plume, 1993.

³⁴ Jacques LONGCHAMPT, *Le bon plaisir, journal de musique contemporaine*, Paris, Éditions Plume, 1994.

³⁵ Myriam TÉTAZ-GRAMEGNA, *Au cœur de la création musicale, Paroles de compositeurs*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2018.