**Conférence 2 Belo Horizonte, par N.Rouland :**

**Le droit et le genre à travers l’histoire des femmes artistes[[1]](#footnote-2)**

*Résumé :*

*L’Anthropologie juridique envisage le droit à trois niveaux : les normes, les représentations et les pratiques. La place des femmes dans les traditions artistiques, en Occident et ailleurs, a été systématiquement réduite et effacée au cours de l’histoire. Dans ce processus, les mœurs et les stéréotypes ont joué un rôle encore plus important que les règles de droit.*

*Dans une première partie, on procédera à l’examen des normes et des représentations ; dans une seconde partie, à celle des pratiques qui en ont résulté.*

**Introduction : Les oubliées de l’histoire**

**Partie I : Les instruments de la minoration des femmes : Normes juridiques et représentations**

1. Les rôles du droit
2. Prééminences des *habitus* sur les normes
3. Une exception juridique :les veuves
4. Les représentations
5. La sexualisation des instruments de musique
6. La sexualisation des formes musicales

**Partie II : Les résultantes : les pratiques**

1. Vies d’artistes : le pire et le meilleur
2. Les apparitions des femmes en public

**Conclusion : et aujourd’hui ?**

**Introduction : Les oubliées de l’histoire**

L’histoire n’est pas une science exacte : la position de l’observateur influe sur celle de l’objet observé. Comme l’étranger, la femme a longtemps fait partie des oubliés de l’histoire.

Comment le sujet « femme s’est-il construit en anthropologie ?

**Le sujet «femme» en anthropologie**

Les premières tentatives d’inclusion des femmes en anthropologie datent des années 1970. Elles cherchaient alors à critiquer le biais masculiniste de la discipline. Pour autant, les femmes ont toujours été présentes dans les récits ethnographiques. Mais selon certains biais.[[2]](#footnote-3)

Tout d’abord, on pensait que les hommes étaient plus accessibles que les femmes, étant davantage impliqués dans les sphères culturelles importantes. On avait donc tendance à exclure les femmes comme répondantes. De plus, puisque les femmes étaient considérées comme subordonnées aux hommes au sein de nombreuses sociétés, les ethnographes ne remettaient pas d’emblée en question cette idée largement répandue, d’autant plus que cette subordination existait aussi en Occident.

Les premières féministes anthropologues ont ainsi voulu déconstruire ces biais, non seulement en décrivant et en étudiant ce que les femmes faisaient dans la réalité - au lieu de se fier uniquement à ce que les hommes en disaient - mais également en redéfinissant les théories anthropologiques8. Il s’agissait alors de développer une «anthropologie des femmes».

À l’heure actuelle, les débats sur le genre s’efforcent , entre autres choses, de situer les catégories homme/femme dans les domaines du donné (nature) et du construit( culture).

Les différentes formes artistiques sont des modes d’expression des différences hommes/femmes telles qu’elle s’expriment à une époque donnée. Car l’art n’est pas intemporel : il s’inscrit dans des époques et des cultures ; il est conditionné par les situations respectives des commanditaires et des artistes. C’est ce que l’on nomme l’analyse institutionnelle de l’art.

À partir de quand en Europe a-t-on commencé à se préoccuper de l’existence des femmes artistes ?

**La recherche sur les femmes artistes.**

Il fallut beaucoup de temps pour qu’on se souvienne des femmes artistes, et surtout qu’on leur reconnaisse des facultés de créativité.

La seconde partie du XIX siècle voit la parution d’un très grand nombre d’ouvrages sur les femmes : ils furent plus nombreux sous le second Empire qu’à aucun autre moment de l’histoire française. Cela correspondait à la montée du féminisme, mais pour autant ne s’inscrivait nullement dans la revendication d’un statut uniforme pour les hommes et les femmes, bien au contraire. D’ailleurs, celles qui luttèrent pour l’intégration des femmes dans les carrières artistiques jusque-là réservées aux hommes – continuaient à s’exprimer dans le cadre des distinctions entre les genres. En 1899, Mme Virginie Demont-Breton, présidente de *l’Union des femmes peintres et sculpteurs*, critique celles qui :

« … *sous prétexte de faire le bonheur de la femme en la délivrant de ce qu’elles appellent le “joug du mari”, voudraient la priver d’une protection salutaire et de tout ce qui fait sa joie ; qui, dans le but de réaliser de vaines chimères, cherchent à étouffer en elles tout élan instinctif, toute attraction naturelle.* »

Les ouvrages sur les femmes reflètent cette permanence de la division entre les genres.

En 1893, Marius Vachon avait écrit une somme sur la femme dans l’art84 (la musique est exclue de son propos). En liminaire, l’auteur avertit qu’il a oeuvré pour la glorification de la femme, envisagée sous différents aspects : inspiratrice des grands génies, modèle des chefs-d’oeuvre, protectrice des maîtres, artiste. La femme artiste vient en dernière position, et on remarque

que

les premières qualités citées sont celles de l’inspiratrice, la muse ou le modèle… Pour autant, l’auteur reconnaît en conclusion à la femme un droit égal à l’homme à l’éducation artistique :

« Faire de la peinture ou de la sculpture, dessiner ou graver est la mise en oeuvre d’un goût ou d’un instinct que la nature accorde aussi bien à la femme qu’à l’homme ; aucune particularité physiologique ne paraît établir à cet égard le moindre privilège. De ce que l’histoire de l’Art ne compte point encore de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien et de Delacroix féminins, on ne doit pas conclure qu’en cela un sexe est normalement inférieur à l’autre. Les grands génies sont des exceptions phénoménales. Socialement, la femme a le même droit que l’homme à réclamer une instruction qui lui permette d’acquérir et d’exercer une profession honorable et indépendante […] Dans la vie intime et familiale, l’Art est une richesse. Par les mille merveilles, ingénieuses, pittoresques et délicates qu’il inspire, par l’affinement qu’il apporte au goût et à l’élégance, le foyer reçoit cette physionomie caressante et joyeuse de toutes les oeuvres, où la Femme a mis un reflet de son âme et de son coeur. »

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les femmes ne reçoivent pas cette instruction. Dans l’enseignement général, il faudra attendre le lendemain de la première guerre mondiale pour que l’enseignement des filles et des garçons soit identique dans le secondaire. En ce qui concerne le XIX siècle et l’éducation musicale, voici ce qu’en dit un critique en 1847 :

« On ne leur met guère les doigts sur le clavier que pour aboutir à des polkas, à des valses, à l’accompagnement d’une romance, ou à des tours de force d’exécution qui font s’exclamer les amis de la maison, sans que l’intelligence y soit pour un millionième. 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 a gardé de faire […] 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. Comment douter cependant que la femme n’ait apporté dans l’art un élément exclusivement particulier à son organisation ? L’homme a jeté dans ce brillant foyer toutes les ressources dont sa nature est susceptible. Évidemment ce ne sont pas ces ressources que la femme y doit reproduire ; elle a les siennes propres, dues à son organisme plus fin, à sa sensibilité plus déliée, à l’extrême délicatesse de ses perceptions85. »

Cette sexualisation du discours est également lisible dans les commentaires des critiques vis-à-vis d'œuvres de compositrices. S’ils les trouvaient d'une inspiration pauvre, ils les qualifiaient de féminines, visant les mauvais côtés de la féminité. S’ils les trouvaient moyennes, leur niveau était dû toujours à leurs qualités féminines, mais prises sous leur bon côté. S’ils les jugeaient très bonnes, elles devenaient masculines[[3]](#footnote-4)...

Baudelaire n’a-t-il pas écrit : *Celui qui aime une femme intelligente est un pédéraste* ?

Dans la première moitié du XXe siècle s’ouvre une longue période

d’amnésie : les femmes artistes disparaissent de la mémoire collective. En musicologie, il faut attendre 1948 pour que paraisse un important ouvrage de Sophie Drinker, *The story of women in their relation to music*. Bien qu'il soit visionnaire, il reste peu connu et n'a pas beaucoup d'effet sur les pratiques : il ne suffit pas d'avoir les bonnes idées, encore faut-il les avoir au bon moment...

Vient ensuite la seconde vague féministe, celle des années soixante et dix. Les auteurs commencent à renouveler leur point de vue sur les femmes musiciennes et leurs activités. Le premier effort, en musique comme en peinture, consiste à se tourner vers l'histoire de ces arts pour y trouver des femmes.

Ce mouvement commence dans les circonstances suivantes.

En 1971, lors d'une exposition *Le Caravage et son école* tenue au *Museum of Art* de Cleveland, la rumeur circula parmi les congressistes que des femmes peintres avaient protesté auprès du *County Museum of Art* de Los Angeles, réclamant que les oeuvres des femmes se voient attribuer les mêmes surfaces et le même temps d'exposition que celles des artistes de l'autre sexe. Elles proposaient en outre que soit organisée une exposition consacrée à Artemisia Gentileschi, dont nous parlerons plus loin. Présente à Cleveland, Ann Sutherland Harris accepta de s'en charger, à condition que l'exposition porte sur le thème plus général des femmes peintres de 1550 à 1950. Linda Nochlin devait se consacrer plus particulièrement aux oeuvres des XIXe et XXe siècles. L'octroi d'une importante bourse de la Fondation Ford consacrée au thème de la femme dans la société facilita la préparation de l'exposition, qui se tint au *County Museum* de Los Angeles le 1er décembre 1976, sous le titre : *Femmes peintres 1550-1950.*

Y étaient réunies cent cinquante oeuvres de quatre vingt trois artistes femmes originaires de douze pays, dont Artemisia Gentileschi (*Suzanne et les vieillards, La Madeleine repentante, Portrait d'un Condottiere, Judith et sa servante avec la tête d’ Holopherne, La Renommée, David et Bethsabée*), resçucitant d’un long oubli. Cette exposition devait être le point de départ des recherches féministes sur les femmes peintres en histoire de l’art.

En musique, en 1975, lors de l'Année internationale de la femme, est décidée la création d'une Ligue internationale des compositrices, qui voit le jour l'année suivante. En 1979, le Congrès international des femmes musiciennes se donne pour mission d'identifier des musiciennes et compositrices jusqu'ici inconnues. S'en suit la publication d'encyclopédies et de bibliographies les concernant. À partir du début des années quatre vingts, on se penche sur l'apport des femmes noires dans l'histoire de la musique.

Vient ensuite une seconde phase dans les deux disciplines, que l'on peut dater du milieu des années soixante et dix. On continue à rechercher des femmes artistes et des musiciennes, mais parallèlement on met l'accent sur le concept de « *canon* » : la musique comme la peinture ont été construites par des hommes, à partir du regard et de conceptions masculins. On remet en cause l'idée d'une esthétique pure, de valeurs universelles, au profit d'une analyse institutionnelle de l'art. En peinture, on essaye de montrer comment le regard masculin a influencé l'histoire du nu ou les modes de structuration de l'espace.

Parmi les stéréotypes les plus courants, celui qui assigne la sensibilité à la femme et la rationalité à l’homme.

Un philosophe assez en vue de la fin de ce siècle, Alfred Fouillée, en est l’exemple .Il se prononce pour l'extension des droits civils de la femme, une meilleure répartition des pouvoirs et des fonctions. Mais pas pour l'égalité au sens dans laquelle nous l'entendons aujourd'hui. En effet, il faut qu'il y ait équivalence entre les fonctions et des conditions, mais pas identité. Pourquoi ? Malgré la générosité de certaines de ses idées, notre auteur entonne la rhapsodie des lieux communs :

*« Si la femme dépasse l'homme par les sentiments affectueux, l'homme semble reprendre l’avantage quand il s'agit de l'intelligence, ou du moins d'un certain emploi de l'intelligence (...) Le cerveau féminin est moins susceptible d'efforts intellectuels prolongés et intenses ; mais la raison en est tout à l'honneur de la femme, puisque son rôle dans la famille implique un développement en quelque sorte indéfini de la vie du cœur et de la force morale, plutôt qu'un développement indéfini de la vie intellectuelle et de la force cérébrale (...) La femme est plus apte aux idées particulières qu'à la généralisation et à l'abstraction (...) Leurs associations d'idées se font plutôt dans l'espace, où l'esprit embrasse des objets simultanés, que dans le temps, où s'enchaînent des séries successives ; dans le temps même, leurs idées se lient plutôt par contiguïté que par causalité, la contiguïté étant encore l'objet d'une synthèse intuitive et imaginative, la causalité, d'une analyse discursive et rationnelle (...) Une originalité puissante est chose rare, jusqu'à présent, dans les œuvres des femmes, qu'il s'agisse de la littérature ou des arts, et, parmi les arts, de celui même qu'elles cultivent le plus, la musique (...) La beauté est pour la femme un don naturel, une fonction et presqu’ un devoir. Elle doit charmer l'homme et entretenir dans l'espèce la tradition du beau (...) En s'exerçant à être belle, la femme s'est exercée à être bonne »[[4]](#footnote-5).*

Cette sexualisation du discours est également lisible dans les commentaires des critiques vis-à-vis d'œuvres de compositrices. S’ils les trouvaient d'une inspiration pauvre, ils les qualifiaient de féminines, visant les mauvais côtés de la féminité. S’ils les trouvaient moyennes, leur niveau était dû toujours à leurs qualités féminines, mais prises sous leur bon côté. S’ils les jugeaient très bonnes, elles devenaient masculines[[5]](#footnote-6)...Baudelaire n’a-t-il pas écrit : *Celui qui aime une femme intelligente est un pédéraste* ?

Dans la première moitié du XXe siècle s’ouvre une longue période

d’amnésie : les femmes artistes disparaissent de la mémoire collective. En musicologie, il faut attendre 1948 pour que paraisse un important ouvrage de Sophie Drinker, *The story of women in their relation to music*. Bien qu'il soit visionnaire, il reste peu connu et n'a pas beaucoup d'effet sur les pratiques : il ne suffit pas d'avoir les bonnes idées, encore faut-il les avoir au bon moment...

Vient ensuite la seconde vague féministe, celle des années soixante. Les auteurs commencent à renouveler leur point de vue sur les femmes musiciennes et leurs activités. Le premier effort, en musique comme en peinture, consiste à se tourner vers l'histoire de ces arts pour y trouver des femmes.

Ce mouvement commence dans les circonstances suivantes.

En 1971, lors d'une exposition *Le Caravage et son école* tenue au *Museum of Art* de Cleveland, la rumeur circula parmi les congressistes que des femmes peintres avaient protesté auprès du *County Museum of Art* de Los Angeles, réclamant que les oeuvres des femmes se voient attribuer les mêmes surfaces et le même temps d'exposition que celles des artistes de l'autre sexe. Elles proposaient en outre que soit organisée une exposition consacrée à Artemisia Gentileschi, dont nous parlerons plus loin. Présente à Cleveland, Ann Sutherland Harris accepta de s'en charger, à condition que l'exposition porte sur le thème plus général des femmes peintres de 1550 à 1950. Linda Nochlin devait se consacrer plus particulièrement aux oeuvres des XIXe et XXe siècles. L'octroi d'une importante bourse de la Fondation Ford consacrée au thème de la femme dans la société facilita la préparation de l'exposition, qui se tint au *County Museum* de Los Angeles le 1er décembre 1976, sous le titre : *Femmes peintres 1550-1950.*

Y étaient réunies cent cinquante oeuvres de quatre vingt trois artistes femmes originaires de douze pays, dont Artemisia Gentileschi (*Suzanne et les vieillards, La Madeleine repentante, Portrait d'un Condottiere, Judith et sa servante avec la tête d’ Holopherne, La Renommée, David et Bethsabée*), resçucitant d’un long oubli. Cette exposition devait être le point de départ des recherches féministes sur les femmes peintres en histoire de l’art.

En musique, en 1975, lors de l'Année internationale de la femme, est décidée la création d'une Ligue internationale des compositrices, qui voit le jour l'année suivante. En 1979, le Congrès international des femmes musiciennes se donne pour mission d'identifier des musiciennes et compositrices jusqu'ici inconnues. S'en suit la publication d'encyclopédies et de bibliographies les concernant. À partir du début des années quatre vingts, on se penche sur l'apport des femmes noires dans l'histoire de la musique.

Vient ensuite une seconde phase dans les deux disciplines, que l'on peut dater du milieu des années soixante et dix. On continue à rechercher des femmes artistes et des musiciennes, mais parallèlement on met l'accent sur le concept de « *canon* » : la musique comme la peinture ont été construites par des hommes, à partir du regard et de conceptions masculins. On remet en cause l'idée d'une esthétique pure, de valeurs universelles, au profit d'une analyse institutionnelle de l'art. En peinture, on essaye de montrer comment le regard masculin a influencé l'histoire du nu ou les modes de structuration de l'espace. En musique, on étudie l'identification des femmes à certaines formes musicales.

Après ce panorama, en matière musicale, la femme nous apparaît comme ce qu'elle est dans le domaine juridique : une mineure. Elle ne dispose que d'une capacité à créer très relative, qui la place systématiquement en-dessous de l'homme.

On pourrait cependant s'étonner, dans le domaine musical, de ce que personne ne semble avoir fait remarquer que l'interprétation implique toujours une part de création. Chopin assista un jour à un concert donné par Franz Liszt où le virtuose joua ses propres études. Il constata avec une certaine amertume : « *Il les joue mieux que moi*... ».

**Le retard français**

La France s'est montrée jusqu'ici beaucoup plus frileuse, certainement en raison d'une culture dominante universaliste, jusqu'ici réticente (comme l'illustre bien le débat sur la parité en matière politique) aux études centrées sur le *genre*. Comme le remarquait le philosophe Yves Michaud en 1994 :

*« Le public français est peu familiarisé avec les débats féministes dans le champ de l'art[[6]](#footnote-7) et au sein de la discipline de l'histoire de l'art. L'idée même d'associer ces termes semble à beaucoup saugrenue. Le peu qui lui a été jusqu'ici proposé a reçu un accueil plutôt réservé* (...) *Les mouvements féministes au sein du monde artistique sont restés très discrets. Un chauvinisme mâle assez satisfait de son sexisme prédomine dans les revues qui se prétendent à la pointe de l'actualité artistique, et le féminisme n'a pas eu d'influence sur une histoire de l'art français encore largement dominée par les hommes-ou, du moins, les points de vue masculins »*[[7]](#footnote-8)*.*

Quelle est part de responsabilité qui incombe au droit dans ce long oubli ?

**Partie I : Les instruments de la minoration des femmes : Normes juridiques et représentations**

Sauf dans les périodes révolutionnaires, le droit est un reflet plus ou moins décalé des valeurs généralement admises dans une société.

Jusqu’à une époque récente, la femme était une mineure pendant toute sa vie, de l’enfance au mariage, à l’exclusion du célibat ou du veuvage. Considérée comme plus faible que l’homme (sauf dans le domaine de la sexualité) elle devait être protégée par lui *a priori* contre elle-même.

Mais dans le domaine qui nous intéresse, la régulation de la domination de la femme a plutôt était assurée par les *habitus* que par le droit. Cette domination était intériorisée notamment par certaines représentations.

1. Les rôles du droit

La minoration des femmes est repose donc davantage sur les mœurs que le droit. Cependant, certaines lacunes du droit permettent parfois aux femmes de retrouver leur capacité : c’est le cas des veuves.

1. Prééminence des *habitus* sur les normes

Le concept d’*habitus* a été théorisé par Pierre Bourdieu. Toutes nos manières d’agir et de penser sont le produit de notre socialisation (famille, éducation), qui inscrit en nous un *habitus*, c’est-à-dire un ensemble de dispositions qui guident nos choix dans tous les domaines de l’existence. L’*habitus* devient ainsi une seconde nature pour les individus: ils ont tellement intégré ces dispositions qu’ils n’ont pas besoin de réfléchir pour faire des choix ajustés à leur condition. Les *habitus* sont des routines mentales, devenues inconscientes ,qui leur permettent d'agir «sans y penser». La violence symbolique, c’est-à-dire la capacité à perpétuer des rapports de domination en les faisant méconnaître comme tels par ceux (celles) qui les subissent, joue un rôle central dans ce processus d’intériorisation.

Dans nombre de situations dont je ne peux donner ici que quelques exemples, le droit n’est pas mis en œuvre pour assurer la domination.

À la fin du XIXe siècle, les femmes étaient très rares à faire des études universitaires, et encore moins à les pousser jusqu’au doctorat. Je voudrais évoquer ici le cas de la première française avocate, Jeanne Chauvin, qui montre que non seulement le droit n’était pas l’instrument de son éviction, mais qu’il fut celui de son intégration dans ce métier.

Nous sommes en 1892. Une jeune femme de trente ans entre dans une salle de la Faculté de droit de Paris. Elle s’apprête à soutenir sa thèse d’histoire du droit: *Étude historique des professions accessibles aux femmes*. On y lit que l’inégalité juridique entre les hommes et des femmes trouve sa source dans la Bible et le catholicisme. Un ouvrage académique, mais aussi engagé: Jeanne Chauvin revendique l’égalité entre filles et garçons dans l’éducation et un égal accès pour les deux sexes à toutes les professions, privées et publiques.

Fille de notaire, elle est orpheline à seize ans. Brillante élève, elle réussit deux baccalauréats, Lettres et Sciences, et deux licences : Droit et Philosophie. Elle est la deuxième femme licenciée en droit et la première à présenter une thèse dans cette discipline.

Mais les choses tournent mal. Avertis de la soutenance et connaissant le contenu de la thèse, des étudiants envahissent la salle en chantant virilement la *Marseillaise*. Car les idées de Jeanne ne correspondent ni aux mœurs, ni au droit de l’époque.

Devant le charivari, celle-ci est ajournée. Mais elle aura lieu quelques jours plus tard, cette fois sans incident. Jeanne est reçue à l’unanimité du jury. Ses tribulations ne sont cependant pas terminées. Elle dispense des cours dans plusieurs lycées parisiens pour jeunes filles[[8]](#footnote-9). À cette époque, l’enseignement n’était pas mixte, mais surtout il faudra attendre les années 1920 pour que les programmes soient les mêmes pour les filles et garçons. Le cerveau féminin était réputé trop débile pour l’apprentissage du latin, ce qui rendait difficile l’accès des filles aux professions telles que le droit ou la médecine (en droit, à la fin du XIXe siècle, il n’est pas rare que les doctorants rédigent leurs thèses en latin).

Mais Jeanne est aussi une féministe et n’entend pas se satisfaire du métier d’enseignante. Dès 1893 elle demande aux parlementaires d’accorder à la femme mariée le droit d’être témoin dans les actes publics ou privés et d’admettre la capacité des femmes mariées à disposer des produits de leur travail de leur industrie personnels.

Le 24 novembre 1897, elle se présente à la Cour d’appel de Paris pour prêter son serment d’avocate après que le bâtonnier lui ait refusé son inscription au barreau. La première chambre civile refuse d’accéder à sa requête au motif que : *«… au législateur seul appartient le droit de modifier les lois ou d’en édicter de nouvelles, tandis que le pouvoir judiciaire n’est appelé qu’à interpréter et appliquer les lois existantes »*. Argument contestable : aucune loi n’interdisait explicitement aux femmes de devenir avocates. Simplement, ce cas n’était pas prévu car il ne correspondait pas aux mœurs.

Des mouvements féministes s’emparent de l’affaire et entreprennent des parlementaires. Raymond Poincaré et R.Viviani présentent une proposition de loi permettant l’accès des femmes au barreau. Elle est votée par 319 voix contre 114 et publiée au Journal officiel le 1er décembre 1900.Dix huit jours plus tard, Jeanne prête serment, précédée le 5 décembre par Madame Petit. Jeanne sera la première avocate de France à plaider, en 1907. Elle mourra à soixante quatre ans, en 1926, sans avoir fondé de famille.

Autre exemple, celui de l’exclusion des femmes de l’apprentissage de la musique. Plus exactement, de la composition musicale, car on a toujours admis que les femmes pouvaient jouer des instruments de musique, tout au moins de certains, comme nous le verrons. Mais par une infirmité de son intelligence, la femme n’est pas capable de créer : elle ne peut que reproduire. Elle ne crée que dans la fonction de maternité.

Il s'agit de l'accès *officiel* des femmes à la composition. Jusqu'ici, elles avaient pu composer, mais uniquement dans un cadre privé, avec l'appui de leur famille, en général de leur père, plus rarement de leur mari. (Clara Schumann avait bénéficié du soutien des deux ; Fanny Mendelssohn avait épousé un peintre, Hensel, mais son père lui avait fait donner des leçons, comme à Félix, sur lequel il fondait bien davantage des projets d'avenir.).

Le Conservatoire national de musique fut créé par la Révolution française, le 3 août 1795. Les cours y étaient gratuits. 115 maîtres y enseignaient à 600 élèves, des filles et garçons choisis dans tous les départements. Une classe de composition était prévue. À l'origine, le projet de l'établissement était net : former une élite artistique patriotique pour la célébration des fêtes nationales[[9]](#footnote-10). Il ne semble pas qu'aucune prescription juridique ait interdit l'accès des filles aux classes de composition, mais il faudra attendre la seconde partie du XIXe siècle pour en trouver. En pratique, pendant la plus grande partie du XIXe siècle, partout en Europe, il y avait surtout des filles dans les classes de chant, de piano et de harpe[[10]](#footnote-11) La situation est à cet égard différente à l'Ecole nationale des beaux-arts, juridiquement fermée aux filles. En 1893 encore, en réponse à une lettre du *Figaro*, le secrétaire de l'Ecole répond que les jeunes filles ne sont pas admises à l'Ecole, aucun arrêté ministériel n'ayant été pris en ce sens.

Par ailleurs, le verrouillage de ces institutions en commandait un autre : celui de l'accès aux prestigieux prix de Rome (supprimés seulement en 1968, à l'initiative d'André Malraux). Aucune règle écrite n'interdisait les prix de Rome aux jeunes filles. Pour autant, on n'était pas dans une situation de pur fait : pour s'inscrire, il fallait obtenir au préalable l'autorisation du Directeur des Beaux-arts (dans le cas de la musique, cette demande était transmise par la direction du Conservatoire).

Or, l'accès au prix de Rome était essentiel dans une carrière artistique : en dehors du séjour à Rome, il procurait une reconnaissance symbolique dont bénéficiait l'artiste sa vie durant (même si tous les artistes, comme Debussy, n'appréciaient pas forcément leur séjour à Rome). Comme le dit Mme Bertaux (la fondatrice et première présidente de *l'Union des femmes peintres et sculpteurs*) en 1889 :

*« Être Prix de Rome ! À part la preuve d’aptitudes pour le grand art, cela signifie se trouver désormais à l’abri des plus terribles éventualités, c’est avoir dans l’Ecole des Beaux-Arts une famille qui vous prend en tutelle, vous prodigue sans frais le plus large enseignement avec les plus illustres professeurs, vous soutient d’abord, vous encourage ensuite et vous protège toujours ».*

L’accès de rares femmes aux classes de composition s'opère dans la seconde moitié du XIXe siècle, de manière progressive et encore relativement peu connue dans ses modalités. Cette intégration se réalise de manière très différente de celle des filles à l'Ecole des Beaux-arts : amorcée en 1897, elle suscita beaucoup de polémiques publiques, dont une manifestation des étudiants de l'Ecole, aux cris de *« A bas les femmes ! ».* Ceux-ci craignaient en effet la concurrence des filles, non sans raison.

Il reste quele contexte était devenu favorable à une telle intégration.

À la fin du siècle, on peut en effet parler d'une nouvelle *Querelle des femmes*. Les femmes se sont organisées en associations. En 1881, Mme Léon Bertaux fonde l*'Union des femmes peintres et sculpteurs*, reconnue d'utilité publique en 1888. En 1904, est créée l*'Union des femmes professeurs et compositeurs*, toujours en activité actuellement[[11]](#footnote-12), qui vise à réhabiliter le patrimoine musical féminin. Des hommes les soutiennent : il existe donc un certain nombre de partisans de l'ouverture aux femmes de professions jusqu'ici masculines. Comme nous l'avons vu en lisant les textes de Mme Virginie Demont-Breton et Eugène de Solière[[12]](#footnote-13), il ne faut pas confondre ce féminisme avec celui des suffragistes, considéré comme beaucoup plus inquiétant. Au contraire, les partisans de cette ouverture de ces professions aux femmes prenaient bien soin de marquer leurs distances, et de se situer toujours dans la perspective d'une distinction entre les sexes, dont ils réclament non l'uniformisation, mais l'équivalence.

Les femmes sont de plus en plus présentes dans l'enseignement général. L'enseignement secondaire (en ce qui concerne les jeunes filles, il a été fondé par la loi Camille Sée le 21 décembre 1880) n'en compte que quelques centaines en 1880 (elles seront 38 000 en 1914, contre 100 000 garçons)[[13]](#footnote-14). En 1861, Julie Daubié est la première femme à réussir le baccalauréat. Les filles commencent cependant à pénétrer dans l'enseignement universitaire : elles sont 624 (du moins pour les Françaises, auxquelles il faut ajouter des étudiantes étrangères en 1900. Les Facultés de médecine, des lettres ou des sciences leur étaient ouvertes depuis le Second Empire, le droit et la pharmacie attendront la fin du siècle (en 1923, les filles constituent 6,8 % des étudiants en droit). Jeanne Chauvin est la première femme docteur en droit, le 2 juillet 1892. Cependant, si le climat est incontestablement à la promotion intellectuelle des femmes dans le domaine de l'éducation, il ne semble pas que les compositrices de cette époque aient été lycéennes et encore moins étudiantes en université, à la possible exception d'Hélène Fleury : leur formation, comme au début du XIXe siècle, s'effectua en pensionnat ou en cours privés. De toute façon, elles n'auraient guère pu acquérir de formation musicale dans l'enseignement public, (encore moins en composition). Celui-ci fut obligatoire pour les filles dans les écoles publiques de 1834 à 1850, facultatif de 1852 à 1882, redevint obligatoire à partir de 1882, mais disparaît progressivement du second cycle. Persistance de la séparation entre les genres : dans les lycées de garçons, la musique n'est enseignée qu'à partir de 1938[[14]](#footnote-15).

Comme durant les siècles précédents, le milieu familial reste déterminant, même s'il n'est plus exclusif : on devient toujours musicienne de père en fille, comme pour les artistes peintres. Quelques exemples : Pierre Candeille (1744-1827) fut le professeur de sa fille Julie (1767-1834) ; même apprentissage pour Louise Geneviève Rousseau (1807/1810-1838), arrière petite nièce de Jean-Jacques Rousseau, devenue Mme de La Hye. En revanche, deux figures-phare du XXe siècle, les soeurs Boulanger, ne furent pas initiées à la musique par leur père, trop âgé mais encore influent, mais par leur mère, une musicienne beaucoup plus jeune. La célèbre cantatrice Pauline Viardot-Garcia (1821-1910) prit ses premières leçons de chant avec son père. En revanche, Hippolyte Chaminade (1826-1887), important assureur, refusa que sa fille Cécile (1857-1944) entre au Conservatoire, malgré l'avis contraire de son épouse, estimant que son avenir était celui d'une épouse et mère.

Mais pour celles qui pouvaient entrer au Conservatoire, quelles étaient au XIXe siècle les possibilités de formation en composition musicale ?

Tout d'abord, précisons que les classes n'étaient pas mixtes, ce qui n'avait rien d'étonnant pour l'époque : c'était aussi le cas dans l'enseignement général. C'était également la règle suivie dans tous les conservatoires européens. Cependant, la ségrégation était particulièrement marquée au Conservatoire. Un règlement édicté sous la Restauration imposait aux filles et aux garçons des entrées distinctes dans l'établissement : un jour Berlioz se trompa et fut réprimandé par le gardien...[[15]](#footnote-16) Les garçons avaient des professeurs hommes exclusivement ; les filles, soit des hommes, soit des femmes. À rang égal, les professeurs femmes recevaient des traitements inférieurs à ceux des hommes. Cette ségrégation était juridiquement instituée, puisque le règlement intérieur de 1806 précise : *« Les classes des élèves des deux sexes sont séparées, il n'existe de réunion que dans les classes de répétition de scène chantée et ces réunions ont lieu en présence des*

*parents »[[16]](#footnote-17)*. De même, à la fin du siècle, il est expressément prévu (article 33 de l'arrêté ministériel du 11 septembre 1878) dans l'organisation du Conservatoire que les mères peuvent chaperonner leurs filles durant les cours (ce qu'elles devaient faire tout particulièrement quand les professeurs étaient des hommes...).

En 1822, le règlement du Conservatoire prévoit que les classes d'harmonie, de contrepoint et de fugue sont réservées aux hommes. Mais en 1826, Cherubini ajoute à la classe masculine d'harmonie et d'accompagnement pratique une classe préparatoire réservée exclusivement aux femmes, innovation saluée par le *Journal des débats* du 6 octobre :

*« La science de l'harmonie se propage dans l'école française d'une manière aussi brillante que rapide* (...) *Et nous voyons y figurer des demoiselles parmi les lauréats d'harmonie et parmi les professeurs qui enseignent cette science ».*

L'arrêté ministériel du 11 septembre 1878, portant règlement du Conservatoire, prévoit aussi (art. 4) quatre classes d'harmonie écrite pour les hommes et deux pour les femmes. En revanche, en ce qui concerne les trois classes de composition (art. 7), il se borne à préciser que l'enseignement comprend le contrepoint et la fugue, la composition et l'instrumentation. Ce qui semble vouloir dire que la participation de filles n'était pas prévue (sans être interdite pour autant), car sinon on ne voit pas pourquoi le même principe de ségrégation n'aurait pas été appliqué, comme dans toutes les autres classes où étaient susceptibles de se présenter des filles (dans le même sens, aucune division entre les sexes n'est prévue à l'art. 17 pour les classes d'instruments à vent, traditionnellement réputés non féminins). Toujours dans le régime de 1878, la ségrégation règne aussi dans l'organisation des concours (art. 57). Les élèves du même sexe et de la même spécialité concourent ensemble, sauf dans les concours de déclamation lyrique et de déclarations dramatiques ; cependant, même dans ce dernier cas, des récompenses distinctes sont attribuées aux garçons et aux filles. Nous savons par ailleurs qu'à cette époque, la classe d'harmonie ne comptait que 62 élèves sur un total de 600 inscrits au Conservatoire, toutes classes confondues. Les hommes y étaient nettement majoritaires : 43 garçons pour 19 filles[[17]](#footnote-18). Ajoutons que la classe d'orgue fut toujours considérée comme la classe « officieuse » de composition. À la fin du XIXe siècle, le règlement du Conservatoire la qualifie ainsi :

*« L'étude de l'orgue, destinée principalement à l'improvisation, se rattache essentiellement à celles de l'harmonie et de la composition, indispensables à l'organiste ».*

La classe fut ouverte aux filles dès les années 1820 (mais même encore aujourd'hui, on compte relativement peu de femmes organistes... Faut-il en voir les causes dans le caractère sacré de l'instrument-la femme a toujours été tenue à l'écart de la musique sacrée-, sa puissance, dont la maîtrise exige des qualités « viriles » ? On « touche » le clavecin, mais on « tient » les orgues...).

L’'harmonie semble donc avoir été accessible aux filles de façon relativement précoce. Cependant**,** *stricto sensu***,** il ne s'agit pas de composition : les connaissances des règles de l'harmonie sont surtout nécessaires pour l'accompagnement, spécialité malgré tout subalterne. Le contrepoint et la fugue restent les disciplines nobles de la composition. D'autre part, non seulement les classes d'harmonie pour les filles et les garçons étaient distinctes, mais l'enseignement l’était aussi. En 1859, le Conservatoire de Paris avait prévu pour les garçons deux classes d'harmonie écrite ainsi que deux classes d'harmonie pour l'accompagnement ; les filles ne recevaient d’enseignement que dans l'harmonie pour accompagnement, et ne furent admises à l'harmonie écrite, technique plus poussée, qu'à partir de 1879[[18]](#footnote-19). Pour choquant qu'il paraisse à nos yeux, ce principe n'était que le reflet de celui suivi dans l'enseignement général : dans le secondaire, ce n'est que dans les années 1920 que l'enseignement devint identique pour les filles et les garçons, toujours séparés. À la veille de la guerre de quatorze, il y avait encore des partisans de l'exclusion des filles de l'apprentissage du latin, discipline-clef pour l'exercice de certaines professions comme le droit et la médecine. En tout cas, sous l'Empire, toutes les classes directement ou indirectement en rapport avec la composition étaient expressément réservées aux hommes : *« Classe d'harmonie pour les hommes (...) Classe de contrepoint et de fugue pour les hommes (...) Classe de composition et style de tous genres pour les hommes seulement »*[[19]](#footnote-20).

C'était une pratique largement suivie à l'étranger, où on ne peut signaler que de rares exceptions. Au Conservatoire royal de Bruxelles, à partir de 1833, le directeur François-Joseph Fétis donna personnellement des leçons de composition à ses élèves-filles, tous les mercredis après-midi, de 15 heures à 17 heures, tradition qui fut suivie pendant plusieurs années. Il y avait donc une demande. Il ne semble pas cependant qu’elle ait été très forte, ce qui semble bien venir d'une intériorisation par les femmes de leur inaptitude supposée à la composition. Clara Barnett Rogers, qui entra à l'âge de 12 ans au Conservatoire de Leipzig, s'exprime ainsi :

*« Il n'y avait pas de classes de composition pour notre sexe, aucune femme n'étant encore apparue dans l'horizon musical, à l'exception de la soeur de Mendelssohn, Fanny Hensel, qui fit preuve en ce sens de quelque talent, c'est pourquoi une classe de composition paraissait superflue ».*

Clara ne se découragea pas et composa à treize ans un quartette pour cordes qui fit sensation, au point qu’une classe de composition pour les filles fut ouverte[[20]](#footnote-21).

Mais ceci resta exceptionnel. La compositrice américaine Mabel Daniels (1878-1971) fut la première femme admise en classe de composition au Conservatoire de Munich ... en 1897[[21]](#footnote-22).

-Enfin, les filles étaient désavantagées par rapport aux garçons en ce qui concerne l'écriture orchestrale tout simplement parce qu’elles n'avaient pas une expérience assez variée des instruments, ni de contacts assez fréquents avec des orchestres : il était rare que les filles jouent d'un autre instrument que le piano. De plus, l'activité de copiste était strictement masculine : une occasion de moins de se familiariser avec ce type d'écriture. Comme le fait observer Florence Launay[[22]](#footnote-23), l'exemple d'Armande de Polignac est symptomatique. Ses oeuvres sont riches en pièces symphoniques. Or elle est une des très rares compositrices du début du XXe siècle à avoir joué à l'orchestre en tant qu'altiste de la *Schola Cantorum* . Elle avait pris des cours de direction d'orchestre avec Vincent d’Indy.

Mais ici encore, il fallait compter avec l'opposition de certains. En témoigne cette lettre d’Ernst Rudorff, adressée le 18 décembre 1881 à *la Königliche Hochschule für Musik de Berlin :*

*« Je voudrais vous demander si vous considérez sérieusement qu'il existe un droit pour nous de permettre aux femmes de participer aux classes d'orchestre et aux représentations. Elles n'ajoutent rien à ces représentations ; en fait, je suis de plus en plus convaincu après les dernières répétitions que le jeu faible et incertain des jeunes filles non seulement ne donne rien de bon, mais brouille le son et pose des problèmes quant à la justesse (...) Il est déjà assez déplorable que les femmes s'insinuent partout où elles ne devraient pas être ; elles participent déjà à presque tous les secteurs de la musique. Au moins, nous devons nous assurer que les orchestres, dans l'avenir, ne comporteront pas d'hommes et de femmes jouant ensemble (...) Je voudrais même aller plus loin et exclure les femmes des auditions des classes d'orchestre. À quelques rares exceptions près, elles ne font rien d'autre que d'échanger des regards avec les hommes et caetera* »[[23]](#footnote-24).

Malgré un contexte globalement favorable, la partie était donc loin d'être gagnée. Pourtant elle le fut, sans éclats et très progressivement. Car à la différence de ce qui se passa pour l'entrée des filles à l'Ecole des Beaux-arts, il n'y eut pas de scandale, probablement parce que la demande était moins forte.

C’est en tout cas ce que semble révéler l'examen des premiers cas, encore mal connus[[24]](#footnote-25) , des femmes admises dans les classes de composition du Conservatoire de musique de Paris.

Avant d'y procéder, notons toutefois que la *Schola Cantorum*, dès sa création en 1894, semble avoir accepté de nombreuses filles en classe de composition. Cette institution fut d'abord une société de musique religieuse, fondée à l'initiative de Charles Bordes, en collaboration avec Vincent d’Indy et Alexandre Guilmant. Elle fonctionna comme école de musique dès 1896. Elle entendait cultiver la musique liturgique fondée sur le grégorien et s'inscrire dans la tradition de l'enseignement de César Franck. Son succès fut important : elle acquit au début du XXe siècle un renom comparable à celui du Conservatoire de Paris. Depuis 1980, elle possède le statut d'établissement privé d'enseignement supérieur.

Mais venons-en au Conservatoire.

Comme nous l'avons déjà précisé, il fut dès l'origine (1795) ouvert aux filles. Mais il faut attendre plus d'un demi-siècle pour commencer à pressentir leur participation aux classes d'écriture. *Pressentir*, car aujourd'hui encore, cette intégration est mal connue, dans la mesure où elle ne provoqua aucun scandale, ce qui laisse à penser que les premiers cas furent exceptionnels.

On ne peut faire que des suppositions au sujet de Louise Geneviève Rousseau (1807/1810-1838), descendante du philosophe. Elle fut admise au Conservatoire à onze ans, suivit les classes d'orgue et retint l'attention de Cherubini, qui lui confia une classe d'harmonie pour les femmes et autorisa ses élèves à concourir. Elle mourut jeune. Quelques mois après sa disparition, un article précise que : *« Mademoiselle Rousseau a fait des études et a acquis une science d’homme, disaient ses maîtres, qui assurément sont reconnus pour juges compétents en pareille matière »[[25]](#footnote-26).* Peut-être faut-il prendre les termes *« science d’homme* » au pied de la lettre...

Quant à Louise Farrenc (1804-1875), qui fit une carrière beaucoup plus importante et s'illustra dans le genre symphonique, elle prit des leçons d'harmonie, de contrepoint, de fugue et d'instrumentation avec Antonin Reicha, un des professeurs les plus renommés du Conservatoire de Paris. Peut-être a-t-elle pu assister à des classes d'écriture en tant qu'auditrice.

En l'état actuel de nos connaissances, la première femme à avoir été inscrite de façon certaine en classe de composition est Charlotte Jacques (née en 1835). En 1861, à l'âge de 26 ans, elle obtient une récompense relativement modeste, le second accessit. C'était une élève de Le Borne. Nous ignorons les modalités de son inscription dans cette classe, ce qui prouve au moins qu’elle ne provoqua aucun remous particulier, et permet peut-être de supposer qu'elle ne fut pas la première. Mais nous ne savons pas si son intégration dans la classe est la conséquence d'une décision officielle de la direction, ou si elle a été entérinée par la suite[[26]](#footnote-27). Charlotte Jacques était issue d'un milieu relativement modeste et provincial. Son père était instituteur, sa mère sans profession. Par la suite, sa carrière fut brève et sans éclat. Pianiste de formation, elle compose une opérette en un acte, La Veillée, qui fut représentée en 1861 au Théâtre Déjazet et reprise à Lille en novembre 1863. La partition piano-chant fut gravée chez Challiot la même année. Elle se marie alors... Et sa carrière s'arrête là (à l'exception de la publication postérieure de quelques pièces pour piano et chant).

Adèle Billault est admise en octobre 1872 dans la classe d'écriture de Victor Massé. Elle passe deux concours sans obtenir de récompense et démissionne de la classe en 1875. Le même parcours plus que modeste caractérise les lauréates des classes de composition de la seconde moitié du XIXe siècle[[27]](#footnote-28). Seules quelques unes se signalent à notre attention. Marie Renaud (née à Paris en 1852) est la première femme à obtenir un premier prix d'écriture, en 1876.La *Revue et Gazette musicale de Paris* du 6 août 1876 la félicite pour son trio

*«... même si l'on fait abstraction de l'âge et du sexe de la débutante ».*

Hélène Fleury (née en 1876) n'obtient pas de prix d'écriture, mais remporte à sa seconde tentative un Deuxième second Grand prix de Rome en 1904, dont elle est la première lauréate. Son cas a fait l'objet d'une reconnaissance beaucoup plus officielle que celui, il est vrai beaucoup plus modeste, de Charlotte

Jacques

Lili Boulanger n'a pas non plus obtenu de prix d'écriture, mais elle gagne le Premier Grand prix de Rome décerné à une femme, en 1913. Sa soeur aînée, Nadia, obtient un premier prix d'harmonie en 1903, les premiers prix d'orgue, accompagnement et de composition (dans la classe de Gabriel Fauré). Malheureusement, se sentant probablement inférieure en matière de composition à sa soeur Lili, qu'elle admirait profondément, Nadia arrêta très vite de composer, contre les conseils de Fauré.

Lili et Nadia avaient bénéficié d'un entourage familial privilégié : une famille de musiciens. Tel n'était pas le cas de Mélanie Bonis (1858-1931). Elle était issue d'un milieu ouvrier parisien et dut lutter contre sa mère, une passementière, pour apprendre le piano. À 18 ans, elle est présentée à César Franck. En décembre 1876, elle est admise dans la classe d'harmonie et d’accompagnement. Elle entra ensuite dans la classe de composition, en même temps que Debussy. Malheureusement, en 1881, des péripéties familiales et sentimentales la font démissionner de la classe sans qu'elle puisse participer au concours de sortie.

Au total cependant, on enregistre une nette progression des femmes lauréates. Entre 1861 et 1872, le pourcentage n'est que de 2,4 % de femmes par rapport aux hommes (une femme pour 41 hommes) ; il passe entre 1873 et 1900 à plus de 12 % (11 femmes pour 78 hommes).

Mais qui dit élèves dit aussi professeurs… Il fallait donc que le Conservatoire dispose d'enseignants favorables à l'éducation musicale des filles, tout particulièrement dans le domaine de la composition, longtemps tabou. Il paraît que beaucoup parmi les plus grands ne furent pas misogynes[[28]](#footnote-29) et accueillirent les filles dans leur classe de composition. On peut ainsi citer les noms de Cherubini, Méhul, Reicha, Fétis, Berton, Guiraud, Massenet, Widor.

Gabriel Fauré eut une influence bénéfique sur l'intégration des filles[[29]](#footnote-30). Entre 1897 et 1904, elles atteignent 20 % de sa classe (8 sur 40 élèves). En 1901, il accueille Nadia Boulanger dans sa classe de composition. Dès 1903-elle n'a que seize ans-il en fait sa suppléante à la tribune de l'orgue de la Madeleine. Plus tard, Nadia lui rendra hommage en ces termes :

*« Son influence était invisible, indéfinissable, elle ne venait pas de ce qu'il aurait pu prétendre nous enseigner, mais de ce qu'il était. Nous avions pour lui une sorte de vénération, son extrême simplicité nous protégeait de toute fausse prétention, de toute prétention. Nous étions dominés par ce maître qui n'eût jamais la moindre velléité de dominer qui que ce fût, étant assez maître de soi pour ne s'occuper des autres que dans la mesure où il lui serait donné de les mieux comprendre et d'aider à chacun ce qui lui permettrait de trouver plus facilement sa propre voie »[[30]](#footnote-31).*

Il est certain que par la suite, dans l'immense carrière de professeur qu'elle mena, Nadia s'inspira de cet exemple pédagogique.

Elle disait toujours qu'elle ne pouvait pas donner de leçon à un élève sans qu'elle sache d'abord qui il était, ce qu'il voulait.

César Franck était particulièrement bienveillant envers les filles, dont plusieurs organistes ont laissé des oeuvres publiées (Joséphine Boulay, Hedwige Chrétien, Marie Prestat, Marie Renaud). Il compta également parmi ses élèves la belle Augusta Holmès. Saint-Saëns fait partie en 1910 du Comité d'honneur de l'Union des femmes artistes musiciennes. Mais le 31 juillet 1920, il démissionne du Conseil supérieur du Conservatoire et écrit à son ancien élève Gabriel Fauré qu'il ne peut admettre qu'on ait élargi la composition de cet organe en y incluant des journalistes, des directeurs de théâtre... Et des femmes, autant de personnalités qu'il soupçonne d’incompétence.

Vincent d’Indy forma lui aussi beaucoup de compositrices à la *Schola Cantorum.* Pour autant, quand il était jeune, il portait sur ses camarades femmes de la classe d'orgue des appréciations pour le moins sexistes :

*« Mademoiselle Billault : brune et laide avec des boucles hideuses, néanmoins elle rit toujours et de bon coeur, bon camarade, donnant son adresse à tous, je crois qu'elle ne demanderait pas mieux que d’en tâter... Malgré tout cela, pas forte (...) Mademoiselle Renaud : petite conservatorienne assez bienvenue, c'est la seule représentante passable du beau sexe à la classe, aussi les remarques vont leur train ; elle jouit de petits tétons bien ronds, d'un nez juif, d'un caraco doublé de bleu- ciel »[[31]](#footnote-32).*

Cependant, de manière générale, les manifestations de misogynie sont rares dans le langage des professeurs : les appréciations qu'ils portent sur leurs élèves filles sont neutres[[32]](#footnote-33).

Il semble que certains élèves masculins aient redouté l'entrée des filles au Conservatoire, bien que, rappelons-le, les enseignements aient été dispensés suivant le principe de ségrégation des sexes :

*« Or vous n'ignorez pas que si dans nos classes d'hommes et de jeunes règne la plus affectueuse confraternité, il en est tout autrement dans les classes de jeunes filles et surtout de petites filles où l'on peut étudier toutes les variétés de la haine, depuis la simple jalousie jusqu'à l'explosion des sentiments les plus féroces, ce qui est d'ailleurs absurde. Chez nous, du côté des hommes, c'est la bonne camaraderie ; on s'entraide, on s'entraîne les uns les autres, la rivalité est saine, sans aigreur, affectueuse même souvent, on est heureux, relativement, du succès d'un ami, qui était un concurrent, c'est vrai, mais non un adversaire, et auquel on sait reconnaître sa valeur »[[33]](#footnote-34).*

En 1930, le règlement du Conservatoire (art.8) précise que chacune des six classes d'harmonie *«... reçoit indistinctement les élèves hommes et les élèves femmes ».* Mais le nombre des femmes admises est légèrement inférieur à celui des hommes *:* « *Elles comportent douze élèves au maximum, dont cinq au plus pourront être des élèves femmes »[[34]](#footnote-35).*

Derrière ces appréciations peut-être isolées, il faut comme toujours reconnaître la peur du sexe différent. Et plus précisément, celle de la concurrence des filles. C'était d'ailleurs devenu un leitmotiv. De manière contradictoire, on craignait tout à la fois que l'entrée des filles fasse baisser le niveau de l'institution (on les accusait souvent de dilettantisme[[35]](#footnote-36)) et qu'elles constituent des concurrentes sérieuses pour les garçons.[[36]](#footnote-37).Il en allait de même à l'étranger. En 1880, en Angleterre, on parlait de limiter le nombre des filles dans les *Royal Academic Schools*. La première à y entrer avait été LauraHereford en 1861, en quelque sorte en catimini. Elle avait envoyé ses dessins au comité d'admission en ne les signant que de ses initiales. On avait découvert seulement après coup qu'elle était une femme et comme il n'y avait aucune règle spécifique interdisant l'admission des femmes, on ne l'avait pas exclue[[37]](#footnote-38).

La présence de plus en plus nombreuse des femmes au Conservatoire (il s'agit moins des classes de composition que de celle de certains instruments, comme le violon autrefois considéré comme non- féminin) inquiète certains, comme Émile Vuillermoz, auteur en 1912 d'un article intitulé *Le Péril rose[[38]](#footnote-39)*.Quelques années auparavant, en 1906, Arthur Pougin s'était opposé à une demande du Groupe français d'études féministes[[39]](#footnote-40). Cette association demandait au ministre Chaumié de revenir sur la décision de limitation à quatre du nombre des élèves femmes dans chacune des classes d'instruments à cordes du Conservatoire : étant des contribuables comme les hommes, les femmes devaient bénéficier d'un accueil égal. Mais Pougin rétorque en dénonçant une autre inégalité : les femmes ne sont pas soumises au service militaire, ce qui leur donne plus de temps que les hommes pour étudier. De plus, elles manquent de la puissance physique nécessaire à l'utilisation de l'instrument. Enfin, argument sexiste traditionnel, elles l'emporteront sur les hommes dans les jurys de concours en raison de la *« grâce féminine ».* Autrement dit, parce qu'elles joueront de leur séduction physique... Déjà à la fin du XVIIIe siècle, on expliquait les réussites d’artistes peintres comme Élisabeth Vigée Le Brun et Adélaïde Labille-Guiard par ce type d'arguments.

Deux ans plus tard, Pougin récidive dans une lettre adressée au sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts en arguant du fait que de toute façon, les femmes se marieront et ne deviendront jamais des professionnelles, usurpant ainsi les places des hommes au Conservatoire :

*« Elles se marient, acquièrent une situation, ne font plus de l'exercice du violon une profession, et deviennent à leur tour des amateurs. Nous en connaissons pas mal comme cela, et celles-là aussi ont fait tort aux jeunes gens dont elles ont pris la place »[[40]](#footnote-41).*

Ces inquiétudes possédaient un fond de vérité. Au tournant du siècle, en musique comme en peinture, les femmes se regroupaient en associations souvent puissantes ; elles étaient de plus en plus nombreuses à s'affirmer et à montrer du talent.

Cependant la conquête de bastions hautement symboliques comme l'Ecole des beaux-arts ou le Conservatoirene résolvait pas tous les problèmes*.* En ce qui concerne la peinture, le XXe siècle allait se situer contre l'académisme, et largement hors des institutions publiques, dans les galeries privées et les circuits commerciaux de l’art, auxquels les femmes n'étaient pas préparées.

L'entrée au Conservatoire ne garantissait pas pour les filles un emploi après l'obtention du diplôme. En fait, la continuation de leur carrière dépendait beaucoup de leur position sociale[[41]](#footnote-42). Celles appartenant à des milieux élevés utilisaient leurs talents dans le cadre domestique. Les autres étaient employées par des églises, des associations, la plupart du temps sur la base d'un statut d'amateur. Celles qui appartenaient à des familles ou à un milieu de musiciens poursuivaient une carrière d'interprètes ou, surtout, de professeurs. Celles qui enseignaient au Conservatoire de Paris, à rang égal avec les hommes, percevaient des salaires inférieurs. Louise Farrenc, bien qu'elle ait fait amplement la preuve de ses talents de compositrice, ne fut jamais professeur de composition au Conservatoire, mais resta dans la classe de piano. Entre 1795 et 1859, on compte 26 femmes sur un total de 325 membres de l'administration du Conservatoire de Paris. Elles enseignaient le chant, les instruments à clavier, l'harmonie d'accompagnement, l'accompagnement et le solfège.

De nombreuses étudiantes de cette institution sont restées célibataires, autant parce qu'elles effrayaient les jeunes gens par leur formation intellectuelle que parce qu'elles se souvenaient de l'expérience de leurs aînées, pour lesquelles, bien souvent, le mariage avait été le cimetière des vocations artistiques. Ce fut notamment le cas de Lucile Le Verrier, la fille du célèbre astronome, née en 1852.

Ce furent donc les mœurs plus que le droit qui retardait longtemps l’accès des femmes à la composition musicale. Comme je l’ai dit, il n’en organisait pas moins la minorité de la femme, sa vie durant.

Cependant les femmes célibataires et les veuves non remariées étaient juridiquement les égales des hommes.

Des premières, on entend peu parler : la femme non mariée est une anomalie. Il en va autrement des veuves. Si celle-ci ont quelques moyens financiers, elles peuvent jouer un rôle dans la production artistique.

2)Une exception juridique : les veuves

Cornelius de Visscher peint une femme mûre, vêtue de noir, l'air sévère, les cheveux recouverts par une coiffe ; on voit très peu de sa gorge. Au mur est accroché le portrait du cher disparu. La veuve a un geste protecteur à l'égard de sa petite fille, dont la robe porte des bandes noires. Dans un autre tableau, deBernardino Licio, il n'y a pas d'enfant. Mais la veuve a le même geste protecteur vis-à-vis, cette fois, du portrait de son mari. Sur la broderie de sa robe, on discerne deux petits chiens, symboles de fidélité. Dans les deux portraits, la scène a pour cadre un espace privé.

Ces deux oeuvres réalisent donc une mise en abîme, une répétition. La mémoire du disparu est assurée de deux manières : d'une part par son portrait ; d'autre part par le portrait de sa famille (la veuve et/ou ses enfants), qui se souvient de lui.

Ceci correspond d'ailleurs à la fonction assignée à ce type de portrait par les commentateurs.

En 1435 Alberti écrit :

*« La peinture possède un pouvoir réellement divin, car non seulement elle rend présent l'absent* (...) *Mais elle représente aussi le mort comme s'il était vivant plusieurs siècle après »[[42]](#footnote-43)*

En 1548, Francisco de Hollanda est encore plus précis en pointant bien le rôle de la veuve, qui devient elle-même, en quelque sorte, un rituel de deuil :

*« Il* [le portrait] *prolonge pour de nombreuses années la vie du décédé, car par la peinture, son apparence demeure : il console la veuve, qui voit chaque jour devant elle le portrait de son mari décédé ; ainsi que les enfants orphelins qui, lorsqu'ils grandissent, sont heureux de jouir de la présence et de l'apparence de leur père et craignent de lui faire honte »[[43]](#footnote-44).*

Si elle a de la fortune, il y a d'autres moyens pour la veuve de commémorer son mari : par exemple, en assurant le patronage de diverses fraternités, ou en assurant l'érection de monuments funéraires. Les veufs aussi peuvent le faire, mais les deux sexes ne sont pas identiques dans ces activités. Les hommes dominent dans le patronage des couvents et des fraternités, ils sont plus souvent responsables de la chapelle familiale. Quand elles ont des fils, les veuves peuvent avoir ce genre d'activités. Mais si elles n'en ont pas, elles sont traitées comme des impasses généalogiques. Elles ne font tout au plus que des monuments modestes, car sinon, ce qu'elles pourraient faire de luxueux sortirait du patrimoine de la famille du mari décédé lorsqu'elles mourraient.

D'autre part, quand ce sont des hommes qui jouent le rôle de commanditaires pour leur propre image funéraire, ils se représentent suivant leur statut social. En général, leurs effigies figurent des personnages au complet, avec des portraits de leur visage dans des niches. Peu de femmes agissent ainsi pour leur disparu, et de toute façon jamais pour elles-même. Il y a très peu de sculptures où les femmes se représentent en effigies, et de toute façon en retrait : sur une dalle, ou sur le côté de la tombe. Pratiquement aucune femme n'a commandé un buste pour elle-même (pas plus de 3 % des portraits votifs) ou pour une autre femme durant la période de la Renaissance italienne : les 97 autres pour cent représentent des hommes, peints en totalité, à demi, ou seulement la tête ou les épaules. Les hommes se sont représentés en prière ou regardant le spectateur. Au contraire, les femmes ne le regardaient pas et ne montraient qu'une partie de leur corps[[44]](#footnote-45). Les hommes peuvent éventuellement montrer leurs émotions, et non les femmes, car les premiers sont censés être capables de les maîtriser par la raison.

De plus, on retrouve la coupure privé/public : les portraits funéraires des maris mettent en général en relief leur vie sociale et professionnelle, tandis que ceux des femmes portent surtout témoignage de leurs espoirs dans leur salut et de leur piété.

Distinguons maintenant plus précisément : les personnages de veuves figurant dans les monuments funéraires ; les monuments funéraires eux-mêmes, qu'elles peuvent faire ériger ; les portraits de veuves.

Jusqu'au XIVe siècle, la majorité des scènes ont pour sujet la Vierge Marie sur son trône et son fils, dans la mesure où on pensait qu'elle était capable d'intercéder auprès du Christ pour les pécheurs. La crucifixion était aussi un thème majeur : le donateur pouvait atteindre Dieu le Père par l'intermédiaire de son fils.

En ce qui concerne les formats des personnages représentés, les femmes commanditaires se représentant elle-même en tant que donatrices n'ont utilisé de taille réaliste qu'à une date tardive (à la fin du XVe siècle) par rapport aux hommes donateurs (ils le font à partir de 1430[[45]](#footnote-46)). Cela malgré l'invention des règles de la perspective, qui permettaient des représentations plus réalistes : la perspective a été utilisée par les femmes cinquante ans plus tard que les hommes. Quand elles commandaient des portraits funéraires pour elles-même, elles étaient fort peu à utiliser un format réaliste, à montrer leurs corps en entier, préférant en général faire représenter seulement leur visage, ou leur visage et leurs épaules[[46]](#footnote-47).

Les femmes qui se faisaient représenter en grand format avaient en général un statut social important, surtout lorsqu'il s'agit d'une sculpture élevée au-dessus du sol. Ainsi de Cecilia Ursini, qui appartenait à la grande famille romaine des Ursini et était la femme du patricien napolitain Aurelio Pignone.

La tombe de Cecilia (son mari était encore vivant au moment de son décès) date des années 1549-1561. Elle avait été commandée par Cecilia de son vivant. Elle montre Cecilia grandeur nature, représentée sur un côté. Au-dessus d'elle, un monument funéraire plus petit représentant leur fils, décédé à l'âge de quatorze ans. Curieusement, sa main droite tient un livre placé sur son bas-ventre. Son bras gauche soutient sa tête dans une posture utilisée en général par les nobles napolitains, comme le fait d'ailleurs son fils au-dessus d'elle.

Mais de toute façon, aucune veuve ne semble avoir considéré qu'elle était assez digne pour être gratifiée d'une effigie positionnée au-dessus de la tombe et attachée au mur, comme pour un certain nombre d'hommes[[47]](#footnote-48) ; ni pour ériger une tombe isolée à sa propre mémoire.

Y avait-il des attitudes de transgression ?

On en a quelques exemples possibles.

La majorité des portraits funéraires était accrochée dans la chapelle familiale, un espace semi- privé. Mais il arrivait aussi que des femmes puissent destiner des oeuvres à un couvent où a une église. Dans ce cas, il y avait un empiètement sur le domaine public, normalement réservé aux hommes.

Autre attitude de transgression : des donatrices ont tendance à se représenter dans la place d'honneur normalement réservée à l'homme, au centre ou sur le côté gauche de la pièce d'autel (le côté gauche était à l'honneur, parce que dans les textes sacrés il est dit qu'au moment du Jugement dernier, les bons seront placés à la droite de Dieu, c'est-à-dire à la gauche du spectateur). Parfois même, dans une minorité de cas, les donatrices sont représentées sans voile et avec une coiffure élaborée. Mais dans la majorité des cas, elles sont tristes et âgées. Cela venait aussi du fait qu'il était indispensable de pouvoir distinguer les donateurs, simples mortels, des personnages de saints

Mais ces cas demeurent rares.

En général, les veuves portent un voile et sont vêtues de vêtements noirs.

Notons d’abord qu’en droit coutumier français, les héritiers du mari sont tenus de payer les habits de deuil, qui sont considérés comme des frais funéraires. Ils sont prélevés non pas sur la communauté, mais sur les biens du mari. Toutefois, dans certains cas, quand la femme possède un douaire important, la jurisprudence admet que les héritiers ne soient tenus qu’à 50 % du total des frais[[48]](#footnote-49).

D’autre part, le noir nous paraît aujourd'hui une couleur réservée au deuil (au Japon, c'est le blanc, comme en Chine et en Castille ; le bleu en Turquie ; le jaune en Égypte ; le gris au Pérou). Auparavant, les significations pouvaient s'entrecroiser. Dans *Le Courtisan,* Castiglione nous dit :

*« La couleur la plus convenable* [pour les hommes] *est le noir, et à défaut du noir, quelque chose de sombre ».*

Et il est vrai qu'à Venise, où on aimait beaucoup les costumes, celui des nobles était entièrement noir (en revanche, en France, le noir sera le costume du Tiers Etat : les bourgeois, qui au XIXe siècle feront succéder l'habit noir aux costumes plus chatoyants des nobles, de même que les clavecins richement décorés feront place au piano bourgeois, très rapidement noir).Le noir était couramment porté à la cour de Bourgogne et à la cour d’Espagne, en dehors des deuils. Le noir signifiait donc le sérieux, le respect et la distinction. Appliqué aux femmes, il devenait seulement la couleur du deuil, prescrite par les moralistes. C'est ainsi qu'elles figurent sur leurs portraits.

Mais est-on certain qu'elles l’éprouvaient ainsi ? On peut penser que pour certaines au moins, le noir qu'elles portaient pouvait être un signe de pouvoir, comme pour les hommes[[49]](#footnote-50). Les femmes savent souvent réinterpréter les conventions que la mode ou le pouvoir leur imposent. (Ainsi du voile islamique en Iran : à Téhéran, les jolies femmes savent le porter de telle manière qu'on les remarque...).

Il faut enfin citer un dernier exemple, dans lequel la revendication féminine apparaît plus clairement : il s'agit du tableau commandé à Alessandro Allori par Anna di Michele Videmon, qui date de 1577[[50]](#footnote-51).

Girolamo di Cino Cini (1510-1565) était un important marchand florentin de vêtements, qui voyageait souvent pour affaires en Pologne et en Allemagne. Il rencontra à Nüremberg une femme qui devint sa maîtresse, Anna, et dont il tomba amoureux. Elle vint vivre avec lui à Florence, en dehors du mariage. Ils eurent un petit garçon, dont il s'occupa avec amour, comme il le dit dans son premier testament, rédigé en 1561. Il ajoute également dans ce même testament qu'il a reçu d'Anna beaucoup d'affection et d'amour. Il précise qu'il souhaite qu’Anna aie l'usage de sa maison et de tout ce qu'elle contient jusqu'à la fin de sa vie. Il avait même prévu qu’au cas où ils décideraient de rompre leur union, elle recevrait différents biens et une pension annuelle. S'il décédait et qu'elle décidait de se remarier, elle recevrait sur son héritage une dot de 400 florins.

Si elle préférait décider de revenir vivre en Allemagne après son décès, elle recevrait immédiatement 300 florins. Il énumérait les divers objets qu'elle avait apportés avec elle dans leur maison de Florence en précisant qu'ils étaient sa propriété et que personne ne devrait l’inquiéter à ce sujet.

Peu de temps avant sa mort, en 1565, il avait rédigé un second testament. Il pressentait sa mort prochaine. Il rappelait tout l'amour qu’Anna lui avait donné. Le couple avait maintenant trois enfants. Girolamo déclarait que pour l'amour de ses enfants, et afin d’*« effacer la souillure de l'illégitimité »* il avait conclu un mariage avec Anna sur son lit de mort. Il prenait d'autres dispositions matérielles en faveur d'Anna, pour un total d'environ 10 000 florins.

Le premier testament, celui de 1561, contenait des instructions pour la décoration de la chapelle funéraire qu'il avait décidé de faire construire. Elle devait comprendre un tableau d'un crucifix et de Saint Jérôme. La chapelle fut érigée dans les années 1575. Mais le thème choisi ne fut pas celui qu'avait demandé le défunt, ce qui est exceptionnel. C'est très probablement Anna qui décida du thème du tableau qui devait figurer derrière l'autel. Le sujet choisi fut le Christ et la femme adultère, et le pardon qu’il lui accorda, contre la Loi de Moïse, qui prévoyait la lapidation. Or ce sujet était tout à fait inhabituel à Florence. Le tableau représente le pardon du Christ en même temps que la honte de la femme. Celle-ci a le geste de la *Venus pudica.* Derrière eux se trouve une allégorie ailée de la Justice : elle s'apprête à prononcer un jugement terrible, mais un petit ange, le symbole de l'amour divin, retient sa main. Évidemment, ceci fait allusion à la vie hors du mariage d’Anna et à la honte qu'elle en ressent. Elle a dû souffrir de sa condition de maîtresse, de surcroît étrangère, à Florence. Cette scène montre également l'espoir qu'elle avait de son salut final. Mais le tableau a aussi un caractère de défi. Il est installé dans un endroit très visible-il s'agit non pas d'un monument isolé, mais de l'église du Saint Esprit- et montre au public de la paroisse que même une femme comme elle peut être lavée de ses péchés, malgré les mauvaises langues et les accusateurs : des hypocrites, suivant le récit évangélique.

Dans les monuments funéraires, le clivage entre les genres se manifeste de plusieurs façons.

Tout d'abord, les matériaux. Les femmes ne pouvaient utiliser le marbre que de façon limitée, non le bronze, qui coûtait au moins dix fois plus que le marbre.

Ensuite, les genres : mis à part les femmes qui appartenaient au groupe des gouvernants, elles ne pouvaient mettre en scène des thèmes de la mythologie ou de l'Antiquité. Elles ne pouvaient commander des nus que dans un contexte de scènes religieuses : le Christ crucifié, le martyre de Saint-Sébastien, etc. Sur les pièces d’autel et les monuments funéraires, elles pouvaient faire graver une inscription en latin ou en grec expliquant leurs intentions. En ce qui concerne les techniques nouvelles (la perspective, le réalisme), les femmes semblent plutôt avoir suivi des leaders masculins qu’avoir elles-même exercé un rôle pionnier dans l'usage de ces nouveaux effets.

Mais nous possédons aussi des portraits de veuves…mais exprimant les souhaits d’hommes.

Les portraits de veuves sont la plupart du temps commandés par des hommes, leur père, fils et petit-fils. Certains sont même commandés par leur mari, qui anticipe sa propre disparition et donne en quelque sorte un mode d'emploi de la bonne veuve : il la fait représenter de la manière qu'il souhaite qu'elle soit, c'est-à-dire dans le souvenir qu'elle est censée avoir de lui.

En général, les portraits de veuves obéissent aux conventions suivantes[[51]](#footnote-52).

La veuve adopte une pose de trois-quarts ou limitée à son buste. Elle se trouve de profil ; ou de face, devant un arrière-plan sombre. Elle a une expression sévère. De manière générale, les portraits de femmes sont entourés de portraits à caractère religieux, alors que ceux d’hommes peuvent mélanger le sacré et le profane.

B)Les représentations

Les systèmes de domination sont d’autant mieux assurés qu’ils se fondent sur l’argument de leur inscription dans la nature. Les hiérarchies sociales ne sont ainsi que le reflet d’un donné naturel. Les représentations assurent ces projections en les universalisant. Les anthropologues savent bien que la distinction hommes/femmes correspond à d’autres distinctions : chaud/froid, sec/humide, clair/obscur, etc.

Des lors, il est logique que les genres s’inscrivent dans la sexualisation des instruments de musique et des formes musicales.

1. La sexualisation des instruments de musique

La sexualisation des instruments de musique appartient à beaucoup de cultures. Elle repose sur des éléments divers : la matière dont sont faits les instruments, leur forme, la gestuelle impliquée par leur utilisation.

Les instruments à clavier permettent un maintien retenu, ce qui est le signe d’une féminité contrôlée. La harpe possède une sonorité gracile et fine, là aussi assimilée à la féminité. Ce qui n’est pas le cas des percussions ou des instruments à vent, ces derniers déformant les traits du visage. De telles distinctions sont encore visibles à l’heure actuelle.

Mais je préfère me pencher sur le cas du violoncelle.

Sainte Cécile, patronne de la musique, est représentée en train d'en jouer[[52]](#footnote-53). Elle l’utilise dans une attitude étrange pour nous : l'instrument est posé sur une table, à la hauteur de ses genoux ; elle se tient debout et fait glisser l’archet sur les cordes. Donc, une femme peut en jouer, mais seulement dans certains types de postures. On pourrait prendre ce tableau comme symbole de toute l'ambiguïte de l'histoire de l'utilisation feminine de l'instrument...

Dans une recente interview (2004) la pianiste Martha Argerich rapportait son étonnement lorsqu'il y a une vingtaine d'années, elle constata qu'au sein de l'orchestre qui devait l’accompagner lors d'un concert en Sicile, les violoncellistes femmes tenaient leur instrument sur le côté, de façon à éviter d'avoir à écarter les jambes... archaïsme de l'Italie meridionale ? Sans doute. Mais une altiste française rapporte que ses parents l'ont detournée du violoncelle, car *« ce n'était pas convenable qu'une jeune fille joue de cet instrument, pour eux ça allait me donner des idées »[[53]](#footnote-54).*

De fait, une représentation a traversé les siecles : celle d'un corps féminin que tient l'instrumentiste,

En 1969, une photo d'un journal contestataire allemand reprend le meme théme, de façon moins osée, puisque c'est sur le postérieur de la femme (toujours nue) que glisse l’archet[[54]](#footnote-55). En 2004, beaucoup plus pudique, une affiche sponsorisée par RTL et figurant à l'arrière des bus de la région Aix-Marseille met en scène un couple de jeunes gens et un contrebassiste, nettement plus âgé, sous le titre :

*« Vivre ensemble ».* Ici, aucune nudité. Simplement la posture de l'instrumentiste qui tient son instrument fait écho à celle du garçon qui enlace la jeune fille dont les formes étroites ne sont pas celles des femmes de Rubens : le parallélisme n'en demeure pas moins.

Ces trois exemples illustrent donc un *decrescendo* historique dans le caractére tabou de l'instrument.

Car il revient de loin. Dans l'aire germanophone, on connaît nommément jusqu'au milieu du XIXe siécle environ une cinquantaine de femmes jouant d'instruments à cordes ou à vent. Des années 1750 jusqu'au milieu du XIXe, l'iconographie les concernant est extrêmement lacunaire. Et il est probable que le XVIIe siécle n'etait pas moins rigoureux, comme le montre un tableau,

*Le concert*, de Gerard Terboch , datant des annees 1675[[55]](#footnote-56), conservé à Berlin. Il represente deux femmes jouant ensemble, l'une au clavecin, l'autre à la viole (ancêtre du violoncelle). La deuxiéme n'est montrée que de dos, mais on voit la quasi- totalité de son corps (pieds non compris) ; la claveciniste fait face, mais elle a les yeux baissés, comme ce fut longtemps la régle dans les portraits de femmes, et l’instrument la coupe à hauteur du buste, autre convention de ce type de portrait : on ne doit pas représenter la partie inférieure d'une femme. Ses cheveux sont presque entiérement cachées par une coiffe (on sait que les cheveux, surtout déliés, sont un symbole érotique). Elle représente donc l'intimité, la clôture sur elle-même, le privé, en meme temps qu'elle illustre parfaitement le genre du portrait de femme. De plus, la composition du tableau attire irrésistiblement le regard vers la claveciniste, alors qu'elle n'occupe qu'une partie beaucoup plus restreinte de la toile par rapport à la violoncelliste. éil y a donc une ambiguïte : le corps de celle-ci envahit le tableau, mais la vision de dos suggère plus qu'elle ne décrit, comme si en fait, il ne fallait pas montrer.

Cette position « sexuellement correcte » est en revanche trés bien montrée dans *La leçon de musique,* un tableau de la même époque de Caspar Netscher (1639-1684), peintre hollandais[[56]](#footnote-57). Une jeune fille tient son violoncelle contre sa jambe droite ; une robe recouvre entiérement le bas de son corps (seule dépasse la pointe de sa chaussure gauche). À sa gauche, légérement en retrait, un jeune homme lui tient un feuillet où sont inscrites les notes. À droite, un enfant tient un violon et regarde la scéne d'un air attentif et vaguement inquiet. Ici encore, les regards sont significatifs. L’enfant semble suspecter quelque chose. La jeune fille ne regarde pas le spectateur, mais porte toute son attention sur la partition ; ses lèvres sont serrées dans une attitude de concentration. Ses cheveux sont apprêtés, mais pas voilés, ce qui est probablement une indication. Le jeune homme sourit ; son regard est dirigé vers la jeune fille, qu’il surplombe, sans qu'elle puisse le voir : il peut aussi bien regarder son visage que la naissance de ses seins, puisqu'elle porte une robe largement décolletée...

Un tableau de Van Loo datant de 1650, *groupe de musiciens sur la terrasse*,[[57]](#footnote-58) montre également une violoncelliste : elle prend soin d'écarter au minimum les jambes et pour cela tient son instrument relativement loin devant elle, ce qui la force à se voûter pour jouer.

Deux siécles plus tard, en 1844, une violoncelliste française, Lise Cristiani, donne pour la premiére fois une série de récitals en Europe. Née en 1827 dans une famille d'artistes, elle perdit son père jeune et fut élevée par son grand-pére. Elle etait de tempérament sensible et rêveur. Elle apprit tôt à composer de façon autodidacte et étudia le chant. À quatorze ans, elle commença à etudier le violoncelle sous la direction d’un maitre excellent, Benazet. Ses premières apparitions en public à Paris font sensation. A partir de 1845, elle se lance dans une série de récitals a l'étranger. Elle suscite de l'étonnement partout où elle passe, mais pas nécessairement la critique[[58]](#footnote-59). Cependant, les préjuges sexuels apparaissent nettement. en 1846, un critique musical allemand parle d’elle. Il écrit que *« le plus important****[[59]](#footnote-60)****, c'est de voir comment elle tient la basse ».* Ilsouligneensuite son aspect mélancolique lorsqu'elle s'installe sur sa chaise, les regards de ses longs yeux sur le public qui lui-même la regarde intensément, ajuste ses lunettes tout en attendant avec anxiété de voir comment elle va tenir son instrument. Il note qu'elle porte une robe ample, masquant les contours de son corps et conclut qu’une femme, même si elle joue du violoncelle alors qu'on a surtout l'habitude d'instrumentistes hommes, peut être gracieuse et charmante.

Mais comment, justement, tenait-elle son instrument ? Nous disposons de plusieurs témoignages suivant lesquels elle le faisait avec « *décence* » et en restant *« convenable* », précisant par ailleurs qu'elle utilisait un siege surélevé. On peut penser avec F.Hoffmann[[60]](#footnote-61) qu'elle ouvrait peu les genoux, tenait son instrument loin de son corps, dans une posture comparable à celle du tableau de Van Loo précédemment cité[[61]](#footnote-62).

Lise Cristiani remporta de grands succès lors de ses tournées européennes et russes (elle devait mourir prématurément, en 1853-à l’age de 26 ans- du choléra, contracté en Sibérie), ce qui montre que le public était sensible à la qualité de son jeu. Elle jouait des mélodies de Schubert, Donizetti, des variations sur Offenbach et de la musique de chambre. Mendelssohn lui a dédié une *Romance sans paroles* (*opus* 109). Cependant, il est évident que les aspects visuels de ses attitudes corporelles, presque toujours cités et analysés dans les commentaires de ses concerts, n'auraient pas été pris en compte avec la même importance s'il s'était agi d'un homme... par ailleurs, la connotation sexuelle est également perceptible dans les comptes rendus proprement musicaux de son

jeu : on n’attendait pas d'elle une interprétation « *sexuellement neutre* ». En 1845, dans la *Berliner musikalischen Zeitung*, Julius Weiss, tout en soulignant une fois de plus son élegance, sa décence , vante la profondeur et la délicatesse de son jeu, la chaleur de sa sensibilité, qui, portées à de tels niveaux, n'appartiennent qu'aux représentantes les plus douées de son sexe. Mais des remarques négatives suivent: son utilisation des *pianissimos* donne une impression de monotonie ; son jeu manque de nuances dans les passages plus vigoureux ; elle évite presque toujours de jouer les doubles cordes dans le bas de l'instrument au profit d'une position haute. En bref, elle gomme une partie importante des virtualités du violoncelle ; le rendu des nuances est insuffisant : au lieu d'une peinture, elle exécute l’esquisse d'un dessin au crayon... d'autres pages du même numéro de la revue, sont non moins partagées. On apprécie sa virtuosité, son apparence noble et gracieuse, son jeu tendre et expressif. Mais l'instrument ne convient pas a une femme quand il s'agit d'exprimer des sentiments ardents et passionnés. Une violoncelliste doit se tenir dans les limites du tact, sans quoi elle tomberait dans la caricature. L’année suivante, dans une autre revue allemande, l'ironie affleure : *« on ne peut pas attendre d'une Française qu'elle joue de la même manière que des hommes allemands ».* En 1848, un autre critique souligne la virtuosité de L.Cristiani ; il écrit que, conformément à sa nature féminine, elle interpréte les passages mélodiques avec delicatesse. Mais il ajoute qu’on ne peut exiger autant d'une jeune fille que d'un homme...

Vieilleries du xixe siècle ? Pas seulement. Beaucoup plus trivial, le grand chef d'orchestre Hermann Scherchen apostropha ainsi une de ses violoncellistes :

*« Mademoiselle, le bon dieu vous a donné le merveilleux instrument que vous avez entre les jambes pour envoyer les hommes au ciel et non pas pour le gratter »[[62]](#footnote-63)*.

Toutes ces critiques montrent la surdétermination du corps dans l'appréciation de la violoncelliste ainsi que l'interprétation sexuelle de son jeu[[63]](#footnote-64) : ses qualités proviennent de sa nature féminine ; ses défauts aussi, notamment une maîtrise technique par moment insuffisante, notamment dans le rendu des nuances et les positions de mains difficiles.

1. La sexualisation des formes musicales

En musique comme en peinture, il y a eu une sexualisation et hiérarchisation des catégories esthétiques. En peinture, le grand art, la peinture d’histoire, le grand format, sont réservés aux hommes. En revanche, la nature morte, qui n’est que copie de la nature, est praticable par les femmes, qui excellent d’autre part dans le genre de la miniature. En musique, il est rare que les femmes écrivent des symphonies ou des opéras. En revanche, elles peuvent composer des *lieder* ou des berceuses, beaucoup plus appropriés au cadre domestique.

Mais je voudrais donner ici quelques exemples d’une sexualisation des formes musicales elles-mêmes.

Car on va également assigner la polarité féminin/masculin à bien des procédés de la musique instrumentale. À commencer par la sonate, forme-reine du XIXe siècle. Celle-ci repose sur les rapports de deux thèmes. Le premier est vigoureux, concis, s'exprime dans la tonalité principale ; le second est mélodique, il appartient une tonalité voisine. Le développement achevé, dans la réexposition, le premier thème va l'emporter sur le second. Comme on le devine, le premier thème sera considéré comme masculin, le second féminin. Et ce ne sont pas des reconstructions a posteriori d'auteurs féministes. On trouve ces idées dans le *Cours de composition musicale* de Vincent d’Indy, très conservateur sur le plan social :

« *À mesure que les deux idées exposées et développées dans les pièces de forme Sonate se perfectionnent, on constate en effet qu'elles se comportent vraiment comme des êtres vivants, soumis aux lois fatales de l'humanité (...) Et dans ce perpétuel conflit, image de ceux de la vie, chacune des deux idées offre des qualités comparables à celles qui furent de tout temps attribuées respectivement à l'homme et à la femme.*

*Force et énergie, concision et netteté : tels sont à peu près invariablement les caractères d'essence masculine appartenant à la première idée : elle s'impose en rythmes vigoureux et brusques, affirmant bien haut sa propriété tonale, une et définitive.*

*La seconde idée au contraire, toute de douceur et de grâce mélodique, affecte presque toujours par sa prolixité et son indétermination modulante des allures éminemment féminines : souple et élégante, elle étale progressivement la courbe de sa mélodie ornée ; circonscrite plus ou moins nettement dans un ton voisin au cours de l'exposition, elle le quittera toujours dans la réexposition terminale, pour adopter la tonalité initiale, occupée dès le début par l’ élément dominateur masculin, seul (...) Telle paraît être du moins, dans les sonates comme dans la vie, la loi commune »[[64]](#footnote-65).*

En 1986 encore, Olivier Messiaen affirmait : « *Chez Beethoven, les rythmes et les thèmes sont d'allure masculine, donc d'une seule volée et sans accents particuliers ;* cela est probablement dû à son caractère volontaire et puissant [c'est moi qui souligne] ».

D'autres exemples de cette saturation des formes musicales par les distinctions de genres abondent. En voici quelques exemples.

Le septième degré de la gamme, appelé la *sensible* (intervalle *do-si* dans la tonalité de do), est vu comme féminin. Il ne doit jouer qu'un rôle modeste, transitoire, et se résoudre sur l'accord de tonique, du premier degré de la gamme.

L'accord parfait mineur, rappelle Niklaus Harnoncourt, a longtemps passé pour inférieur, féminin. Le motif rythmique de l'incise est différent suivant le moment de la mesure où il intervient. Quand il est sur le premier temps, il donne une impression d'équilibre, de stabilité et est qualifié de masculin. Quand il est sur le deuxième temps, il communique une impression d'insécurité, d’instabilité, féminine.

De même, plus globalement, on a longtemps distingué le rythme et l'harmonie, qui concourent tous deux à la formation de la mélodie. Le rythme serait un principe essentiellement masculin, l'harmonie féminin : et bien entendu, c'est le rythme qui transforme des sons en véritable musique...

On trouve souvent des expressions révélatrices chez les théoriciens de la musique du XIXe siècle[[65]](#footnote-66). Le récitatif est le frère, l'*aria* la soeur. Les *adagio* et les *scherzo* sont reliés au féminin. Le masculin se repère dans les larges intervalles, les octaves, les *sforzato*, la fugue, les orchestres symphoniques, les instruments à vent. Le féminin est visible dans les mélodies lyriques, le *legato*, la musique de chambre, les intervalles de seconde, les instruments tels que la harpe.

On retrouve le dualisme masculin/féminin dans la formulation des styles d’interprétation. Wilhelm von Lenz a par exemple écrit dans ses souvenirs au sujet d'une interprétation par Chopin de la Sonate *opus* *26* de Beethoven :

« *Son jeu était beau, mais pas aussi beau que dans ses propres compositions ; il n’empoignait pas, ne jouait pas en relief, pas comme dans un roman dont l'intérêt croît de variation en variation. Il murmurait mezza voce mais incomparablement dans la cantilène, avec une perfection infinie dans la continuité et l'enchaînement des phrases : un jeu d'une beauté idéale, mais**féminin ! Or Beethoven est un**homme**et ne cesse jamais de l’être* ! ».

Liszt lui-même, par ailleurs doté d'un tempérament très généreux, n'échappait pas aux classifications de règle à son époque. On les retrouve dans la définition qu'il donne des mazurkas : « *Toutes les femmes en Pologne ont, par un don inné, la science magique de cette danse. Les moins heureusement douées savent y trouver des attraits improvisés.* ***La timidité et la modestie*** [c'est moi qui souligne] *y deviennent des avantages...* ».

On retrouverait sans peine des analogies dans l'histoire de la peinture de cette époque. Je prendrai ici un seul exemple, celui des significations symboliques du dessin et de la couleur. Le débat est à vrai dire très ancien : à la Renaissance, il opposait déjà les Florentins, adeptes du trait, et les Vénitiens, partisans de la couleur. Au XVIIe siècle, il resurgit à travers la querelle des partisans de Poussin et ceux de Rubens ; au XIXe siècle il s'incarne aussi dans la différence de style existant entre Ingres et Delacroix. En 1867, Charles Blanc, publie sa *Grammaire des arts du dessin.* Il écrit très clairement que le dessin appartient au genre masculin, la couleur au féminin. Si la couleur peut être enseignée par ce que, comme la musique, elle obéit à des lois, il est infiniment plus difficile d'apprendre le dessin, dont les principes absolus ne peuvent pas être enseignés[[66]](#footnote-67). La supériorité du trait est manifeste dans l'architecture et la sculpture. Mais elle existe aussi en peinture, où elle domine la couleur. Blanc utilise une métaphore sexuelle en écrivant que :

*«... l'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour l'engendrement de la peinture, comme celle de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais le dessin doit conserver sa prépondérance sur la couleur. S'il en allait autrement, la peinture courrait à sa ruine ; elle serait perdue par la couleur comme l'humanité a été perdue à travers Eve ».*

Il poursuit en expliquant que le dessin est le vecteur de l'intelligibilité, alors que la couleur seule n'amène que l'incohérence : elle ne prend de signification que si elle est disciplinée par le trait. Autrement dit, la raison contre l'instabilité... On retrouve également chez Blanc la distinction privé/public, dans la mesure où il assimile la couleur à la vie organique, ce qui se passe à l'intérieur. La couleur est aussi assimilée à ce qui passe, ce qui est superficiel, comme la modernité, opposée à la permanence de la tradition : autrement dit, la décadence se situe du côté de la féminisation.

**Partie II : Les résultantes : les pratiques**

Multiples furent les incidences pratiques des distinctions de genre. On s’en aperçoit en consultant quelques biographies de couples d’artistes.

Par ailleurs, l’histoire de la musique nous permet de saisir des occasions dans lesquelles les femmes, par la pratique de certains arts, purent échapper au cadre domestique, cela aussi bien en Europe qu’en Inde.

1. Vies d’artistes : le pire et le meilleur

Ici encore, je ne peux donner que quelques exemples, qui démontrent la pluralité des attitudes des couples d’artistes, allant du conformisme au machisme en passant par la tolérance.

Le compositeur Gustav Mahler séjourne à l’hôtel Bellevue, à Dresde. Le 19 décembre 1901, il écrit une lettre incroyable à sa fiancée, Alma Schindler. Alma est la fille du peintre paysagiste Emile. Schindler. Elle aurait donné son premier baiser à Gustave Klimt. Elle manifeste des dons de compositrice. C’est aussi une des plus belles femmes de Vienne et elle a dix-neuf ans de moins que Mahler.

*« Aujourd’hui, ma chère Alma, je me mets à écrire avec le cœur lourd (…) j’étais heureux d’avoir enfin trouvé celle avec qui j’avais pu aussitôt tout partager ; celle qui m’appartenait tout entière comme ma femme et qui était devenue un autre moi-même (…) Qu’est-ce donc que cette idée fixe qui s’est introduite dans cette petite tête si profondément et si tendrement aimés, qu’elle doit être et devenir elle-même ? Que se passera-t-il le jour où la passion sera calmée (cela arrive très vite), lorsque viendra le moment, non pas d’habiter mais de vivre ensemble et de s’aimer ? (…) Il va me falloir ici commencer à parler de moi, car je me trouve dans l’étrange situation d’opposer à la tienne la musique que tu ne connais pas et ne comprends pas encore)…) Ne t’est-il pas possible de considérer désormais ma musique comme la tienne ?) (…) Comment te représentes-tu un tel mélange de compositeurs ? Imagines-tu à quel point une rivalité si étrange deviendra nécessairement ridicule, et sera plus tard dégradante pour nous deux ? Que se passera-t-il lorsque tu seras en forme et qu’il faudra t’occuper de la maison ou de quelque chose dont j’ai besoin si, comme tu me l’écris, tu veux m’épargner les petits détails de la vie ? (…) Que tu doives être « celle dont j’ai besoin », si nous devons être heureux, mon épouse non pas ma collègue, cela c’est sûr ! (…) Cela doit être clair entre nous, avant que nous ne puissions songer à des liens qui nous unissent pour la vie. Que signifie donc : « je n’ai pas encore travaillé depuis… maintenant je vais travailler, etc. » ? Qu’est-ce donc que ce travail ? Composer ? Pour ton propre plaisir ou bien pour enrichir le bien commun de l’humanité ? Tu m’écris : « Je sens que je n’ai rien d’autre à faire que de pénétrer en toi, je joue tes lieder, je lis tes lettres, etc. » Que tu aies des remords parce que tu négliges tes études de forme musicale et de contrepoint, cela m’est incompréhensible ! (…) Tu n’as désormais qu’une seule profession : me rendre heureux! Me comprends-tu, Alma ? Je sais bien que tu dois être heureuse (grâce à moi) pour pouvoir me rendre heureux. Mais les rôles dans ce spectacle, qui pourrait devenir une comédie aussi bien qu’une tragédie (ni l’une ni l’autre ne serait juste) doivent être bien distribués. Et celui du « compositeur » de celui qui « travaille », m’incombe (…) tu dois te donner à moi sans conditions[[67]](#footnote-68), tu dois soumettre ta vie future, dans tous ses détails, à mes besoins et ne rien désirer que mon amour ! ».*

Alma est décontenancée. On le serait à moins, d’autant plus qu’elle a un fort caractère. Elle va demander conseil à sa mère qui lui dit de reprendre sa liberté. Elle épousera Mahler quelques mois plus tard. Au début, le couple semble heureux. Malher est très connu, mais Alma le fait profiter de son carnet d’adresses. Elle lui présente Gustave Klimt ; son professeur de musiqueA.von Zemlinsky, avec lequel elle a eu un flirt poussé ; le poète dramatique G.Hauptmann ; le chef de file de l’avant-garde musicale, Arnold Schoenberg. Mais la vie va séparer progressivement les deux époux. Alma ne compose plus, elle en souffre. Elle goûte peu la musique de son mari. Par tempérament, elle a toujours été attirée par les hommes brillants et les artistes. Elle a bientôt une liaison avec Walter Gropius, le chef de file du *Bauhaus*. Survient alors un épisode tragique tragi-comique (ou un *lapsus calami* ?). Gropius écrit une lettre d’amour à Alma. Mais sur l’enveloppe, il inscrit le prénom de Gustav.

A la lecture de la lettre, Mahler tombe des nues. Il ne soupçonnait rien… A la différence de beaucoup de cocus, il a une réaction intelligente. On parle beaucoup à Vienne d’un médecin ambitieux et novateur, le Docteur Sigmund Freud. Gustave se dit qu’il pourra peut-être lui expliquer ce qui lui arrive. De son côté, Freud n’est pas mécontent de pouvoir mettre sur la liste de ses patients le nom du célèbre chef d’orchestre. Freud lui-même a des rapports ambigus avec la musique. Il l’apprécie, au point de conseiller à certains ses patients d’aller écouter des opéras, mais ne la supporte pas. Plus exactement, il n’accepte pas de ne pas comprendre ce pourquoi la musique l’émeut .Il le dit expressément dans son analyse du Moïse de Michel-Ange. Quoi qu’il en soit, Freud procède à une psychanalyse-éclair de Mahler[[68]](#footnote-69)au cours d’une promenade de quatre heures dans la petite ville de Leide, où ils se sont donné rendez-vous le 26 août 1910. Bruno Walter, l’assistant de Mahler, a consulté Freud avec succès. Malher dit à Freud le malheur dans lequel il se trouve plongé par l’adultère de sa femme, en précisant qu’il traverse une période d’impuissance physique. Freud pose un diagnostic de névroses obsessionnelles chez le couple. Malher a été très marqué dans son enfance par les mauvais traitements que faisait subir son père à Marie, sa mère. Inconsciemment, il a transformé Alma en sa mère, en la plongeant dans la souffrance par le refus de voir en elle une compositrice. Freud remarque que le prénom exact d’Alma est Anne-Marie. Mahler l’appelait *« Ma Marie* ». Freud dit aussi à Mahler que comme sa mère, il boîte. Mais cette boiterie est psychosomatique. Tout en faisant souffrir Alma, il l’idéalise, d’où son inappétence sexuelle. Mais à partir du moment où Alma le trompe, elle redevient une femme comme les autres. Il pourra donc retrouver sa vigueur et commencer à aimer réellement sa femme.

Quant à Alma, c’est un bon exemple du complexe d’Œdipe. Freud dit à Gustav : *« Votre femme cherche son père dans l’homme qu’elle aime, vous êtes celui-là* ». Malher sort optimiste de cette entrevue. Il comprend ses erreurs et encourage Alma à composer, promet qu’il l’aidera à faire éditer ses œuvres.

Le couple aurait-il été sauvé ? Nous ne le saurons jamais, car Mahler meurt l’année suivante d’une endocardite.

Alma n’avait en tout cas pas arrêté sa liaison avec Gropius. Celle-ci prend temporairement fin en 1912, elle en entame une autre avec l’écrivain et peintre Óscar Kokoschka, qui exécute en son honneur le tableau *La fiancée du vent*. Elle le quitte peu après et se marie avec Gropius, dont elle a une fille. Celle-ci meurt très jeune. Alban Berg compose en sa mémoire le *Concerto à la mémoire d’un ange*. Alma aura une vie agitée jusqu’à sa mort en 1964, à l’âge de quatre vingt cinq ans.

Revenons à la lettre de Gustav de 1910. Je l’ai qualifiée d’incroyable. L’est-elle vraiment [[69]](#footnote-70)? Les jugements historiques sont toujours difficiles et souvent hasardeux. L’amoureux d’histoire devrait se pénétrer du principe méthodologique premier de l’ethnologue : situer son regard à la bonne distance. Ne pas se confondre avec le point de vue de ceux que l’on observe sous peine de perdre toute faculté critique et même d’intelligibilité. Mais aussi ne pas juger à propos de ses propres valeurs ou de celles de notre époque. Le conseil est à suivre quand on essaie, en nos temps post féministes, de juger le comportement d’un homme datant de plus d’un siècle, où les mœurs bourgeoises-et le droit-réduisaient les femmes à la place que Mahler assigne à sa fiancée. De telles idées se sont certainement perpétuées dans nos sociétés jusqu’aux années soixante et dix. Faut-il alors exonérer Mahler, qui ne pouvait admettre que son épouse fut elle aussi une artiste ? D’autres exemples montrent que même avant lui, d’autres modèles conjugaux étaient possibles. Y compris au cœur du XIXe siècle, ce siècle noir des femmes : malheur à celles qui sont nées avec le Code civil qui instituait un partage inégal : « *Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance au mari* »[[70]](#footnote-71) .

**Projection du Dvd : D’un pas mesuré**

Prenons le cas d’un amour romantique s’il en fut, celui des époux Schumann. Clara Wieck manifesta très tôt des dons pour la musique. Ses parents étaient divorcés (le divorce était autorisé en Allemagne) et elle fut éduquée par son père, un bon professeur de piano (Robert Schuman allait être son élève). Sans peut-être le savoir le père Wieck était féministe. Il encourageait sa fille non seulement à jouer du piano, mais à composer, transgressant ainsi une limite pluriséculaire. Il avait également observé que le mariage était souvent le tombeau des dons artistiques d’une femme. Il encourageait donc sa fille à demeurer célibataire. Mais Clara et Robert tombent amoureux l’un de l’autre… et se heurtent à la résistance du père à leur projet de mariage. Ne pouvant obtenir son consentement, Robert et Clara se résolvent à l’attaquer en justice en 1839, au motif que :

*« Le père de la soussignée Clara Wieck nous refuse son autorisation en dépit de sollicitations pressantes et affectueuses. Nous ne pouvons nous expliquer les motifs de ce refus, notre situation de fortune étant à même de nous mettre à l’abri du besoin dans l’avenir. Le vrai refus du motif de Monsieur Wieck doit plutôt se trouver dans une sorte de sentiment personnel de haine à l’encontre du soussigné, alors que celui-ci pense pour sa part accomplir tous les devoirs que peut attendre de lui le père de celle qu’il a choisie pour compagne de sa vie »[[71]](#footnote-72).*

Quelques années plus tard, le père et la fille se réconcilient. En 1843 le père Wieck écrit :

*« Parce que j’aime toujours la musique sincèrement et sans le moindre regret, je tiens à ce que tu saches que je ne suis nullement insensible à l’activité, que je n’ignore pas, de ton mari dont je connais le grand talent. Si je t’écris cela, c’est pour que tu me dises quand je pourrais entendre quelques-unes de ses récentes compositions, dont j’entends parler avec enthousiasme par tous les amateurs* »[[72]](#footnote-73).

Encourage-t-il encore sa fille à composer ? Plus tard, celle-ci s’étonnera de l’éducation qu’il lui a donnée en la matière, écrivant que le rêve de son père était illusoire : l’histoire montrait bien qu’il n’y avait jamais eu de compositrices… Robert s’en étonnait d’ailleurs dans leur journal : *« Il est incroyable qu’il n’y ait pas de femmes compositeurs. Les femmes sont peut-être la part immergée de la musique ».*

À leur époque, on ne cherchait pas dans l’histoire des compositrices, pour la raison qu’il ne pouvait y en avoir : la composition exigeait des facultés intellectuelles hors d’atteinte pour une femme[[73]](#footnote-74). Sur le plan esthétique, les œuvres de Clara sont de leur temps, sans plus. Ses compositions pour piano sont du Chopin banalisé et s’écoutent agréablement. Si elle adorait la musique de son mari, elle ne comprenait rien à la musique moderne, en particulier celle de Wagner qu’elle qualifiait de cacophonique.

Pendant vingt-cinq ans, de 1828 à 1853, les deux époux entrelacent leurs œuvres. Robert compose des Impromptus (*opus* 5) « *Sur une romance de Clara Wieck »*. Un passage du *Notturno* des *Soirées musicales* de Clara, un motif descendant de cinq sons, déjà présent dans la *Fantaisie en do*, passe en boucle dans la huitième *Novelette « Stimme aus der Ferne*». Pour les dix-huit ans de Clara, Robert lui offre ses dix-huit *Davidsbündlertänze* .Elles sont inspirées par une mazurka des *Six soirées musicales*, publiées en 1836 (*opus* 6) par Clara, dont Robert fera dans la presse musicale une critique élogieuse. Ils publient ensemble les douze *Lieder* du *Liebesfrühling* (*opus* 37/12). En 1839, l’année où les deux fiancés attaquent le père en justice) Robert écrit à sa future épouse :

*« A l’écoute de ta Romance, j’ai entendu une nouvelle fois que nous devions devenir mari et femme. Tu me complètes comme compositeur, de même que moi pour toi. Chacune de tes pensées provient de mon âme, de même que je te dois toute ma musique »*

Mais Clara allait cesser peu à peu de composer. Tout en appréciant ses œuvres, Robert jugeait que le premier devoir d’une femme était de s’occuper de sa maison et de ses enfants. Il adorait les enfants et lui en fit une dizaine. Comme le couple n’était pas fortuné, il ne pouvait s’en remettre à des domestiques pour leurs soins. Robert écrit *:*

*«… s’occuper des enfants, d’un mari perdu dans ses rêveries, cela ne se consolide ne se concilie guère avec la composition* ». Au total Robert totalisera cent quatre vingt recueils, Clara une trentaine… Les œuvres de Clara postérieures au mariage (en 1840) sont presque toutes composées pour Robert et diffèrent de celles de jeunesse, plus brillantes et superficielles. En 1853, Robert tombe malade. Le 8 juin elle insère dans ses *Variations opus 20 « Sur un thème de R. Schumann* » le motif qui unissait autrefois sa *Romance opus 3*, les *Impromptus* de Robert et sa *Romance* en la mineur *opus* 21. Elle pose sa plume de compositrice et ne la reprendra jamais.

Elle devient veuve à trente-six ans. Elle consacrera les vingt-cinq prochaines années de sa vie au culte de la musique de son mari et devra subvenir à l’éducation de leurs sept enfants vivants. Elle va poursuivre à travers toute l’Europe une carrière de virtuose, se faisant son propre imprésario, fait exceptionnel à l’époque.

Un couple donc très différent de celui que formeront un demi-siècle plus tard Gustav et Alma. Car si la pression sociale est certaine (c’est bien la société qui engendre les types idéaux d’homme et de femme), les individualités et l’accord des cœurs et des corps comptent aussi.

Prenons en dehors de l’art musical d’autres exemples de cette variété d’attitudes[[74]](#footnote-75).

Certains couples se sont déchirés.

Entre Auguste Rodin et Camille Claudel, c’est l’amour-passion, avec ses flamboiements et ses désillusions. « *Ma très bonne à deux genoux devant ton beau corps que j’étreins* »écrit-il à sa jeune maîtresse

(elle a vingt ans, lui quarante-cinq). Celle-ci n’est pas en reste : *« Je couche toute nue pour me faire croire que vous êtes là, mais quand je me réveille, ce n’est plus la même chose. Je vous embrasse* ». Mais il ne s’agit pas d’une liaison banale entre un artiste consacré et son modèle. Rodin perçoit très vite les dons de Camille « *Je lui ai montré où trouver de l’or, mais l’or qu’elle trouve est bien à elle* ».

Ils collaborent et de 1884 à 1886 travaillent aux mêmes œuvres : *L’Eternelle Idole, Le Baiser, Fugit Amor, la Danaïde*. On dira plus tard qu’elle ajoute du sentiment à l’expressivité des corps chère à Rodin. Mais Claudel ne veut pas quitter sa compagne Rose Beuret et Camille ne supporte plus le partage : elle veut le mariage. Devant les refus réitérés de Rodin, elle le quitte. En 1892, elle dessine une caricature de Rodin et de Rose : *« Le Collage. Ah ! Ben vrai ! Ce que ça tient ? »*. Ils sont nus et se tournent le dos, à quatre pattes dans une posture grotesque, soudés par leurs postérieurs comme des chiens après l’accouplement. On connaît la suite de la malheureuse existence de Camille. Rodin a un fils de Rose, qu’il épousera quelques mois avant de mourir en 1917, après cinquante trois ans de concubinage.

Picasso le Minotaure a beaucoup collectionné les œuvres d’art et les femmes. Même aussi douées que belles, elles ne seront jamais ses égales, mais muses ou viatiques. Parmi elles, Dora Maar. Comme Alma, elle possède un fort caractère et est une égérie des milieux artistiques quand il la rencontre. Il a cinquante quatre ans, elle vingt-huit. Elle dirige un studio où défilent mannequins et personnalités du Tout-Paris. Comme Camille, elle commence par tout accepter de Picasso, qui poursuit toujours sa liaison avec Marie-Thérèse Walter, dont il a une fille. Dora l’accompagne dans la peinture de *Guernica* (1937) et en fait un reportage photo. Mais elle va abandonner la photographie pour s’initier à la peinture sous les conseils du Maître, qui accroît ainsi son emprise. Par une sorte de métaphore, elle devient son modèle, l’objet dont il tire son inspiration, tandis que continue le ménage à trois. Il la quitte en 1945 pour Françoise Gillot. Dora s’enferme dans la prison de la dépression (elle sera suivie par Lacan) avant de se retirer dans le Lubéron, dans une maison achetée par Picasso. Elle y vivra cloîtrée, archivant les souvenirs de sa vie avec le Maître.

Mais la passion entre les artistes ne se conjugue pas toujours avec le malheur.

Ainsi de Sonia et Robert Delaunay. Sonia Terk quitte Saint-Pétersbourg en 1950. Ses professeurs russes ont déjà remarqué ses dons et elle sait qu’elle sera artiste. Elle a vingt-trois ans et rencontre le galeriste Wilhelm Ude, qui a découvert Picasso. Il est homosexuel, mais elle l’épouse rapidement. C’est un mariage blanc, une association. Ude la fait profiter de son carnet d’adresses. Ils vivent séparés. Deux mois après leur mariage, Sonia rencontre Robert Delaunay dans la galerie de son mari. Elle devient rapidement sa maîtresse. Ils ont le même âge. Elle divorce et l’épouse un an plus tard, en 1909. Ils vivront trente ans ensemble, jusqu’à la mort de Robert d’un cancer, en 1941. Comme Clara et Robert Schuman, ils entrelacent leurs œuvres. Sonia n’est pas une muse, mais une partenaire, de rang égal. Robert et elle s’influencent sans se copier, tandis qu’ils vivent un amour heureux.

A.Virondelet célèbre leur communauté esthétique en ces termes :

*« Leur atelier est un laboratoire d’idées communes que chacun va mettre en couleurs et en vibrations. Robert peut-être plus théoricien, Sonia plus slave, plus pétillante d’idées, mais tous les deux toujours aussi fusionnels. Leurs peintures sont en ce sens la véritable métaphore de leur couple : leurs formes géométriques tourbillonnants comme les arceaux qui entourent les planètes, elles s’enlacent et se délacent, vibrant parce qu’elles ont observé de trop près le soleil, toujours dans une fête joyeuse, qui révèle la puissance vitale* »[[75]](#footnote-76).

Sonia mourra à quatre vingt quatorze ans, juste après avoir rédigé ses *Mémoires,* où elle parle de sa passion pour la couleur, partagée avec Robert.

On trouve le même partage chez Jean Tingueli et Nikki de Saint-Phalle, surnommés les *Bonny and Clyde* de l’art.

Ils se rencontrent en 1955. Il a trente ans, elle vingt-cinq. Ils sont mariés, mais éprouvent tout de suite une passion réciproque, qui durera jusqu’à la mort de Jean. Nikki est belle : elle pose parfois pour *Life magazine* et *Vogue*. Mais elle est fragile psychiquement, souvent dépressive. Elle a subi dans son enfance des relations incestueuses. Elle découvre sa vocation d’artiste en faisant la connaissance de l’oeuvre de Gaudi et se passionne pour les formes contemporaines de l’art. Elle et Jean sont exposés dans tous les grands musées ; ils ont leurs propres productions mais se retrouvent dans des œuvres communes, sans que l’un cherche à dominer l’autre. Ils communient dans l’idée que l’art a une vocation révolutionnaire, que le mouvement est premier.

*« Pour moi,* disait Jean*, l’art est une forme de révolte totale et complète »*. En 1969, le couple se représente dans une sculpture monumentale aux couleurs vives, *Adam et Eve*. Jean ira au paradis des artistes en 1991, Nicky l’y rejoindra en 2002.

Autre couple mythique, celui de Salvador Dali et Gala.… la plus antipathique des femmes, suivant Peggy Guggenheim. Dali a une vision de la femme très traditionnelle. La femme ne peut pas créer, mais elle peut jouer le rôle de muse, qu’il a d’ailleurs assigné à Amanda Lear, la belle maîtresse morganatique à laquelle il a sans doute le plus tenu. D’origine russe, beaucoup plus âgée que lui, Gala joua un rôle maternel auprès de Dali, dont la virilité n’était pas très affirmée. Elle s’occupait de tout ce qui concernait la vie matérielle, et lui ouvrit son volumineux carnet d’adresses quand ils se sont rencontrés. À la mort de Gala, Dali se sent abandonné et meurt cloîtré quelques années plus tard.

On peut trouver beaucoup d’autres exemples de couples d’artistes qui ont partagé leurs arts et leur vie de manière réellement amoureuse. Les deux dadaïstes Sophie Taueber(1899-1943) et Hans Arp(1886-1966) ; Man Ray(1890-1976) et Lee Miller(1907-1977) ; Max Ernst(1891-1976 et Dorothea Tanning(née en 1910).

L’histoire de la musique montre aussi des couples heureux, y compris au XIXe siècle[[76]](#footnote-77).

Ainsi de Louise et Aristide Farrenc. Louise rencontre Aristide dans des concerts et l’épouse à dix-sept ans ; il a dix ans de plus qu’elle. Ils jouent ensemble. Louise a des dons pour la composition. Elle est d’un tempérament timide et son mari l’aide à publier ses œuvres. Elle va s’illustrer dans le grand genre (en principe masculin) de la symphonie. Aristide crée en 1852 une *Société symphonique*. Il soutiendra toute sa vie son épouse dans son activité de compositrice.

Mais les exemples inverses existent aussi, où le mariage fut un carcan pour les épouses compositrice. Carcan que certaines parvinrent à briser.

Louise Viardot, fille de Pauline, épouse en 1882 Ernest Héritte, un diplomate de vingt ans son aîné. Elle le quittera trois ans après. En janvier 1795, Sophie Gail épouse à dix-neuf ans l’helléniste Jean-Baptiste Gaël. Il a trente ans de plus qu’elle et est professeur au Collège de France. Les époux se séparent trois ans après leur mariage, puis divorcent. Un contemporain décrit ainsi Louise :

« *Madame Gail était dans cette pléiade, comme l’étoile principale autour de laquelle tourbillonnaient de brillants satellites ; malgré les disgrâces de son extérieur[[77]](#footnote-78), elle avait une physionomie si animée, une âme si ardente (…) de grands musiciens, entre autres, s’abandonnent à son influence et c’est sans doute à cette circonstance que Madame Gail dut enfin de se livrer à des compositions lyriques d’un ordre plus élevé* ».

Sa librettiste Sophie Gay publie en 1832 un roman, *Mariage sous l’Empire*, où elle condamne l’hypocrisie de la morale bourgeoise, indulgente pour l’adultère masculin et implacable pour celui de la femme. Peut-être s’était-elle inspirée de la vie de la compositrice, qui eut plusieurs enfants d’amants différents et menait une existence affranchie des conventions sociales.

On retrouve les mêmes déclinaisons du bonheur chez les couples homosexuels. L’artiste peintre Rosalie Bonheur et sa compagne ont vécu semble-t-il une vie de couple harmonieuse

Tout le contraire de la liaison entre Arthur Rimbaud et Paul Verlaine[[78]](#footnote-79).

Né en 1844, Paul Verlaine a dix ans de plus qu’Arthur Rimbaud. Il se marie à 22 ans et l’année suivant son mariage, il rencontre Rimbaud, en fugue à Paris. Ils fréquentent les mêmes cafés littéraires. Verlaine balance peu de temps entre son épouse et Rimbaud. Il la quitte, pour suivre le jeune homme en Angleterre et en Belgique. Leur liaison ne durera que deux ans. En 1873, déchiré entre ses deux amours, dans une crise d’alcoolisme, Verlaine tire une balle sur Rimbaud. Celui-ci le quitte. Verlaine purge à Bruxelles une peine de deux ans de prison. Plusieurs années après, il reviendra au catholicisme.

Que retenir de ces quelques exemples, arbitrairement choisis ?

Avant tout que bonheur et malheur, comme chez les couples ordinaires, dépendent largement du type d’accord qui unit un homme et une femme, qui passe plus ou moins par la médiation de l’union des corps. Tout dépend des aptitudes à l’amour, lequel ne se confond jamais avec l’état amoureux. Pour durer, la passion a besoin d’échanges qui parfois conduisent à l’osmose, avant que la mort ne scelle les vies en destins. La différence d’âge joue aussi son rôle. Quand elle se cumule avec le tempérament dominateur d’un des artistes (Mahler, Picasso) elle augmente les risques d’anéantissement du couple.

La musicienne Marie Jaëll forme avec son mari un couple de pianistes, qui connut le succès. Elle s’essaya aussi à la composition. En 1878, elle écrit à Franz Liszt :

« *À la fin, qu’elle soit douée ou non, l’homme prend à peu près toutes les choses dont il tire ses forces pour produire (…) L’union de deux êtres peut, certes, être belle, splendide, merveilleuse, mais (…) la femme doit-elle toujours succomber et faire le choix entre les ailes du corps et celles de l’âme, sacrifier les unes aux autres ? Ne peut-elle garder quatre ailes? C’est un mystère dont j’ai voulu voir la fin ; le rêve était-il trop téméraire ?* »[[79]](#footnote-80)

Enfin, s’il est fréquent que, *volens nolens*, des épouses arrêtent de créer pour leur mari, l’inverse est plus rare.

Deux exemples, toujours pris dans le XIXe siècle.

Lucile Le Verrier, fille d’un grand astronome, a ces réflexions sur sa carrière de musicienne que son mariage lui a fait abandonner :

« *Je m’appelle Lucile Magne, j’ai un mari adoré et parfait, de beaux enfants, j’habite un appartement vaste et bien arrangé, je me trouve bien heureuse. Je demande seulement à Dieu de me rendre la santé. Mais quand je pense à Lucile Le Verrier, qui ne quittait pas sa mère pour un jour sans chagrin, qui demeurait à l’Observatoire (…) il me semble que je pense à une autre personne, qui m’a intéressée et qui a disparu* »[[80]](#footnote-81)

Quelques années plus tôt, une femme peintre, Marie Guilhelmine Benoist, avait elle aussi renoncé à son art sous la pression de son mari, avec un profond chagrin[[81]](#footnote-82).

Marie de la Ville faisait partie des élèves de David qui eut plusieurs élèves femmes. Elle épouse le Comte Benoist, un royaliste membre d’un complot visant à la restauration de l’Ancien Régime, qui doit fuir en 1793. Elle a cependant les faveurs de Napoléon. Elle devient célèbre à trente-trois ans en effectuant le *Portrait d’une Négresse*. Ne prenons pas ce tableau pour un document ethnographique. Si la peau est d’un noir prononcé, le visage n’a rien de négroïde. Le vêtement est un drapé à l’antique, qui découvre le sein gauche de la jeune femme, dans une figure conventionnelle de la nudité. Mais non seulement il n’y a rien de servile dans cette négresse, mais en plus on comprend que l’artiste a voulu montrer qu’elle pouvait être aussi belle qu’une femme blanche. Madame Benoist innove dans un autre genre : elle peint des scènes historiques, genre réputé masculin. Devenu empereur, Napoléon décernera en 1804 une médaille d’or à l’artiste, la fera bénéficier de nombreuses commandes et lui attribuera une pension annuelle. Mais en avril 1814, l’empereur abdique. À la faveur de la Restauration, Pierre Vincent Benoist devient conseiller d’État. L’activité artistique de sa femme, notamment dans sa dimension publique, devient alors gênante pour lui. Il lui demande d’y renoncer rapidement. Elle s’y résout, non sans mal. Le 1er octobre 1814, elle écrit une lettre poignante à son mari. Après un passage où elle lui demande d’excuser ses « *mines maussades et ses jérémiades »*, elle poursuit :

« *Ne m’en veuillez pas si mon cœur s’est ému tout d’abord du parti qu’il me fallait prendre en satisfaisant enfin à un préjugé de la société auquel il faut bien, après tout, se soumettre. Mais tant d’études, tant d’efforts, une vie de travail acharné, et après une longue période d’épreuves, enfin le succès ! Et puis, voir soudain tout cela comme un objet de honte ! Je ne pouvais m’y résoudre. Mais tout est bien ainsi, n’en parlons plus ; je suis devenue raisonnable… mon amour-propre a reçu une blessure trop soudaine, aussi, n’en parlons plus ou la blessure s’ouvrirait à nouveau* ».

Tout est dit en quelques mots amers. Madame Benoist ouvre alors une école d’art pour jeunes filles, où elle enseigne jusqu’à sa mort, douze ans plus tard, en 1826.

1. Les apparitions des femmes en public

Une des raisons majeures de l’exclusion des femmes des activités artistiques réside dans leur assignation au cadre domestique : une femme honnête ne doit pas se montrer en public. Or certaines formes artistiques, comme la musique, nécessite souvent une apparition en public, ou au minimum une certaine sociabilité : pendant longtemps, on ne pouvait entendre de la musique que si on la pratiquait. C’est moins vrai pour la peinture ou l’écriture, mais même dans ces cas, la diffusion d’une œuvre nécessite des contacts avec le public.

.

Je voudrais prendre deux exemples, surtout illustrés par la projection de DVD. L’un après à la présentation l’un concerne l’apparition des femmes dans les opéras de l’époque baroque en France ; l’autre concerne la participation des femmes aux arts sacrés en Inde.

**Projection de plusieurs DVD d’opéras de l’époque baroque et de danses et chants sacrés indiens.**

**Conclusion :Et aujourdh’ui ?**

Tout ceci n’appartient-il qu’à l’histoire ? Les femmes n’ont conquis l’égalité juridique avec les hommes que dans les pays occidentaux. Sauf peut-être en Scandinavie, elles ne sont pas encore parvenues à l’égalité réelle.

Au début du XXe siècle, l’accès à l’instruction a levé une des premières barrières. On n’en a pas pour autant assisté à une multiplication des compositrices, ou des chefs d’orchestres symphoniques. Car en musique peut-être plus qu’ailleurs, les mentalités anciennes ont persisté et les plafonds de verre sont d’autant plus épais.

Une enquête menée en 1992 dans un certain nombre d'établissements scolaires anglais sur l'éducation musicale montre bien la permanence de certains stéréotypes. Filles et garçons ont tendance à s'inscrire de même dans certaines particularités. Les filles sont davantage du côté de la musique classique, associée à la conformité, les garçons de la musique populaire, associée à la non-conformité et à une plus grande créativité. En ce qui concerne la manière d'aborder la composition musicale, les filles se décrivent comme plus émotionnelles, manquant de confiance en elle-même ; les garçons comme contrôlant davantage leurs sentiments[[82]](#footnote-83).

Ces quelques considérations ne sont qu’un aspect des problèmes relatifs à l’altérité entre les hommes et les femmes. En quoi réside-t-elle ?

Tout n’est pas de l’ordre de la culture. Il existe des déterminants biologiques puissants de la distinction entre les sexes, qu’ils soient chromosomiques, anatomiques, hormonaux, neurologiques, etc.… en ce sens, je ne peux pas dire avec Simone de Beauvoir que tout est culturel.

Il faut admettre que chacun de nous porte en lui des caractéristiques qui appartiennent à l’autre sexe, et c’est le rôle de la culture de les harmoniser.

\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*

1. Cf . Norbert Rouland, *À la découverte des femmes artistes-Une histoire de genre*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2016,430 pages. [↑](#footnote-ref-2)
2. Cf. Évelyne Jean Bouchard, Pour une approche féministe du pluralisme juridique : le jeu des lois revisité, à paraître dans *Droit et Société*. [↑](#footnote-ref-3)
3. Cf.L.Green; *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, 1997, 98-100. [↑](#footnote-ref-4)
4. A.Fouillée, La psychologie des sexes et ses fondements physiologiques, *Revue des deux mondes,* volumes XX, fascicule 119, 1893,415-419,425. [↑](#footnote-ref-5)
5. Cf.L.Green; *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, 1997, 98-100. [↑](#footnote-ref-6)
6. Et l'on pourrait en dire au moins autant de la musicologie... [↑](#footnote-ref-7)
7. Y.Michaud, *Féminisme, art et histoire de l’art*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997,9. [↑](#footnote-ref-8)
8. Elle publie un important manuel de droit… féminin *: Cours de droit professé dans les lycées de jeunes filles de Paris*, Paris, V.Giard et E.Briere, 1895,437 pages [↑](#footnote-ref-9)
9. Cf. Adélaïde de Place, *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989, 269-270. [↑](#footnote-ref-10)
10. Cf. Nancy B.Reich, *Women as Musicians: a Question of Class,* dans: Ruth A.Solie, *Musicology and Difference,* Berkley/Los Angeles/London, University of California Press, 1993,135. [↑](#footnote-ref-11)
11. Site Internet :www. annuaire-au feminin.tm.fr/assoUFPCmusique.html [↑](#footnote-ref-12)
12. Cf. *supra,...* [↑](#footnote-ref-13)
13. Cf. Françoise Mayeur, *L’Éducation des filles en France au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1979,167. [↑](#footnote-ref-14)
14. Cf.F.Launay, *op. cit.*,55 et note 40 (version manuscrite communiquée par l'auteur). [↑](#footnote-ref-15)
15. Cf.F.Escal-Jacqueline Rousseau-Dujardin, *op. cit.,* 79-80. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Ibid.*,79. [↑](#footnote-ref-17)
17. Cf.P.Dupré-G.Ollendorff, *Traité de l'administration des beaux-arts,* Paris, Paul Dupont éditeur, 1885,316. [↑](#footnote-ref-18)
18. Cf.Nancy B.Reich, *op. cit.*, 135-136. [↑](#footnote-ref-19)
19. Cf.M.Lassabathie, *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*, *suivie de documents recueillis et mis en ordre,* Paris, 1860, p. 284. [↑](#footnote-ref-20)
20. Cf. Nancy B.Reich, *op. cit.,*136*.* [↑](#footnote-ref-21)
21. Cf.Marcia J.Citron, *op. cit.,*59*.* [↑](#footnote-ref-22)
22. Cf.F.Launay, *op. cit.*, 61-62 (*Manuscrit communiqué par l'auteur).* [↑](#footnote-ref-23)
23. Cit. par Ruth A.Solie, *op. cit.,*144 -145*.* [↑](#footnote-ref-24)
24. Les précisions qui suivent sont tirées de la thèse de Florence Launay, *op. cit.*, 2, note 1 ; 4-6 ; 22-27 ; 46-51 *(Manuscrit communiqué par l'auteur).* [↑](#footnote-ref-25)
25. Castil-Blaze, Une petite nièce de Jean-Jacques Rousseau, Mme de La Hye, *La France musicale*, numéro 15,21 février 1839,110. [↑](#footnote-ref-26)
26. Florence Launay (*op. cit.*,44, note 1) suppose qu'elle aurait pu être tout d'abord l’élève de Le Borne en cours privé et admise par lui-même à sa classe comme auditrice, avant d'y devenir élève. [↑](#footnote-ref-27)
27. La liste en est donnée par Florence Launay, *op. cit.,*23 (Manuscrit communiqué par l'auteur). [↑](#footnote-ref-28)
28. Cf.F.Launay*, Les compositrices en France au XIX siécle,*Paris, Fayard, 58. [↑](#footnote-ref-29)
29. Marie, son épouse, avait été artiste peintre dans sa jeunesse. Le mariage de Fauré avait été arrangé par Mme de Saint-Marceaux, ami du compositeur. Elle avait sélectionné trois jeunes filles... entre lesquelles Fauré avait tiré au sort ! (Cf. Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur*, Paris, Flammarion, 1990,468. D'après la dernière lettre que lui ait écrite son mari, en date du 14 octobre 1924, il semble qu'elle ait souffert d'avoir dû sacrifier à son mariage sa vocation artistique : *« Ta vie a été douloureuse, et peut-être ce qui t'a manqué le plus, c'est de n'avoir pas pu réaliser ton désir d'être toi-même quelqu'un. Mais ne te reste-t-il pas ce bonheur profond, auquel tu peux ajouter celui d'avoir élevé des fils ? »,* cit.par J.M.Nectoux, *op. cit.,*468*.* [↑](#footnote-ref-30)
30. Hommage à Nadia Boulanger, *Études fauréennes*, numéro 17, 1980,4. [↑](#footnote-ref-31)
31. Vincent d’Indy, *Ma vie*, Paris, Séguier,2001,260. [↑](#footnote-ref-32)
32. Cf.F.Launay, *Les compositrices en France,* Paris, Fayard, 2006, 55-61. [↑](#footnote-ref-33)
33. Albert Lavignac, *Les gaietés du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1899,81. [↑](#footnote-ref-34)
34. Cf.H.Rabaud, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, 1930,114. [↑](#footnote-ref-35)
35. Comme le fait remarquer Florence Launay*, op. cit.,*64, note 75, (Manuscrit communiqué par l'auteur), certains compositeurs d'origine aristocratique (Edmond de Polignac) se sont faits aussi traiter de dilettantes car leur éducation musicale n'avait pas été plus poussée que celle de la majorité des jeunes filles, et ils n'avaient abordé les études de composition que sur le tard. [↑](#footnote-ref-36)
36. [↑](#footnote-ref-37)
37. Cf.G.Greer, *The Obstacle Race,* London, Picador, 1979, 318-319. [↑](#footnote-ref-38)
38. Cf.E.Vuillermoz, Le péril rose*, Musica*, numéro 11, 1912. [↑](#footnote-ref-39)
39. Cf.A.Pougin, Le violon, les femmes et le Conservatoire *Le ménestrel*, 1904. [↑](#footnote-ref-40)
40. A.Pougin, Les concours du Conservatoire*, Le Ménestrel*, numéro 30,29 juillet 1906,232. [↑](#footnote-ref-41)
41. Cf.Nancy B.Reich, *op. cit.,*137*.* [↑](#footnote-ref-42)
42. Leon Battista Alberti, *On Painting and on Sculpture:the latin texts of*  De Pictura *and* De Statua, London, Phaidon, 1972, 60-61. [↑](#footnote-ref-43)
43. Francisco de Hollanda, *First Dialogue*, in : *Four Dialogues on Painting*, London , Oxford University Press, 25-26. [↑](#footnote-ref-44)
44. Cf. Catherine E.King, *op. cit.*, 7-8. [↑](#footnote-ref-45)
45. Cf. Catherine E.King, *op. cit.*,151. [↑](#footnote-ref-46)
46. Cf. Catherine E.King, *op. cit.*,15,129-130,173. [↑](#footnote-ref-47)
47. *Ibid*.,153. [↑](#footnote-ref-48)
48. Cf. Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, *op. cit.*, 218. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Ibid*.,229-230. [↑](#footnote-ref-50)
50. Cf.E.Pilliod, A Widow’s choice: Alessandro Allori’s *Christ and the Adulteress* in the Church of Santo Spirito at Florence, in: S.E.Reiss and David G.Wilkins, *Beyond Isabella-Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy,*Truman State University Press, 2001,301-315. [↑](#footnote-ref-51)
51. Cf.A.Levy, *op. cit. (Framing widows...)*,224. [↑](#footnote-ref-52)
52. Dans un tableau de Domenico Zampieri de 1620, au Louvre (cf.F.Hoffmann, *op. cit..*,199). [↑](#footnote-ref-53)
53. Cit . par B.Lehmann, *L’orchestre dans tous ses éclats*, Paris, La Découverte, 2002,45, n. 5. [↑](#footnote-ref-54)
54. Cf. F.Hoffmann, *op. cit.*,65. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Ibid.*,67-71. [↑](#footnote-ref-56)
56. Cit. dans : E.Pieiller, *Musique Maestra*, Paris, Editions Plume, 1992, 32 *sq.* [↑](#footnote-ref-57)
57. Cf.F.Hoffmann, *op. cit.*,207. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Ibid*.,61-63. [↑](#footnote-ref-59)
59. C’est nous qui soulignons. [↑](#footnote-ref-60)
60. Cf.F.Hoffmann, *op. cit.,*206. [↑](#footnote-ref-61)
61. Cf. *supra*, p…. [↑](#footnote-ref-62)
62. Cit. par Meri Franco Lao, *Musique sorcière*, Paris, Editions des femmes, 1978,38. [↑](#footnote-ref-63)
63. De nos jours, dans certains concours, on a tenté de remédier à ces préjugés en dissimulant l'interprète derrière un rideau. [↑](#footnote-ref-64)
64. Cit. par F .Escal, *op. cit.*,87. [↑](#footnote-ref-65)
65. Cf.Eva Rieger, *Frau und Musik,*Fischer Taschenbuch Verlag, 1980,18. [↑](#footnote-ref-66)
66. Cf.Anthea Callen, *Spectacular Body,* New haven/London, 1995,112 *sq.* [↑](#footnote-ref-67)
67. C’est Mahler qui souligne. [↑](#footnote-ref-68)
68. Cf. le film : *D’un pas mesuré-La Cinquième de Mahler,* disponible chez *Arte- Boutique*. Freud parlera de sa rencontre avec Mahler à sa disciple, la princesse Marie Bonaparte, qui le sauvera de l'Holocauste : Freud n'a jamais cru que les nazis mettraient leur programme électoral à l'exécution. Alma reçut la facture des honoraires de Freud, qu'elle jugea particulièrement élevés. Un après-midi avec Freud coûtait l’équivalent de plusieurs centaines d'euros… [↑](#footnote-ref-69)
69. D’autres figures illustres se sont montrées d’un égoïsme à peu près semblable avec leur compagne. On pense à Victor Hugo, qui demande à Juliette Drouet d’abandonner la carrière théâtrale et de rester cloîtrée, en n’effectuant de sorties qu’en sa compagnie. Ce qui ne l’empêche d’ailleurs pas d’avoir des liaisons avec d’autres femmes, comme Léonie d’Aunet, ou Alice Ozy, une autre actrice. On sait que par ailleurs Victor Hugo avait des liens très étroits avec sa fille Léopoldine. Quand elle se marie, il lui compose un poème en ces termes : « *Emporte le bonheur et laisse nous l’ennui !* ». [↑](#footnote-ref-70)
70. Art. 213 du Code de 1804. [↑](#footnote-ref-71)
71. R.et C.Schumann, *Journal intime*, Paris, Buchet-Chastel, 2009,84. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Ibid*, 189 [↑](#footnote-ref-73)
73. *A contrario*, citons une des premières compositrices connues : *« Je veux montrer au monde, dans la mesure où cela m'est possible en ma qualité de musicienne, les erreurs que commettent les hommes dans leur vanité. Ils croient tellement être doués de raison qu'il leur semble que les femmes n'en sont pas pourvues de la même manière* ( Maddalena Casulana de Mezzai, *Préface au Recueil de Madrigaux*, 1568). [↑](#footnote-ref-74)
74. On en trouvera beaucoup dans : A.Vircondelet, *Les couples mystiques de l'Art*, Paris, Beaux-Arts, 2011. [↑](#footnote-ref-75)
75. A.Virondelet, *op.cit*., 66-67. [↑](#footnote-ref-76)
76. Cf. F.Launay, *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2006,77-92. [↑](#footnote-ref-77)
77. S.Gail était laide. [↑](#footnote-ref-78)
78. Cf. le film franco-belge *Rimbaud-Verlaine* (disponible en DVD), réalisé par Agnieszka Holland, sorti en France en 1997, avec Leonardo di Caprio dans le rôle de Rimbaud. [↑](#footnote-ref-79)
79. Cit. par F.Launay*, op.cit*., 78. [↑](#footnote-ref-80)
80. Lucile Le Verrier, *Journal d'une jeune fille du Second Empire (1866-1878*), Lionel éditions, Paris, 1994,98. [↑](#footnote-ref-81)
81. Cf. Norbert Rouland, *Du droit aux passions*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2005,216-221. [↑](#footnote-ref-82)
82. Cf.L.Green *; Music,Gender, Education*, Cambridge University Press, 1997,215-230. [↑](#footnote-ref-83)