

## LES MUSICIENNES : DE LA PIONNIÈRE ADULÉE À LA CONCURRENTE REDOUTÉE

Bref historique d'une longue professionnalisation

Florence Launay

La Découverte | « Travail, genre et sociétés »

2008/1 N° 19 | pages 41 à 63

ISSN 1294-6303

ISBN 9782200925093

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2008-1-page-41.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour La Découverte.

© La Découverte. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# LES MUSICIENNES : DE LA PIONNIÈRE ADULÉE À LA CONCURRENTE REDOUTÉE

## BREF HISTORIQUE D'UNE LONGUE PROFESSIONNALISATION

Florence Launay\*

**O**n trouve depuis longtemps dans les domaines artistiques des femmes qui exercent des activités à un niveau professionnel, et même certaines des premières femmes qui ont accédé, dans un contexte de mixité, aux professions dites de prestige. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, en Italie, des chanteuses occupent des postes officiels de musiciennes de cour. Dans la France de l'Ancien Régime, parallèlement à la présence de plasticiennes à l'Académie royale de peinture et de sculpture, des chanteuses, des femmes instrumentistes et des danseuses se produisent à la cour du roi. Des cantatrices et des danseuses engagées à l'Opéra (l'Académie royale de musique), créé en 1669, atteignent à une grande notoriété ; trois compositrices ont accès à cette scène avant la Révolution. La Comédie-Française, fondée en 1680, comprend dès ses débuts des comédiennes qui partagent les recettes de manière égalitaire avec les comédiens et une quinzaine d'auteures y sont interprétées jusqu'en 1789. Des chanteuses et femmes instrumentistes se font entendre dans des concerts publics, dont le prestigieux Concert Spirituel à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle. Reflet de cette situation, le Conservatoire de musique et

\* Je tiens à remercier, pour leurs lectures et suggestions, plus particulièrement Catherine Cessac, Michael Cook et Bertrand Porot.

d'art dramatique, créé en 1795, est ouvert aux deux sexes dès ses débuts, cent ans avant l'École des beaux-arts et soixante-dix ans avant les universités.

### **LA MIXITÉ DE L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE : UN TREMPLIN POUR LES FEMMES**

Si la plupart des classes séparent filles et garçons et si l'accès des femmes à certains sujets ne se fait que graduellement au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, le Conservatoire, qui dispense un enseignement gratuit, délivre des diplômes convoités : des musiciennes et des comédiennes ont donc été, sauf erreur, les premières femmes diplômées en France. L'institution emploie aussi un personnel pédagogique mixte, ce qui permet à quelques femmes d'occuper un poste officiel de professeure. La popularité croissante de l'opéra et du concert, à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, entraîne un accroissement régulier du nombre de salles de spectacles dans tout le pays et des besoins en personnel vocal féminin formé. Les femmes instrumentistes solistes apparaissent aussi en plus grand nombre au concert, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, et rivalisent en notoriété avec leurs collègues masculins. Les compositrices deviennent plus nombreuses à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et, en 1913, une femme obtient pour la première fois le Prix de Rome de composition musicale.

Parallèlement à cette professionnalisation dans la sphère publique, la pratique en amateur dans le cadre domestique croît considérablement. Les arts d'agrément, partie intégrante de l'éducation des hommes et des femmes de l'aristocratie sous l'Ancien Régime, commencent à s'établir dans les classes moyennes et deviennent, après la Révolution, un élément obligatoire de l'éducation des femmes de la bourgeoisie. En conséquence, un personnel pédagogique féminin important se développe. Le salon musical se popularise et offre aux musiciennes amateurs un lieu d'expression. Le public de l'opéra et des concerts se féminise. Enfin, dans le domaine des activités artisanales connexes, on note la présence significative, à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, de célèbres graveuses de partitions musicales, ainsi que d'éditrices et de marchandes de musique.

### **LA PÉRENNITÉ DES STRUCTURES ANCIENNES**

Mais la présence ancienne dans la vie musicale française des cantatrices, des pianistes, des professeures de musique et, dans une moindre mesure, de femmes solistes d'instru-

## Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée

ments autres que le piano, jointe à la pratique de la musique en amateur et à la fréquentation des concerts, semble porter en elle les limitations rencontrées actuellement par les femmes pour accéder aux autres métiers du domaine musical, ceux d'instrumentiste d'orchestre, de chef d'orchestre et de compositeur. Ces métiers n'ont compté historiquement qu'un nombre limité de femmes et sont encore de nos jours, dans des proportions diverses, majoritairement investis par des hommes. De même, si les recherches permettent de retrouver, dans les siècles passés, quelques directrices de troupes d'opéra, les décideurs des institutions culturelles musicales sont généralement des hommes. Quelques statistiques récentes le montrent.

Taux de féminisation des musiciens par activité et par domaine musical de spécialisation

	Musique savante	Musiques populaires	Ensemble	N =
Instrumentistes	39 %	8 %	16 %	1 186
Chanteurs	55 %	58 %	57 %	298
Ensemble	44 %	17 %	24 %	1 484

Source : Cesta/DEP (ministère de la Culture et de la Communication), 2001<sup>1</sup>

Selon les données fournies par l'AFO (Association française des orchestres) en 2001, les orchestres symphoniques permanents emploient un peu plus de 30 % de femmes, réparties par instruments de la façon suivante : environ 44 % des instruments à cordes, 16 % des bois, 2 % des cuivres et 25 % des percussions<sup>2</sup>.

Le dossier établi en 2006 par Reine Prat, pour le compte du ministère de la Culture, rassemble les données suivantes :

- Les musiques interprétées dans les programmations des établissements subventionnés (hors théâtres privés, scènes conventionnées, festivals, scènes de musiques actuelles – smac –) émanent à 97 % de compositeurs et à 3 % de compositrices (alors que 27 % des commandes musicales de la direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, en 2003, ont été obtenues par des femmes).
- 14 % des postes de direction (production et diffusion), sur l'ensemble du secteur musical subventionné par le ministère de la Culture, sont occupés par des femmes.
- Deux femmes sont cheffes d'un des 27 orchestres permanents.
- 56 % des élèves d'écoles de musiques sont des filles ; 43,6 % des enseignants sont des femmes (enquêtes statistiques du Département des études et de la prospective).

<sup>1</sup> Cf. Hyacinthe Ravet, Philippe Coulangeon, 2003, p. 365.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 366.

Enfin, d'après l'enquête de l'Insee sur la participation culturelle et sportive, réalisée en 2003 sur un échantillon de 5 626 personnes de plus de quinze ans (Donnat, 2005, pp. 2-7) :

- La pratique en amateur du chant, de la danse et du théâtre est majoritairement féminine : 12 % des femmes sondées pratiquent ces activités contre 5 % des hommes. La pratique des instruments de musique est en revanche majoritairement masculine : 11 % des hommes sondés contre 6 % des femmes.
- Les femmes écoutent plus fréquemment que les hommes, des disques, selon leur genre : chansons et variétés françaises (50 % contre 42 %), chansons et variétés internationales (41 % contre 35 %) et musique classique (19 % contre 14 %).
- 26 % des femmes sondées vont au concert, contre 24 % des hommes.

Une approche historique permet de mieux apprécier comment présent et passé s'articulent. Précisons que le terrain est encore quasiment vierge. Les légendaires cantatrices du passé ont suscité de nombreux écrits, mais la plupart des autres musiciennes ont subi le phénomène d'occultation qui frappe les activités des femmes, quel qu'ait pu être, à l'époque, le succès public. Si les recherches sur la situation contemporaine se sont multipliées ces dernières années<sup>3</sup>, les travaux historiques consacrés aux activités des musiciennes sont encore rares, notamment les travaux de synthèse. Le manque de sensibilisation de nombre d'historien-ne-s de la musique à la dimension du genre rend certains travaux généralistes peu précis (on ne dénombre pas les femmes) ou peu fiables (on les ignore). Des relectures et de nouvelles explorations des sources s'imposent, car la perception des activités des musiciennes est encore encombrée de multiples représentations. Notre approche, qui se cantonne à la musique dite classique, constitue donc un premier panorama et indique surtout nombre de futures pistes de recherches.

<sup>3</sup> Voir Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, *Clio*, 25, 2007.

## LES CANTATRICES, DES PIONNIÈRES DÉSIRÉES

Notre chronologie de départ a déjà laissé percevoir que les activités des musiciennes ne suivent pas les règles d'intégration des femmes qui ont pu être dégagées pour les autres professions dites supérieures. L'apparition des « pionnières » des métiers de la musique est étalée dans le temps. Le métier de musicien, même s'il peut être sanctionné en France par un diplôme à partir de la création du Conservatoire en 1795, peut aussi s'exercer à un niveau professionnel sans diplôme. La formation se réalise alors

dans le cadre de cours privés, l'excellence est démontrée et sanctionnée par le succès public et/ou l'estime des pairs. Un autre point fondamental est la division entre création et interprétation. Les œuvres musicales, comme les œuvres théâtrales, ne vivent qu'au travers de la reproduction interprétative ; créateurs et interprètes ne sont pas nécessairement les mêmes personnes. Cette particularité explique la présence précoce de femmes dans les métiers de la musique : la différence sexuelle constitue ici un élément positif. La France spécifiquement, sous l'influence des goûts de Louis XIV et à l'image du théâtre parlé, n'a pas vu comme l'Italie, à la naissance de l'opéra, une floraison de castrats, ces chanteurs mutilés avant la puberté pour conserver leur voix d'enfant et jouer des rôles féminins. Si des castrats ont été choristes de la musique de la Chapelle du Roi et si des castrats italiens célèbres se sont fait entendre lors de tournées en France, on souhaite voir et entendre des femmes sur la scène de l'Opéra pour jouer les rôles de femmes, ou ceux de travestis dans une ambiguïté souhaitée. Les Français ne semblent pas partager l'opinion de Goethe, une préférence pour les castrats basée sur son sentiment que ces chanteurs « imitent [le sexe féminin] en artistes » (Blanchard, de Candé, 1986, pp. 77-78).

Les spécificités des voix de femmes, couleurs et tessitures, ont de longue date signifié la présence de chanteuses professionnelles dans la vie publique, dans des fonctions diverses : chanteuses courtesanes ou femmes aulètes<sup>4</sup> de l'Antiquité (Bélis, 1999), « chanteresses » du Moyen-Âge et de la Renaissance (Brenet, 1911, Rokseth, 1935), etc. Si les voix de femmes attirent, elles sont aussi chargées de toutes les significations de moralité ou d'immoralité attachées au sexe féminin. L'Église chrétienne met très tôt l'accent sur l'impureté des femmes et de leur voix et, en principe, en interdit l'emploi dans les cultes. De fait, on ne trouve pas en France de femmes membres de la Musique de la Chapelle du Roi sous l'Ancien Régime ; mais il est attesté que des cantatrices solistes participent aux offices royaux sous le règne de Louis XIV (Maral, 2002). La présence de chanteuses dans d'autres départements de la Musique du Roi est évoquée par des documents dès 1659 (Benoit, 1971) et confirmée par les éditions successives des *États de la France* établis entre 1692 et 1789 (Kocevar, 2003). Anne Rebel, épouse de Michel de Lalande, Maître de la Musique de la Chapelle et Compositeur de la Musique de la Chambre, est mentionnée dans l'*État* de 1692 (p. 188) : « 1 600 livres à Mme la Lande [*sic*], sa femme », une « pension » se situant dans la tranche supérieure des sommes payées aux interprètes ; les deux filles du couple, Jeanne et Marie-Anne, rejoignent leur mère, en 1706, pour des pensions de

<sup>4</sup> Ces femmes jouaient aussi de l'aulos, un instrument à vent.

1 000 livres, récompensant leur participation occasionnelle à la Musique de la Chapelle (p. 277). Toujours en 1692, trois femmes sont citées parmi les « Pensionnaires [sic] de la Musique de la Chambre, païés sur les Menus-[Plaisirs] » (p. 190), Mlle Hilaire, membre de la Musique royale depuis 1659, Mlle de la Barre, depuis 1661, et Mlle Sercamanan, toutes trois à 1 200 livres, la somme maximum versée à ce type d'employés ; elles aussi restent présentes dans les *États* suivants et seront rejointes par d'autres femmes, dans la logique de l'augmentation progressive des effectifs de la musique royale, vers la fin du règne de Louis XIV. En se basant sur les *États*, on note un total de 67 femmes employées à la Musique du Roi, entre 1692 et 1789, une majorité de chanteuses et quelques instrumentistes<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Seules des recherches en archives permettront de délimiter le chiffre exact. Pour une approche déjà détaillée des musiciennes de la musique royale, voir Marcelle Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi*, 1971.

Avant la création de l'Opéra, les chanteuses professionnelles de haut niveau font encore figure d'« exceptions » ; elles sont pour la plupart issues de familles de musiciens et certaines dames de la cour, qui reçoivent des leçons de musique et pratiquent le chant en amateurs avec des talents parfois très estimés des connaisseurs, leur font concurrence. La fondation, en 1669, par le poète Pierre Perrin et le compositeur Robert Cambert de l'Académie royale de musique, une entreprise indépendante de la cour mais sous privilège royal, amorce la constitution de la première troupe française de chanteurs et chanteuses d'opéra. Le premier opéra représenté est *Pomone*, de Perrin et Cambert, qui reste à l'affiche huit mois entiers. Mlle Cartilly y tenait le rôle-titre aux côtés de trois autres chanteuses et de cinq chanteurs. Il avait fallu trouver des artistes capables d'interpréter ce genre nouveau, faisant appel à la fois au chant et au théâtre, dans une proportion plus grande que les intermèdes musicaux des comédies-ballets et tragédies-ballets, ainsi que des « pastorales » alors à la mode. On recruta les chanteurs dans des maîtrises (chœurs des cathédrales, formés uniquement de garçons et d'hommes). Pour les chanteuses, dit un historiographe : « Les femmes qui possédaient une belle voix firent quelques études pour être admises à l'Opéra ; d'autres s'y présentèrent avec les seuls avantages qu'elles tenaient de la nature et ne réussirent pas moins » (Castil-Blaze, 1855, p. 42). Si la source est tardive et doit être prise avec précaution, cette dernière remarque met l'accent sur l'importance du charme physique dans le recrutement des chanteuses, même si, le genre de l'opéra se développant, la voix et le talent musical prennent le dessus. L'ouvrage suivant, *Les Peines et les plaisirs de l'amour* de Sourdéac et Cambert, voit briller Marie Aubry, fille d'un paveur ordinaire des bâtiments du Roi et membre de la Musique du duc d'Orléans, et Marie-Madeleine Brigogne. En 1672, c'est Lully, le compositeur d'origine italienne, qui rachète le

privilège et sonne les débuts du véritable opéra français. La première « tragédie lyrique », *Cadmus et Hermione* de Lully et Quinault, est créée le 1<sup>er</sup> février 1673 ; la même année, par faveur royale, la troupe déloge les comédiens de Molière, récemment décédé, et s'installe à leur place au Palais-Royal. Cette salle abritera l'Opéra jusqu'en 1763.

### **LES RÉMUNÉRATIONS DES CHANTEUSES ÉGALES, OU MÊME SUPÉRIEURES, À CELLES DES CHANTEURS**

On conçoit qu'une telle exposition publique ait permis l'apparition des véritables « divas », adulées du public, objets de fantasmes mais aussi éléments essentiels de la troupe et rémunérées en conséquence (Blanchard, de Candé, 1986 ; Legrand, 2006). On sait que le traitement annuel de Marie Aubry était de 1 200 livres. Marthe Le Rochois, créatrice en 1686 du rôle-titre d'*Armide* de Lully, obtint à sa retraite en 1698 une pension de 1 500 livres, que venait compléter une rente constituée par le duc de Sully. Ces deux chanteuses touchaient des rémunérations semblables à celles des chanteuses membres de la Musique du Roi. Les chanteuses de l'Académie recevaient, de plus, un cachet si elles se produisaient à la cour, à moins de faire déjà partie de la Musique du Roi, comme ce fut parfois le cas au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le règlement de l'Opéra de 1713 montre des traitements semblables pour les solistes femmes et hommes, ceux et celles qui tenaient les premiers rôles touchant des traitements annuels de 1 500 livres (Castil-Blaze, 1855). Les choristes hommes et femmes recevaient également le même salaire. Les traitements des cantatrices vedettes ne cesseront d'augmenter au cours du siècle suivant, au point que Castil-Blaze note : « La moitié des appointements seuls de Mlle Cruvelli s'élève aujourd'hui [vers 1855] bien au-dessus du total de la dépense affectée en 1713 à tout le personnel de l'Opéra, depuis la *prima donna* jusqu'au maître tailleur » [67 050 livres]. Il ajoute combien, en regard, le traitement des femmes choristes a peu évolué depuis 1713 : si les 800 francs de 1855 équivalent aux 400 livres de 1713, les revenus ont considérablement baissé à cause de « l'énorme diminution dans les produits des industries qu'une fille de l'Opéra se permettait d'exercer hors du théâtre, en cet heureux temps de la Régence » (Castil-Blaze, 1855, p. 76). Les « industries » sont à comprendre comme une forme de prostitution auprès d'hommes riches, aristocrates pour la plupart, qui entretiennent des artistes. Castil-Blaze donne en fin d'ouvrage une liste de trois pages d'« Académiciennes devenues grandes ou riches dames », entre 1684 et 1855 (pp. 334-336) ; on y retrouve cantatrices, choristes, danseuses et figurantes,



« millionnaires » ou « belle fortune », parfois mariées à des aristocrates ou à des hauts fonctionnaires. Comme le fait remarquer Claude Alasseur (1967) pour le théâtre parlé, la galanterie était aussi une source de revenus pour les hommes. La réception galante des cantatrices sous l'Ancien Régime est le reflet d'une mentalité générale qu'illustrent les innombrables pamphlets ou épigrammes contemporains dont sont objet les personnes connues, parmi elles nombre de musiciens des deux sexes ; Lully, notamment, fut mis en cause pour sa bisexualité. Cette réception, qui a fait son chemin dans les écrits postérieurs consacrés aux divas du passé, peut occulter le professionnalisme des interprètes et leur importance capitale dans l'écriture même de la musique. Il est notoire que Lully avait basé les principes de sa déclamation lyrique sur le style de La Champmeslé, la célèbre interprète des rôles de Racine. Cette collaboration créative entre compositeur et interprète se poursuit avec ses chanteuses favorites, qui étaient en général ses élèves, comme Marthe Le Rochois. Celle-ci brilla aussi dans le difficile rôle-titre de *Médée* (1693) de Marc-Antoine Charpentier. Au siècle suivant, Jean-Philippe Rameau trouva en Marie Fel, fille d'un organiste de Bordeaux, chanteuse inspirée et grande technicienne de la vocalité, l'interprète idéale de ses opéras.

Que faut-il penser des traitements parfois supérieurs des chanteuses par rapport à ceux des chanteurs ? On note dans les *États* qu'en 1749, à la Musique de la Chambre du Roi, les dix-huit « Demoiselles Chantantes » touchent de 500 à 1 500 livres ; les trente chanteurs reçoivent de 100 à 500 livres, à l'exception du célèbre Jéliotte dont le traitement se monte à 1 000 livres. En 1830, sous le règne de Charles X, la Musique de la Chapelle du Roi, qui comprend maintenant des femmes, les rémunère plus que les hommes. Les neuf solistes, qui sont des chanteur-se-s renommé-e-s dont la Chapelle n'est pas la seule source de revenu, sont payés de 2 500 à 3 000 francs pour les trois femmes et de 1 500 à 2 400 francs pour les six hommes. Une situation qui se retrouve à la Musique Particulière, ainsi qu'en 1831, sous Louis-Philippe, pour les honoraires payés aux artistes des concerts royaux (*La Musique à Paris en 1830-1831*, 1983). On retrouve ce cas de figure au hasard des sources, même s'il faudrait prendre en compte des facteurs individuels de notoriété qui ne nous sont pas encore connus ainsi que les évolutions des exigences en personnel des répertoires joués. Au Concert de Reims, pour les saisons 1762-1763, 1774-1775 et 1780-1781, les appointements les plus élevés sont ceux des chanteuses (Taïeb, 2007). Le théâtre de Rennes donne en 1815 le même traitement annuel de 2 400 francs au premier ténor et à la première chanteuse ; même chose en 1823, avec

3 700 francs. Par la suite, respectivement, les rémunérations mensuelles sont : en 1837, de 400 à 500 francs et 550 francs ; en 1855, de 600 et 600 francs ; en 1866, de 900 et 1 000 francs ; en 1874, de 1 400 et 1 400 francs ; en 1881, de 1 300 et 2 000 francs. À Rouen, un grand théâtre où les chanteurs sont très bien payés, le premier ténor reçoit en 1839 un traitement annuel de 15 000 francs, la première chanteuse 18 000 francs (Le Moigne-Mussat, 1988).

Existe-t-il une préférence pour les voix de femmes ? On remarque qu'au Concert Spirituel, première grande institution de concerts créée en 1725 et qui perdura plus de soixante ans, environ 190 chanteuses se sont produites aux côtés d'environ 140 chanteurs (Pierre, 1975 ; les homonymes ne permettent pas de donner de chiffres précis). Si l'on s'en tient à une simple règle d'offre et de demande, les chanteuses sont-elles plus rares que les chanteurs ? La connotation libertine d'une carrière de chanteuse a peut-être participé des problèmes de recrutement des artistes lyriques, des problèmes récurrents pour les chanteurs des deux sexes et qui sont à la base de la création en 1784 de l'École royale de musique et de chant, une école mixte, l'embryon du Conservatoire de Paris. La situation a pu d'autant plus empirer au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. La chanteuse n'est plus une « exception » ; au contraire, les besoins en chanteur-se-s croissent considérablement car nombre de petites villes de province établissent un théâtre d'opéra municipal<sup>6</sup>. Mais il se développe parallèlement l'idéal bourgeois de la femme « respectable », nécessairement mariée et restant dans le cadre domestique. On peut imaginer que nombre de chanteuses quittent la profession dès qu'elles se marient ; que les musiciennes font plutôt usage de talents de pianiste ou se livrent à l'enseignement, des occupations alors moralement plus acceptables que la scène lyrique. La remarque de Castil-Blaze sur la diminution des revenus annexes à la position de choriste à l'Opéra semble en tout cas confirmer une évolution des mœurs qui verra la chanteuse « s'embourgeoiser » et modifier son image libertine au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le signalent des travaux récents sur la perception des chanteuses en Angleterre à l'époque victorienne (Biddlecombe, Montemorra Marvin et Wilson, 2007).

Cette dernière évolution, parallèlement au développement du travail qualifié chez les femmes issues de la bourgeoisie au cours du XX<sup>e</sup> siècle, peut alors signifier un renversement de situation : il est notoire qu'à notre époque, dans le domaine de la musique classique, la concurrence est bien plus vive entre chanteuses qu'entre chanteurs.

<sup>6</sup> Voir pour Béziers la recherche de Janine et Alec. Bèges, 1993.

## LES INSTRUMENTISTES SOLISTES, DES « EXCEPTIONS » TOLÉRÉES

Si les chanteuses ne sont plus des exceptions depuis longtemps, qu'en est-il des autres métiers de la musique ? Dès que les femmes quittent la voix et ses spécificités genrées, elles se trouvent dans une situation semblable aux autres femmes désireuses d'exceller dans un « domaine masculin » : fortes résistances accompagnées de discours récurrents, accès ardu aux diplômes, insertion professionnelle sujette à des avancées et reculs successifs, et légitimité fragile, notamment par rapport à une présence de femmes aux postes de pouvoir dans les institutions (Schweitzer, 2002 ; Rennes, 2007). Ces spécificités frappent trois métiers de la musique : instrumentiste, chef d'orchestre et compositeur.

Encore faut-il définir les activités particulières au métier d'instrumentiste, celle de soliste (interprète solitaire, ou dominant accompagné par un orchestre ou un piano), celle de quasi-soliste au sein d'un groupe restreint, en musique de chambre (duo, trio, quatuor, etc.), et celle de musicien d'orchestre. Nous avons pu noter que l'activité des femmes instrumentistes en soliste, ou membre d'un petit groupe, a rencontré moins de résistances que leur activité en orchestre<sup>7</sup>. La soliste instrumentiste bénéficie de son statut d'« exception », parce que ses capacités s'exerçant seules permettent de la classer, comme le seront aussi les chefs et les compositrices, parmi des quasi-monstruosités de la nature, une femme avec un cerveau et des talents d'homme, étonnante, mais tolérée puisqu'elle ne remet pas véritablement en cause l'« ordre naturel ». Elle peut se retrouver, sans causer de remous, la seule femme sur le podium du concert, accompagnée par un orchestre composé uniquement d'hommes et dirigé par un homme.

Les *États* révèlent la présence à la cour de la veuve Vincent, organiste à la Maison de la Reine en 1672, et de la claveciniste Marguerite Antoinette Couperin, fille du compositeur François Couperin, qui fut peut-être la première femme à obtenir un poste important dans une institution royale puisqu'elle recueillit en 1730 certaines charges de son père, claveciniste du Roi et Maître de clavecin des Enfants de France (Benoit, 1971). Mlle Certain, claveciniste renommée, amie et conseillère de Lully et d'autres compositeurs (voir Bertrand Porot, 2005), ainsi que la compositrice et claveciniste Élisabeth Jacquet de la Guerre, malgré leurs grandes réputations, n'obtinrent pas, quant à elles, de poste officiel ; Catherine Cessac (1995) suggère que Jacquet de la Guerre était peut-être simplement née trop tôt. Au Concert

<sup>7</sup> La position de soliste au sein des différents groupes d'instruments constituant un orchestre est par contre encore difficile d'accès aux musiciennes. Voir Hyacinthe Ravet, 2003.

spirituel, entre 1725 et 1790, se font remarquer une corniste, deux flûtistes, une mandoliniste, des joueuses de dessus de viole, quelques femmes violonistes, harpistes, clavecinistes et organistes et, vers la fin du siècle, plusieurs femmes jouant sur le nouvel instrument, le forte-piano (Brenet, 1900 ; Pierre, 1975 ; Bowers, Tick, 1987).

Le fait que, dès son apparition, le piano soit présenté au public par des femmes reflète le développement des théories relatives aux instruments de musique qui conviennent à la « nature féminine ». Comme dans l'Antiquité où ils étaient l'apanage des aulétrides (Bélis, 1999 ; Vendriès *in Clio*, 2007), les instruments à vent sont perçus comme impudiques ou simplement inappropriés au visage féminin qu'ils sont censés enlaidir. Carl Junker, compositeur et prêtre allemand, fournit en 1783 un article significatif, où il se penche sur l'apparence des femmes jouant les divers instruments ; il ressent de la gêne à voir des femmes jouer du violon, du violoncelle ou du cor – le violoncelle notamment où la musicienne presse ses seins sur l'instrument et écarte les jambes – et conseille aux femmes de s'en tenir au piano, à la guitare et à la harpe (Hoffmann, 1991). En effet, aux claviers (clavecin puis piano), la posture est « modeste » : les pieds sont rapprochés sur les pédales et l'interprète ne regarde pas son public.

Le Conservatoire de Paris reflète pour la France les résistances aux divers instruments. Les classes de claviers qui sont, hors celles de chant, les seules classes accessibles aux femmes dès les débuts de l'institution<sup>8</sup>, fournissent rapidement nombre d'interprètes qui se font entendre dans les concerts publics. La pianiste et compositrice Hélène de Montgeroult fit même partie, de 1795 à 1798, des premiers professeurs du Conservatoire. Professeure de première classe, elle enseignait à une classe de garçons (les classes de piano resteront séparées, même dans les concours, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle), avec le salaire annuel maximum des professeurs, si l'on excepte les professeurs de composition musicale, de 2 500 francs. Il n'est point besoin de nous étendre ici sur la masse de grandes pianistes qui se sont fait un nom au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, avec ou sans diplôme de Conservatoire. Les femmes pianistes ont dépassé depuis longtemps le statut d'exception, même si leur réception a été parfois marquée par des discours dénigreur (Ellis, 1997 et 1999), en particulier sur un manque de puissance de jeu dû à la constitution féminine ou, au contraire, sur un jeu trop puissant, inadéquat à la constitution féminine. Nombre d'aspects restent dans l'ombre cependant, comme le montant de leurs honoraires comparés avec ceux des hommes et, étant donné la féroce concurrence qui fait loi pour une carrière de soliste, la réalité des discriminations selon le sexe exercées par les

<sup>8</sup> On note en 1799 une lauréate d'un second prix en classe de violon, Félicité Lebrun, mais elle ne semble pas avoir été suivie par d'autres femmes avant 1860 ; la classe était explicitement réservée aux hommes à partir du règlement de 1822 et jusqu'en 1850.

organisateurs de concert, que les pianistes elles-mêmes mentionnent parfois.

Hormis le piano et le chant, la liste des lauréates d'un prix du Conservatoire de Paris est jalonnée de « premières », comme pour l'accès à d'autres diplômes. Les instruments à vent, en particulier, ont été longtemps inaccessibles aux élèves femmes : il fallut attendre 1916 pour voir une femme premier prix en classe de flûte et 1974 pour la classe de clarinette (Ravet, 2000). Outre la perception évoquée plus haut d'une inadéquation à la morphologie féminine, les instruments à vent sont associés depuis toujours à la musique militaire<sup>9</sup>. On note quelques femmes cornistes, flûtistes ou clarinettes parmi les concertistes du passé (Hoffmann, 1991), mais c'est au travers des instruments à cordes que des femmes solistes, autres que pianistes, ont pu autrefois atteindre à une réelle notoriété. Citons parmi les premières grandes violonistes en France : Mme Gautherot et Mme Larcher vers 1800 et Teresa Milanollo, enfant prodige, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Une première approche semble indiquer une augmentation constante de femmes violonistes solistes depuis cette époque. Pour la harpe, qui a compté des solistes renommées, nous renvoyons à notre étude sur les compositrices (Launay, 2006, pp. 233-239) pour une approche des avancées et reculs de l'utilisation par les femmes de cet instrument, si souvent décrit comme l'instrument féminin par excellence. En effet, cela n'a pas toujours été le cas. Quant à l'orgue, instrument d'Église, exigeant de l'interprète des connaissances théoriques approfondies pour l'improvisation, capacités déniées aux femmes dans nombre d'écrits, il a paradoxalement mis en valeur au XVIII<sup>e</sup> siècle des improvisatrices célèbres. Des lauréates d'un prix d'orgue au Conservatoire sont apparues dès 1827. Néanmoins, ce n'est qu'après la Première guerre mondiale que des femmes auront accès à des postes d'organistes de tribunes prestigieuses de cathédrales.

### LES INSTRUMENTISTES D'ORCHESTRE, DES CONCURRENTES REDOUTÉES

Les classes d'instruments à cordes du Conservatoire étaient mixtes. L'augmentation constante de lauréates, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, déclencha une réaction sexiste (Vilcosqui, 1987). Il semblait scandaleux que des étudiantes qui ne pouvaient envisager de carrière à l'orchestre prennent la place d'étudiants pour lesquels les études devaient déboucher sur une activité de musicien d'orchestre. La *Revue musicale* relayait, en mars 1904, la décision ministérielle, en accord avec le Conseil supérieur de l'enseignement du

<sup>9</sup> Signalons cependant l'entreprise publicitaire étonnante d'Alphonse Sax junior, vers 1865, pour faire connaître les tout nouveaux saxophones au travers d'un orchestre féminin (Ellis, 1999).

<sup>10</sup> Pour le phénomène strictement italien des *Ospedali*, vivier de nombre de femmes instrumentistes du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles, voir les travaux de Jane Baldauf-Berdes et l'article de Caroline Giron-Panet (*Clio*, 25, 2007).

Conservatoire, de limiter à quatre au maximum la présence de femmes dans chaque classe de cordes. De fait, cet afflux de lauréates semble coïncider avec une crispation des orchestres par rapport à la présence de femmes, notamment dans les années 1930 (Daubresse, 1914/ca. 1935 ; Ravet, 2000), et avec la création parallèle d'orchestres féminins. Car il est attesté que des femmes instrumentistes à cordes ont participé de longue date à des orchestres. En petit nombre certes, elles se révèlent au hasard des recherches, comme : Mme de Caix, membre de l'orchestre de Lyon avec son mari vers 1727 (Leroy-Castanet, *MGG*, 2000) ; les « Demoiselles De Caix l'aînée, cadette et troisième », leurs filles, signalées par l'État de 1749 parmi les « symphonistes » joueurs de basses de viole de la Musique de la Chambre du Roi, auprès de leur frère (p. 354) ; Mme Grisant, altiste du Concert de Reims en 1780-1781 (Taïeb, 2007) et Mme Collato, premier violon en 1802-1803 de l'orchestre du Théâtre de Rennes où son mari était chef d'orchestre (Le Moigne-Mussat, 1988). Les grands orchestres symphoniques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ont accueilli des femmes violonistes et harpistes dans leurs rangs (Pierre, 1900) et même une première violon solo dans le cas de l'Orchestre Colonne en 1898 (Terrier, 2003). En 1888, une note du ministère de l'Instruction Publique au directeur de l'Opéra autorise celui-ci à admettre des femmes au concours pour le troisième poste de harpe, malgré des « objections d'ordre purement intérieur qu'il [lui] sera aisé de lever ». Mais ce n'est qu'en 1909 que la grande harpiste, Lily Laskine, sera engagée comme « remplaçante-titulaire » (Terrier, 2003, p. 221).

La journaliste Michel [Marie] Daubresse, interviewant avant 1914 plusieurs chefs d'orchestre sur la présence de femmes instrumentistes, se voit répondre par Paul Vidal, chef d'orchestre à l'Opéra, que le métier de musicien de cette institution est très dur pour les hommes ; les femmes ne pourraient donc y résister, et même les femmes harpistes ne sont pas souhaitables, car il faudrait alors du personnel supplémentaire pour transporter les instruments sur la scène quand ils y sont nécessaires pour certains opéras. André Messager, directeur de l'Opéra, partage l'opinion de Paul Vidal mais voit, comme lui, la présence de femmes tout à fait envisageable au concert, et à salaire égal. Le compositeur Alfred Bruneau va aussi dans ce sens, prenant pour preuve l'abondance de femmes parmi les cordes de l'Orchestre Colonne ; Michel Daubresse nous apprend au passage, en note, que « les femmes étaient [vers 1911] encore admises à l'orchestre des Concerts Colonne ». Vincent d'Indy insiste sur l'égalité financière entre hommes et femmes à l'orchestre de la Schola Cantorum. Camille Chevillard, chef de l'Orchestre Lamoureux qui n'admet pas

de femmes, émet des objections d'ordre esthétique à leur présence, même s'il leur concède autant de talents qu'aux hommes. Pour Paul Taffanel, chef de la Société des concerts du conservatoire, c'est la mixité qui pose problème, car elle restreindrait l'indépendance des hommes, qui elle-même mettrait en danger les femmes ; les objections sont donc là d'ordre moral. Alexandre Luigini, chef d'orchestres au sein de villégiatures mondaines, préfère engager les femmes violonistes en virtuoses solistes ; dans l'orchestre, il tolère les harpistes, dont les parties sont peu chargées, mais il se sentirait limité dans ses exigences face à d'autres instrumentistes femmes, qu'il perçoit moins résistantes que les hommes. Jules Danbé, ancien chef de l'Opéra-Comique et d'une grande société de concerts, n'envisage des femmes instrumentistes que dans les cordes et les harpes, mais n'émet pas d'objections à en engager, et à salaire égal (Daubresse, 1914/ca. 1935, pp. 80-91).

Il est clair qu'à cette époque les femmes instrumentistes commencent à présenter une concurrence sérieuse. L'orchestre de l'Opéra, à sa réouverture en 1915, étant donné la pénurie de musiciens pendant la Première guerre mondiale, engagea des étudiantes du Conservatoire, deux altistes et une hautboïste, qui durent quitter l'orchestre après la guerre (Terrier, 2003). Un article paru en 1934 dans *La Française* précise que les orchestres Colonne et Lamoureux ont fermé depuis plusieurs années leurs portes aux femmes, conservant celles qui y occupaient un poste mais n'engageant pas d'autres femmes. Une altiste et deux violonistes admises à concourir à l'Orchestre Symphonique de Paris se virent finalement refuser leur participation au concours au prétexte « qu'il n'y avait pas de place à l'orchestre pour des femmes » (Ravet, 2000, p. 518). La crise économique des années 1930 a certainement joué là un rôle important. Néanmoins, soixante-dix ans plus tard, la féminisation des instrumentistes d'orchestre est bien en marche ; la mise en place, progressive, d'auditions derrière un rideau a permis de contrecarrer en partie les discriminations. On peut même penser que les prochaines décennies verront un retournement de situation, à savoir une prédominance des musiciennes dans tous les pupitres de l'orchestre, comme cela est déjà souvent le cas pour les instruments à cordes.

### COMPOSITRICES ET CHEFFES D'ORCHESTRE : DES OBSTACLES SYMBOLIQUES CONSIDÉRABLES

La crispation du monde musical au début du xx<sup>e</sup> siècle, face à des instrumentistes qu'il n'était plus permis d'appeler des « exceptions » mais bien de véritables concurrentes, se

retrouve au niveau des compositrices. Le <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle, ou du moins ses deux premiers tiers, ne semble pas avoir permis à tellement plus de femmes que le siècle précédent de s'exprimer par la composition musicale. Pourtant l'obstacle symbolique, pour la France, avait été aboli en 1903. Il était jusqu'alors interdit aux femmes de participer au concours du Prix de Rome de composition musicale décerné par l'Académie des beaux-arts. Notons que la décision de leur participation fut prise unilatéralement par le gouvernement socialiste, à l'encontre de l'opinion adverse d'une majorité d'académiciens (Fauser, 1998; Launay, 2006). Nous remarquerons que l'Opéra de Paris a accueilli, comme ouvrages composés par des femmes : un opéra au <sup>XVII</sup><sup>e</sup> siècle, deux ballets au <sup>XVIII</sup><sup>e</sup>, trois opéras au <sup>XIX</sup><sup>e</sup>, mais seulement un opéra, une scène dramatique et un ballet au <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle, la dernière apparition d'un ouvrage d'une compositrice datant de 1923. Le « long » <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle (1789-1914) nous a néanmoins révélé plus d'une vingtaine de compositrices françaises de haut niveau ayant connu le succès public et la reconnaissance de leurs pairs. Elles émergent d'une masse de plus d'un millier de femmes pratiquant la création musicale à des niveaux divers de complexité. Cependant, succès public et reconnaissance des pairs n'ont pas suffi pour l'admission de compositrices à l'Académie des beaux-arts, un des grands marqueurs de la réussite pour un compositeur. La première compositrice admise à l'Académie des beaux-arts, Édith Canat de Chizy, l'a été en 2005.

Historiquement, les cheffes d'orchestre se révèlent encore plus rares que les compositrices. Nous n'en avons jusqu'à présent relevé qu'une dizaine entre 1789 et 1914 : Laure Micheli, cheffe d'orchestres de musique légère vers 1860 ; Mme Maquet, qui dirigeait en collaboration avec son mari une société de concerts à Lille vers 1900 ; Charlotte Bérillon, second chef de l'orchestre de l'Union des femmes professeurs et compositeurs vers 1912 ; Mme Boucherit-Le Faure, cheffe d'un orchestre parisien en 1913 ; et quelques compositrices dirigeant très occasionnellement leurs propres œuvres, notamment la création de leurs opéras, dans la tradition d'alors (Launay, 2004). Si les cheffes d'orchestre sont encore rares de nos jours, il semble néanmoins se dessiner un mouvement ascendant depuis une dizaine d'années. Quant aux cheffes de chœurs, elles ont pu diriger des chœurs de femmes à partir du <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle, mais elles ont été longtemps peu nombreuses à diriger des chœurs mixtes ; la fin du <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle a, en revanche, vu une évolution positive.

Étant donné la ritualisation du concert et les pouvoirs « mystérieux » conférés à la musique, nous pensons ici à de fortes résistances symboliques dans une analogie avec



l'androcentrisme des religions dominantes en Occident : on tolère la vestale (l'interprète), mais pas la grande prêtresse (la cheffe d'orchestre), ni la déesse (la compositrice). Direction et création sont encore l'apanage du grand prêtre et du dieu créateur.

### LES MUSICIENNES : VISIBILITÉ D'UN GROUPE PROFESSIONNEL

Un *Guide pour le choix d'un état ou Dictionnaire des professions*, paru en 1842, apporte un indice révélateur sur la place de la musicienne dans le monde du travail du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans l'article « Musicien », très développé, il est indiqué en note :

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

Apparemment, la possibilité de travail féminin n'est mentionnée que dans cet article.

Il est possible que la profession envisagée ici soit celle de professeure de musique, et non celle de cantatrice, perçue alors comme peu respectable sur le plan moral, ou celle d'instrumentiste concertiste, encore inhabituelle en 1842. Ces activités de pédagogues visent un public exclusivement féminin, les jeunes filles et les femmes de la bourgeoisie qui se forment aux arts musicaux d'agrément, soit le chant et le piano. Comme pour les cantatrices, la différence sexuelle est l'élément déterminant de la professionnalisation tolérée de toute une masse de femmes ; car, comme dans les autres domaines de l'éducation féminine, il importe, pour la moralité des jeunes filles, que des femmes enseignent aux femmes. Ces jeunes filles développent un « talent de société » prisé qui en fera des épouses cultivées, qui jouiront d'une certaine oisiveté leur laissant le loisir de pratiquer les arts, symbole de l'accession à la classe bourgeoise. Elles pourront aussi, en cas de revers de fortune, mettre à profit d'éventuels talents et devenir pédagogues à leur tour. *L'Agenda musical* de Planque publié en 1837, véritable photographie de la vie musicale en France, donne sur huit pages une liste de « Dames professeurs » parisiennes qui enseignent le piano, la harpe, la guitare, le solfège, le chant et l'harmonie. Une douzaine de pages est consacrée aux hommes enseignant les mêmes sujets. Les professeures de musique présentent un groupe hétérogène et la description

qu'en fait, en 1911, Michel Daubresse dans son article (1911a, p. 65), peut certainement s'appliquer aux époques précédentes :

« On peut diviser les "professeuses" de musique en trois catégories. Les "arrivées", celles qui gagnent largement leur vie par le seul exercice de leur profession ; elles sont relativement peu ; ensuite celles qui vivent seulement de cette profession, et enfin celles qui végètent, pauvres hères, fraction trop nombreuse et chaque jour augmentée de ce que nous avons appelé dans une précédente étude le *prolétariat intellectuel féminin* ». <sup>12</sup>

<sup>11</sup> Ndlr : en italiques dans le texte.

Michel Daubresse estime le revenu annuel des enseignantes du premier groupe entre 12 000 et 20 000 francs. Une comparaison avec les revenus des professeurs hommes de l'époque ne nous a pas été possible, la recherche reste à faire. Dans un autre de ses articles, la journaliste parle d'une population de musiciennes s'élevant vers 1911 à environ quatre mille, « compositrices, exécutantes, professeurs. La moitié de ce nombre est constituée par les professeurs de chant, de piano et de solfège » (Daubresse, 1911b, p. 99). Il serait intéressant de savoir d'où elle tient ses chiffres (elle parle seulement de « dernières statistiques »), notamment les 2 000 professeuses. Il est rare en effet que les musiciens professionnels ne cumulent pas plusieurs activités : Louise Farrenc par exemple, grande compositrice du XIX<sup>e</sup> siècle, était aussi concertiste, professeure de piano au Conservatoire, professeure « en privé », éditrice et organisatrice de concerts. Notons qu'à l'époque où écrit Michel Daubresse, le correspondant du *Temps* aux États-Unis, M. Debrol, fournit une liste (12 janvier 1909) montrant que les professeuses de musique y sont le groupe le plus important des femmes exerçant « des carrières rétribuées, jusqu'alors réservées, en général, au sexe fort » : elles sont 34 579, aux côtés de 10 000 maîtresses d'art, 25 000 professeuses et institutrices, 11 000 prédatrices, 5 000 doctresses, 888 journalistes, etc. (Pawlowski, 1912, p. 6).

Signalant les conditions de travail difficiles des « tapeuses » de restaurants et de cours de danse et de certaines pédagogues, Michel Daubresse plaide pour la création de syndicats de musiciennes pour régler les questions de salaires, mais aussi pour établir des « formules détaillées d'engagement », permettant par exemple de délimiter les tâches des professeuses de musique des institutions d'enseignement, qui sont souvent exploitées pour une multitude d'autres activités (Daubresse, 1911b, p. 98). Elle espère ainsi trouver des alliées pour ses activités syndicales au sein de l'Union des femmes professeurs et compositeurs de musique (UFPC) dont elle a été l'une des fondatrices (Daubresse, 1914/ca. 1935).

On voit se révéler un aspect encore méconnu de la professionnalisation des musiciennes. Des femmes sont présentes aux débuts de l'Association des artistes musiciens (AAM), créée en 1843 par le baron Taylor ; des recherches sur cette association sont en cours à l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (IRPMF). En 1877, la compositrice Pauline Thys fonde l'Association des femmes artistes et professeurs, qui ne vivra qu'un an et sera absorbée par l'AAM<sup>12</sup>. À la fin du siècle, Hortense Parent, grande pédagogue du piano, fonde une association pour promouvoir l'enseignement du piano par les femmes<sup>13</sup>. L'Association mutuelle des femmes artistes de Paris est quant à elle créée en 1894 et regroupe peintres, sculptrices, graveuses, écrivaines et musiciennes : c'est une société mutuelle qui « a pour but d'allouer une indemnité pécuniaire aux membres participants de l'Association placés par la maladie dans l'impossibilité absolue, mais temporaire, d'exercer leur profession » (Vilcosqui, 1987, p. 525).

L'UFPC déjà mentionnée, créée en 1904, regroupait, en 1918, de nombreuses élèves ou anciennes élèves du Conservatoire ; sa publicité précise ses objectifs :

« [...] de grouper et de défendre les intérêts des femmes artistes ; d'établir un lien de solidarité entre elles et de mettre à leur disposition tous les appuis moraux et matériels qui peuvent faciliter l'exercice de leur profession » (*Annuaire officiel du Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris*, 1919, p. 140).

L'Union des femmes artistes musiciennes est créée en 1910 ; elle comptait 1 200 membres vers 1911 (Daubresse, 1914/ca. 1935). À en croire la chronologie des autres associations féminines professionnelles, fournie par Juliette Rennes (2007), les femmes artistes seraient donc les premières femmes de profession libérale à s'être constituées en associations.

### L'OCCULTATION DES ACTIVITÉS DES MUSIENNES : LES AMATEURES AURAIENT-ELLES JOUÉ UN RÔLE D'ÉCRAN ?

Il reste à se pencher sur un point qui pose question : la quasi-absence des musiciennes professionnelles dans l'ensemble des ouvrages consacrés au travail des femmes, en particulier dans les synthèses historiques. Comment une activité établie de si longue date, facilement attestée par les sources, peut-elle être à ce point ignorée ? Il est vrai que la professionnalisation des artistes est souvent présentée comme opaque et indéfinissable, en continuité sans doute du mythe de l'artiste romantique habitant d'autres cioux. Cette vision nébuleuse est peu à peu corrigée par les récents

<sup>12</sup> Je remercie Joël-Marie Fauquet pour ce renseignement.

<sup>13</sup> *Le Ménestrel*, n° 13, 26 mars 1893.

travaux d'histoire sociale de la musique. Mais il est néanmoins étonnant que la recherche spécifiquement consacrée aux femmes, en quête de ses pionnières, omette un groupe aussi significatif à cet égard.

Nous tendons à penser que les « arts d'agrément » – et l'importance qui a été donnée à la sphère privée dans les activités culturelles féminines, autant dans les pensées féministes qu'antiféministes – ont agi comme un écran, occultant la professionnalisation des musiciennes. La bourgeoise jouant du piano, dans un salon encombré de bibelots, épouse sage ne sortant pas du cadre domestique, serait devenue le symbole de la femme pratiquant la musique. Pour preuve les avatars d'un projet de couverture proposé par l'éditeur pour la réédition, en livre de poche en 2001, de *L'Histoire des femmes en Occident*, pour le volume *Le XIX<sup>e</sup> siècle* (dirigé par Geneviève Fraisse et Michelle Perrot) : une jeune femme au piano, chez elle. Cette « image classique, cliché de la femme du XIX<sup>e</sup> siècle » fut notamment refusée par Geneviève Fraisse, qui réussit à faire accepter à la place, mais non sans difficultés, des glaneuses, « la femme aux champs, [...] une forte réalité du siècle passé » (Green, Ravet, 2005, p. 19).

Il importe, par ailleurs, de cerner le groupe des amateurs<sup>15</sup>, qui ont longtemps constitué le principal vivier d'où sont sorties les musiciennes professionnelles. Si les maîtrises exclusivement masculines des cathédrales ont permis à des garçons de milieu modeste de devenir musiciens professionnels, les musiciennes sont tout d'abord venues soit de familles de musiciens, soit de l'aristocratie et de la bourgeoisie. La majorité des compositrices importantes du XIX<sup>e</sup> siècle sont issues de ces milieux favorisés, qui leur ont offert une formation poussée, des réseaux d'influences et, sauf en cas de revers financiers, une situation économique permettant de se consacrer essentiellement à la composition. Signalons également l'importance des chanteuses (solistes ou choristes) et instrumentistes amateurs, dans la vie musicale, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les amateurs ont aussi participé au développement du mécénat, indispensable à la création et à la diffusion des arts ; les exemples historiques abondent et nous nous contentons de renvoyer aux recherches de Myriam Chimènes qui révèlent l'activité primordiale des salons musicaux sous la III<sup>e</sup> République. La princesse de Polignac, Winnaretta Singer, a notamment contribué à la création d'œuvres musicales maîtresses de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, soit par ses commandes, soit par les séances musicales qu'elle a organisées pendant plus de quarante ans (Kahan, 2004 ; Chimènes, 2004 ; Launay, 2007). Marie-Blanche de Polignac, amie et interprète de nombreux

<sup>14</sup> Pour une iconographie de ce groupe, voir les recherches de Catherine Aubriot (1999, 2001, 2008).

compositeurs dont Germaine Tailleferre et Francis Poulenc, est un autre exemple d'amateur offrant un lieu d'échanges inspirateur de création (Chimènes, 2004 ; Launay, 2007). À un niveau plus modeste, avant l'essor des moyens de reproduction musicale au début du <sup>xx</sup>e siècle, la diffusion de la musique dans le cadre domestique est principalement passée par les femmes, consommatrices de romances, de mélodies, d'airs d'opéra, de pièces de danse, d'arrangements d'opéras et de symphonies, etc., comme en témoignent les multiples « albums factices » de ces pièces, reliés au nom de leur propriétaire. Il est évident qu'il a pu se trouver parmi les amateurs des musiciennes de niveau professionnel qui n'ont pas pu, avec tous les sentiments de frustration que cette situation suppose à mes yeux, ou pas souhaité, dans l'acceptation des limitations des destinées féminines de leur milieu, développer leurs talents dans la sphère publique. Elles ont parfois pu s'exprimer par procuration : de nombreuses biographies de musicien-ne-s professionnel-le-s mentionnent une mère musicienne, première professeure de son enfant.

#### LA NÉCESSITÉ DE RECHERCHES ULTÉRIEURES ET D' ACTIONS DE TERRAIN

On voit qu'historiquement les musiciennes se révèlent d'une grande importance, étant donné leur longue présence dans la vie professionnelle et l'accès précoce de certaines d'entre elles aux professions de prestige. La diversité des métiers de la musique et les spécificités genrées qui en découlent – la différence sexuelle étant considérée selon les cas comme un élément positif ou négatif – font aussi du domaine musical un champ idéal d'observation de l'histoire des discriminations professionnelles par le sexe. Il serait logique que les musiciennes soient prises en compte dans le panorama historique du monde du travail, en tant que « forte réalité des siècles passés », même s'il est évident que, par rapport aux glaneuses préférées par Geneviève Fraisse, elles ont représenté – et représentent certainement encore de nos jours – un groupe professionnel numériquement réduit.

On comprend aisément la nécessité de recherches ultérieures. Nous avons débuté un défrichage du long <sup>xix</sup>e siècle français et comptons aussi rejoindre les musicologues Raphaëlle Legrand, Catherine Cessac et Bertrand Porot pour les époques antérieures. Mais nous constatons que la période qui a suivi la Première guerre mondiale, période pourtant décisive pour l'accès des femmes aux métiers qualifiés, reste une zone d'ombre pour ce qui concerne la

professionnalisation des musiciennes dans le domaine de la musique classique en France – si l'on excepte les recherches pionnières de Hyacinthe Ravet sur les musiciennes d'orchestres symphoniques et les premières approches de Marcel-Jean Vicosqui. Une institutionnalisation des recherches genre/histoire de la musique, à l'image de ce qui se fait en Allemagne aux *Hochschule für Musik und Theater* de Hanovre et de Hambourg, est à souhaiter.

Il serait également bénéfique que des associations de musiciennes et des fondations de recherches du type de celles qui existent en Allemagne (*Frau und Musik*, *Sophie-Drinker-Institut*), en Suisse (*FrauenMusikForum*), en Italie (*Donne in Musica*) et aux États-Unis (*International Alliance for Women In Music*), voient le jour en France. Ces regroupements ont initié de nombreuses enquêtes sur les discriminations dont les musiciennes sont l'objet. Les impulsions qu'ils ont données jouent actuellement dans ces pays un rôle important pour la professionnalisation des femmes dans les métiers d'instrumentistes d'orchestre, de cheffes et de compositrices.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALASSEUR Claude, 1967, *La Comédie-Française au 18<sup>e</sup> siècle*, Paris, Mouton.
- Annuaire officiel du Conservatoire national de musique et de déclamation de Paris*, 1919, Paris, Senart.
- AUBRIOT Catherine, 1999, *La Représentation de la femme musicienne dans les tableaux du mouvement symboliste*, maîtrise de musicologie, Paris-Sorbonne-Paris IV.
- AUBRIOT Catherine, 2001, *Musiciennes en noir et blanc. Éléments symboliques du noir et du blanc dans les représentations picturales de femmes musiciennes entre 1850 et 1914*, DEA de musicologie, Paris-Sorbonne-Paris IV.
- AUBRIOT Catherine, 2008, *La Représentation de la femme musicienne en peinture et en littérature en France de 1848 à 1918 – rhétorique, stylistique et éléments sociologiques*, thèse de musicologie, Paris-Sorbonne-Paris IV.
- BALDAUF-BERGES Jane, 1993, *Women Musicians of Venice*, Oxford, Clarendon Press.
- BÈGES Janine et Alex, 1993, *Mémoire d'un théâtre*, Béziers, Société de musicologie du Languedoc.
- BÉLIS Annie, 1999, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette.
- BENOIT Marcelle, 1971, *Versailles et les musiciens du Roi*, Paris, Picard.
- BIDDLECOMBE George, 2007, MONTEMORRA MARVIN Roberta et WILSON Alexandra, *Sixth Biennial Conference on Music in 19th-Century Britain*, Birmingham.
- BLANCHARD Henri, DE CANDÉ Roland, 1986, *Dieux et divas de l'opéra*, Paris, Plon.
- BOWERS Jane, TICK Judith (dir.), 1987, *Women Making Music, The Western Art Tradition, 1150-1950*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago.
- BRENET Michel [Marie-Antoinette Bobillier], 1900, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher.

- BRENET Michel [Marie-Antoinette Bobillier], 1911, *Musique et musiciens de la vieille France*, Paris, Alcan.
- CASTIL-BLAZE, 1855, *L'Académie impériale de musique*, Paris, Castil-Blaze.
- CESSAC Catherine, 1995, *Élisabeth Jacquet de la Guerre*, Arles, Actes Sud.
- CHIMÈNES Myriam, 2004, *Mécènes et musiciens*, Paris, Fayard.
- Clio, Histoires, Femmes et Sociétés*, « Musiciennes », n° 25, 2007.
- DAUBRESSE Michel, [ca. 1935], *Le Musicien dans la société moderne (1914)*, Paris, Fischbacher.
- DAUBRESSE Michel, 1911a, « De la condition des “professeuses” de musique », *Revue musicale SIM* (Société internationale de musique), Février, pp. 65-68.
- DAUBRESSE Michel, 1911b, « Comment fonder des syndicats de musiciennes », *Revue musicale SIM*, Juillet, pp. 98-100.
- DONNAT Olivier, 2005, « La féminisation des pratiques culturelles », *Développement culturel*, 147, Juin.
- ELLIS Katharine, 1997, “Female Pianists”, *JAMS, [Journal of the American Musicological Society]* 50/2-3, pp. 345-385.
- ELLIS Katharine, 1999a, “Geschlechterrollen und Professionalismus”, *Professionalismus in der Musik*, Essen, Die Blaue Eule, pp. 275-284.
- ELLIS Katharine, 1999b, “The Fair Sax”, *JRAM [Journal of the Royal Musical Association]*, 124/2, 221-254.
- États de la France, (1644-1789)*, 2003, Kocevar Erik (éd.), Paris, Picard.
- FAUSER Annegret, 1998, « *La Guerre en dentelles* », *JAMS*, 51, pp. 83-129.
- FRAISSE Geneviève, 2005, « Muse ou génie », *L'Accès des femmes à l'expression musicale*, Paris, L'Harmattan, pp. 19-26.
- FREYERMUTH Estelle, 2007, *L'Éducation musicale des filles à Strasbourg au XIX<sup>e</sup> siècle*, master d'histoire, Université Marc Bloch, Strasbourg.
- GREEN Anne-Marie, RAVET Hyacinthe (dir.), 2005, *L'Accès des femmes à l'expression musicale*, Paris, L'Harmattan.
- Guide pour le choix d'un état ou Dictionnaire des professions*, 1842, Paris, Vve Lenormant.
- HOFFMANN Freia, 1991, *Instrument und Körper*, Frankfurt/Leipzig, Insel Verlag.
- KAHAN Sylvia, 2003, *Music's Modern Muse*, URP (University of Rochester Press), Rochester.
- Le Ménestrel*, 1893.
- La Musique à Paris en 1830-1831*, 1983, Paris, Bibliothèque Nationale de France.
- LAUNAY Florence, 2006, *Les Compositrices en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard.
- LAUNAY Florence, 2004, *Les Compositrices françaises de 1789 à 1914*, thèse de musicologie, Rennes 2.
- LAUNAY Florence, 2007, « Le Fonds musical Polignac », 303, *arts, recherches, créations*, n° 94, pp. 58-65.
- LEGRAND Raphaëlle, 2006, « Libertines et femmes vertueuses », *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, pp. 157-175.
- LE MOIGNE-MUSSAT Marie-Claire, 1988, *Musique et société à Rennes*, Genève, Minkoff.
- MARAL Alexandre, 2002, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV*, Liège, Mardaga.
- Musik in Geschichte und Gegenwart (Die)*, 2000, Kassel, Bärenreiter.

## **Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée**

---

- PAWLOWSKI Auguste, 1912, *Les Syndicats féminins et les syndicats mixtes en France*, Paris, Alcan.
- PIERRE Constant, 1900, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, Imprimerie nationale.
- PIERRE Constant, 1975, *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790*, Paris, SFM Société française de musicologie.
- PLANQUE, 1981 (reprint), *Agenda musical 1836-1837*, Genève, Minkoff.
- PRAT Reine, 2006, *Missions Égalités*, « Pour une plus grande et meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant », 1, Mai, pp. 45-46.
- POROT Bertrand, 2005, *Mademoiselle Certain, femme illustre, claveciniste du Grand Siècle, savante musicienne*,  
<http://www.farum.it/publifarumv/n/02/porot.php>
- RAVET Hyacinthe, 2000, *Les Musiciennes d'orchestre*, thèse de sociologie, Paris X.
- RAVET Hyacinthe, 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession », *Travail, genre et sociétés*, n° 9, pp. 173-196.
- RAVET Hyacinthe, COULANGEON Philippe, 2003, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, 45, pp. 361-384.
- RENNES Juliette, 2007, *Le Mérite et la nature*, Paris, Fayard.
- La Revue musicale*, 1904.
- ROKSETH Yvonne, 1935, « Les Femmes musiciennes du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle », *Romania*, LXI, pp. 464-480.
- SCHWEITZER Sylvie, 2002, *Les Femmes ont toujours travaillé*, Paris, Odile Jacob.
- TAÏEB Patrick, 2007, « Le Concert de Reims, 1749-1791 », *Revue de Musicologie*, 93, n° 1, pp. 17-52.
- TERRIER Agnès, 2003, *L'Orchestre de l'Opéra de Paris*, Paris, La Martinière.
- VILCOSQUI Marcel-Jean, 1987, *La Femme dans la musique française de 1871 à 1946*, thèse de musicologie, Paris IV.