

## Introduction

### *Que fait le couple à la musique des femmes ?*

Caroline GIRON-PANEL, Sylvie GRANGER, Bertrand POROT

Hiver 2013-2014 : dans les rues de Paris et dans le métro, des affiches colorées invitent à deux expositions consacrées aux célèbres couples Frida Kahlo/Diego Rivera et Camille Claudel/Auguste Rodin<sup>1</sup>. Si les duos artistiques ne constituent pas un objet d'étude nouveau pour l'histoire de l'art, ils suscitent un intérêt renouvelé de la part des critiques et du grand public : le succès de ces deux expositions en apporte une nouvelle preuve.

La musicologie n'est pas en reste, qui a vu fleurir depuis une quinzaine d'années de nombreux ouvrages consacrés aux « duos » Clara et Robert Schumann, Fanny et Félix Mendelssohn ou encore Alma et Gustav Mahler<sup>2</sup>. Qu'il s'agisse de couples ou de fratries, la position de l'artiste de sexe féminin y est toujours envisagée de façon seconde, la réflexion étant focalisée sur le mari ou le frère, qui sert de point de référence à la musicienne, considérée le plus souvent sous l'angle réducteur de la muse ou du faire-valoir. Ce positionnement périphérique de la femme artiste, qui ne semble pouvoir se définir qu'en rapport à un artiste de sexe masculin, est énoncé clairement dans le titre même des ouvrages consacrés à ces duos : pour Ralph Larry Todd, Fanny Hensel n'est que « l'autre Mendelssohn<sup>3</sup> », tandis qu'il faut attendre la seconde édition du livre de Monique Wohlwend-Sanchis pour que Clara Schumann passe de « l'envers d'un mythe » au « portrait d'artiste<sup>4</sup> ». Même un ouvrage récent, qui en appelle dès l'introduction au patronage de Simone de Beauvoir et de Virginia Woolf – ce qui aurait permis d'espérer un décentrement du sujet –, envisage le duo artistique d'abord sous l'angle de sa partie masculine : ainsi la musicienne doit-elle se

1. *Frida Kahlo/Diego Rivera – L'art en fusion*, Paris, musée de l'Orangerie, 9 octobre 2013-13 janvier 2014 ; *Camille Claudel*, Paris, Musée Rodin, 1<sup>er</sup> octobre 2013 - 5 janvier 2014.

2. Voir bibliographie en fin de volume.

3. TODD Ralph Larry, *Fanny Hensel: the other Mendelssohn*, New York, Oxford University Press, 2010, 426 p.

4. WOHLWEND-SANCHIS Monique, *Clara Schumann (1819-1896): l'envers d'un mythe*, Paris, La Pensée Universelle, 1987, 318 p. ; WOHLWEND-SANCHIS Monique, *Clara Schumann (1819-1896) portrait d'artiste, Robert Schumann (1810-1856) retour aux sources: l'envers d'un mythe*, Hyères, LAU éd., 2004, 492 p.

contenter de chercher le moyen d'exister « aux côtés d'un génie<sup>5</sup> ». Somme toute, si l'on s'en tient à la bibliographie en français, c'est dans l'ouvrage de Brigitte François-Sappey sur Clara Schumann que la relation avec Robert se trouve analysée de la façon la plus équilibrée : pour que le point de vue féminin soit adopté, il faut que l'ouvrage soit consacré à la musicienne. Et encore la question du duo y prend-elle une part beaucoup plus importante que dans les monographies sur les compositeurs masculins<sup>6</sup>.

Avril 2013 : chercheuses et chercheurs travaillant sur les musiciennes, ou sur des musiciennes, et généralement sur les questions liées au *genre*, se réunissent au Mans. Organisé à l'invitation du Centre de Recherches Historiques de l'Ouest (CERHIO, UMR 6258) et de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de la Sarthe, ce colloque se propose de réfléchir autour d'un thème proposé par le Cercle de Recherches Interdisciplinaire sur les Musiciennes (CReIM). Intitulée « Musiciennes en duo, compagnes, filles, sœurs d'artistes », la rencontre affiche son ambition de porter un regard nouveau sur les musiciennes d'autrefois et d'aujourd'hui, à travers la question des duos d'artistes. Le présent ouvrage est issu des réflexions menées lors de ces deux journées de travail, précédées et prolongées par plusieurs autres rencontres orchestrées par le CReIM<sup>7</sup>.

## Un questionnement innovant

On le sait, la place des artistes de sexe féminin apparaît minorée, aujourd'hui encore, dans le cadre général des publications sur les œuvres et sur la vie culturelle. Cela concerne les praticiennes de toutes les formes d'art, et tout particulièrement les musiciennes. En dépit d'un apport indéniable à la création artistique, la rareté des grandes monographies ou des études de cas – malgré quelques exceptions remarquables<sup>8</sup> – les rend peu visibles. Dans un processus de cercle vicieux, cela entretient la cécité du public, elle-même confortée par la quasi-absence des compositrices dans les programmes de concert (3 % en France, en 2004<sup>9</sup>). Il y a donc de véritables enjeux à développer les travaux sur les musiciennes.

5. BOUCHER Agnès, *Comment exister aux côtés d'un génie? Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Alma Mahler et les autres*, Paris, L'Harmattan, 2012, 180 p.

6. FRANÇOIS-SAPPEY Brigitte, *Clara Schumann, ou l'œuvre et l'amour d'une femme*, Genève, Éditions Papillon, 2002, 156 p.

7. La 10<sup>e</sup> Rencontre du CReIM ont eu lieu en juin 2014, d'autres sont prévues ultérieurement : <http://www.creim.fr>

8. Par exemple le monumental ouvrage consacré à la première compositrice d'opéra : CUSICK Suzanne G., *Francesca Caccini at the Medici Court, Music and the Circulation of Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, 445 p.

9. PRAT Reine, « Musique, femmes et interdits : qu'en est-il des politiques? De l'interdit à l'empêchement », A. Tauzin (dir.), *Musiques, Femmes et Interdits, Cahiers d'Ambonay*, n° 6, 2013, p. 171. On consultera avec profit le rapport de Reine Prat sur le site du minis-

Le travail présenté dans ce livre comporte une caractéristique qui doit être soulignée d'emblée, même si l'énumération des initiateurs de ces rencontres mancelles, comme la traduction de l'acronyme CReIM, l'avaient déjà indirectement indiquée : cette caractéristique, c'est l'interdisciplinarité. Lors de ces journées du Mans, comme lors de chacune des journées d'étude du CReIM, se sont mêlées les méthodes, les sources et les analyses issues de plusieurs domaines disciplinaires encore trop souvent dissociés, principalement l'histoire et la musicologie, mais aussi la sociologie<sup>10</sup>. Étaient aussi présents des praticiens et praticiennes de la musique, du chant ou de la danse. On sait que de telles confrontations sont nécessairement fécondes et porteuses d'avenir. L'enrichissement mutuel transdisciplinaire s'est poursuivi pendant l'élaboration du livre puisque l'équipe qui s'en est chargée est, du moins sur le plan de l'appartenance disciplinaire, strictement paritaire : deux historiennes et deux musicologues. Ajoutons que les 7 auteurs et les 5 auteurs des contributions rassemblées déclinent des nuances très diverses dans leurs spécialités<sup>11</sup>. Réunis, ils couvrent de vastes champs chronologiques : du Moyen Âge de la jongleresse au second xx<sup>e</sup> siècle d'Éliane Radigue, pionnière de la musique électronique – en passant par les trois siècles de la période moderne et le xix<sup>e</sup> siècle. Quant aux champs géographiques considérés, ils vont de l'Espagne à l'ex-Tchécoslovaquie, en passant par l'Angleterre, et, plus longuement, la France. Et si les musiciennes évoquées sont toutes européennes, certaines, comme Vítězslava Kaprálová, ont rêvé d'Amérique... et Éliane Radigue en est vite revenue.

Mais l'ouverture des perspectives va bien au-delà et concerne l'épistémologie même du sujet. L'angle original proposé pour cette rencontre consistait à observer les liens des musiciennes avec ceux et celles qui, dans leur entourage immédiat, sont ou ont été leurs alliés, leurs rivaux, leurs modèles ou leurs complices. Plus spécifiquement, il s'agissait d'analyser les relations qu'ont pu tisser les musiciennes de toutes les époques, avec des artistes en tous genres (hommes ou femmes et quel que soit l'art pratiqué, pas exclusivement la musique), dont elles furent compagnes, conjointes, sœurs, ou filles. Nous souhaitions comprendre les multiples déclinaisons possibles des relations entre les compositrices ou les interprètes et leurs maris, amis, frères, sœurs ou parents, eux aussi artistes – dans le cadre du couple conjugal ou sentimental, de la famille ou de la fratrie, voire du duo amical, ces

rière de la Culture : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf>  
Ainsi que : [http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite\\_acces\\_resps09.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite_acces_resps09.pdf)

10. Quoique absents du présent volume, les sociologues sont pleinement partie prenante des travaux du CReIM (Hyacinthe RAVET, *Musiciennes, Enquête sur les femmes et la musique*, Autrement, 2011, 336 p.).

11. Voir la liste des auteures et auteurs. Sont ainsi représentées de nombreuses institutions : 7 universités, centres de recherche ou établissements de conservation (universités du Maine, de Nantes, Poitiers, Reims, Paris-Sorbonne, CNRS, BnF), et 7 laboratoires différents (CERHIO, CAPHI, CRIHAM, CERHIC, CLEA, IReMus, CESR/CMBV).

questions pouvant s'élargir, le cas échéant, aux trios et aux quatuors. Tenter de savoir de quelles manières ces musiciennes articulent ou ont articulé leurs rapports à cet entourage artistique, afin de repérer les obstacles et les échecs, mais aussi les atouts, les victoires et les succès rencontrés par les femmes sur le chemin de l'épanouissement musical, hier et aujourd'hui.

Dans l'histoire des femmes artistes, et des musiciennes notamment, le mariage est souvent considéré comme l'éteignoir de toutes les espérances de création. Non seulement lorsqu'il les fait entrer dans une vie dont les valeurs (aristocratiques ou bourgeoises) interdisent toute carrière publique, mais aussi même lorsqu'il les unit à des artistes qui devraient comprendre leur désir de créer. Le cas le plus radical est celui d'Alma Schindler qui dut renoncer à la composition pour épouser Gustav Mahler qui la voulait toute dévouée à son propre bien être. Dans une moindre mesure mais de façon tout aussi contraignante, Clara Schumann devait faire passer son activité de créatrice après celle de Robert, assurant la bonne marche d'une maison-née pleine d'enfants tout en la faisant vivre de ses concerts. En d'autres termes, elle faisait « bouillir la marmite », selon l'expression familière, tout en s'occupant de ce qui devait y bouillir.

À l'opposé de ce choix, l'érudite, essayiste et enseignante Gabrielle Suchon, publiait en 1700 un essai au titre sans équivoque : *Du Célibat volontaire ou La vie sans engagement*<sup>12</sup>. Malgré la mauvaise réputation qui lui était attachée, le célibat était à ses yeux un état procurant la liberté aux femmes, liberté de « choisir et délibérer », liberté de « remplir toutes les vocations » autres que le statut d'épouse et mère ou celui de religieuse. Le célibat était pour Gabrielle Suchon garant de « l'or précieux d'une puissance libre ». On suppose sans toujours en avoir la preuve que certaines musiciennes ont pu, dans une logique voisine, choisir le célibat pour vivre sans entraves leur activité de musiciennes. Citons par exemple Marianna Martinez dans la Vienne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle qui n'aurait sans doute pas pu mener la carrière de concertiste et compositrice qu'elle a réussie si elle avait été mariée. Mais le sujet est en réalité peu connu, faute d'avoir été solidement interrogé jusqu'alors.

Les ouvrages généraux sur les musiciennes, soucieux de cartographier un continent encore peu exploré, n'abordent que de façon marginale la question spécifique du couple ou du duo<sup>13</sup>. Celle-ci est davantage approfondie, dans une perspective comparative, dans les synthèses consacrées à une époque ou un style, comme par exemple dans les ouvrages pionniers

12. SUCHON Gabrielle, *Du Célibat volontaire ou La vie sans engagement*, Paris, Guignard, 1700, réédité avec introduction et notes de Séverine Auffret, éd. Indigo et Côté-Femmes, 1994, 174 p.

13. ROSTER Danielle, *Les Femmes et la création musicale, Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XX<sup>e</sup> siècle*, traduit de l'allemand par Denise Modigliani, L'Harmattan, 1998, 350 p.; BOWERS Jane M. et TICK Judith (dir.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1987, 409 p.; PENDLE Karin (dir.), *Women and Music, A History*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, 2<sup>e</sup> éd. 2001, 514 p.

de Florence Launay sur les compositrices françaises au XIX<sup>e</sup> siècle ou de Marie Buscatto sur les musiciennes de jazz<sup>14</sup>. Enfin les méthodologies expérimentales de la *New Musicology* offrent des aperçus intéressants sur les questions de genre dans la création musicale, mais en s'attachant plus souvent à l'analyse des partitions et de leur réception qu'à la recherche biographique proprement dite<sup>15</sup>.

Il était donc nécessaire d'explorer ce point si souvent évoqué dès qu'il est question des musiciennes, mais finalement peu approfondi. Il fallait le faire en prenant le contre-pied des approches réductrices usuelles : veiller à positionner les musiciennes au premier plan, sans les subordonner à l'autre moitié (très souvent masculine) du duo, mais aussi s'attacher à dépasser les concepts de muse et d'inspiratrice, afin d'envisager les musiciennes comme artistes à part entière, au même titre que les frères, les pères ou les amis en compagnie desquels elles ont pratiqué la musique.

Cela implique de sortir des questionnements habituels sur l'éventuelle domination d'un partenaire sur l'autre, de transgresser les ressassements sur les carrières des musiciennes sacrifiées soit pour ne pas faire de l'ombre à celle d'un proche lui aussi artiste, soit pour respecter les convenances sociales. L'enjeu scientifique et sociétal est bien davantage de s'interroger sur la place occupée par la musicienne au sein d'un « duo » d'artistes – chacun de ces deux termes, *duo* et *artiste*, étant, ainsi qu'il a été dit, entendu au sens large – afin de percevoir les éventuelles influences de la relation fraternelle, familiale, amicale ou amoureuse sur la création et la pratique musicales féminines. Le questionnement se voulait ouvert et sans *a priori*, posé de la manière la plus neutre possible, dans le désir de dépasser les caricatures et les simplismes. Bien sûr, il n'était pas pour autant question de nier les phénomènes possibles de rivalité ou de concurrence potentiellement à l'œuvre dans tout duo artistique, de même que les cas d'instrumentalisation, ou encore de censure ou d'autocensure qui poussent parfois la musicienne à céder d'elle-même le pas à la partie masculine du duo, à laquelle elle s'autorise au mieux à servir de faire-valoir. Mais les uns comme les autres de ces mécanismes ont été examinés sur le long terme, et soigneusement contextualisés.

Les duos artistiques peuvent aussi être envisagés sous l'angle de l'émulation, voire du soutien mutuel. Certaines associations se distinguent par leur capacité à faire émerger le plus doué des membres du duo, sans considération de son sexe. À l'appui de cette affirmation, on évoquera ici un exemple, en complément de plusieurs autres qui se trouvent dévelop-

14. LAUNAY Florence, *Les Compositrices en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2006, 544 p. ; BUSCATTO Marie, *Femmes du jazz, Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions, 2009, 222 p.

15. BRETT Philip, WOOD Elizabeth et THOMAS Gary C., *Queering the Pitch, The New Gay and Lesbian Musicology*, New York, Routledge, 1994, 357 p. ; CITRON Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993, 307 p. ; SOLIE Ruth A. (dir.), *Musicology and Difference, Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993, 355 p.

pés au fil des chapitres de ce livre. En effet, tel fut le cas de Maddalena Lombardini Sirmen (1735-1785), talentueuse violoniste formée à l'*ospedale* des Mendicanti, à Venise et qui fut l'une des rares musiciennes de cette institution à faire carrière hors de la République Sérénissime comme compositrice. Censée renoncer à la pratique publique de la musique après son mariage, comme toutes les jeunes filles formées dans cette institution, elle parvint à s'appuyer sur les réseaux professionnels de son époux pour se faire un nom comme interprète puis pour faire reconnaître son talent de compositrice. Si Lodovico Sirmen profite dans un premier temps des compétences de son épouse pour diffuser ses propres œuvres – voire faire passer pour siennes celles composées par Maddalena – les concerts qu'ils donnent en duo, notamment au Concert spirituel, mettent en relief les qualités de la musicienne<sup>16</sup>. Le duo avait initialement permis à Maddalena Lombardini de quitter une institution lui offrant peu de perspectives de carrière, et à Lodovico Sirmen de s'appuyer sur un talent plus grand que le sien pour se faire connaître. Il devient progressivement un moyen pour la musicienne de s'émanciper, et finit par disparaître, lorsque chacun mène une carrière parallèle<sup>17</sup>.

L'évocation de Maddalena Lombardini Sirmen permet au passage de remettre en question un stéréotype de genre fréquemment rencontré dans les témoignages et dans l'historiographie : la formation de jeunes femmes – fille ou épouse – par des hommes qui, à l'instar de Pygmalion, s'arrogent ensuite le bénéfice des qualités artistiques de l'élément féminin d'un duo, que, grâce à leurs bons soins, ils ont su faire passer de musicienne débutante voire ignorante à celle d'artiste accomplie. Ce type de rapport est perceptible dans certains des cas examinés dans ce livre, mais il s'agit souvent davantage d'un affichage convenu que de la réalité (Beatrice Harrison et Delius, par exemple, ou Vítězslava Kaprálová et Martinů). Et la recherche fait émerger bien des cas concrets qui permettent au contraire de réfuter ce discours récurrent, comme celui de Rose Beauménard, chanteuse de l'Opéra-Comique qui, plus savante et plus douée que son père, a pu faire établir sa famille à Paris grâce à ses talents.

Pour l'époque moderne, les itinéraires des musiciennes sont rarement aussi bien documentés que celui de Maddalena Sirmen, c'est pourquoi son cas nous a paru emblématique pour poser dès le départ la complexité du sujet. Mais les différents chapitres qui suivent permettront de découvrir bien

16. « Le lundi 15 août 1768 [...] Madame et M. Sirmen ont fait entendre un concerto de violon de leur composition. Madame Sirmen, élève du célèbre Tartini, a le talent le plus distingué. Son violon est la lyre d'Orphée dans les mains d'une grâce. La beauté des sons, l'expression, le goût et la facilité de son jeu, concourt à la mettre au premier rang des virtuoses » (*L'Avant Coureur*, n° 34, 22 août 1768, rubrique « Spectacles », p. 540).

17. Pour plus d'informations sur la carrière de Maddalena Lombardini Sirmen, voir ARNOLD Elsie, et BALDAUF-BERDÈS Jane, *Maddalena Lombardini-Sirmen, eighteenth-century composer, violinist and businesswoman*, Lanham (Md.)/ Londres, The Scarecrow Press, 2002, 170 p.

d'autres figures féminines confrontées à des alliances musicales ou artistiques aux configurations diverses. Les duos, trios et quatuors composés exclusivement de femmes, dans lesquels les mêmes types de phénomènes peuvent être observés, ont été également pris en considération dans toute leur complexité.

Certaines de ces associations artistiques concernent des musiciennes célèbres – ou qui l'ont été en leur temps, mais que l'historiographie ou, pour les plus récentes, les médias, ont estompées. D'autres concernent de totales inconnues que seule une recherche volontariste, ciblée et acharnée, réussit à mettre au jour.

### **Derrière les musiciennes célèbres et oubliées...**

Car l'autre originalité – et la force – des travaux actuellement menés sur les musiciennes est de commencer à regarder au-delà des (rares) arbres qui cachaient la forêt. Ce n'est pas un hasard si aucune des habituelles Alma Mahler, Fanny Mendelssohn, Clara Schumann, Nannerl Mozart, etc. ne sont traitées dans ce livre. Non que des consignes aient été données en ce sens, bien au contraire : pourquoi ne pas ré-examiner un cas qu'on croyait bien connaître à la lumière d'un questionnement nouveau ? C'est le défi qu'a accepté de relever Catherine Cessac, dont le livre pionnier sur *Élisabeth Jacquet de La Guerre* date déjà de 1995<sup>18</sup>. En prenant le risque de réinterroger les rares documents disponibles afin d'y chercher comment la « petite Jacquet » avait su gérer ses rapports avec les artistes de son entourage, elle a mis en lumière la relation privilégiée que la compositrice a entretenue avec Louis XIV. Au point qu'il n'est pas excessif à ses yeux de considérer que le roi et la musicienne ont formé un véritable *duo* fondé sur l'affection, l'admiration et la confiance.

De la même façon, les lecteurs et les lectrices retrouveront au fil des pages à venir quelques musiciennes sinon bien connues, du moins dont les patronymes sonnent aux oreilles comme relativement familiers. Justine Duronceray, épouse Favart, en est l'exemple type : si le nom de Madame Favart est célèbre pour être associé à la salle accueillant, aujourd'hui encore, l'Opéra-Comique, rares sont ceux qui connaissent la musicienne et la créatrice qu'elle fut. Bertrand Porot nous la montre jeune fille, faisant ses premiers pas sur la scène parisienne en compagnie de sa mère : ce premier duo artistique se présentait sous le nom de *Chantilly*, et il en a retrouvé la trace émouvante dans un état comptable manuscrit de 1745, orthographié par le scripteur « Gentilli mère et fille ». Raphaëlle Legrand restitue le duo passionné et créatif que la jeune Justine Duronceray noua ensuite avec Charles-Simon Favart. Elle montre que, plus que leurs contemporains, ce

18. CESSAC, Catherine, *Élisabeth Jacquet de La Guerre, Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes Sud, 1995, 213 p. Remarquons qu'entre-temps le mot compositrice a (re)gagné sa pleine légitimité.

sont leurs successeurs, et singulièrement les musicologues du XIX<sup>e</sup> siècle, qui ont confiné Madame Favart au second plan et l'ont rendue invisible en tant qu'auteure.

D'autres musiciennes célèbres, ou du moins auréolées d'une certaine notoriété en leur temps, mais oubliées depuis en dehors d'un très étroit cercle d'initiés, voisinent avec Justine Favart. Les destins de ses trois contemporaines Marie-Thérèse Laruette, Marie-Jeanne Trial et Rose Dugazon, tricotés par Raphaëlle Legrand, précèdent chronologiquement ceux de quatre compositrices du XIX<sup>e</sup> siècle, dont traite avec subtilité Florence Launay : Louise Farrenc, Marie Jaëll, Loïsa Puget et Clémence de Grandval. Cette dernière, née en 1828 dans un château de la Sarthe, est la compositrice française la plus féconde de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Quoiqu'elle ait été très connue et souvent jouée de son vivant, son nom a été bien oublié ensuite. En 1881 déjà, Saint-Saëns écrivait que ses mélodies seraient plus célèbres si leur auteure n'avait « le tort d'être femme ».

Plus près de nous, Beatrice Harrison est un autre exemple de célébrité inouïe vite estompée dans les replis du temps : on dit que plus d'un million d'auditeurs l'écoutèrent en mai 1924 sur les ondes de la BBC jouer de son violoncelle en duo avec un rossignol ! Jérôme Rossi campe le portrait de la très talentueuse « Lady of the Nightingale » et analyse les relations étroites qui l'unirent à sa mère, à ses sœurs, toutes musiciennes, et à plusieurs compositeurs anglais, notamment Frederick Delius et Edward Elgar. L'auteur décrit concrètement la pratique de l'atelier (au jardin, dans les fragrances des rosiers en fleurs...), atelier durant lequel les jeunes filles participent activement à la composition musicale en train de s'élaborer.

La pianiste Geneviève Dehelly (1885-1970) appartient à la même catégorie : une carrière commencée de manière fulgurante dès 1905, et qui dura jusqu'à la Seconde guerre mondiale, la range parmi les grandes virtuoses du premier XX<sup>e</sup> siècle même si son nom ne parle plus aujourd'hui qu'aux spécialistes de la période. Elle subjuguait ses auditoires partout en France et lors de ses tournées européennes. Elle subjuguait aussi une *femme de Lettres* – comme on disait alors pour désigner une écrivaine –, Jehanne d'Orliac (1883-1974), avec laquelle elle forma l'un de ces duos interactifs d'artistes qui sont au cœur de la problématique ici interrogée. Le chercheur – et pianiste lui-même – Frédérik Sendra restitue leur entreprise conjointe autour des concerts-conférences qu'elles créaient pour conjuguer leurs talents complémentaires.

Un autre couple de créateurs célèbres en leur temps est celui qu'ont formé brièvement et avec maints soubresauts, la compositrice et cheffe d'orchestre Vítězslava Kaprálová (1915-1940) et le compositeur Bohuslav Martinů, entre 1937 et 1940. La jeune femme a vingt-deux ans quand ils font connaissance, il en a plus du double. Mais n'imaginons pas Kaprálová en Galatée docile d'un Pygmalion dominateur – même si c'est sans doute

la première apparence qu'ont revêtu leurs rapports puisque Martinů est d'abord le professeur et le mentor de la jeune Tchèque tout juste arrivée à Paris. Nicolas Deryn raconte par le menu les complicités, les échanges et les citations mutuelles qui parsèment les œuvres des deux compositeurs. Son chapitre a le grand mérite de nous fait découvrir ou redécouvrir une immense musicienne, aujourd'hui encore considérée comme la compositrice tchèque la plus importante de l'histoire et dont la liste des compositions est impressionnante alors même qu'elle est morte à l'âge de 25 ans et demi<sup>19</sup>.

La plus récente de ces méconnues célèbres est Éliane Radigue, née en 1932, pionnière de la musique électronique, qui bénéficie actuellement d'un incontestable et bienvenu regain d'intérêt pour son travail<sup>20</sup>. Renaud Bouchet, qui l'a rencontrée et interviewée plusieurs fois au cours des années 2000, montre les différentes manières successives dont ont joué les influences au sein du couple qu'elle forma avec le plasticien Arman (1928-2005), figure marquante de la postmodernité. D'un rapport de construction mutuelle entre deux artistes qui partagent à égalité aventure musicale et aventure picturale au début des années 1950, on passe peu à peu à une relation dissymétrique, au détriment de la musicienne. Ce n'est qu'après sa séparation officielle avec Arman, à la fin de 1967, qu'Éliane Radigue reprend son travail de composition.

L'analyse de Renaud Bouchet apporte un éclairage bienvenu sur la problématique de cet ouvrage, car le second membre du duo, partenaire de la musicienne, n'est pas lui-même un musicien, mais un artiste investi dans un tout autre champ d'expression. Ce cas de figure avait été explicitement prévu par l'appel à communication qui souhaitait étudier les musiciennes s'étant trouvées en duo avec des artistes de tous types. Or, et en soi c'est extrêmement significatif, l'écrasante majorité des propositions ont concerné des duos, trios, etc. entièrement musicaux. Les métiers de la musique, jadis, naguère – et, largement, encore aujourd'hui – sont marqués par l'hérédité et par l'homogamie. Et ce, quel que soit le niveau de notoriété des artistes observés.

### **...débusquer les musiciennes inconnues du quotidien**

À côté de ces « célèbres invisibilisées » à des degrés divers, l'attention nouvelle portée aux musiciennes permet aux chercheurs et chercheuses de

19. Liste de ses œuvres sur le site officiel de la Kapralova Society (consulté le 10 février 2014) : <http://www.kapralova.org/FRANCAIS.htm>

20. À titre d'exemples : en juin 2011 à Londres, *Sound and Music* a rendu hommage à Éliane Radigue et à l'ensemble de son œuvre ; en novembre 2013, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, deux soirées ont été consacrées à deux de ses œuvres récentes, données au Collège des Bernardins : *Occam Ocean* et *Naldjorlak*, qui ne sont plus des compositions électroniques, mais des pièces instrumentales. <http://www.festival-automne.com/eliane-radigue-spectacle1629.html> (consulté le 10 février 2014). À cette occasion, plusieurs émissions de radio (France-Culture, France-Musique et autres) lui ont été consacrées.

découvrir aussi des musiciennes réellement inconnues et qui l'ont toujours été, ou peu s'en faut.

Dans ce domaine, l'un des apports totalement inédits de ce livre réside dans le chapitre consacré aux jongleresses, tirées de l'ombre épaisse qui les recouvraient depuis le Moyen Âge par l'opiniâtreté d'Isabelle Ragnard. C'est dans les rôles fiscaux parisiens du temps de Philippe-le-Bel et dans les comptes de la Cour de Bourgogne de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle qu'elle a retrouvé trace de musiciennes telles que « Berthelomette la menestriere » ou « Aiglantine de Tournay chanteresse ». On redécouvre à cette occasion la richesse du vocabulaire utilisé pour les désigner : *jongleresses*, *menestriere* et *menestrelles*, mais aussi *viéleresse*, *citoleresse*, *orgueneresse*, et même *tromperesse*, et bien sûr *chanteresse* ou *chanteoureuse*... La féminisation des mots désignant les métiers apparaît naturelle, bien loin de la frilosité encore de mise aujourd'hui ! Même si les renseignements relatifs à chacune de ces femmes sont ténus, sources obligeant, Isabelle Ragnard sait avec minutie les regrouper, les croiser et finalement les faire parler pour dessiner les contours d'un groupe professionnel jusqu'alors ignoré de tous. La méthode prosopographique lui permet d'esquisser des réponses à la question qu'elle a posée en titre : les jongleresses, seules ou accompagnées ?

Presqu'aussi inconnues et ignorées que les jongleresses du XIV<sup>e</sup> siècle, étaient jusqu'à il y a peu les femmes organistes disséminées quatre siècles plus tard partout en France (ou presque). Les sources suscitées au début de la Révolution par les procédures d'indemnisation des musiciens d'Église privés de leur emploi ont été prises à bras le corps par une enquête prosopographique collective (MUSÉFREM<sup>21</sup>). Sylvie Granger, qui traite la partie féminine des résultats, les examine ici au prisme de la question posée. Dans ce corpus tout nouveau, elle observe que les solos priment nettement sur les duos. Ce qui en soi indique qu'il était possible, pour une femme, de vivre de la musique au XVIII<sup>e</sup> siècle, même dans les provinces, y compris dans de parfois très petites villes : avec le chant sur les scènes – essentiellement parisiennes –, l'orgue participe ainsi à l'élargissement de la professionnalisation des musiciennes, et offre à davantage de femmes une certaine indépendance sociale. Pour le tiers des organistes mariées, le choix du conjoint a abouti à un mari bien souvent organiste lui-même. Des exemples concrets, à Dijon, Bordeaux ou Rouen, permettent à Sylvie Granger d'approcher les réalités du fonctionnement de ces couples (répartition des postes, contrats, rémunérations, invisibilité féminine persistante). Quelques exemples de couples d'organistes en service à des postes éloignés l'un de l'autre et vivant dans les faits chacun à son orgue, très tôt après quelques années de mariage, suggèrent des stratégies de séparations volontaires ou consenties qu'il serait intéressant de mieux éclairer.

21. Voir <http://iremus.huma-num.fr/musefrem/et> <http://philidor.cmbv.fr/musefrem>

Ce type de stratégies se remarque également chez les artistes de l'Opéra-Comique dans la première moitié du xviii<sup>e</sup> siècle que Bertrand Porot a étudiés : nombreux sont les duos où les séparations s'imposent en raison des saisons des théâtres, qui alternent entre la province et Paris, ou encore pour des raisons financières, la chanteuse prenant un amant ou un protecteur pour améliorer soit ses revenus personnels soit ceux du duo.

Le premier « duo », tant au sens métaphorique qu'au sens musical le plus réel, avait souvent été noué avec le père, premier et parfois unique formateur. C'est clairement le cas de nombreuses organistes des provinces. On le retrouve de la même façon derrière plusieurs autres artistes évoqués au fil des pages. C'est par exemple le père de Sabina Pasqual, musicien de talent reconnu dans toute l'Espagne à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, qui forma sa fille – après avoir initié à la musique et perfectionné dans l'art du chant chacune des quatre comédiennes qu'il épousa au cours de sa vie ! Caroline Bec estime que Sabina Pasqual resta sous l'influence paternelle jusqu'à la mort de son père.

L'un des chapitres du livre permet de plonger au plus près de ce lien père/fille forgé autour de la musique : Catherine Deutsch propose la première traduction française des extraits relatifs à la musique du *Raisonnement à dame Lavinia* d'Annibale Guasco. Cet ouvrage, initialement imprimé à Turin en 1586, n'a été à nouveau publié dans sa version originale italienne qu'en 2012 seulement. C'est donc une redécouverte toute récente, qui offre un témoignage exceptionnel sur les pratiques musicales féminines dans l'Italie du xvi<sup>e</sup> siècle et leurs enjeux, explicites ou implicites. Aidée par sa connaissance de la langue et de la civilisation italiennes de la Renaissance, mais aussi par sa propre pratique de chanteuse et de musicienne, Catherine Deutsch en a traduit les subtilités techniques relatives à l'exercice des divers instruments et de la voix. Toutefois le texte laisse la porte ouverte à des interprétations multiples, c'est pourquoi il nous a semblé important de mettre en regard le texte français et la version originale italienne, qui n'est d'ailleurs pas sans ajouter au charme puissant de ce texte intime et affectueux. Au-delà des enjeux de l'éducation musicale des filles dans la société aristocratique italienne de la fin de la Renaissance, ce texte offre une perspective originale sur la relation nouée entre un père et une fille autour de la musique.

Une musicienne méconnue pourrait résumer à elle seule plusieurs des types de situations rencontrées. La Madrilène Sabina Pasqual, après son premier duo fondateur sous l'autorité de son père, se maria vers 1687-1688, à l'âge de quinze ans, avec Manuel de Villafior, violoniste, guitariste, harpiste et compositeur de renom. Pendant vingt ans, elle forma avec lui un duo reconnu à la ville comme à la scène sans lequel, selon Caroline Bec, Sabina n'aurait pas pu atteindre la célébrité qui fut la sienne. Au sein de ce duo, le compagnonnage fut heureux, autant qu'on puisse en juger, à tout le moins actif et créatif. Devenue veuve, en 1707, Sabina prend la direction de

la compagnie théâtrale antérieurement dirigée par son mari, qu'elle assistait déjà dans cette tâche auparavant. Elle mena dès lors une existence de plus en plus indépendante jusqu'à son décès en 1727. Elle avait entre-temps initié son fils et sa belle-fille au métier et pendant deux générations après elle, les femmes de la famille occupèrent les devants de la scène lyrique espagnole.

L'évocation qui vient d'être faite des très nombreuses situations rencontrées dans les différents chapitres suffit à confirmer le foisonnement du thème ici envisagé, que ce livre est loin d'avoir épuisé. Les recompositions constantes des forces à l'œuvre au sein de ces divers duos soulignent combien la structure de ces alliances est mouvante, puisqu'elle n'obéit pas à une construction pensée initialement mais est souvent le résultat d'une rencontre ou de choix familiaux dans lesquels la musicienne n'a pas nécessairement eu son mot à dire. Par ailleurs, le duo n'est pas une forme fixe, les influences, réciproques ou univoques, peuvent évoluer dans le temps, tout comme les phénomènes de rivalité ou de complicité. Les travaux suscités par la question posée ont permis de dépasser une vision souvent victimisante dans laquelle la musicienne était reléguée au rang de soutien de l'époux (du frère, de l'ami) artiste et condamnée au silence pour que puisse émerger la voix singulière de l'autre masculin. Et c'est bien là, à notre sens, l'apport le plus significatif de cet ouvrage. En effet, les exemples d'union heureuse ou de compagnonnage artistique efficace ne sont pas rares et permettent de remettre à leur juste place les cas où la concurrence l'emporte sur le soutien réciproque.

On aura compris que l'évolution des thématiques observées n'avait rien de linéaire et que, donc, un plan chronologique n'aurait eu aucune pertinence. La diversité des périodes envisagées, à laquelle les organisateurs et organisatrices du colloque d'avril 2013 avaient été attentifs, a permis de révéler, à plusieurs siècles de distance, des parentés inattendues. L'organisation de la matière propose donc d'aller du plus intime au plus public, en une démarche d'élargissement. Dans une première partie sont rassemblées les artistes essentiellement observées dans leur milieu familial, duos père/fille, sorories, couples conjugaux. Une deuxième partie se concentre sur sept couples d'artistes, couples très différents les uns des autres, au sein desquels se jouent toute une diversité de relations entre complémentarités heureuses et rivalité productrice d'émulation ou de subordination. Enfin la dernière partie cherche à replacer les duos d'artistes face à la société et pose la question (sous jacente à plusieurs articles) de la part de la nécessité sociale dans le choix du modèle conjugal opéré par les musiciennes.

Mettre le focus sur des musiciennes oubliées, méconnues, voire inconnues, oser faire un pas de côté et déplacer l'étude en dehors des habituelles gloires de l'histoire de la musique, oublier (provisoirement,

que l'on se rassure) les couples Schumann ou Mahler, les fratries Mozart ou Mendelssohn... Ces choix ont permis de mieux éclairer une situation complexe, en échappant aux visions véhiculées depuis des décennies par l'histoire de la musique officielle. Tout un pan de la création et de la pratique musicales, commence à être mise au jour : durant l'Ancien Régime comme jusqu'à nos jours (ou presque?), la musique des femmes, bien vivante, créative et active, a été rendue largement invisible – ou à tout le moins a été estompée – par l'historiographie. Celle-ci se contente bien souvent de reproduire des schémas traditionnels, marqués par des injonctions de genre qu'elle ne questionne que rarement.

Étudier les musiciennes placées en situation de « duo » avec un, une, plusieurs artistes, s'est révélé une forme de médiation féconde pour accéder à une vision riche et nuancée des réalités, pour faire surgir plusieurs problématiques, au carrefour de l'histoire culturelle, de l'histoire sociale, et bien entendu de l'histoire des femmes et de l'histoire du genre. Dans la perspective d'une histoire qui « ne se veut pas une histoire des femmes séparatiste, mais prône l'inclusion des femmes dans une histoire totale<sup>22</sup> », étudier les « musiciennes en duo » est l'exemple même de cette histoire relationnelle, foncièrement pensée comme une histoire mixte, égalitaire, observant des femmes et des hommes agissant dans des sociétés complexes. Ce faisant, ce sujet se révèle un terrain extraordinairement propice pour travailler concomitamment ou alternativement les deux fronts indissociables qui fondent les analyses de la *gender history* : d'une part, les réalités matérielles de la condition des humains observés, et, d'autre part, les discours et représentations qui leur sont appliqués.

22. ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Histoire des femmes en France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, PUR, 2005, 254 pages, p. 13.