



HAL
open science

Les notices d'œuvres de musique contemporaine : Un espace de parole travaillé par le genre

Florence Lethurgez

► **To cite this version:**

Florence Lethurgez. Les notices d'œuvres de musique contemporaine : Un espace de parole travaillé par le genre. 2023. hal-03941274

HAL Id: hal-03941274

<https://hal.science/hal-03941274>

Preprint submitted on 16 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les notices d'œuvres de musique contemporaine : Un espace de parole travaillé par le genre

Résumé :

La musique contemporaine impose des questionnements spécifiques à la sociologie et aux sciences de l'information et de la communication. Le.a créateur.trice, compositeur ou compositrice, constitue une figure à l'identité particulièrement feuilletée. Nous choisissons d'isoler ici l'appartenance générationnelle et de genre, et cherchons à en observer la dynamique depuis une pratique tacite et ritualisée de communication. Elle consiste à écrire une notice de présentation de son œuvre en direction des publics à l'occasion de sa diffusion en concert. L'approche compréhensive cherche à saisir les points de vue nuancés des individus sociaux, un groupe de cinq compositrices, à propos du discours qu'elles tiennent sur leur travail. Elle met en avant les caractéristiques singulières des enquêtées, réunies par le fait d'avoir débuté leur activité dans les années soixante-dix. Se dégage du traitement des données d'entretien des constantes (ambivalence, réflexivité, porosité) ainsi qu'un axe de différenciation qui articule de manière peu attendue conception en matière de genre et d'écriture de notice. Les compositrices « de silence » se réfèrent à une conception universelle de l'individu. Les compositrices « de parole » associent la spécificité d'une écriture-femme à celle d'une musique-femme. Deux conclusions peuvent être tirées de l'enquête. Les notices relèvent bien d'une pratique spécifique de la musique, dans lequel s'exerce le travail du social, notamment en matière de genre.

Mots-clés : musique contemporaine ; notices d'œuvres ; compositeur.trice ; approche compréhensive ; sociologie de l'individu ; sociologie du genre.

1. Introduction : construction de l'objet de recherche et de la problématique

Les notices d'œuvres

Nos recherches portent sur les pratiques discursives qui accompagnent les œuvres musicales dans leur existence sociale. Elles concernent les verbalisations portées sur la musique contemporaine, les pratiques d'indexation et de médiation des œuvres chargées de les présenter et d'en rendre compte, afin de guider l'écoute des publics (programmes de salle, interviews, critiques, etc.). Il s'agit de textes d'accompagnement d'une musique réputée difficile ou inhabituelle, et qui pose des problèmes spécifiques de réception et donc de communication (Menger, 1985, 1986).

La pratique d'écriture de notes de programmes par les compositeur.trice.s apparaît avec la musique contemporaine, dans sa période avant-gardiste, après 1945 et se généralise rapidement (Lethurgez, 2014a : p. 1-2). Elles s'inscrivent dans la filiation des écrits théoriques et critiques des artistes sur leur propre production. Cette perspective historique n'a été pour l'instant que peu documentée par la recherche musicologique, qu'elle soit d'orientation historique ou analytique (Donin, 2011 ; Couture, 2015).

Sur le plan générique et pragmatique, il s'agit de textes courts, s'étendant de quelques lignes à une page entière, en fonction de critères hétérogènes et significatifs, tels que la proximité du.de la compositeur.trice, le public visé, les contraintes matérielles, la nature de l'œuvre, etc. Leur format concis demande au compositeur d'opérer un tri et de ne conserver que ce qu'il estime communicable de son travail. Elles sont tacitement destinées à saisir un objet, l'œuvre musicale, afin d'en accompagner la réception, sans que l'on sache très précisément, en quoi consiste cet accompagnement, de quoi il doit rendre compte et jusqu'où. Elles sont l'objet d'un travail qui s'emploie à articuler un exercice d'écriture à une expérience à forte composante pratique et perceptive.

Elles s'insèrent dans un circuit communicationnel, les activités compositionnelles devant tenir compte de leur réception. Côté production, elles amènent le.a compositeur.trice, depuis qu'il.elle est, à produire un discours plus ou moins singularisant sur son œuvre et sa personne, à y exprimer certaines dimensions d'un moi individuel et social.

Le rapport au public est précisément remis en question par la musique contemporaine. En outre, l'art contemporain, et plus particulièrement la musique, se considèrent comme impropre à la définition ; ce qui pose un problème supplémentaire au compositeur et à la compositrice, chargé.e.s de rédiger une notice.

L'artiste retenu ici est précisément le.a compositeur.trice, plutôt que l'interprète ou le.a chef.fe d'orchestre. Il.elle constitue la figure centrale du créateur, davantage que l'interprète, le critique, l'enseignant, et l'éventail des « hommes doubles » (Charles, 1992) qui constituent les mondes musicaux. Son identité professionnelle est particulièrement complexe à cerner, comme peut l'être celle de l'écrivain (Heinich, 2000).

Deux compétences, critique et communicationnelle prennent aujourd'hui de plus en plus d'importance. Le.a compositeur.trice se doit d'être capable de produire, en plus de ses œuvres, un discours sur ses œuvres, depuis son registre d'expertise spécifique.

Notices et genre

La question du genre, au sein de la sociologie française, trouve à s'inscrire dans le courant des nouvelles *sociologies de l'individu* (Martucelli & Singly, 2012 ; Tarragoni, 2018). L'évolution des sociétés contemporaines se traduit par celle des rapports sociaux de genre dont la dynamique inégalitaire se perpétue sous des formes renouvelées. Quelques données de

cadrage suffisent à prendre la mesure de l'ampleur du phénomène encore aujourd'hui, et qui constitue la toile de fond d'une première question travaillant socialement les individus : celle de la légitimité à être une compositrice. La profession de compositeur.trice est majoritairement masculine. Rappelons que le terme « compositrice » est un néologisme qui n'apparaît qu'en 1847 (Christoffel, 2019). Hyacinthe Ravet, quant à elle, déclare que « les femmes constituent 10,6% des compositeurs de musique contemporaine » (2011, p. 46). Nous avons procédé nous-même à une rapide recension dans le catalogue en ligne du CDMC (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine), de la ventilation homme-femme pour des œuvres éditées et déposées dans leur fonds de 1965 à 2015, en pratiquant un pas de décime entre les années soumises à décompte.

| Années de publication | 1965 | 1975 | 1985 | 1995 | 2005 | 2015 |
|------------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| Nombre d'œuvres | 16 | 66 | 114 | 122 | 233 | 315 |
| Total compositeurs | 12 | 41 | 67 | 76 | 118 | 141 |
| Dont compositrices | 0 | 5 | 5 | 7 | 11 | 14 |

Derrière l'évolution à la hausse du nombre d'œuvres et de compositeur.trices, qui témoigne en partie de l'accroissement de l'activité de collecte du CDMC, la régularité du ratio de compositrices, légèrement en deçà des 10% relevés par Hyacinthe Ravet, montre la représentativité des corpus réunis par le filtrage institutionnel. En dépit des porosités et des déplacements qui affectent actuellement le métier de compositeur.trice, la dimension de la composition comme acte créateur et comme acte d'écriture¹ continue à s'inscrire dans un système de différence sexuelle dans lequel l'œuvre constitue toujours le centre de gravité. Selon Sophie Stévançe, la création artistique :

« est donc un lieu privilégié où s'exprime l'imaginaire de la différence sexuelle et permet de saisir les préjugés qui ont fait des œuvres un lieu de mystification du discours social sur la femme dans ses conditions et symbolisations. » (Stévançe, 2009 : p. 43)

C'est aussi pourquoi la notice d'œuvre est un objet de discours particulièrement significatif, selon nous. Le critique américain Kyle Gann (Gann, 2009 : p.9) revient sur la question d'une hypothétique spécificité d'une « musique des femmes » et de sa « signification »². Est évoqué le fait que :

« les compositrices œuvraient avec des référents différents de ceux des compositeurs (...) l'usage de leurs propres voix et corps (...) longues œuvres environnementales, méditatives et non structurées en détail, mais ouvertes sur les sons naturels comme la respiration, l'eau courante, les harmoniques... » (ibid, p. 10).

Les notices s'emploient précisément, dans les corpus mixtes que nous avons analysés, à mentionner ces référents, ces « références externes » à l'œuvre et dont l'œuvre s'inspire. Ils en sont une composante textuelle principale (Lethurgez, 2014a ; Lethurgez, 2015a). Mais nous n'avons pas souhaité procéder au recensement systématique de ces référents selon une ventilation par genre, afin de ne pas réduire notre approche à un relevé descriptif, voire essentialiste de différences.

1 Y compris pour la musique électroacoustique qui repose sur une forme d'« écriture » médiatisée par la technique. Notons que Christine Groult, interrogée dans ce travail, est la première femme à avoir obtenu son CA de professeur de musique électroacoustique en 1990.

2 Selon notre problématique, il est intéressant de voir comment le débat se situe du côté de la *signification* d'une musique-femme, qui serait spécifique, en même temps que le serait celle d'une écriture-femme.

La question de l'écriture exclusive ou inclusive montre bien le lien étroitement établi culturellement entre langue et genre. Comme l'écrit David Cristoffel (op. cit, p. 55) :

« Le fait est que l'écriture inclusive ne démasculinise que le lexique (et toujours pas la grammaire). Et c'est bien à l'échelle d'une démasculinisation des structures du langage que la musique pourrait trouver une mission nouvelle, pouvant ainsi requérir les efforts de tous les sexes à disposition. »

Enfin, l'instrument de la femme, identifiée à son corps, ne peut être que la voix, instrument de médiation entre la création et la réception, comme la notice en est l'équivalent écrit. Geneviève Fraisse le rappelle ainsi :

« La médiation relève de l'exercice public nécessaire à la musique, et la voix en devient une figure majeure. (...) La voix des femmes, cantatrices devenues compositrices, la voix comme incarnation de la compositrice, n'est plus le lieu de passage de la vérité, mais cet espace de médiation, espace approprié, entre les désirs d'expression et ceux de relation. » (Fraisse, 2019 : p. 25)

Les compositrices qui apprécient l'exercice d'écriture de la notice, la considèrent bien comme telle : un outil de médiation qui assure la circulation du sens et le lien avec le public.

La compositrice intègre un monde artistique en investissant un ethos complexe dans lequel elle doit, comme ses collègues masculins, fabriquer et assumer un nouveau type de discours, voué à la construction de sa valeur singulière et de sa notoriété, et dans lequel se jouent inévitablement des rapports sociaux de genre. En cela, les notices d'œuvres, nous l'avons souligné, en tant qu'espaces de parole écrites, expressément dédiées aux œuvres, constituent un genre pertinent pour étudier comment se « conjugue » la composition et la parole quand on est une compositrice, appartenant à telle ou telle génération, dans le cas que nous explorons plus finement ici. C'est pourquoi l'analyse de ce corpus est articulée autour d'une perspective centrale : la composition au féminin, la parole féminine sur la composition, débat s'inscrivant dans celui sur l'« écriture-femme » (Naudier : 2001 ; Slama : 1981) ou encore la « parole différentialiste » (Cixous : 1975 ; 1976 ; 1977).

Genre et génération

Sophie Stévance établit la sororité entre compositrices et écrivaines qui se construit précisément à cette période :

« Si les spéculations idéologiques concernant les différences biologiques entre les sexes persistent dans le domaine de la création, elles ont été mises en valeur dès 1970 par des écrivaines et plasticiennes pour oeuvrer en fonction de mythes spécifiques touchant à leur féminité, au corps de la femme chargé de stigmates, afin qu'émerge un « art féminin ». D'une certaine manière, des compositrices vont emprunter cette voie en affirmant entretenir un rapport différent de celui des hommes à l'écriture musicale. Selon elles, leur sensibilité spécifique et leur situation d'être au monde les poussent à travailler autrement, à partir de thématiques « existentielles » inspirées de leur condition sociale et culturelle. (...) Leur quête identitaire s'inscrit alors dans le sillage d'écrivaines qui, dès 1970, marquaient leur art de leur vie psychique et de leur jouissance corporelle. » (op. cit : p. 42)

De fait, les cinq compositrices interrogées ont connu, mais à des périodes différentes de leur cycle de vie, les moments significatifs de l'action féministe propres aux années « soixante-dix ». Comment les compositrices enquêtées reviennent, plus de quarante ans après, sur les grandes catégories qui ont structuré la pensée féministe et que réactive aujourd'hui la théorie dite du genre ? Ces années représentent une pliure collective importante, pour les individus qui les ont vécues à des moments décisifs de leur cycle de vie. Les années soixante-dix voient la publication en France de quelques travaux emblématiques, portant sur la création musicale au féminin, et qui tentent d'analyser les causes des obstacles qui font de la compositrice une rareté. Il s'agit de dénoncer et d'expliquer les discriminations dont les femmes sont l'objet, plus particulièrement sur le plan de la création, de ses enjeux symboliques, même si une discrimination, parfois positive (le chant, l'enseignement) joue à tous les niveaux de la pratique musicienne (Horer et Socquet, 1973 ; Franco-Lao Meri, 1976 ; *Des femmes en mouvement*, 1978 ; Clément, 1979 ; *Action musicale*, 1983 ; Bessières et Niedzwiecki, 1985 ; etc.). Depuis la première présentation de ce travail, en 2014, plusieurs publications ont abordé la question de la compositrice en France (Marcel-Berlioz, Corlaix, Gallet (dir.), 2019 ; Traversier, Ramaut (dir.), 2019). Cela ne remet pas en question notre travail, mais souligne encore plus, la dimension générationnelle des figures rassemblées par nos soins. Citons notamment les travaux du CDMC, volet documentaire institutionnel public du domaine³. Du côté des institutions de la vie musicale, la situation a également évolué. Des groupements de compositrices (*Plurielle* 34⁴ par exemple) et des Festivals (*Archi-pelles*⁵ par exemple) mettent ce thème à l'agenda de leurs préoccupations et de leurs actions. Une cristallisation concrète et symbolique de la question de la présence de la femme s'opère dans le paysage compositionnel français et international.

Ces deux focalisations, genrée et générationnelle, donnent ainsi à la fois son intérêt et ses limites à notre étude. Elles nous permettent de saisir finement la médiation d'autres facteurs tels que l'âge, la nationalité, l'esthétique compositionnelle, dans la manière spécifique qu'ont pu avoir les compositrices interrogées de traverser cette période particulière. Il serait vain de chercher à isoler, toutes choses étant égales par ailleurs, la variable du genre, indépendamment de ses mille et une façons de se combiner aux autres variables qui définissent l'identité sociale de l'individu : âge, génération, milieu social, formation, profession, culture, nationalité, parcours biographiques, etc. C'est pourquoi, notre approche se veut compréhensive. Comment les enquêtées se positionnent-elles par rapport à ces thèses et ces enjeux ? Qu'en est-il de ces deux activités sociales (composer et communiquer) quand on est une compositrice et que vient s'ajouter l'expérience vécue d'une profession encore peu accessible aux femmes ? Nous faisons l'hypothèse que le commentaire de cette pratique, suscité par l'entretien approfondi, révèle comment les compositrices articulent spécifiquement les dimensions de leur dire, de leur être et de leur faire compositionnels, et comment, le cas

3 Notons son implantation au cœur du forum musical de Paris à la Villette (Philharmonie, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, Cité de la musique, Sacem...).

4 *Être Compositrice*, les 13, 14 et 15 mars 2019, dans le cadre des Journées Internationales de l'Unesco, avec *Futurs Composés*, le Cdmc et *Plurielles 34* : états des lieux des situations des compositrices à l'échelon international, projets originaux, expériences exemplaires en France comme à l'étranger, débats entre les acteurs, débouchant sur des propositions concrètes pour une meilleure accessibilité au répertoire des compositrices et un développement de leur programmation. <http://www.futurscomposes.com/journee-ateliers-debats-programmer-les-compositrices/>

5 Archipel, Festival des musiques d'aujourd'hui, dont la 28^e édition est baptisée Archip-elles : elle donne à entendre et à découvrir des compositrices de toutes générations, origines et esthétiques dans une démarche engagée visant à compenser la sous-représentation féminine dans les milieux de la musique d'aujourd'hui. <http://www.archipel.org/2019/index.php?m=00&lang=fr>

échéant, elles y associent les questions de genre, parmi d'autres assignations sociales, et par quelles médiations significatives.

2. Une approche compréhensive

L'entretien compréhensif

L'entretien compréhensif est l'outil adéquat pour interroger les compositrices sur ce que représente pour elles (l'artiste, l'individu social) leur activité, dans toutes ses dimensions : matérielle et symbolique, externe et intérieure, de l'ordre de l'être, du faire et du dire. L'entretien appelle un discours informel de présentation de soi, à propos de la présentation de soi qui est faite dans les notices d'œuvres, en tant que forme instituée. Chaque compositrice est amenée au cours de la situation d'entretien à nommer les dimensions pertinentes de sa pratique, et d'en expliciter la manière et le sens. Ces deux formats discursifs, l'un très long et dialogique, l'entretien, l'autre très court et monologique, la notice, font appel à des thématiques particulières, à forte composante existentielle et axiologique, à propos du sens, voire des sens, que prend l'acte de composer. Il s'agit de s'exprimer sur cet acte et sur son résultat, relativement à son positionnement global dans le monde social, et aux explications que l'on consent ou non à en donner. La place que les compositrices donnent dans ce paysage à leur condition de femme, apparaît ou non, à la faveur de telle ou telle occurrence significative, sans avoir été frontalement l'objet même de l'entretien.

La parole sur la parole

Cette situation qui est loin d'être naturelle fait appel, en temps réel, à un travail d'autoréflexivité et de nature métadiscursive. Les questions posées aux compositrices les confrontent aux paroles qu'elles ont pu jusque-là tenir sur leurs œuvres. La parole se prend elle-même pour objet et interroge ses propres fondements, ce qui introduit un niveau de réflexivité supplémentaire. Nous mettons nos enquêtées quasiment en situation d'autoconfrontation⁶ (Clôt et Faïta, 2000). Comme le mentionne le titre d'un article de Sophie Stévançe : *La composition musicale et la marque du genre : l'examen conscient de l'« écriture féminine »* (Stévançe, op. cit.), les compositrices enquêtées peuvent plus ou moins procéder à cet « examen conscient », à deux volets, dans notre enquête, que réunit le même terme d'« écriture ».

L'analyse qualitative de données discursives

Les différents corpus de verbatims portent ainsi sur des registres nombreux et hétérogènes : représentations, perceptions, valeurs, motivations, affects, besoins, satisfactions et frustrations, préoccupations, etc. Nous faisons appel à l'analyse qualitative de données discursives, afin d'extraire les éléments significatifs qui sont attachés à la parole des compositrices (Charaudeau et Mainguenau, 2002). Cette première phase nous permet d'accueillir, sans les circonscrire prématurément, les données émergentes. Elle nous permet de dégager, dans un deuxième temps, des catégories plus complexes, dites *conceptualisantes* (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 315-374 ; Luckerhoff et Guillemette, 2012) Elles constituent des unités de sens et d'élaboration conceptuelle. Elles émanent du terrain lui-même, de sa

⁶ Le sujet, placé face à son travail (dans certains cas, une notice en particulier), est amené à en théoriser les fondements plus ou moins spontanés, en mobilisant les dimensions identitaires et positionnelles les plus profondément structurantes de sa pratique professionnelle.

spécificité, et sont donc composées par l'analyse compréhensive. Il s'agit en effet de catégories liées à une perspective théorique, en ce qu'elles portent la spécificité du rapport que les compositrices entretiennent, en tant que telles, entre leur travail et leur discours de présentation.

Les caractéristiques du corpus

Cette génération étendue de compositrices, nées entre 1937 et 1950⁷, a connu le tournant des années soixante-dix au moment stratégique de leur formation pour les plus jeunes et de leur entrée dans la carrière pour les plus âgées (où elles avaient entre 20 ans et 33 ans). Elles les ont traversées à des moments sensiblement différents de leur cycle de vie. Ces compositrices, vivant et travaillant à Paris, ont eu l'occasion de se connaître, à la faveur de circonstances significatives. Elles ont pu notamment aborder ensemble la question du genre, lors d'interview ou de colloques (Lyon et Huot, 2002). Certaines sont françaises, d'autres sont d'origine étrangère (Argentine, Pologne). Elles n'ont pas eu les mêmes parcours de formation. Certaines écrivent de la musique acoustique, d'autre de la musique électroacoustique, ou les deux, une autre encore de la musique micro-tonale. Certaines occupent des fonctions institutionnelles importantes. D'autres sont enseignantes, critiques musicales, organisatrices de concert, musicologues. Enfin, elles ont toutes un site internet mais sur lequel toutes ne colligent pas leurs notices d'œuvres. Chaque figure est ainsi caractérisée par un ensemble de critères communs et finement différenciés des autres.

3. Les principaux résultats de l'analyse des entretiens

La consigne initiale était à peu près la même, afin de donner une entrée comparable à chaque entretien :

« Mon objet de recherche porte sur la pratique d'écriture de notices de présentation des œuvres de musique contemporaine, en général pour le concert, plus particulièrement au moment de la création de l'œuvre, par les compositeurs eux-mêmes.

Cela touche à la question des liens entre le sonore musical et la présentation textuelle qui en est faite dans les notices et des formes de communication avec le public, souvent à la demande des organisateurs de concert.

Ma problématique de recherche est partie d'un étonnement face à un usage général, tacite, presque obligatoire, et qui suscite des jugements très divers. »

Ces entretiens, d'une durée d'une à deux heures, se sont déroulés au domicile des enquêtées à Paris, à l'exception de l'entretien avec Beatriz Ferreyra, qui s'est déroulé dans un restaurant à côté de l'opéra Bastille où elle venait de travailler.

Nous exposons dans le cadre de cet article les axes catégoriels qui portent les similitudes et les différences, les *constances* et les *variances*⁸, de nos cinq figures socio-discursives.

1. Les « constances » : effacement, ambivalence et porosité

7 Beatriz Ferreyra est née en 1937, Elzbieta Sikora en 1943, Graciane Finzi en 1945, Christine Groult en 1950, enfin Pascale Criton en 1954.

8 Nous faisons allusion et rendons hommage au titre d'un ouvrage de la sociologue Martine Poulain : *Constances et variances : Les publics de la Bibliothèque Publique d'Information*, Paris, Editions de la BPI, 1990. Elle rend compte de l'étonnement du chercheur face à la similitude et à la variété des comportements sociaux qui s'observent en bibliothèque.

L'homogénéité de notre échantillon entraîne celle des questionnements et des attitudes chez les cinq compositrices. Les compositrices montrent deux préoccupations sensibles aux questions de métalangage, ce qui se traduit par une tendance à la réflexivité, *a fortiori* au cours de l'entretien où elles sont amenées à avoir un regard distancié sur les mots qu'elles mettent en jeu pour présenter leur musique. Nous avons dégagé ces deux préoccupations de l'analyse d'un corpus féminin de notices écrites en 1975 (Lethurgez, 2017b). Les entretiens ont confirmé et motivé ces deux préoccupations structurantes de leurs pratiques d'écriture.

Un effacement derrière l'oeuvre

Une première préoccupation, concerne la recherche de solutions optimales, en regard des parties en présence (l'oeuvre et le public), pour parler de la musique. Les notices doivent s'attacher à forger une parole spécifique en fonction des catégories d'oeuvres, à ajuster la parole en regard du public. Il s'agit de faire coïncider plusieurs actualisations singulières (singularité de l'oeuvre, du public, de l'écriture...)

Je crois que ça dépend vraiment des oeuvres (...). Le geste d'écriture du compositeur n'est pas sur la fameuse page blanche de l'écrivain. On a l'oeuvre et donc la notice va complètement en dépendre. (Graciane Finzi)

A cette fin, la voix singulière de la compositrice s'efface derrière l'oeuvre, dont il s'agit de restituer la singularité afin d'offrir au public l'image textuelle la plus appropriée. Seul le point de vue de l'oeuvre commande *in fine* le discours. Il ne s'agit pas, pour la compositrice, de sur-imprimer une voix caractérisée à son oeuvre. La parole doit se faufiler dans les interstices qu'elle autorise. La notice se consacre intégralement à l'oeuvre qu'elle sert. La contingence du propos en est le prix.

Un jugement ambivalent

L'autre trait commun, qui est conséquent au premier, est l'expression d'une conscience de la complexité de cet exercice qui consiste à produire une parole publique sur sa musique. Elle se manifeste par une dialectisation constante du propos, entre objectivité et subjectivité, universalité et singularité, et par la volonté d'en dépasser le dualisme.

Pour peu qu'on y aborde des éléments très techniques, il ne faut pas devenir ennuyeux. Si on aborde des éléments expressifs, il ne faut pas emporter trop loin, en dire trop en trop peu. (Pascale Criton)

Toutes les compositrices partagent une même attitude ambivalente ainsi qu'un positionnement qui veut se montrer nuancé vis-à-vis de cette pratique. La capacité de la compositrice à se décentrer, à endosser des rôles différents, à se mettre à la place du public ou de l'organisateur notamment, est à la source de cette ambivalence. Tout, dans la question récurrente de la pertinence des notices, est considéré comme une affaire de point de vue, et il n'y a pas, pour les compositrices, de point de vue surplombant.

Vous savez je travaille maintenant comme directeur artistique d'un festival [...] et j'ai beaucoup réfléchi à ça [...] Je trouve quand même qu'il y a un sens à ça, parce qu'aujourd'hui les gens sont un peu perdus en face d'une oeuvre complètement nouvelle. (Elzbieta Sikora)

La vie sociale de l'individu relève d'un processus dont les rouages sont complexes, parfois contradictoires, notamment en situation de tension (être une compositrice dans un monde d'hommes, avoir à mettre des mots sur de la musique), comme Simmel a pu l'aborder à plusieurs reprises dans ses écrits sociologiques (Simmel, 1989 ; 1999; Molenat, 2013).

C'est extrêmement étroit, Il faut glisser sa parole. [...] Donc quand je fais des notices, j'enlève, j'enlève [...] (rires). Alors, parfois, cela ne veut plus rien dire. C'est très difficile. (Pascale Criton)

Les ambivalences sont prises en charge par le recours des compositrices à une dialectisation constante du raisonnement, caractéristique d'une pensée se prenant elle-même pour objet.

Chacun fait selon sa sensibilité, sa façon de voir sa propre musique et sa façon d'approcher le public. (Elzbieta Sikora)

Ce retour sur une pratique complexe favorise, lors de l'entretien, le regard autoréflexif. Il s'agit de rendre, aux yeux de l'autre comme à ses propres yeux, sa pratique cohérente et de s'engager dans une activité autocritique.

La porosité

La porosité des rôles, entre enquêtrice et enquêtée, en est la dernière caractéristique commune. La compositrice entre dans un dialogue, un échange qui se veut co-constructif de l'objet de recherche avec la chercheuse. Elle aménage les conditions d'un partage réflexif. Les points de vue sont réversibles et le régime général, après celui de l'ambivalence, est celui du questionnement, éventuellement de la remise en question, de sa propre pratique.

Il faut absolument que vous interrogiez les jeunes compositeurs. (Christine Groult)
Toutes les questions que vous vous posez, ça pourrait m'inciter à re-réfléchir à ma façon de faire. (Pascale Criton)

Il s'agit de produire en temps réel une théorisation rétrospective et prospective, sur la base de l'expérience vécue d'une pratique plus ou moins routinisée. La dynamique de l'entretien ne s'avère jamais figée par des réponses qui se passeraient, à la limite, de questions et/ou par des jugements péremptoirs sur la pertinence ou non des notices. Elle s'accompagne d'une propension à penser en temps réel, à ne pas exposer une théorie toute faite, sur une pratique jugée délicate et périlleuse, dans laquelle tout est question de dosage et d'équilibre.

Depuis notre travail, mené entre 2013 et 2014, un ouvrage collectif paru en février 2019, montre combien le thème de l'inégal accès au métier de compositeur.trice est aujourd'hui à l'agenda des institutions et de la recherche : *Compositrices, l'égalité en acte* (Marcel-Berlioz, Corlaix, Gallet (dir.), 2019)⁹. Les portraits tracés dans ce livre des mêmes compositrices que nous avons interrogées, tout comme les nôtres, n'évoquent pas frontalement leur positionnement sur la question du genre. Sans passer en revue successivement ces portraits,

⁹ Les cinq compositrices de mon corpus, font partie des compositrices dont le portrait allographe est fait dans ce livre : Pascale Criton, p. 227 ; Beatriz Ferreyra, p. 243 ; Graciane Finzi, p. 247 ; Christine Groult, p. 263 ; Elzbieta Sikora, p. 397. Nous avons, par ailleurs interrogées cinq autres, qui y paraissent également : Violeta Cruz, p. 233, Sanae Ischida : 277 ; Misato Mochizuki, p. 327 ; Claire Renard, p. 367 ; Diana Soh, p. 407, enfin une dernière, pour l'instant, qui n'est pas dans le livre : Elisabeth Angot.

nous sélectionnons quelques traits communs qui apportent un éclairage complémentaire et rétrospectif aux entretiens que nous avons menés cinq ans auparavant. Passer le pas vers la composition a reposé pour toutes sur le rôle décisif d'un passeur ou d'une passeuse. Se dégagent les grandes figures de Pierre Schaeffer et de Jean-Etienne Marie. En cela le *centre*, le *groupe*, dont ils ont été les directeurs (Le GRM, le CIRM) ont constitué un environnement pourvoyeur de confiance et d'autonomie. L'implication forte dans le domaine pédagogique constitue une autre constante. Ces éléments sont évoqués dans nos entretiens concernant la question des notices, et peuvent y être expressément mentionnés.

2. Les « variances » : du silence à la parole, de l'universel au particulier

Nous distinguons clairement un axe de polarisation qui associe les questions de notice et de genre d'une manière peu attendue et finement nuancée chez chaque compositrice. Le « déni de la spécificité du féminin », en matière de condition sociale et artistique est tendanciellement associé à des réticences vis-à-vis de la pertinence de la parole à tenir sur la musique en général, et sur sa musique dans la notice en particulier. Les compositrices les plus proches de cet axe recourent à un ensemble de valeurs et de préoccupations telles que l'universalité, l'abstraction, la forme, etc. L'affirmation de la spécificité du féminin, dans ces mêmes domaines, est, quant à elle, associée au souci d'élaborer un commentaire sur la musique, a fortiori la sienne, avec expressivité et authenticité. Les valeurs et principes mobilisées par ces compositrices sont la singularité, le concret, le sens, plus particulièrement sous-jacent. L'existence, marquée sur le plan générationnel, d'une « parole-femme » peut même être évoquée (Naudier ; Slama ; Cixous : op. cit.). Ainsi, chaque *cas* est situé en regard des autres, selon un axe émergeant de l'analyse globale : plus est manifestée la conscience d'une spécificité genrée, plus est exprimé un intérêt pour l'écriture des notices. Nous distinguons aux deux extrêmes de l'axe qui structure notre galerie de portraits, la compositrice qui vit l'écriture de notices comme une contrainte néfaste de celle pour qui elle constitue un prolongement naturel et fécond du travail compositionnel et de l'œuvre, avec de fines nuances intermédiaires. Ces postures sont corrélées à l'expression d'une plus ou moins grande spécificité genrée en matière de composition comme d'écriture.

La compositrice « de silence »

La question de l'« ineffable » (Jankelevitch ; 1983), de l'indicible ou du non dicible, la musique contemporaine se considérant comme impropre à la saisie langagière, retient plus particulièrement ces compositrices, qui se méfient de l'impact du langage verbal sur l'expérience esthétique des auditeurs. Les compositrices sont sensibles au pouvoir conjoint de la parole à guider et perdre l'auditeur, tel un *pharmakon*. Le langage verbal des notices fait de l'ombre à la musique, alors même qu'il a pour fonction de l'éclairer. Pour ces compositrices, l'œuvre, ce n'est que les sons.

[...] la notice n'est qu'un tout petit appendice, qui ne va pas forcément améliorer la réception de l'œuvre, ou peut-être même lui nuire. (Elzbieta Sikora)

Ils n'écoutent pas mais interprètent en fonction de ce qu'ils ont lu. C'est très triste. (Beatriz Ferreyra)

Etant obligée d'en écrire, la compositrice fait le choix d'adopter un discours minimaliste afin de ne pas induire d'éléments interprétatifs parasites auprès des auditeurs. La quête de simplicité attachée à l'écriture est associée à un attachement au principe d'immanence de l'œuvre musicale.

Il ne faut rien qui soit en dehors de la musique. (Beatriz Ferreyra)

Je suis pour la plus grande simplicité, je pense que la musique devrait parler pour elle-même.
(Elzbieta Sikora)

La compositrice est alors tentée de résister à la pression implicite d'une institution de la musique contemporaine qui, nous l'avons évoqué, présuppose la pertinence comme la performativité des notices.

[...] *il faut bien écrire des notices pour que la pièce soit acceptée par les organisateurs de concerts* (Beatriz Ferreyra)

Ces compositrices s'inscrivent dans une conception *naturaliste*, par opposition à une pensée *médiatiste*, de la musique (Lethurgez, 2015b). L'expérience musicale repose sur la force intrinsèque de l'œuvre, qu'il convient d'écouter uniquement pour ce qu'elle est : un objet existant dans son ontologie propre et pure, un *étant-donné* phénoménologique. Elle ne doit rien aux médiations discursives, sémiotiquement non spécifiques, qu'elle traîne derrière elle comme des boulets aussi vains que néfastes.

Cette réticence vis-à-vis du commentaire, est associée à l'évitement du thème de l'appartenance de genre, dans l'univers de sens qu'elles mobilisent, voire même à une certaine forme d'agacement en regard de cette question. Leur identité, et ce qu'elle implique en regard de la parole de présentation de leur travail, ne doit rien, selon elles, à leur genre, et elles prennent soin de montrer à l'enquêtrice que les questions qu'elles se posent au sujet de leurs notices sont de même nature que celles de leurs collègues compositeurs, adoptant en cela le même point de vue universaliste que les hommes, pour lesquels, la question de leur genre, état universel, ne se pose pas. Dans une perspective compréhensive, le point de vue des compositrices est significatif au regard de la problématique étudiée même s'il ne l'alimente pas. Elle s'inscrit dans la lutte, prenant la forme paradoxale d'un déni, contre toutes les discriminations, afin que chacun puisse voir sa valeur reconnue au-delà de sa définition sociale. Cette posture, loin d'être insignifiante du point de vue de notre problématique, rejoint en cela les fondements propres à revendication de singularité de nos sociétés contemporaines¹⁰.

Ces réserves concernant l'écriture des notices sont articulées à celles qui concernent l'expression verbale de définition de soi. La compositrice lutte à la fois contre l'institution qui lui impose cette pratique et contre la philosophie sociale qui l'accompagne. Elle remet notamment en question l'évidence de la position experte et surplombante liée à la figure du compositeur et donc la valorisation sociale de son discours.

Je n'aime pas parler de moi [...] Je déteste faire ma biographie ! [...] J'essaye de ne pas être trop ex cathedra et de ne pas prendre la position : "moi, je sais tout et le public ne sait rien".
(Elzbieta Sikora)

La compositrice se tait pour résister au pouvoir arbitraire de l'institution et lutte, par la forme paradoxale du déni, contre une assignation de genre qui la replierait sur une identité trop « générique ». Elles choisissent, contrairement aux trois compositrices suivantes, d'abstraire

10 On pense à Olympe de Gouges, qui en septembre 1791, dans sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. À la reine, souhaitait que les individus, quels que soient leur sexe, soient également reconnus dans leurs droits « sans autre distinction que celles de leurs vertus et de leurs talents. »

leur écriture dans les deux sens du terme (composition et parole) de leur être concret et singulier, pour l'inscrire dans la condition, universelle, de compositeur.

La compositrice « de parole »

Pour ces compositrices, l'écriture d'une notice se situe au cœur même de l'acte créatif. Il s'agit pour elles d'une pratique nécessaire, dont les effets s'équilibrent naturellement.

(...) ça me semble normal de les écrire, ce n'est pas une corvée. Les organisateurs demandent un texte assez calibré ; puis les gens viennent au concert pour écouter et pas pour lire, donc ça fait un calibrage tacite. (Christine Groult)

Elles ne leur donnent pas le pouvoir de dénaturer l'écoute. Aussi les compositrices exploitent-elles la notice comme un espace créatif supplémentaire, fondé plus spécifiquement sur un dialogue avec l'auditeur. Ces notices visent à provoquer l'échange avec le public, à anticiper et intégrer des jeux de demande et de réponse avec lui. Elles sont conçues, pragmatiquement, comme des espaces d'intercompréhension dont la capacité à interagir avec l'auditeur sont visées. S'employer à réussir cette tâche relève de leur responsabilité.

A partir du moment où je parle de cette œuvre, je m'adresse à quelqu'un, pour que cette personne comprenne ce que je veux. (Graciane Finzi)

Ces compositrices témoignent d'un rapport particulier à l'écriture. Il leur faut savoir indexer ce qui dans leur œuvre doit être amené à faire sens pour les publics, savoir mettre des mots sur le cheminement complexe qui a abouti à l'œuvre.

C'est un vrai moment d'écriture, c'est très court et complexe, dense. [...] je suis très sensible à l'écriture. (Christine Groult)

Une tendance expressive vient se greffer à ce souci d'écriture, la notice relevant de la sphère de l'intime et de la subjectivité.

La notice pour moi est quelque chose de profondément intime ; je vais plutôt parler de la source d'inspiration, de quel sens ça peut avoir pour moi. (Christine Groult)

L'expression porte la présence vivante de la compositrice jusqu'au public. L'idéal d'écriture est atteint lorsque la notice est porteuse de son vécu. La notice, littéralement, *croît avec* l'œuvre et avec sa créatrice. Son élaboration est ancrée dans le faire compositionnel.

C'est fait de choses qui s'écrivent au fil du temps et de l'écriture de l'œuvre. [...] Pour que les mots ne soient pas neutres, il faut que ce soit vivant, habité. (Pascale Criton)

Le vécu, associé au militantisme, à l'enseignement, se doit d'être explicité dans la notice, au titre de l'être compositionnel et en tant que prolongement esthétique de l'attention à l'autre. Les compositrices relient concrètement leur activité purement compositionnelle avec les autres aspects les plus engagés de leur vie, témoignant là de leur travail de mise en cohérence identitaire. Pour ces compositrices, la dimension éthique et militante est spécifiquement articulée au propos esthétique. Elles cherchent à faire coïncider leur vie et leur musique, et leur parole et leur œuvre.

J'ai travaillé dans des écoles, dans des quartiers, avec des opéras d'enfants. [...] tout ce travail social, je le fais, parce que c'est important pour moi d'aller vers l'autre. Donc je suis bien obligée d'expliquer ma démarche. (Graciane Finzi)

La question de l'utilité de l'écriture de la notice en regard de l'acte compositionnel est même évoquée. Les compositrices mettent encore l'accent sur l'importance de l'adaptabilité du texte verbal à l'évolution de leur travail. C'est à cette condition qu'il peut prendre directement part au processus de création.

Cela aide à synthétiser ma démarche, à la théoriser un petit peu plus. Cela a toujours été une médiation d'écrire des notices, c'est un acte d'écriture, donc ça fait élaborer. [...] j'écris avant, j'écris pendant, j'écris après, je passe toujours par de l'écriture. (Christine Groult)

La conscience identitaire de genre est associée, par les compositrices, à leur jugement favorable envers les notices. Mais elle est, posture ambivalente commune oblige, problématisée de manière nuancée. Les processus d'assignations dualistes, en termes de pure égalité et pure différence, sont renvoyés dos à dos.

La musique c'est le féminin, d'une certaine manière. Par contre, la femme compositrice, aujourd'hui, a beaucoup de difficultés à marquer son propos, soit en égalité avec les hommes, soit en différence. Ni l'un ni l'autre ne passent. Elle n'est pas égale, elle est inégale et elle est inférieure. [...] Si c'est en différence alors, c'est une tentative vouée à peu d'intérêt. [...] Je ne suis pas sûre de croire au féminin, comme à quelque chose de constitué. Par contre, je pense quand même que la conduite d'un vécu féminin, n'est pas, socialement, la conduite d'un vécu masculin. (Pascale Criton)

L'engagement le plus marqué envers la question du genre, et des questions de singularité qui lui sont associées, porte sur la reconnaissance de l'existence d'une parole spécifiquement féminine.

Moi, étant femme, je pense qu'on a un rapport plus facile à l'autre, plus d'intérêt à échanger, à communiquer, à parler [...]. Dans l'écriture de la notice, c'est une parole plus féminine que celle qui parle de la technique, des procédés, [...] parler un peu plus de la subjectivité, de la profondeur et dans l'ouverture à l'autre. (Christine Groult)

Pour ces compositrices ayant vécu le tournant « discursif » des années soixante-dix, un des supports nouveaux de leur travail identitaire passe par la plus ou moins grande affirmation d'un faire compositionnel spécifique, avec les risques d'assignation essentialiste que cela comporte, auquel ferait écho leur discours, capable d'intégrer à leur faire, leur être entier, à la fois compositionnel, individuel et social.

Conclusion : genre, composition, parole

Le point de vue de nos cinq compositrices est d'autant plus intéressant qu'elles ont toutes, de manière différente, et surtout avec un vécu différent, traversé des épreuves, que les unes et les autres assignent à leur appartenance de genre de manière très nuancée. Il n'en demeure pas moins, et c'est pourquoi les données de cadrage sont un préalable à notre approche qualitative, que la question des inégalités d'accès à la profession et de visibilité sociale des compositrices en regard des compositeurs, présente une telle consistance qu'elle ne peut que

réunir les enquêtées, mais qui ne les interpréteront pas de la même manière en regard de leur parcours.

Si nous faisons l'hypothèse que les constances et les variances dégagées à l'analyse sont imputables au genre, c'est selon une logique causale complexe, diffractée par les nombreuses médiations qui s'attachent inévitablement aux phénomènes sociaux. D'une manière générale, les questions de genre ne sont pas abordées frontalement par les compositrices, mais sous une forme médiatisée par les questions qui concernent la nature de la parole à tenir sur leurs œuvres.

Aussi bien sur le plan des constances (ambivalence, réflexivité, porosité) que des variances (silence abstrait et universel versus parole concrète et particulière), les questions de genre sont significatives, même si les enquêtées ne les associent pas toujours explicitement à leur univers de sens lors de l'entretien.

La question de la singularité qui est articulée à celle de genre n'intervient également que de manière diffractée par la médiation forte de la problématique de la pertinence du langage en regard de la musique et de la place sinon de la spécificité, pour certaines, qu'y tient le discours féminin. S'y exprime un travail réflexif à échelle individuelle, et moins un travail qui, sous la forme du manifeste, de l'association, etc. accompagne l'engagement militant pour la reconnaissance de la création au féminin, lequel peut exister par ailleurs.

Nous faisons l'hypothèse que la pratique d'écriture des notices et les commentaires qu'elle suscite chez les compositrices et les compositeurs constituent un prisme renouvelé d'analyse des problématiques liées au domaine de la création musicale contemporaine. L'exercice d'écriture que demandent les notices est travaillé en profondeur par le social, dans ses dimensions professionnalisantes, singularisantes, et genrées.

Références bibliographiques

BESSIERES, Yves, NIEDZWIECKI, Patricia (dir.), « Femmes et Musique », *Femmes d'Europe*, Bruxelles, octobre 1985, Supplément n° 22, 1985.

CIXOUS, Hélène, *Le Rire de Méduse*, *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54,

- « Le sexe ou la tête ? », *Les Cahiers du GRIF*, n° 13, 1976, p. 5-15.

- *La Venue à l'écriture*, Paris, U.G.E., 1977.

CHARAUDEAU, Philippe, MAINGUENEAU, Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

CHARLES, Christophe, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39-1, Janvier-mars 1992, p. 73-85.

CLEMENT, Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

CLOT, Yves, FAÏTA, Daniel, « Genre et style en analyse du travail. Concepts et méthodes », *Travailler*, n° 4, 2000, p. 7-42.

COUTURE, Ariane, « (Re)présenter les œuvres musicales. L'exemple des programmes de concert de la Société de musique contemporaine du Québec », *Revue musicale OICRM*, vol. 2, n° 2, 2015, p. 44-66.

DONIN, Nicolas, « Pour une analyse des documents d'accompagnement du concert : l'exemple des programmes de salle du Domaine musical », Anne-Sylvie Barthel-Calvet (dir.), *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, Metz, Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire, 2011, p. 31-49.

« Femmes et musique », *Action musicale - Revue du mouvement d'action musicale*, Paris, n° spécial 18-19, 1983.

FRAISSE, Geneviève. *La sexuation du monde. Réflexions sur l'émancipation*. Presses de Sciences Po, 2016.

- *A côté du genre, sexe et philosophie de l'égalité*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2010.

- « La voix comme figure de l'émancipation », Marcel-Berlioz, Laure, Corlaix, Omer, Gallet, Bastien (dir.), *Compositrices, l'égalité en acte*, CDMC-Editions MF, 2019, p. 19-25.
- FRANCO-LAO Meri, *Musique Sorcière*, trad. de l'ital., Paris, Editions des Femmes, 1978 (1976).
- GANN, Kyle, « Que signifie et ne signifie pas la musique des femmes ? », *Circuit, Musiques contemporaines, Composer au féminin*, Vol. 19, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, traduction Guy Marchand, 2009, p. 9-13.
- GLASER, Barney G. et STRAUSS, Anselm, *La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative*, Paris, Colin, 2012.
- GOLDMAN, Jonathan, « Introduction : Compositrices sur la scène contemporaine », *Circuit, Musiques contemporaines, Composer au féminin*, Vol. 19, n° 1, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019929ar>
- GUILLEMETTE, François « L'approche de la *grounded theory* ; pour innover ? », *Recherches qualitatives*, 26 (1), 2006, p. 32-50.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La Découverte, « Armillaire », 2000 (1991).
- HORER, Suzanne, SOCQUET, Jeanne, *La création étouffée*, Paris, Pierre Horay, 1973.
- « Interpréter, Jouer, Composer », *Des femmes en mouvement*, 1978.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
- LETHURGEZ, Florence, « Écrire et communiquer sur son œuvre : les notes de programme du concert de musique contemporaine », [en ligne] *Comparatismes en Sorbonne, Écrire (sur) la musique : qui dit quoi ?* 2014 [URL : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/9_LETHURGEZ.pdf], consulté le 10 septembre 2017.
- « Les métaphores dans les notes de présentation des œuvres contemporaines : un outil de communication avec les publics ? », *Métaphore et musique*, PUR (Presses universitaires de Rennes), 2015a, p. 77-102.
- « Word on word : Interviews with electroacoustic music composers on the written presentation of their Works », EMS15 (Electroacoustic studies network), *The Art of Electroacoustic Music*, University of Sheffield, 23-26 June 2015b. [en ligne] http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS15_Lethurgez.pdf
- « Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine », *Information Géographique, Musique et attachement : lieux, territoires et scènes musicales*, n°1, Belin, 2017a, p. 86-101.
- « Ecrire et dire le travail au public : notes d'intentions et de programme de la musique contemporaine », *Ergologia*, 18, décembre 2017b, p. 81-104.
- LUCKERHOFF, Jason, GUILLEMETTE, François, *Méthodologie de la théorisation enracinée. Fondements, procédures et usages*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012.
- LYON, Marianne, HUOT, Guy (dir.), *Les Femmes et la création musicale*, Actes du colloque tenu les 7-8 mars 1996 à l'UNESCO, Paris, Conseil International de la Musique/Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2002.
- MARCEL-BERLIOZ, Laure, CORLAIX, Omer, GALLET, Bastien (dir.), *Compositrices, l'égalité en acte*, CDMC-Editions MF, 2019.
- MARTUCELLI, Danilo, SINGLY, François de, *Les Sociologies de l'individu*, Paris, Colin, coll. « 128 », 2012.
- MENGER, Pierre-Michel, « L'élitisme musical républicain : la création contemporaine et ses publics », *Esprit*, 1985, p. 5-20.
- « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue Française de Sociologie*, XXVII, 1986, p. 445-479.
- MOLENAT, Xavier, « Georg Simmel - L'ambivalence de la modernité », *Les Grands Dossiers des Sciences Humaines*, 2013/3 (n° 30), 2013, p. 10-10.

- NAUDIER, Delphine, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, 2001/4 (n° 44), p. 57-73. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2001-4-page-57.htm>
- PAILLÉ, Pierre, MUCCHIELLI, Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Colin, coll. « U », 2016 (2003).
- PASSERON, Jean-Claude, REVEL, Jacques, *Penser par cas*, Paris, EHESS, 2005.
- POULAIN, Martine, *Constances et variances : Les publics de la Bibliothèque Publique d'Information*, Paris, Editions de la BPI, 1990.
- RAVET, Hyacinthe, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011.
- SIMMEL, Georg, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989 (1903), p. 232-252.
- *Sociologie, Etudes sur les formes de socialisation* (trad. Lilyane Deroche-Gurcel et Sibylle Muller), Paris, PUF, 1999 (1908).
- SLAMA, Béatrice, De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution, *Littérature, L'institution littéraire II*, 44, 1981, p. 51-71.
- STÉVANCE, Sophie, La composition musicale et la marque du genre : l'examen conscient de l'« écriture féminine », *Circuit, Volume 19, Numéro 1, Composer au féminin*, 2009, p. 43-55.
- (dir.), « Quelle place pour les femmes dans la création musicale », *Composer au XXI^e Siècle*, Paris, Vrin, 2010, p. 41-60.
- TARRAGONI, Federico, *Sociologies de l'individu*, Paris, La Découverte, colle. « Repères », 2018.
- TRAVERSIER, Mélanie, RAMAUT, Alban (dir.), *La musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Editions de la Sorbonne, coll. « Homme et société », 2019.

Sitographie

Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, « Où sont les femmes », 2016 : https://www.sacd.fr/sites/default/files/4711_-_ousontlesfemmes2016.pdf

Journée ateliers débats - Programmer les compositrices | Centre de documentation de la musique contemporaine.html, Studio de l'Opéra Bastille (Paris), Vendredi 15 Mars 2019
<http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/journees-internationales-etre-compositrice>

Journée colloque "Plurielles, paysage contemporain avec compositrices", le 11 Mars 2015 au CDMC à Paris.

<http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/plurielles-paysage-contemporain-compositrices>

Sites des compositrices :

Pascal Criton : <https://www.pascalecriton.com/>

Beatriz Ferreyra : <http://beatrizferreyra.odavia.com/>

Graciane Finzi : <https://www.graciane-finzi.com/>

Christine Groult : <http://www.musicinsitu.eu/christine-groult/>

Elzbieta Sikora : <https://www.elzbietasikora.com>