



HAL
open science

Le féminin au pluriel

Geneviève Mathon

► **To cite this version:**

Geneviève Mathon. Le féminin au pluriel. coédition Cdmc et Éditions MF. Compositrices, l'égalité en acte, Direction éditoriale : Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix, Bastien Gallet,, 2019. hal-04513121

HAL Id: hal-04513121

<https://hal.science/hal-04513121>

Submitted on 20 Mar 2024

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.

Le féminin au pluriel

Geneviève Mathon

La Fondation *Donne in musica*, créée en 1978 par la chanteuse musicologue Patricia Adkins Chiti, œuvre à la promotion des musiques composées par les femmes en Europe, elle reçoit le soutien de l'UNESCO, du conseil européen de la musique européen et du ministère des affaires étrangères italienne. De nombreux musicologues y sont invités régulièrement en résidence pour, entre autres projets, rédiger une encyclopédie en ligne des compositrices vivantes. Une résidence durant l'été 2013 à Fiuggi, petit bourg près de Rome, consacrée à la création musicale féminine, permit d'investiguer la sphère francophone, et recenser 103 compositrices en activité en France. Cette tâche n'était pas aisée. En 2013-2014, certaines compositrices ne voyaient pas l'utilité ou l'intérêt d'une telle encyclopédie : en quoi le paysage musical d'aujourd'hui, essentiellement masculin, pouvait en être modifié ? La création musicale féminine ne relève-t-elle pas tout bonnement du domaine privé ? Ces interrogations restent d'actualité. La présentation qui suit est issue du travail réalisé lors de cette résidence.

Une cartographie en transformation

Les compositrices sont en nombre beaucoup moins important que les compositeurs. En revanche, leur production s'avère tout aussi riche et diversifiée. Signe des temps, d'une parité revendiquée, on assiste à une multiplication de manifestations autour de la question de la création féminine en France et ailleurs.

Le 8 mars 2015, journée de la femme, la Philharmonie de Paris proposait une après-midi de conférences et de débats autour du concept de genre en musique à l'occasion de la traduction, par Catherine Deutsch et Stéphane Roth, de l'ouvrage de Susan McClary, *Feminine Endings : music, gender, sexuality*. Publié en 1991, dans un contexte « de grande effervescence intellectuelle suite à la parution de plusieurs textes théoriques fondamentaux ¹ », cet ouvrage propose une étude complètement nouvelle et très pertinente sur la question du 'genre' en musique. La traduction *Ouverture féministe, Musique, Genre, Sexualité*² interroge la place de l'identité sexuelle dans les processus de composition, les structures sonores, le geste instrumental, l'analyse ou la théorie musicale. Les intervenants du débat se demandaient si « le concept de « genre », bien complexe à démêler dans l'actualité, constitue une catégorie d'analyse en musique »³.

Le festival Présences féminine, créé en 2011 par Claire Bodin, valorise, au travers de l'histoire de la musique, musiciennes, compositrices et interprètes. « Le réseau *Fair_Play* qui regroupe de très nombreuses artistes œuvrant dans le domaine des recherches sonore et musicale, contribue activement à leur promotion au travers de diffusions radiophoniques, concerts, outils de visibilité... »⁴. Enfin l'association *Plurielles 34*, créée en 2013, « base son action essentiellement sur l'information, la formation, voire le conseil, auprès des décideurs, programmeurs, directeurs de conservatoire... et aussi des collectivités territoriales et

¹. Catherine Deutsch, « Avant-Propos », Susan McClary, *Ouverture féministe, Musique, Genre, Sexualité*, Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Catherine Deutsch et Stéphane Roth avec la collaboration de Marie Springinsfeld, Philharmonie de Paris/Cité de la Musique, 2015. Edition originale : university of Minnesota Press, 1991.

². Edition de Philharmonie de Paris, 2015, qui a organisé pour la sortie de l'ouvrage une Journée autour de la question du genre

³. Conférences de David Christoffel et Catherine Deutsch ; Table ronde animée par David Christoffel avec la participation de Catherine Deutsch, Hyacinthe Ravet et Juliette Rennes. Musicologues, sociologues et politologues confrontent leur point de vue, entre histoire profonde et problématique de société

⁴. Sophie Lacaze, *Sophie Lacaze, Portrait d'une compositrice, Dialogues avec Geneviève Mathon*, 2018, Editions Delatour-France, p. 62.

ministères »⁵. Contrairement à la majorité des associations de ce genre en Europe, elle n'organise pas de concerts d'œuvres de femmes.

La question d'une sous-représentation des femmes dans les programmations de concerts, mais également dans des lieux institutionnels reste au centre des débats.

La création au féminin

Outre le fait de valoriser la place et la valeur de la création artistique pour lever obstacles et réticences à un accès juste et équitable à toute forme de reconnaissance, se posent des questions singulières justifiant une analyse spécifique : « au-delà ou en-deçà d'une position militante, peut-on parler d'une création au féminin ? »⁶ Pour beaucoup se sentir artiste, créatrice, compositrice prévaut sur se sentir femme. C'est une posture neutre, une revendication de neutralité, qui veut pointer l'objet créé en priorité, la création en elle-même, pure de toute contingence sociale, économique, etc. « Peu importe mon sexe », telle était la position des deux philosophes Hannah Arendt et Simone Weil⁷. Position à laquelle ne peut souscrire Simone de Beauvoir : « si je veux me définir, je suis obligée d'abord de déclarer : je suis une femme ; cette vérité constitue le fond sur lequel s'enlèvera toute autre affirmation ». « L'être parlant n'est pas un ange »⁸ ou pour citer Michel Foucault « l'être parlant est sexué ». « Simone de Beauvoir, souligne Geneviève Fraisse, réfléchit au statut de femme qui pense et, qui plus est, sur les femmes »⁹.

Les mutations esthétiques du début du XXe siècle

Le foisonnement à l'œuvre, la diversité, l'éclectisme ont pu émerger grâce aux grandes mutations esthétiques qui ont agité le début du XXe siècle.

Ces mutations vont permettre aux compositrices de s'introduire dans le paysage musical. C'est un point que soulève Geneviève Fraisse à propos du roman. « Le roman est un genre neuf au XIXe siècle et les femmes n'y sont gênées ni par la tradition, ni par le lieu d'inspiration. »¹⁰ La romancière peut donc inventer *ex nihilo* sans qu'aucun modèle précédent ne vienne endiguer son inspiration. Virginia Woolf, dans son ouvrage de 1929 *Une chambre à soi*¹¹, insiste sur cet espace de repli qui est un espace d'autonomie et de création où la romancière peut se réaliser pleinement et faire œuvre.

Une dynamique similaire s'instaure pour la création musicale. La déstabilisation du langage tonal puis son englobement a permis l'expression d'une diversité de langages. Une horizontalité se met en place. Toutes les musiques semblent de mise dans un mouvement créateur, global, généralisé, sans distinction de genre, de style.

Le mouvement expressionniste a mis l'accent sur quelques figures féminines dans des ouvrages lyriques importants. On pense à l'héroïne d'*Erwartung*, de 1909, de Schoenberg, qui n'aurait pu exister sans Elektra et Salome, deux grandes figures des opéras de Richard Strauss. L'héroïne d'*Erwartung* a donné naissance à son tour à Marie, la femme de Wozzeck,

⁵ . *Ibid.*, p. 61.

⁶ . Thierry Delcourt, *op. cit.*, p. 235.

⁷ . Cf. Geneviève Fraisse, *A côté du genre. Sexe et philosophie de l'égalité*, Le bord de l'eau, 2010, p. 41.

⁸ . Simone de Beauvoir, *op. cit.*

⁹ . Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 199.

¹⁰ . *Op. cit.*, p. 199.

¹¹ . Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Editions Gonthier, 1951, pour la traduction française.

et bien sûr à Lulu, dernier opéra de Berg. Comme l'analyse très justement Michel Poizat¹², toute l'histoire de notre musique occidentale nous achemine vers le cri que poussera Lulu sous les coups de Jack l'éventreur. Ce cri a été précédé par d'autres cris. Mais celui de Lulu fait signe : tout doit aboutir à ce cri, tout doit y retourner comme « expression brute et pulsionnelle » selon les termes d'Adorno. De ce cri, non stylisé, de l'ordre de l'irreprésentable, la musique, le langage musical, ne peut en sortir indemne. Le cri dans *Erwartung* a gagné toutes les couches de la polyphonie par sursaturation de l'espace sonore. Le désordre est entré dans la musique. L'expressionnisme a permis cette sortie du langage tonal.

L'apport de la psychanalyse, les travaux de Freud sur l'hystérie féminine sont partie prenante de ce changement de paradigme qui touche la création artistique et littéraire « Le personnage d'*Erwartung* est soumis à la musique comme à un traitement psychanalytique »¹³.

La psychanalyse génère une rupture, introduit la sexualité et le phénomène de l'inconscient dont la création ne pourra plus se départir. « Elle s'inscrit cependant dans une perspective de changement plus vaste. En un mot, on peut dire que la psychanalyse fait passer le discours sur la différence des sexes, du « sexe » à la « sexualité » [...] ; « sexualité » renvoie à une vie psychique au sens large et non plus seulement à la bipartition hommes/femmes, au sexe absorbé dans la reproduction »¹⁴. La science de la biologie et de l'évolution avait, au XIXe siècle, avait préparé cette rupture¹⁵.

Désorienter la musique

Avec l'expressionnisme, nous sommes dans le registre de l'être humain se regardant, s'observant, s'analysant. L'expressionnisme jette un dernier éclat sur la dimension d'un pathos, poussé à son paroxysme, que le langage musical ne semble pas pouvoir contenir, sans en changer les règles et les codes. Mais plus profondément une mutation est à l'œuvre, celle qui va permettre à la musique occidentale de sortir de son européocentrisme, dès lors qu'elle découvre, grâce aux différentes expositions universelles du début du XXe siècle, d'autres traditions musicales.

Le compositeur et théoricien-Bernard Mâche en décrit ce processus :

L'apparition des musiques atonales au début du XXe siècle avait été maintes fois interprétée en fonction d'une évolution historique remontant à Wagner et à Liszt. Mais ce développement dans le champ mi-clos de l'histoire européenne ne tenait pas compte de la conscience de la relativité des esthétiques. Rodin collectionnait des statues africaines et océaniques. De même Debussy et Varèse écoutaient les musiques des expositions universelles. La découverte de la relativité des cultures autorisait la relativité des esthétiques. Et ce vertigineux *tout est donc permis* a émergé très vite à la conscience des compositeurs.

Le montage fait par Pierre Schaeffer sous le nom de *Simultané camerounais*, en juin 1959, à la salle Gaveau tout comme *Orient Occident* composée l'année suivante par Xénakis poursuivaient cette découverte avec les nouveaux moyens apportés par la bande magnétique. Si tout au long du XXe siècle un dialogue s'est développé entre les cultures tandis que l'hybride particulièrement vivace du jazz s'imposait comme la plus populaire des musiques un peu partout, c'est bien que les valeurs que l'Europe avait cru universelles ne l'étaient pas ou du moins sous la forme qu'on leur prêtait. Mais

¹² . Cf. Michel Poizat, psychanalyste (1950-2003), *la Voix du diable, la jouissance lyrique du sacré* (1991), entre autres ouvrages.

¹³ . Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* (1948), trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Gallimard, 1962, p.

¹⁴ . Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 86..

¹⁵ . Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 86-87. La science du XIXe siècle apporte une meilleure connaissance de l'individu homme et de l'individu femme et, en même temps, découvre la mobilité des définitions de l'un et de l'autre. Le savoir sur la différence des sexes s'affine sans s'immobiliser. Eros implique la différence des sexes ». Voilà qui préparait à cette rupture du discours sur la femme opérée par le discours psychanalytique (p. 127). Par ailleurs Georg Simmel prend acte du mouvement d'émancipation des femmes.

c'était aussi qu'entre ces langages dont on avait fini par admettre la diversité, une communication et des traductions se révélaient possibles¹⁶.

François-Bernard Mâche décrit dans ce texte les deux césures importantes, les deux temps de notre modernité du XXe siècle. D'une part la rupture instaurée par la musique atonale *via* l'expressionnisme viennois, soulignant que le cri est féminin et qu'il est synonyme d'un dérèglement qui gagne tout l'édifice musical dans le champ restreint de notre musique européenne. Il introduit une corporéité, une chair mise à nu, avec ses désirs et ses frustrations. D'autre part, cette rupture en cache une autre, plus radicale, celle impliquée par d'autres traditions musicales qui vont induire dans notre champ musical européen d'autres modèles, une autre écoute. Debussy serait le héraut de ce changement de front et sa musique s'inspirerait d'autres modèles issus de la nature mais aussi de l'écoute d'autres musiques.

Cette découverte d'autres musiques, d'autres cultures s'intensifie tout au long du XXe siècle avec les possibilités offertes par l'enregistrement. Pratique de l'écoute et, ce faisant, de l'hybridation ; les bruits et les musiques se croisent, s'échangent, se mêlent, sans s'arrêter aux limites culturelles. Deux brèches s'ouvrent qui vont permettre aux femmes d'entrer sur la scène musicale.

La brèche électroacoustique

Si la première incursion s'inscrit dans un espace traditionnel de l'écriture et du langage musical ouvert, certes, à d'autres modèles, l'apparition des femmes dans le répertoire des compositeurs reconnus reste discrète ; la seconde, en revanche, plus offensive, déplace codes et espaces d'écoute, techniques et usages. La musique électroacoustique est l'expression franche et délibérée d'*un retour du refoulé* selon les termes du François-Bernard Mâche.

La création du studio de musique concrète (Pierre Schaeffer, 1948), celui de musique électronique de Cologne (Herbert Eimert et Werner Meyer-Eppler, 1952) et celui de Phonologie de Milan (Bruno Maderna et Luciano Berio, 1955/56) offraient des perspectives inouïes, qui ont induit selon les termes de Maderna « un changement de métabolisme ». Outre-Atlantique, l'apport d'un John Cage, avec la *tape music*¹⁷, empreinte d'un mode de pensée tout autre liait art et vie (comme naguère Luigi Russolo gommait la frontière entre bruit et son).

Enfin, l'ouverture au conservatoire de Paris d'une « Classe de musique fondamentale et appliquée à l'audiovisuel » sous la houlette de Pierre Schaeffer à la rentrée de 1968¹⁸, dans un lieu de savoir et de transmission aussi prestigieux, marque une étape décisive¹⁹. Cet élan a suscité de nombreuses vocations féminines.

Comme le dit la compositrice Sophie Lacaze « En matière de musiques électroacoustiques, les femmes ont été et sont toujours très présentes, certaines d'entre elles ont été des pionnières et ont réalisé des œuvres absolument géniales. [...]. Il y a par exemple Delia Derbyshire²⁰,

¹⁶ . « Derrière les notes et au-delà des mots », *Revue des Sciences humaines* n° 205, 1985, p. 157.

¹⁷ . *Imaginary Landscape no 1* (1939) est sa première pièce électroacoustique.

¹⁸ . « Conséquence et seul apport de « 68 » au Conservatoire », selon Françoise Barrière, Cf. son portrait dans ce présent ouvrage.

¹⁹ . Cf. le portrait de Françoise Barrière dans ce présent ouvrage.

²⁰ . Delia Derbyshire (1937-2001), compositrice britannique de musique concrète et musique électronique. Formée à la *Grammar School* de Coventry et au *Girton College* de Cambridge, elle est diplômée en mathématiques et en musique. En 1960, elle rejoint la *BBC* en tant que directrice adjointe de studio. Elle excelle à l'atelier radiophonique (*BBC Radiophonic Workshop*) où elle reste durant plusieurs années.

Beatriz Ferreyra²¹, Eliane Radigue²², Pauline Oliveros²³, Jocy de Oliveira²⁴... »²⁵. Soulignons l'influence incontestable de Beatriz Ferreyra auprès des stagiaires du Groupe de Recherches Musicales (GRM) qu'elle rejoint en 1963, et des étudiants du Conservatoire de Paris à qui elle dispense des cours. La musique électroacoustique a offert pour Françoise Barrière cette possibilité de travailler dans la composition le *son pour lui-même et sans intermédiaire*, sans passer par les limites techniques et la théâtralisation des interprètes qui en entravent l'écoute pleine ; elle permet de vivre un rapport fusionnel entre le son et le soi. D'autres compositrices ont à leur tour formé des générations de compositrices. Elles ont été des modèles, qui ont insufflé une énergie créatrice sans précédent.

Si la composition électroacoustique a été le lieu d'une expérience personnelle et inédite pour les femmes, elle s'inscrit dans un mouvement général de changement de paradigmes. Elle a libéré des espaces de création, produit ce « changement de métabolisme » devenu nécessaire et incontournable : les studios se sont multipliés rapidement sur tous les continents²⁶. A rebours, et parallèlement, la composition instrumentale s'en est trouvée bouleversée et repensée dans ses fondements. En quelques décennies, le paysage musical français s'est métamorphosé. Compositrices et compositeurs de tous continents s'y côtoient, et toutes les musiques y sont désormais amplement représentées.

Diversité contemporaine

Dorénavant le mot compositrice peut être accompagné d'autres termes : compositrices électroacoustiques ou acousmatiques, artistes sonores, improvisatrices, performeuses ; ou assorti d'autres fonctions comme chanteuses, instrumentistes, poètes, cheffes d'orchestre, scénaristes, vidéastes, écrivains, musicologues, professeures... termes par lesquelles elles souhaitent se définir et définir la spécificité de leur démarche et de leur art - leur identité en propre. Cela met en évidence d'une part la diversité des lieux de formation : Paris et ses différentes institutions ; la région, mais une région éclatée où apparaissent des réseaux de formation et de pratiques (on peut presque avancer l'idée d'école, de boutique, *botega*, comme Maderna et Nono aimaient désigner leur école vénitienne) ; et l'étranger (via les résidences, les voyages, les séjours parfois prolongés, sur d'autres continents, ou plus simplement comme lieu de formation initial). D'autre part la diversité des formations qui n'est plus seulement musicales, mais scientifiques, informatiques, artistiques, littéraires, philosophiques...

L'instrumentarium est abondant, éclectique. Parallèlement aux nouvelles technologies que certaines utilisent, des objets hétéroclites sont intégrés dans des œuvres qui revendiquent des

²¹ . Compositrice argentine, née en 1937. Son portrait figure dans ce présent ouvrage.

²² . Compositrice française, née en 1932. Son portrait figure dans ce présent ouvrage

²³ . Pauline Oliveros (1932-2016) accordéoniste et compositrice américaine. Elle est une figure centrale du développement de la musique minimaliste dans les années 1970 et des musiques électroniques. Elle a été l'un des membres fondateurs du San Francisco Tape Music Center dans les années 1960 et en devint la directrice par la suite. Elle a enseigné également au Mills College, à l'université de Californie à San Diego et au Rensselaer Polytechnic Institute où elle donne des cours théoriques de musique électroacoustique.

²⁴ . Jocy de Oliveira, compositrice brésilienne, née en 1936, est considérée comme une pionnière dans son approche et ses pratiques artistiques : musique électronique, installations, vidéos, performances, etc.

²⁵ . *Sophie Lacaze, Portrait d'une compositrice, Dialogues avec Geneviève Mathon, op. cit, p. 69.*

²⁶ . L'Institut de Musique Electroacoustique de Bourges (IMEB) a permis, grâce à ses concours annuels le Festival Synthèse et les nombreuses invitations adressées aux compositeurs d'ici et d'ailleurs, de prendre connaissance de la création acoustique de par le monde, d'en mesurer l'ampleur, la diversité et la proximité ; et aussi le développement technique des machines, logiciels, etc.

pratiques artisanales, un art pauvre²⁷. Et enfin les instruments extra-européens sont amplement représentés, jouant sur le croisement et l'hybridation de traditions parfois éloignées.

Les musiques se pensent et se font également dans des espaces hors des lieux institutionnels, dans des espaces inédits par le biais d'installations sonores, de ballades, de promenades, des espaces ou entrent d'autres formes de représentation ou de non-représentation.

Conséquemment les collaborations se multiplient avec des danseurs, des sculpteurs, des artistes-vidéos, des photographes.

En ce qui concerne le choix des textes, mis en musique ou pas, selon diverses modalités, une attention est portée aux textes féminins. Prenons quelques exemples. Hildegard von Bingen en premier lieu, dont Sophie Lacaze, à partir d'extraits de la « 6e vision », composera *O Sapientia* (2013) pour 4 ou 5 voix de femmes. Ou encore, Emily Elizabeth Dickinson²⁸ dont les poèmes en filigrane irradiant toute la poétique de Lin-Ni Liao²⁹ : ses pièces exclusivement instrumentales prennent souffle, intonation et texture depuis la lecture silencieuse des mots inscrits sur des enveloppes aux formats particuliers.

Certains textes témoignent d'une actualité parfois brûlante, touchant au statut des femmes dans le monde et à la violence. Deux exemples seulement : *La muette*³⁰, de Florence Baschet, créée en février 2012, à l'Ircam, pour voix, ensemble et électronique. Et *Orimita, une femme dans la tourmente, une tragédie lyrique d'hier et d'aujourd'hui*³¹ de Claire Renard, créé en mars 2013 à l'opéra de Reims.

Il en ressort l'idée de *sororité*, qui émergea dans les années 1970. « Elle n'est pas, selon Geneviève Fraisse, liée à la fraternité. On se pense alors dans un processus révolutionnaire et non dans un processus républicain. La représentation des sœurs n'est pas constituée en symétrique de celle des frères, mais elle est l'image d'un groupe d'opprimées semblables aux Noirs ou aux colonisées »³².

On ne peut pas parler des compositrices comme d'une minorité opprimée, mais d'une minorité largement déficitaire. L'implication dans la cité, l'engagement, sont devenus un trait commun, fort, pertinent, décisif, et aussi sans concession.

²⁷ . Cf. *Le compositeur acousmatique à travers l'esthétique de la pauvreté dans les parcours sonores urbains : une expérience artistique du quotidien*, mémoire de recherche de Lucie Bortot, université Paris-Est Marne-la-Vallée, 2018.

²⁸ . Emily Dickinson (1830-1886), poétesse américaine, née à Amherst dans le Massachusetts, vécut une vie introvertie et recluse ; à la fin de sa vie elle ne sort plus de sa chambre. La plupart de ses amitiés sont entretenues par correspondance. Auteur particulièrement prolifique, son œuvre ne fut connue qu'après sa mort : moins d'une douzaine de ses presque mille huit cents poèmes ont été publiés de son vivant Elle est considérée à présent comme une poétesse américaine majeure

²⁹ . Cf. Portrait de Lin-Ni Liao dans ce présent ouvrage.

³⁰ . D'après Chahdortt Djavann, *La Muette*, éditions Flammarion, 2008, traduction de Baharé Khadjé

³¹ . Librement inspiré du roman de Janine Matillon, *Les deux fins d'Orimita Karabegovic*, éd. Maurice Nadeau. Nouvelle Version Théâtre de La Bastille / Paris, les 5 et 6 mai 2014. Sur fond guerre ethnique que fut la tragédie bosniaque dans les années quatre-vingt dix, et il est question de la souffrance d'une femme : « Pas seulement narrer une histoire tragique, mais entrer dans l'univers mental de cette femme qui souffre jusqu'au dédoublement d'elle-même, jusqu'à la folie ».

³² . Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 148.

In memoriam Patricia Adkins Chiti
Juillet 2018