

PARCOURS DE COMPOSITRICES AUX XX^e ET XXI^e SIÈCLES : DE LA COMMANDE AU PROCESSUS DE CRÉATION

Sous la direction de Delphine Vincent, Viviane Waschbüsch,
Laurent Pottier et Louisa Martin-Chevalier



Slatkine Érudition
GENÈVE

**PARCOURS DE COMPOSITRICES
AUX XX^e ET XXI^e SIÈCLES :
DE LA COMMANDE
AU PROCESSUS DE CRÉATION**

PARCOURS DE COMPOSITRICES AUX XX^e ET XXI^e SIÈCLES : DE LA COMMANDE AU PROCESSUS DE CRÉATION

Sous la direction de Delphine Vincent, Viviane Waschbüsch,
Laurent Pottier et Louisa Martin-Chevalier



Slatkine Érudition
GENÈVE
2024

Ouvrage publié avec le soutien de l'Université de Fribourg
et du laboratoire ECLLA de l'Université Jean Monnet



© 2024. Éditions Slatkine, Genève.

www.slatkine.com

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN: 978-2-05-102954-4

e-ISBN: 978-2-05-102959-9

PRÉFACE

De nombreuses recherches et publications montrent la place minoritaire des compositrices dans la création musicale contemporaine.¹ Cette invisibilisation se manifeste à travers plusieurs paramètres, dont le nombre quantitatif des compositrices bien inférieur à celui de leurs homologues masculins, leur infime place dans les programmations musicales, leur présence réduite dans les publications scientifiques, leur sous-représentation dans la presse musicale et généraliste, les critères parfois extra-musicaux de réception de leurs œuvres et les difficultés rencontrées dans l'évolution de leur carrière. Il nous apparaît donc important de lutter contre cette invisibilisation en donnant la parole à des spécialistes qui les mettent en lumière par différentes approches théoriques et musicologiques.

Dans le cadre du projet pluridisciplinaire *De la commande au processus de création*², porté par Viviane Waschbüsch, chercheuse au laboratoire ECLLA (Études du Contemporain en Littératures, Langues, Arts) de l'Université Jean Monnet Saint-Étienne (UJM) en collaboration avec les musicologues Laurent Pottier, chercheur dans ce même laboratoire, Delphine Vincent de l'Université de Fribourg (CH), Louisa Martin-Chevalier, chercheuse au laboratoire IReMus (Institut de Recherche en Musicologie UMR 8223) de Sorbonne Université et l'EOC (Ensemble Orchestral Contemporain) représenté par son ancien directeur Daniel Kawka, le colloque *Parcours de compositrices aux XX^e et XXI^e siècles* a

¹ Voir notamment : Christine AMMER, *Unsung. A History of Women in American Music*, Westport, Greenwood Press, 1980 ; *Women Making Music. The Western Art Tradition 1150-1950*, éd. Jane Bowers et Judith Ticks, Basingstoke, Macmillan Press, 1984 ; Marcia J. CITRON, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; Florence LAUNAY, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006 ; *Compositrices, l'égalité en acte*, éd. Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix et Bastien Gallet, Paris, CDMC/Éditions MF, 2019² ; Guillaume KOSMICKI, *Compositrices. L'histoire oubliée de la musique*, Éditions Le mot et le reste, Marseille, 2023.

² <<https://www.msh-lse.fr/projets/processscrea/>> (consulté le 24.05.2024).

été organisé à l'UJM à Saint-Étienne les 5-6 juin 2023.³ Un concert-lecture proposé par l'EOC a été organisé à cette occasion. Sous la direction de Bruno Mantovani, les musiciens et musiciennes ont interprété *Vagues se brisant contre le vent* (2006) d'Édith Canat de Chizy avec Fabrice Jünger à la flûte solo, après en avoir expliqué les principes compositionnels. Lors d'un *Concert Expresso*, François Salès (hautbois) et Valérie Dulac (violoncelle), solistes de l'EOC, ont respectivement joué *Au bleu bois* (1998-2000) de Misato Mochizuki et *Spins and spells* (1996) de Kaija Saariaho.⁴

Cet ouvrage réunit une partie des communications données dans le cadre de ce colloque. Il met principalement l'accent sur des compositrices francophones, mais provenant aussi d'aires géographiques souvent laissées pour compte dans l'historiographie, comme le Luxembourg et la Suisse. Dans l'introduction de ce livre, Hyacinthe Ravet propose une analyse sociomusicologique du statut de compositrice aujourd'hui et des facteurs qui encouragent ou dissuadent de cette vocation.

Puis, une série de contributions variées est consacrée à la francophonie. Pour la France, Claire Lapalu s'intéresse au lien entre la reconnaissance de Claude Arrieu et son activité à la radio. Cécile Quesney et Mariette Thom analysent les enjeux de la production communiste d'Elsa Barraine, tandis que Viviane Waschbüsch se penche sur les implications de la collaboration compositrice-interprète dans *Occam II* (2013) d'Éliane Radigue. En ce qui concerne la Suisse romande, Consuelo Salvadori se consacre aux liens entre Caroline Charrière et Giovanna Marini et met en évidence l'importance de modèles féminins pour les compositrices. Au Canada, Ariane Couture présente les séries Hommage de la Société de musique contemporaine du Québec consacrées à Ana Sokolović et Katia Makhidzi-Warren et montre l'importance de la reconnaissance institutionnelle dans le parcours des compositrices. Dans d'autres régions linguistiques, Danielle Roster introduit à l'importante figure luxembourgeoise Lou Koster et retrace les principaux éléments de sa carrière. Pour l'Italie, Francesca Guerrasio exemplifie la conception éthique de la création d'Irma Ravinale à l'exemple de sa *Ballata del vassallo*.

³ Nous remercions pour leur soutien le laboratoire ECLLA, l'Université Jean Monnet Saint-Étienne, la Fondation UJM, l'Institut Arts (Arts Recherche Territoires Savoirs), le laboratoire IReMus, Sorbonne Université, ainsi que l'Université de Fribourg.

⁴ <<https://www.eoc.fr/agenda/evenement/concert-lecture-2/>> (consulté le 24.05.2024).

De nombreuses compositrices ont choisi le support électroacoustique pour s'exprimer artistiquement grâce à un accès moins contraignant aux conditions de création, notamment en raison de l'absence de musicien·nes ou des effectifs employés réduits. Vincent Tiffon met en évidence l'importance sur la scène internationale d'Annette Vande Gorne grâce à la médiologie. Quant à Laurent Pottier, il identifie les principales protagonistes de l'histoire de l'informatique musicale et des musiques électroacoustiques et leurs contributions.

La réception critique des œuvres est fondamentale pour leur inscription pérenne au répertoire. Alban Ramaut esquisse le parcours de la réception de *Quatuor II* (1966) de Betsy Jolas. Enfin, Delphine Vincent se penche sur les biais discriminatoires à l'œuvre dans la réception critique de la création d'*Adriana Mater* (2006) de Saariaho.

Grâce à ce panorama international, cet ouvrage montre les difficultés rencontrées par les compositrices dans leur domaine et plaide pour une histoire inclusive qui passe par une multiplication des recherches sur les compositrices et leurs œuvres. Il a été rendu possible par le soutien du fonds d'action facultaire de la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Fribourg et du laboratoire ECLLA de l'UJM, que nous tenons à remercier vivement.

Viviane Waschbüsch
Delphine Vincent
Laurent Pottier
Louisa Martin-Chevalier

Hyacinthe RAVET

**OUVERTURE : COMPOSITRICES,
DE L'ENGAGEMENT CRÉATEUR
AUX STRATÉGIES POLITIQUES**

À la mémoire de Marge Cramoisan

À l'heure où la question de la séparation (potentielle) entre créateur·ice et sa création se pose plus que jamais, quels accents particuliers prend-elle pour les compositrices ? La question en engendre d'autres : quelle place occupent ces dernières au sein des institutions ? Quelle légitimité et quelle reconnaissance connaissent leurs œuvres ? Comment se situent ces créatrices dans le domaine de la musique contemporaine ? Dans ce métier encore fortement masculinisé où les figures les plus connues sont des hommes, quels sont les modèles reçus et ceux qui sont maintenant proposés ? Dès lors, comment devient-on compositrice aujourd'hui ? Quels facteurs encouragent ou dissuadent la construction d'un tel projet ?

Cet ensemble d'interrogations articule intimement l'analyse de l'entrée des femmes au sein d'une profession et le déroulement des carrières, la singularité des trajectoires créatrices et la situation collective d'une profession. D'un point de vue sociomusicologique, « devenir compositrice » revient, en effet, à poser la question de « l'accès à » : analyser l'ouverture historique d'une profession, mais aussi la question des « droits d'entrée » dans cette profession et l'action de *gate keepers* qui en gardent l'entrée ; l'examen de la construction des « carrières » de compositrices en différentes étapes s'éclairant à l'aune des conditions historiques et sociales d'accès.¹

¹ Voir notamment les deux ouvrages dirigés par Gérard Mauger sur la question des droits d'entrée dans les univers artistiques : *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2006 (Champ social) et *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès dans les univers artistiques*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006.

À partir de la collecte de diverses données sur leur situation en France et de rencontres avec des compositrices², cet article dresse un état des lieux de leur présence aujourd'hui et interroge la transmission possible dans le temps de ce métier de la création aux femmes. Il en vient ensuite à mettre en lumière les enjeux esthétiques, sociaux et politiques liés à la place qu'elles occupent, pour les compositrices elles-mêmes et le milieu musical dans lequel elles évoluent, en se penchant sur les outils mobilisés pour atteindre plus d'égalité dans ce secteur.

STAGNATION OU PROGRESSION ?

Identifier quelle place les compositrices occupent au sein des institutions musicales – entendues comme instances de production et de diffusion, mais aussi d'enseignement et de légitimation – permet de pointer les phénomènes d'invisibilisation qui ont affectés leur histoire. Dit autrement, il importe de cerner qui sont les compositrices reconnues comme telles, celles qui sont programmées, leur présence en tant qu'enseignantes et comme apprenties créatrices, pour mieux leur faire une place.

PRÉSENCE ET DIFFUSION DES COMPOSITRICES

L'estimation de la présence des compositrices dans le passé demeure délicate : lors de la table ronde *La musique et son genre* organisée à la Philharmonie de Paris le 7 mars 2015, Catherine Deutsch évoquait 7 % de femmes parmi les troubadours et les trouvères.³ Les données recueillies par Florence Launay permettent d'estimer leur présence à 7 % au cours du

² Cet article est une version actualisée et étoffée de deux conférences et d'un article. La première conférence a été présentée le 11 mars 2015 dans le cadre de la journée d'étude *Plurielles. Paysage contemporain avec compositrices* organisée par le Centre de documentation de musique contemporaine, en collaboration avec l'association Plurielles 34 (disponible en ligne : <<http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/plurielles-paysage-contemporain-compositrices>>). Elle s'est traduite par un article auquel Claire Fonvieille a contribué en complétant notamment les données mobilisées. Qu'elle en soit ici chaleureusement remerciée ! Voir : « Devenir compositrice aujourd'hui. Le regard de Hyacinthe Ravet », in *Compositrices, l'égalité en acte*, éd. Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix et Bastien Gallet, Paris, CDMC/Éditions MF, 2019², pp. 113-135. La seconde conférence a été présentée lors du colloque *De la commande au processus de création. Parcours de compositrices aux XX^e et XXI^e siècles* le 5 juin 2023 organisé par Louisa Martin-Chevalier, Laurent Pottier, Delphine Vincent et Viviane Waschbüsch à l'Université Jean Monnet Saint-Étienne.

³ Cette dernière m'a précisé que cette information lui venait d'une recherche apparemment non publiée de Frédérique Le Nan lui indiquant que « sur les corpus de la BnF, les chansonniers I et K présentent à peu près ces proportions qu'il faudrait affiner, entre 5 et 7 % ».

XIX^e siècle.⁴ Cette proportion est un peu plus conséquente au XXI^e siècle, mais sans progression radicale.

Les données actuellement disponibles indiquent que le métier de compositeur·ice demeure toujours très masculinisé : 10,8% de compositrices sont recensées dans le catalogue du CDMC (Centre de documentation de la musique contemporaine) en 2018 (108 sur 999 vivants) pour 10,6% en 2010.⁵ Cela corrobore les données de l'AGESSA qui dénombre 12% de femmes parmi les compositeur·ices musicaux·ales et chorégraphes en 2017 (10% en 2008)⁶, alors que la SACEM recense 9% de femmes parmi ses sociétaires en 2019, mais 17% en 2021, 2022 et 2023.⁷ Depuis une dizaine d'années, les interrogations sur la présence ténue des compositrices se font davantage entendre, mais ce nombre global de 10% reste tenace, entêtant, voire parfois exaspérant pour certain·es observateur·ices de la profession.

La diffusion des œuvres des compositrices est-elle en proportion équivalente à leur présence actuelle en France ? Dans les brochures *Où sont les femmes ?*, la SACD (en collaboration avec le Mouvement H/F, le Laboratoire de l'égalité et le Deuxième regard) s'est penchée sur la place des compositrices dans les programmations des institutions musicales françaises depuis 2012 (dans les maisons d'opéra, les principaux orchestres subventionnés et les festivals de Beaune, Berlioz, de La Chaise-Dieu et d'Aix-en-Provence). Pour la saison 2016-2017, elle dénombrait 23 compositrices sur les 1151 compositeurs programmés (2%); dont 21 compositrices sur 325 compositeurs contemporains (soit 6%)⁸ : ces

⁴ De 1862 à 1911, la Société française des Compositeurs de musique admet 28 femmes sur 395 membres, soit 7%. Florence Launay indique aussi qu'un « millier de femmes qui ont exécuté ou fait exécuter en concert, privé ou public, et ont parfois publié, des œuvres dont elles étaient l'auteur, en France, entre 1789 et 1914 »; Florence LAUNAY, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006, pp. 11 ; 137.

⁵ Données communiquées par le Centre de documentation de la musique contemporaine.

⁶ Voir : Marie GOUYON, *Écrivains, photographes, compositeurs... Les artistes auteurs affiliés à l'Agessa en 2008*, Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2011, <<https://books.openedition.org/deps/533>> (consulté le 09.05.2024).

⁷ Ministère de la Culture, Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation, *Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication du Ministère de la Culture*, Paris, 2024, tableau 74, p. 63, <<https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Observatoire-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication/Observatoire-2024-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>> (consulté le 09.05.2024).

⁸ Voir les statistiques détaillées par établissements et par saisons, ainsi que les précisions méthodologiques sur le site <<http://www.ousontlesfemmes.org>> (consulté le 09.05.2024).

pourcentages particulièrement bas étaient pourtant en légère hausse par rapport aux années précédentes.

C’est ce que semblent conforter les dernières données publiées par l’Observatoire de l’égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication du Ministère de la Culture⁹ : la part des femmes dans la programmation des opéras en France, lors de la saison 2023-2024 s’élève à 24 % en matière de mise en scène (mais 49 % spécifiquement pour les spectacles en direction des jeunes publics). En matière de composition, cette part descend à 7 %.¹⁰ Encore ces chiffres sont-ils à observer sur la longue durée : cette part n’était, en effet, que de 3 % pour la saison 2020-2021.¹¹

Tableau 1 : Part des femmes dans la programmation des maisons d’opéra en France

	Saison 2020-2021	Saison 2023-2024
Direction musicale	10 %	12 %
Mise en scène	21 %	29 %
Chorégraphie	38 %	44 %
Livrets	5 %	10 %
Composition	3 %	7 %

Nota de la source : La catégorie «opéra» regroupe les trois catégories : «opéra», «théâtre lyrique d’intérêt national» et «opéra national en région».
Source : Ministère de la Culture, Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation, *Observatoire de l’égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication du Ministère de la Culture*, Paris, 2024, tableau 35, p. 46 et *idem*, 2021, tableau 37, p. 41.

Du côté des institutions orchestrales, l’observation conduite par l’Association française des orchestres auprès de ses 41 membres indique que, pour la saison 2020-2021, 4 % des œuvres programmées ont été composées par une compositrice, soit 299 œuvres sur un total de 6835. C’est un peu plus que la saison précédemment observée avec 3 % d’œuvres de compositrices, soit 243 œuvres sur 8044, en 2018-2019. En moyenne,

⁹ Nous renvoyons à la mine d’informations contenues dans les deux états des lieux publiés par l’Observatoire de l’égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication du Ministère de la Culture : *Observatoire de l’égalité entre les femmes et les hommes dans la culture*, *op. cit.* et 2021, <<https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Observatoire-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication/Observatoire-2021-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>> (consulté le 09.05.2024).
¹⁰ *Observatoire de l’égalité entre les femmes et les hommes dans la culture*, *op. cit.*, 2024, tableau 35, p. 46.
¹¹ *Observatoire de l’égalité entre les femmes et les hommes dans la culture*, *op. cit.*, 2021, tableau 37, p. 41.

quelle que soit la catégorie considérée (sauf pour les œuvres à destination des jeunes publics), la proportion d’œuvres de compositrices est inférieure ou égale à 5 %.

Tableau 2 : Proportion d’œuvres de compositrices dans la programmation des orchestres de l’AFO en France, saisons 2018-2019 et 2020-2021

	Saison 2018-2019		Saison 2020-2021	
		<i>Part de ces œuvres dans la programmation (en %)</i>		<i>Part de ces œuvres dans la programmation (en %)</i>
Concerts symphoniques	2 %	61	4 %	58
Concerts de musique de chambre	5 %	23	5 %	21
Spectacles jeune public	7 %	8	6 %	8
Représentations lyriques	3 %	7	2 %	8
Danse-ballet	1 %	2	6 %	5
Total	3 %	101*	4 %	100

Sources : Données issues des études de l’Association française des orchestres intitulées *La représentation des femmes dans la programmation des orchestres de l’AFO*, saison 2018-2019 (publiée en 2020) et saison 2020-2021 (publiée en mars 2022), <<https://france-orchestres.com/egalite-des-genres/>> (consulté le 09.05.2024).
* Calcul réalisé d’après les données de l’AFO. Le total devrait être 100 %.

L’observation comparée des deux saisons, 2018-2019 et 2020-2021, semble aller dans le sens d’une programmation plus affirmée d’œuvres de compositrices, comme il est recommandé dans la *Charte pour l’égalité entre les femmes et les hommes au sein des orchestres et opéras* de l’AFO (2023). Toutefois, cette programmation touche surtout les œuvres contemporaines et à destination des jeunes publics, plutôt que celle d’œuvres de compositrices du passé. Les derniers chiffres en date montrent que durant la saison 2022-2023, 6,4 % des œuvres de musique «classique» programmées en France sont celles de compositrices, pour un temps total de programmation de seulement 4 %.¹² Parmi les œuvres de compositrices programmées, près de 85 % relèvent de la musique de

¹² ELLES WOMEN COMPOSER, *Compositrices. Quelle place dans les programmations françaises ? Quantification et analyse de la part des compositrices en France en 2022-2023*, mars 2024, <<https://elleswomencomposers.com/wp-content/uploads/2024/03/Compositrices-quelle-place-dans-les-programmations-francaises-1.pdf>> (consulté le 09.05.2024).

chambre ou de la musique vocale, contre 14,2 % pour la musique symphonique et 0,8 % d'œuvres lyriques.¹³

LA PROGRAMMATION DE L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN ET CELLE DU FESTIVAL *PRÉSENCES*

Du côté de la programmation des compositrices d'aujourd'hui et des œuvres de musique contemporaine, précisément, qu'observe-t-on au sein des institutions qui leur sont consacrées ? La place qui leur est faite est-elle plus vaste ? La proportion de 10 % de compositrices contemporaines relevée par le CDMC induit-elle *a minima* une même représentation parmi les créatrices et les œuvres programmées ? Dans un master qu'elle a soutenu sous ma direction en 2013, Marge Cramoisan a analysé la programmation des œuvres et des compositrices de musique contemporaine entre 2000 et 2010 par l'Ensemble intercontemporain et le festival *Présences* de Radio-France.¹⁴ Elle montre que la part de compositrices programmées parmi les compositeur·ices et celle de leurs œuvres dans la programmation en général sont inférieures à 10 % ; les compositrices sont même largement sous-représentées, quel que soit le cas de figure (compositrice programmée une seule ou plusieurs saisons, d'une part, pour une ou plusieurs œuvres, d'autre part). L'investigation a été prolongée pour la période 2010-2018¹⁵, puis 2019-2023 quand cela s'avérait possible.¹⁶

Concernant l'Ensemble intercontemporain, qui programme environ 150 œuvres par saison, 4,5 % de compositrices ont été programmées en moyenne par saison entre 2000 et 2010. Vingt compositrices l'ont ainsi été durant la décennie dont neuf jouées une seule fois. Les compositrices les plus représentées durant la décennie ont été Unsuk Chin (cinq saisons), Olga Neuwirth, Lisa Lim, Rebecca Saunders et Kaija Saariaho (pour quatre saisons chacune). Durant cette même décennie, Betsy Jolas et Michèle Reverdy ont été jouées durant une saison. Sofia Gubaidouline durant deux saisons. Ces compositrices n'ont pas fait l'objet de commande

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ MARGE CRAMOISAN, *La Programmation des compositrices en France. L'exemple de l'Ensemble intercontemporain et du festival Présences de 2000 à 2010*, mémoire de master sous la direction de Hyacinthe Ravet, Université Paris-Sorbonne, UFR de musique et musicologie, 2013.

¹⁵ Cf. les données publiées dans : RAVET – FONTVIEILLE, « Devenir compositrice aujourd'hui », *op. cit.*

¹⁶ La programmation du festival *Présences* était disponible en ligne en 2023-2024 alors que celle de l'Ensemble intercontemporain avant 2019 ne l'était plus.

de l'ensemble durant la décennie. Au total, cela représente 3,2 % d'œuvres de compositrices en moyenne par saison. Sur les 74 œuvres programmées, 42 sont des œuvres dirigées, contre 32 œuvres de musique de chambre.

Cramoisan souligne en outre que depuis la création de l'ensemble, environ la moitié des hommes programmés sont nés avant 1950 contre un tiers seulement pour les femmes : les hommes semblent donc garder plus facilement «une notoriété suffisante pour durer dans le champ de la musique contemporaine».¹⁷ De plus, les femmes sont absentes du répertoire canonique constitué d'œuvres de compositeurs présents tous les ans et à plusieurs reprises (Pierre Boulez, Luciano Berio, György Ligeti, Arnold Schönberg, etc.).¹⁸ Les œuvres et les noms de femmes échappent ainsi au processus de patrimonialisation.

Entre 2010 et 2018, les chiffres augmentent légèrement : 24 compositrices sont programmées (dont quatorze ne sont jouées qu'une fois). Elles représentent 6,9 % des compositrices présentes en moyenne. Les plus présentes sont toujours Chin (sept saisons sur huit) et Neuwirth (cinq saisons), suivies par Lucia Ronchetti et Nina Šenk¹⁹ (trois saisons). Saariaho n'est plus présente que deux saisons, Saunders, une, et Lim n'apparaît plus depuis la saison 2010-2011, ce qui tend à confirmer les observations de Cramoisan.

Concernant le Festival *Présences* qui programme environ 40 œuvres par saison, entre 2000 et 2010, ce sont 6,4 % de compositrices qui l'ont été en moyenne par saison, soit 25 compositrices différentes dont 16 pour une saison et 18 pour une seule œuvre. Deux d'entre elles seulement sont nées avant 1950. La compositrice la plus programmée a été Graziane Finzi (durant trois saisons), quand d'autres l'ont été deux saisons : Édith Canat de Chizy, Pascale Criton, Neuwirth, Saariaho, Saunders et Maja Solveig Kjelstrup Ratkje.

Si l'on fait un focus sur les créations (qui constituent environ 50 % de la programmation) et les commandes, on observe durant cette même décennie que sur 303 créations mondiales, 164 créations françaises et 222 commandes, les œuvres de compositrices représentent 5,9 % des créations mondiales, 7,3 % des créations françaises et 9 % des commandes. 16 des 20 commandes et la majorité des créations concernent les saisons consacrées à un homme compositeur, ainsi par exemple une commande autour de l'œuvre de Hans Werner Henze pour Ronchetti.

¹⁷ CRAMOISAN, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Nina Šenk a été l'étudiante de Matthias Pintscher.

Dans la décennie suivante, de 2011 à 2020²⁰, le pourcentage de femmes dans la programmation du Festival *Présences* monte à 7,7%. 28 compositrices sont programmées, la plupart pour une seule saison. Seules l'ont été plusieurs fois : trois fois pour Saariaho (en 2011, 2017 et 2018); deux fois pour Misato Mochizuki (en 2017 et 2020), Isabel Mundry (en 2014 et 2020) et Saunders (deux fois en 2019 et 2020). Leur programmation est restée très irrégulière au début de la décennie 2010-2020 : aucune compositrice n'est jouée en 2010 ni en 2012. En revanche, Radio-France met à l'honneur Saariaho en 2017 et programme 26 de ses œuvres ; le pourcentage de femmes cette année-là atteint 15,2%. En 2023, c'est le tour de Chin avec 17 œuvres.

Depuis le début de la décennie 2020, la présence des compositrices semble s'accroître au sein du festival. En 2024, sur les onze concerts du festival, neuf font entendre une ou plusieurs œuvres des compositrices suivantes : Caroline Shaw (programmée deux fois d'abord pour quatre œuvres puis une seule); Joséphine Stephenson et Gabriella Smith (programmées deux fois pour une œuvre à chaque fois); Héroïse Werner, Ève Risser, Reverdy et Sarah Davachi (programmée une fois pour une œuvre à chaque fois). Les œuvres de compositrices représentent ainsi un tiers des œuvres programmées (14 sur 40 œuvres), dont sept commandes de Radio-France en création mondiale, et les compositrices, un tiers des créateur·ices (soit 7 sur 21 programmé·es). On atteint ici le seuil des 33 % préconisé dans les rapports Reine Prat « à partir duquel le groupe minoritaire n'est plus perçu comme tel ».²¹

Poursuivre la collecte systématique de données pour décrire la place des compositrices aujourd'hui et celle qui est réservée à leurs œuvres demeure nécessaire, afin de prendre la mesure de la situation et de lutter contre le déni de l'invisibilisation qui a longtemps frappée les compositrices. Cela permettra aussi d'observer si un réel mouvement en faveur de la programmation des compositrices contemporaines est enclenché, au moins au sein de certaines institutions. En contrepoint, interroger les facteurs positifs et négatifs de construction de soi en tant que compositrice s'avère également

²⁰ J'ai ici complété les données publiées dans : RAVET – FONTVIEILLE, « Devenir compositrice aujourd'hui », *op. cit.*

²¹ Reine PRAT, *Mission égalitéS. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant*, rapport d'étape n° 1 « Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation », Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2006, p. 30. Voir également le rapport d'étape n° 2 : Reine PRAT, « De l'interdit à l'empêchement », paru en 2009 et le rapport *Inégalités entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture, Acte II : après 10 ans de constats, le temps de l'action* publié par le Haut conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes en 2018.

majeur : les trajectoires individuelles contribuent à façonner l'écriture de l'histoire collective, laquelle à son tour détermine les parcours singuliers.

QUELLE TRANSMISSION DU MÉTIER ?

Pour saisir les ressorts de la situation des compositrices, pour comprendre comment « rien ne bouge » ou – selon le point de vue adopté – « *en ce moment*, tout bouge », il est nécessaire d'interroger les processus de transmission du « métier » de compositeur·ice aux femmes. En ce sens, loin des représentations associées au génie créateur, il s'agit d'appréhender le métier comme une pratique élaborée auprès de « passeurs » et de « passeuses », une activité tout autant esthétique que sociale. L'héritage reçu d'autres générations et l'enseignement d'une telle pratique trouvent ici toute leur importance : le « problème » ne se trouve pas seulement du côté de la diffusion des compositrices et de leurs œuvres, il se situe aussi en amont dans l'encouragement des carrières de femmes.

ÉDUCATION ET ACCÈS À L'ENSEIGNEMENT

Traditionnellement, les jeunes filles apprenaient la musique – la pratique instrumentale tout comme la composition – au sein du milieu familial ou en cours privés.²² Au conservatoire de Paris, ce n'est qu'à partir du milieu du XIX^e siècle que les classes de composition sont ouvertes aux femmes (la mention « pour les hommes » disparaît du règlement de l'institution en 1850²³) et les premières récompenses sont attribuées à des femmes à partir de 1861 (la première à Charlotte-Adèle-Louise Jacques, en contrepoint et fugue, 2^e accessit²⁴). Cependant, le prix de Rome de composition ne devient accessible aux femmes qu'en 1903, cent ans après sa création.²⁵

²² LAUNAY, *Les compositrices en France*, op. cit.

²³ Constant PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, p. 256 ; Hyacinthe RAVET, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011, p. 26.

²⁴ Constant PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, op. cit., p. 535. Voir le premier chapitre de l'ouvrage de LAUNAY, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, op. cit., pp. 23-70.

²⁵ La première femme primée est Hélène Fleury, avec un second prix en 1904, suivie par Nadia Boulanger (second prix en 1908) et enfin Lili Boulanger, la première à obtenir le premier prix de Rome, en 1913 (plus célèbre que les suivantes, Marguerite Canal en 1920, Jeanne Leleu en 1923, Elsa Barraine en 1929, Yvonne Desportes en 1932, etc.) voir la liste des pensionnaires de la Villa Medici en ligne : <<https://www.villamedici.it/fr/anciens-pensionnaires>> (consulté le 09.05.2024).

Durant le XX^e siècle, les femmes représentent en moyenne légèrement plus de 20 % des diplômé·es des classes de composition du Conservatoire Supérieur de Paris, selon les données récoltées par Aria Guillothe²⁶, soit environ deux fois plus que le pourcentage actuel de compositrices. La présence de diplômées se constate de manière régulière, avec des variations selon les époques. La décennie la plus paritaire est celle de la Grande guerre (1910-1919), où de nombreux jeunes gens sont au front, avec 29 femmes pour 27 hommes dans les classes. Entre 1970 et 1979, les femmes sont également relativement nombreuses, avec 18 femmes contre 70 hommes (soit 20 % de femmes). Depuis le début des années 1980, en revanche, leur proportion tend à diminuer. Également, entre 1993 et 2008, on constate une progression très forte des diplômées de nationalité étrangère, à l'exemple de l'année 2006 où une Française sort diplômée sur 18 femmes, lesquelles sont très majoritairement venues d'Asie (outre la Française, onze Japonaises, deux Taïwanaises, deux Coréennes du Sud, une Chinoise et une Russe sont diplômées cette année-là). Par comparaison, la proportion de femmes dans les effectifs du Coursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam²⁷ entre 1993 et 2019 (toutes promotions confondues) est de 20 %, comprenant des étudiantes en majorité venues de l'étranger.²⁸

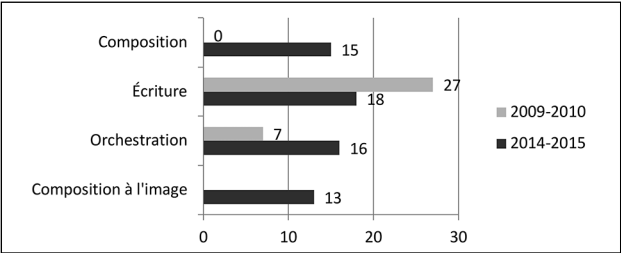
Au XXI^e siècle, les femmes n'accèdent donc toujours pas majoritairement aux classes supérieures de création, comme en témoignent les données des deux conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon. Le pourcentage de femmes inscrites dans les classes du département Écriture, composition et direction d'orchestre de l'institution parisienne en 2009-2010 et en 2014-2015 oscillent entre 18 et 27 % en classe d'écriture – la moins inégalitaire – et entre 0 et 16 % dans les classes de composition, orchestration et composition à l'image (classe qui n'existait pas en 2009-2010 ; cf. Graphique 1). La différence entre cours de composition (qui accompagnent l'impétrant·e sur le chemin de sa propre création) et cours d'écriture (qui permettent d'étudier le style de différent·es compositeur·ices en lien avec le langage de l'époque, via des enseignements liés à l'harmonie et au contrepoint, notamment) n'est pas anodine. C'est bien la question de l'accès à la création en se positionnant comme créateur·ice qui est ici centrale.

²⁶ Aria GUILLOTTE, *La Formation des compositrices en France*, mémoire de master sous la direction de Hyacinthe Ravet, Paris, Sorbonne Université, Faculté des Lettres, UFR de musique et musicologie, 2018.

²⁷ Institut de recherche et coordination acoustique/musique, fondé par Pierre Boulez en 1977, qui associe étroitement recherches technologiques et création musicale.

²⁸ Alexandre ROBERT, « La fabrication d'œuvres de musique contemporaine. Une enquête auprès de compositeurs en formation », *Sociétés contemporaines*, n° 119, 2020, p. 117.

Graphique 1 : Part des femmes dans les classes de composition, écriture, orchestration et composition à l'image du Conservatoire Supérieur de Paris en 2009-2010 et 2014-2015 (en %)²⁹



Pour les années les plus récentes, la proportion de femmes varie peu et se situe autour d'une femme pour quatre hommes, qu'il s'agisse des classes de composition ou du cycle supérieur d'écriture. Il faudrait pousser plus l'investigation pour voir si cette différence précédemment constatée entre écriture et composition a disparu, quel que soit le cycle d'apprentissage.

Tableau 4 : Présence des femmes au sein des cursus de composition et d'écriture au Conservatoire Supérieur de Paris entre 2021-2022 et 2023-2024³⁰

Cursus	2021-2022		2022-2023		2023-2024	
	Hommes	Femmes	Hommes	Femmes	Hommes	Femmes
Composition 1 ^{er} cycle	11	1	8	2	11	1
Composition 2 ^e cycle	11	5	12	5	9	4
Composition 3 ^e cycle	5	1	6	0	5	0
<i>Total en composition (en %)</i>	79,4 %	20,6 %	79,8 %	21,2 %	83,3 %	16,7 %
Écriture cycle supérieur (cycle en 5 années uniquement, grade de master)	108	27	99	24	89	20
<i>Soit (en %)</i>	80 %	20 %	80,5 %	19,5 %	81,7 %	18,3 %

²⁹ Les chiffres de l'année 2009-2010 sont publiés dans: RAVET, *Musiciennes*, op. cit., p. 286; ceux de l'année 2014-2015 ont été communiqués par Frédéric Durieux, lors d'une table ronde consacrée aux femmes et à la musique, organisée par la SACD, le 17 octobre 2014.

³⁰ Ces chiffres m'ont été transmis par Yannaël Pasquier, chef du département Écriture, composition et direction d'orchestre du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse en mars 2024. Qu'il en soit remercié.

Les données du Conservatoire Supérieur de Lyon semblent plus encourageantes : entre 2011 et 2018, le pourcentage de femmes inscrites dans les classes de composition, composition à l’image et écriture atteint 26 % (tout cursus confondu, étudiant·es Erasmus inclus ; cf. Tableau 3).³¹ En revanche, il est intéressant de constater que la classe la moins déséquilibrée en composition est celle de composition électroacoustique, ce qui témoigne de l’intérêt des étudiantes pour les nouvelles technologies.

Tableau 3 : Nombre d’étudiant·es inscrit·es dans les classes de composition (électroacoustique, instrumentale et vocale ou mixte), composition pour l’image et écriture du Conservatoire Supérieur de Lyon de 2011 à 2018³²

Classes	Hommes	Femmes	Total	Pourcentage de femmes
Composition électroacoustique	12	6	18	33 %
Composition instrumentale et vocale contemporaine	18	8	26	31 %
Composition mixte	8	1	9	11 %
Composition pour l’image	16	3	19	16 %
Écriture	13	6	19	32 %
Total	67	24	91	26 %

En 2023-2024, les classes de l’Espace transversal de création – lequel regroupe la composition contemporaine, la composition à l’image et l’écriture-composition – sont paritaires dans l’ensemble avec 29 hommes et 25 femmes (soit 46 %). En ce qui concerne les classes de composition précisément, ce sont 15 étudiantes compositrices sur 38 étudiant·es (soit 39 %).³³ Quant au cursus international *Contemporary Performance and Composition*, il comprend six femmes (interprètes compositrices) sur neuf étudiant·es et le cursus post-master *Artist-Diploma*, quatre femmes (interprètes compositrices) sur sept étudiant·es. Ces données viennent temporiser un constat pourtant partagé par l’ensemble des observateur·ices

³¹ Données extraites des listes anonymisées d’étudiants sortis et en cours de formation fournies par le service des études du conservatoire. Voir : RAVET – FONTVIEILLE, « Devenir compositrice aujourd’hui », *op. cit.*

³² Données extraites des listes anonymisées d’étudiants sortis et en cours de formation fournies par le service des études du conservatoire. Voir : *Ibid.*

³³ Je remercie Aliette de Laleu de m’avoir transmis ces données en provenance du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon à l’issue des tables-rondes *Parcours de compositrices : vers une parité responsable de la formation. Projections et démystification du génie créatif* qu’elle animait à Radio-France le 6 mars 2024 en ouverture du festival *Présences*.

présent-es lors des tables-rondes de l'après-midi consacrée aux *Parcours de compositrices : vers une parité responsable de la formation. Projections et démystification du génie créatif* à Radio-France en ouverture du festival *Présences* de 2024 : l'observation d'une diminution généralisée de la présence des femmes des classes de composition depuis plusieurs années questionne profondément le milieu de la création musicale.

LA TÉNACITÉ DES REPRÉSENTATIONS GENRÉES ASSOCIÉES À LA CRÉATION

Les histoires de la musique disponibles en langue française demeurent encore souvent très « genrées », faisant la part belle à une histoire qui s'écrit au « masculin » dont on sait qu'il n'est pas neutre. L'ensemble des travaux des musicologues, historien·nes de la musique, historien·nes qui travaillent sur les musiciennes depuis plusieurs décennies maintenant montre l'immense travail de redécouverte encore à faire pour enrichir l'histoire de la musique³⁴ : exhumer des noms oubliés, même lorsque ces musiciennes (pas seulement compositrices, mais aussi interprètes) étaient réputées à leur époque, dont la reconnaissance aujourd'hui permet de faire advenir un vaste patrimoine ; jouer un répertoire qui ne demande qu'à être (ré)entendu, *a minima* pour s'en faire une idée plus précise, au-delà de jugements esthétiques préconçus, souvent dépréciatifs ; inscrire des figures de femmes au sein d'une histoire de la musique commune, « inclusive », associant patrimoine et patrimoine. Dans la manière d'écrire l'histoire, ces travaux soulignent l'importance de montrer les difficultés et les interdits (comme les cas emblématiques des trois compositrices du XIX^e siècle, Fanny Mendelssohn-Hensel, Clara Wieck-Schumann, Alma Schindler-Mahler), mais aussi les espaces de possibilité et les soutiens accordés à l'activité créatrice des femmes (ainsi de Louise Farrenc, très soutenue par son mari³⁵).

³⁴ À ce titre, il faut souligner le rôle initiateur, en France, du Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Musiciennes (CReIM) qui a mis en relation et fédéré des musicologues, sociologues et historien·nes avec des musiciennes comme Claire Bodin afin de mettre en lumière « La mémoire et l'actualité des musiciennes » (co-fondé en 2010 par Catherine Deutsch, Florence Launay, Raphaëlle Legrand, Bertrand Porot et Hyacinthe Ravet). À ces travaux pionniers menés en musicologie en France s'ajoutent des thèses récentes qui font émerger une activité méconnue d'interprètes aussi cheffes d'orchestre et compositrices, comme les femmes mandolinistes à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle en Italie étudiées par Anna SCHIVAZAPPA, *Les femmes mandolinistes en Italie (1880-1915). Musique, mécénat et affirmation artistique*, thèse de doctorat sous la direction de Raphaëlle Legrand, Paris, Sorbonne Université, 2022.

³⁵ LAUNAY, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, op. cit., pp. 78-80 pour Louise Farrenc et plus généralement son article « Les musiciennes. De la pionnière adulée

Les représentations genrées attachées à la création semblent un tant soit peu ébranlées par les différentes vagues #MeToo au sein des univers artistiques (d'une portée inégale selon les domaines, le #MeToo musique en France restant discret en ces premières années de la décennie 2020)³⁶, elles participent de processus d'exclusion (explicites ou implicites) et d'auto-exclusion (par anticipations négatives auto-réalisatrices), de non-reconnaissance des femmes en composition. La dimension réputée « universelle » de la création, au sens d'une absence de détermination sociale, fondée sur l'« inspiration » insufflée à quelques êtres d'exception et la « vocation » d'une poignée d'élus³⁷, où le « génie » créateur demeure de fait une figure masculine, est socialement et culturellement très située.³⁸ Ainsi, plus l'activité est pensée en dehors des contingences sociales (avec l'idéal d'une musique « pure » symboliquement valorisée), plus les implicites fonctionnent puissamment et plus les discriminations s'avèrent fortes, comme dans le domaine de la théorie mathématique.³⁹

Parmi les représentations qui perdurent, l'opposition rebattue entre procréation et création ne semble pas éradiquée. Cela se perçoit aujourd'hui par exemple dans l'importance prise par la question du corps dans les relations entretenues par les compositrices avec leur environnement. Dans les entretiens menés avec certaines d'entre elles⁴⁰, la question du corps ne se situe jamais très loin. Elle n'est pas forcément abordée frontalement, mais se joue dans les rapports de séduction avec l'entourage (programmeurs, autres compositeurs, musiciens, administration, etc.), dans le rappel d'une différence d'avec leurs collègues hommes ; par exemple en faisant allusion à la maternité et à la vie familiale, parfois sur un mode positif qui loue la force de travail et de caractère de telle compositrice aussi mère. Il s'agit, à la fois, d'un état de fait : il demeure souvent plus difficile d'articuler temps

à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation», *Travail, genre et sociétés*, n° 19, 2008, pp. 41-63.

³⁶ Voir : Catherine DEUTSCH, « Peut-on associer l'œuvre et le compositeur ? » au sein de la controverse sur « L'artiste et son œuvre : peut-on les séparer ? », éd. Jacqueline Laufer, Monique Meron et Hyacinthe Ravet, *Travail, genre et sociétés*, n° 50, 2023, pp. 175-179.

³⁷ Parmi de nombreux écrits en sociologie des arts, voir notamment le numéro sur les « Vocations artistiques » dirigé par Gisèle Sapiro, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, 2007.

³⁸ Pour des approfondissements, voir le chapitre « Créer » dans RAVET, *Musiciennes*, *op. cit.*, pp. 243-239.

³⁹ Clémence PERRONNET, Claire MARC et Olga PARIS-ROMASKEVICH, *Matheuses. Les filles, avenir des mathématiques*, Paris, CNRS Éditions, 2024.

⁴⁰ Même pour celles qui nient toute discrimination liée au fait d'être une femme, parmi celles que j'ai interrogée ainsi que Marge Cramoisian.

familiaux et professionnels pour les femmes largement en charge du travail domestique et des soins à la famille. Mais cela constitue aussi un rappel de l'ordre du genre et des normes qui s'imposent socialement aux femmes.

Surtout, les ambitions créatrices des femmes ont pu/peuvent être encore mal perçues. Reverdy explique ainsi que sa passion pour la musique, l'urgence de la création et son caractère vital, a été insupportable pour ses conjoints : que cette « passion [soit], peut-être, plus grande qu'eux », cela dérangeait de la part d'une femme et leur faisait « peur ». ⁴¹ Se construire en tant que créatrice implique donc de revendiquer la possibilité d'accéder à la « création » en tant que femme, ce qui engendre une mise en question de la conception historique et culturelle, très androcentrée – tout en se voulant « universelle » – du « génie » créateur.

CRÉER COMME MÉTIER

A contrario, en insistant sur l'exercice d'un « métier », d'une pratique qui s'apprend et se transmet au sein d'une profession, on adopte une posture qui permet de susciter et de soutenir la construction d'une « vocation » singulière, dont les sociologues des arts montrent qu'elle n'est jamais innée, mais résulte d'un long processus mettant en jeu de multiples acteurs de la sphère familiale, éducative et professionnelle. ⁴² Depuis l'enfance et l'action de l'entourage éducatif (aussi bien dans la famille qu'au sein des écoles de musique) en matière de distribution genrée des tâches et des rôles (tel que le choix d'un instrument de musique) jusqu'à la programmation de créatrices du passé ou du présent, en passant par le fait de s'autoriser à créer et d'être autorisé·e à créer, un long processus constitué d'étapes successives opère collectivement permettant l'émergence (ou non) de trajectoires créatrices.

En dépit des représentations que l'on peut en avoir (« ça ne s'enseigne pas », pas plus que la direction d'orchestre, par exemple), composer repose sur des dispositions et des savoir-faire artisanaux qui peuvent s'apprendre, à l'instar de toute pratique à la fois esthétique et sociale : apprentissage de techniques et de manières de « faire le job » (comme en jazz, par exemple), mais aussi construction d'une confiance en soi et en ses

⁴¹ Je renvoie au parcours réalisé avec elle qui raconte sa trajectoire de créatrice, ses aspirations et ses réalisations, ainsi que les difficultés rencontrées : Hyacinthe RAVET, « Michèle Reverdy. Composer à tout prix. Parcours », *Travail, genre et sociétés*, n° 34, 2015, pp. 5-30.

⁴² Cf. SAPIRO, « Vocations artistiques », *op. cit.*

capacités à s'imposer par ses productions musicales. À ce titre, disposer de modèles s'avère essentiel⁴³ : les compositrices du passé peuvent-elles être des modèles pour aujourd'hui ?

Parmi les compositrices interviewées au début des années 2010, certaines comme Reverdy ne se connaissaient pas d'autres modèles que des compositeurs hommes (Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Modeste Moussorgski, Alban Berg, Berio, Ligeti, Claudio Monteverdi).⁴⁴ Dans d'autres entretiens, la question des modèles est parfois minimisée en termes d'influence directe dans les parcours. En revanche, certaines d'entre elles (et certains hommes également) estiment que l'absence de modèles peut être un frein à la naissance de vocations féminines. Les entretiens les plus récemment menés s'accordent plutôt sur le manque de visibilité des compositrices des siècles passés et la faible représentation des compositrices contemporaines, qui empêchent de s'inscrire dans une lignée où brillent des modèles de femmes.⁴⁵ On retrouve ici l'importance de la manière d'écrire l'histoire en faisant une place aux musiciennes et aux compositrices qui l'ont marquée. Leur inscription dans une histoire en train de s'écrire permettrait, en outre, aux compositrices d'aujourd'hui de devenir des modèles pour les générations suivantes en ouvrant l'espace des possibles. Ainsi, il importe de faire une place aux « pionnières », celles qui ont défriché un domaine depuis des siècles : parmi elles, au XVI^e siècle en Italie, la première compositrice de madrigaux à publier sa propre musique, Maddelana Casulana, tenait déjà un discours proto-féministe en incitant les femmes à créer et en remettant

⁴³ Alexandre Robert montre que les apprentis compositeurs – tous des hommes lors de l'année d'observation – en formation au sein du « Cours de composition et d'informatique musicale » de l'Ircam conçoivent leurs professeurs de composition (tous des hommes également) au Conservatoire supérieur de Paris « comme des “mentors” ayant su révéler leur talent » et que, de fait, ceux-ci jouent le rôle de *gate-keeper* dans l'accès au champ de la création contemporaine au long d'une relation s'apparentant à du compagnonnage ; ROBERT, « La fabrication d'œuvres de musique contemporaine », *op. cit.*, pp. 126-127.

⁴⁴ Cf. RAVET, « Michèle Reverdy. Composer à tout prix », *op. cit.*, pp. 27-28.

⁴⁵ Pour d'autres pratiques musicales, sur l'importance des *role models* lors de l'apprentissage des filles (concernant l'improvisation instrumentale en jazz) comme des garçons (concernant le chant), voir : Guro Gravem JOHANSEN, « “Playing jazz is what she does”. The impact of peer identification and mastery experiences on female jazz pupils' self-efficacy at Improbasen », *Frontiers in Education*, vol. 7, 2023, <<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/educ.2022.1066341/>> (consulté le 09.05.2024) ; Clare HALL, « Gender and boys' singing in early childhood », *British Journal of Music Education*, vol. 22, n° 1, 2005, pp. 5-20. Je remercie Alexandre Robert d'avoir attiré mon attention sur ces deux articles fondés sur des ethnographies passionnantes de l'implication de modèles genrés lors de l'apprentissage musical.

en cause les discours brimant leurs capacités créatives.⁴⁶ Il est, tout autant, fondamental de mettre en lumière toutes celles qui suivent et déploient précisément ces capacités créatives. Les deux actions permettent de tisser la trame d'une histoire qui n'est plus alors une série d'exceptions.

À cet égard, l'usage du terme «compositrice» est loin d'être anodin. Terme ancien⁴⁷, il s'est répandu très récemment. Parmi les compositrices nées au début du XX^e siècle, comme Jolas, la revendication de l'appellation «compositeur» prévalait, car elles ne souhaitent pas que leurs œuvres soient taxées d'être des «œuvres de femmes», mais voulaient être reconnues comme compositeurs à part entière, composant des «œuvres» reconnues comme telles, et donc être capables de réussir au même titre que les hommes. Lorsque je l'interroge à ce sujet, Reverdy mobilise les deux termes et explique que dans les années 1970, le terme apparaissait laid (notamment à ses amis littéraires). Des termes plus anciens, comme «compositeuse», étaient parfois mobilisés, souvent ironiquement.⁴⁸ Elles refusaient donc l'étiquette de «compositrices» en ce qu'il assignerait à un ghetto, à l'amateurisme ou aux revendications féministes et signerait une dévalorisation des œuvres. En revanche, dans des générations plus récentes de compositrices, le terme est fréquemment adopté au féminin comme signe de reconnaissance de leur existence, parmi les compositeurs. Dans les processus de transmission, la féminisation de la fonction et du métier n'apparaît pas sans importance. Elle aussi contribue à ouvrir l'espace des possibles.

QUELS ENJEUX ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES ?

S'interroger sur les manières de devenir compositrice aujourd'hui comporte une multiplicité d'enjeux à la fois esthétiques et politiques. J'entends ici «politique» au sens *du politique*, de la place de chacun·e dans la Cité et des rapports de pouvoir inhérents à la possibilité d'accéder

⁴⁶ Comme le montre brillamment Catherine Deutsch dans son ouvrage, à paraître, *Maddalena Casulana ou la preuve par l'exemple. Musique et philogynie dans l'Italie de la première modernité*.

⁴⁷ Attesté pour évoquer la pratique de composition chez les femmes au moins depuis 1813 : Alexandre BONIFACE, *Manuel des amateurs de la langue française*, Paris, Le normant, 1813, p. 10, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6141792h>> (consulté le 09.05.2024), cité dans : RAVET – FONTVIEILLE, «Devenir compositrice aujourd'hui», *op. cit.* Voir : David CHRISTOFFEL, «Une histoire du mot "compositrice"», in *Compositrices, l'égalité en acte*, éd. Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix et Bastien Gallet, Paris, CDMC/Éditions MF, 2019², pp. 67-77.

⁴⁸ Cf. RAVET, «Michèle Reverdy. Composer à tout prix», *op. cit.*, p. 10.

au domaine de la création musicale. Or la dimension esthétique est intimement liée à ces opportunités données à tel ou telle d'expérimenter un terrain de jeu bien balisé ou, au contraire, à défricher. En la matière, le rapport aux outils constitue un exemple frappant de l'articulation entre aspiration à une pratique artistique singulière et potentielle revendication comme membre d'une communauté de créateur·ices.

LE RAPPORT AUX TECHNOLOGIES EN MUSIQUE

J'ai montré ailleurs combien les outils de musique – les instruments, en particulier – sont genrés, tout autant que les gestes – souffler, frapper, frotter, toucher. Le geste lie le corps et les représentations symboliques attachées à la musique : de la maîtrise de l'outil au caractère supposé naturel et inné de la voix – dont on sait pourtant combien elle peut être travaillée en musique – une ligne de partage symbolique s'observe entre « masculin », d'un côté, et « féminin », de l'autre.⁴⁹ Les technologies liées à la composition y prennent part.

Le rapport des (apprenties) créatrices aux technologies en musique s'avère ainsi ambivalent. S'il est un domaine où les compositrices se sont fait une place véritable, c'est celui de la composition électroacoustique : Éliane Radigue, Pauline Oliveros, Beatriz Ferreyra ou Françoise Barrière pour n'en citer que quelques-unes, autant de pionnières qui ont marqué ce nouveau champ de la création musicale dans l'après-Seconde Guerre mondiale.⁵⁰ Plusieurs racontent combien ce domaine esthétique a été un espace de « liberté », une *terra incognita* à défricher où la figure du compositeur telle que léguée par l'histoire de la musique était tenue à distance. Radigue explique qu'il s'agissait d'un univers où tout était à inventer et où la force des modèles traditionnels masculins, auquel il était difficile de se mesurer en tant que compositrice, était moindre : dans ces espaces plus solitaires de création, en dehors des réseaux masculins existants – ce qui a pu être à la fois un atout et un frein –, devenir compositrice et construire une carrière en empruntant d'autres voies, un autre chemin, s'avéraient

⁴⁹ Dans la continuité de ce que les anthropologues comme Paola Tabet ont montré pour l'ensemble de la vie sociale. Voir notamment son article « Les mains, les outils, les armes », *L'Homme*, vol. 19, n° 3-4, 1979, pp. 5-61.

⁵⁰ L'ouvrage *Compositrices. L'égalité en acte*, op. cit. édité par le CDMC et les éditions MF en 2019 ancre cette place collective multiforme au sein de l'histoire de la musique. Je m'appuie ici tout particulièrement sur l'article de Michèle Tosi, « L'électroacoustique au féminin », in *Compositrices, l'égalité en acte*, éd. Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix et Bastien Gallet, Paris, CDMC/Éditions MF, 2019², pp. 137-147.

possible.⁵¹ Sans doute retrouve-t-on là-aussi la puissance de hiérarchies symboliques, le domaine de la composition électroacoustique (enregistrée et diffusée en différé) se trouvant dominé au regard de pratiques compositionnelles d'avant-garde privilégiant, par exemple, l'écriture mixte (mobilisant électronique et instruments acoustiques) ou, aujourd'hui, la mobilisation de dispositifs de création en temps réel.⁵²

Toutefois, par leur existence et la reconnaissance de leur musique, ces compositrices actives ont pu ainsi jouer le rôle de modèles pour d'autres qui sont venues après elles. Ces modèles ont été portés par des enseignantes également.⁵³ Le studio de Pantin monté par Christine Groult et, en Belgique, la classe de Annette Vande Gorne à Bruxelles ont été de ces lieux d'apprentissage, mixtes, où les compositrices ont été nombreuses à se former (elles étaient plus nombreuses que dans d'autres classes de composition). Le soutien marqué de Groult aux jeunes compositrices, y compris sur le plan personnel dans les moments de doute et de difficultés d'articulation avec la vie familiale, a été souligné par nombre d'entre elles.

Dans le discours des compositrices d'aujourd'hui, le rapport à la technologie est plus ou moins affirmé, plus ou moins ambigu. Lors des entretiens menés par Cramoisan, les jeunes compositrices qui ont suivi des cursus en musique électroacoustique soulignaient l'intérêt des étudiantes en composition pour les nouvelles technologies, mais souvent un investissement moins marqué que leurs collègues hommes. Criton indiquait, de son côté, que les compositrices mobilisent moins que les hommes le logiciel Max MSP. L'usage du logiciel Max MSP, qui permet le développement de programmes interactifs en temps réel et qui est porté notamment par l'Ircam, n'est pas, en effet, sans susciter de questions. Plusieurs compositrices s'interrogent sur la manière de s'approprier ce type d'outils conçu par des hommes et développé dans un environnement largement masculinisé.⁵⁴

⁵¹ Voir : TOSI, « L'électroacoustique au féminin », *op. cit.*, ainsi que les échanges que nous avons eu avec Éliane Radigue en 2016 et qui ont donné lieu à un entretien public à l'occasion du colloque international *Éliane Radigue*, organisé à l'Université Paris-Sorbonne et l'IReMus par Viviane Waschbüsch le 24 mai 2016.

⁵² Ce dont témoigne la présence relative des femmes au sein des classes de composition au Conservatoire Supérieur de Lyon entre 2011 et 2018, par exemple : de 33 % en classe de composition électroacoustique pour 11 % en classe de composition mixte (voir *supra*).

⁵³ Voir : TOSI, « L'électroacoustique au féminin », *op. cit.* et les très riches contributions de l'ouvrage *Compositrices. L'égalité en actes*, *op. cit.*

⁵⁴ Cf. CRAMOISAN, *La Programmation des compositrices en France*, *op. cit.* En creux, l'enquête historique de Laura Zattra sur l'avènement du nom de « réalisateur en informatique musicale » donne à voir un univers exclusivement masculinisé, ce que ne semble guère démentir l'enquête par questionnaire conduite ensuite avec Nicolas Donin. Voir :

Comme évoqué précédemment, les outils n'ont pas de sexe *en soi* : ce qui importe, c'est la question de leur usage, du discours qui l'entoure, de leur valorisation, de la formation à ces outils. Pour autant, la force des représentations symboliques attachées à ce type d'outils demeure. Elle forge notamment les pratiques dans le rapport aux technologies. Ce qui joue donc très fortement, ce sont les socialisations et les dispositions de genre différenciées plus ou moins ajustées aux usages qu'enferment les outils. C'est ce que montre une enquête menée en Grande-Bretagne par Georgina Born and Kyle Devine à propos des cursus musicaux universitaires : le cursus « traditionnel » rassemble 55 % de femmes, alors que celui intitulé « Music Technology » est suivi à 90 % par des hommes. À l'occasion de cette enquête, Born me confiait qu'elle s'interrogeait sur l'opportunité de travailler à la conception de versions alternatives de logiciels comme Max MSP avec lesquelles les femmes seraient plus à l'aise, via un protocole de recherche-action.

L'usage des technologies et de ce type de logiciel en particulier a fait l'objet d'un riche débat avec les compositrices Charo Calvo, Sara Wery et Claire Williams lors d'une table-ronde que j'animais à l'occasion des rencontres *Féminisme, musique, technologie* en 2021.⁵⁵ Se posait précisément la question de l'« appropriation » de tels outils, le terme lui-même suscitant de nombreuses questions, voire un rejet. Quelle signification lui donner ? On peut l'entendre au sens premier : faire sien un outil ou une technique. On peut rejeter l'idée de s'approprier au sens d'en faire sa propriété (voire de « spoliation » de l'outil d'autrui). Mais c'est aussi le refus de conformer sa pratique à des outils forgés par d'autres et donc de donner forme à sa production via ces outils qui a surgi dans ces débats.

Parallèlement, l'outil perçu comme prolongement du corps peut précisément faire l'objet de revendications féministes, notamment en matière de transgression des usages associés usuellement à ces objets. Durant cette même table-ronde, le souhait de développer son propre usage des outils ou de créer des outils personnels était aussi très présent. S'y associait la

Laura ZATTRA, « Les origines du nom de RIM (Réalisateur en informatique musicale) », in *Actes des Journées d'Informatique Musicale (JIM 2013)*, Saint-Denis, 2013, pp. 113-120 ; Laura ZATTRA et Nicolas DONIN, « A questionnaire-based investigation of the skills and roles of Computer Music Designers », *Musicae Scientiae*, vol. 20, n° 3, 2016, pp. 436-456.

⁵⁵ Hyacinthe RAVET, « Féminisme, technologie et composition. État des lieux », présentation suivie de l'animation du débat avec trois compositrices (Charo Calvo, Sarah Wéry et Claire Williams), colloque *Féminisme. Musique. Technologie* organisé par Sarah Fdili Alaoui, Frédéric Bevilacqua, Stéphanie Pécourt, Sara Anedda, Suzanne Berthy et Sylvie Benoit, lors des journées Manifeste 21, Centre Wallonie-Bruxelles, IRCAM, 19 juin 2021.

nécessité de développer un environnement favorable aux femmes dans l'apprentissage, la manipulation et la transmission, à distance de modes de sociabilité masculins vécus souvent comme excluant ou mettant à mal leur légitimité en tant que compositrice.⁵⁶ Surgit ici une autre dimension de l'importance des modèles et l'idée de la nécessité de construire des environnements plus favorables et des réseaux plus ouverts aux compositrices.

MENER UNE POLITIQUE VOLONTARISTE ?

Qu'il s'agisse de programmes de salles, de groupes ou d'orchestres, des affiches de spectacle ou sur les murs des conservatoires et écoles de musique, des pages des sites internet qui présentent un groupe ou un orchestre, partout la musique est donnée à voir. Ainsi, la publication d'une fresque faisant apparaître la présence de compositrices au long de l'histoire de la musique⁵⁷ porte en soi un potentiel de reconnaissance, qui devient effectif si la fresque est usitée. Nommer des salles du nom de compositrices – mais aussi d'autres types d'artistes tels que des chorégraphes ou des interprètes d'autres domaines musicaux – alors que jusqu'à présent seuls des compositeurs (hommes) de musique savante occidentale ornaient les salles de leur nom, constitue une autre action forte : le Conservatoire Supérieur de Paris a associé pour cela l'ensemble des membres de la communauté éducative aux réflexions et aux choix.⁵⁸ Tracer la présence de compositrice au long d'une histoire de la musique que l'on enseigne, la mettre en images, l'incarner dans des murs, agit symboliquement puissamment.

Cela œuvre de concert avec les changements actuels en matière de programmation : les cheffes invitées sont plus souvent présentes, mais cela bouge doucement pour les compositrices, on l'a vu. Or la présence

⁵⁶ Dans un autre domaine, celui de l'improvisation libre qui n'est pas sans lien avec la composition (même si cela peut paraître *a priori* antinomique), Alexandre Robert montre ce qui se joue en matière d'occupation genrée de l'espace sonore et du temps musical lors de l'apprentissage dans une classe de Conservatoire supérieur où les hommes tendent davantage que les femmes à « saturer le temps d'improvisation disponible de leur présence » ; Alexandre ROBERT, « Le genre en jeu. Style de pratique et improvisation musicale », à paraître.

⁵⁷ Fresque de Valérie Philippin, Jérôme Thiébaux, Laure Marcel-Berlioz, Claire Haranger-Segui et Vanessa Vérillon, *Compositrices et compositeurs dans l'histoire de la musique de tradition écrite occidentale*, Symétrie, Lyon, 2022.

⁵⁸ À l'invitation de la directrice du CNSMDP, Émilie Delorme, j'ai proposé une réflexion sur l'importance de l'acte de nommer, dans : « Les noms du commun. Réflexions de la sociomusicologue Hyacinthe Ravet », *Ce qui est en partage, saison 2022-2023*, Paris, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2022, pp. 116-119.

de ces musiciennes dans les brochures de programmation des salles et des ensembles – et pas seulement pour les œuvres à destination des jeunes publics – contribue également à leur donner chair, à rendre tangible leur existence et donc à les rendre visibles. La publication récente d'ouvrages de sensibilisation qui font une place aux figures oubliées de l'histoire de la musique, tel que *Mozart était une femme* d'Aliette de Laleu⁵⁹ ainsi que la chronique que cette dernière consacre régulièrement aux compositrices sur France-Musique, y contribue également.

À ce titre, des débats s'observent quant à l'opportunité de développer des outils de politique volontariste : corrélér l'attribution de subventions publiques à la programmation d'œuvres de compositrices, voire imposer la présence d'au moins une de ces œuvres pour chaque concert d'un ensemble, par exemple ; promouvoir une constitution paritaire des jurys dans les dispositifs d'attribution d'aides à la création ; tels sont certains des outils proposés – comme dans d'autres univers artistiques – dont le caractère obligatoire, via des « quotas » en particulier, divise.

Parmi les arguments qui prévalent contre l'idée d'une programmation systématique d'œuvres de compositrices, en particulier celles du passé, réside l'absence supposée de telles œuvres ou leur manque d'intérêt. Des initiatives pionnières telles que le festival *Musiciennes à Ouessant*⁶⁰ créé en 2001 et le festival *Présence Compositrices*⁶¹ créé en 2011 par Claire Bodin (qui a œuvré à promouvoir les compositrices depuis 2006 avec sa compagnie *Les Bijoux Indiscrets*) ont joué un rôle majeur pour montrer, au contraire, l'existence d'un vaste répertoire. La programmation de nombre d'œuvres de musique de chambre ou de la musique vocale de compositrices variées s'accompagne, de surcroît, d'une incitation auprès de jeunes chanteur·euses à s'investir dans la constitution d'un répertoire à leur actif au travers d'un concours pour *Présence Compositrices*. Au-delà de ce domaine spécifique, la mise à disposition de ressources via la base de données *Demander à Clara* contribue également à constituer un vaste répertoire : prendre connaissance d'œuvres à interpréter (selon le type de formation instrumentale, par exemple) et trouver le moyen d'y accéder matériellement, autant d'actions qui font connaître un patrimoine et qui construisent sa valeur. C'est aussi ce que se propose de faire

⁵⁹ Aliette DE LALEU, *Mozart était une femme. Histoire de la musique classique au féminin*, Paris, Stock, 2022. Voir aussi : Guillaume KOSMICKI, *Compositrices. L'histoire oubliée de la musique*, Éditions Le mot et le reste, Marseille, 2023.

⁶⁰ <<https://musiciennesaouessant.com/>> (consulté le 10.05.2024).

⁶¹ <<https://www.presencecompositrices.com/>> (consulté le 10.05.2024).

le site ComposHer créé en 2018 en donnant accès musicalement aux œuvres via l'édition de partitions et la constitution de playlists.⁶² En 2020 a été créée l'association Elles Women Composer dirigée par Héroïse Luzzati qui entend agir par différents canaux, dont un festival *Un temps pour elles*, un label *La boîte à pépites*, une chaîne vidéo et prochainement l'édition de partitions.⁶³

En matière de programmation, il semble ainsi judicieux à la fois de définir des lieux spécifiques comme des festivals pour faire découvrir les œuvres de compositrices⁶⁴, mais aussi que ces œuvres trouvent leur place dans la programmation régulière de tout festival, de tout ensemble ou groupe de musique. Certains orchestres, comme le Paris Mozart Orchestra dirigé par la cheffe Claire Gibault, font le choix de commander régulièrement des mélologues à des compositrices. La question n'a pourtant pas toujours été simple à gérer pour cette dernière ; par le passé, les chefs d'orchestre étaient parfois uniquement ou avant tout sollicités pour diriger des œuvres de femmes, outre les œuvres à destination des jeunes publics (elles-mêmes parfois composées par des compositrices), sans forcément avoir le choix de l'œuvre à diriger. Ainsi raconte-t-elle avoir été mise parfois dans «une position difficile, en tant que femme, pour défendre une œuvre de femme qui n'est pas vraiment intéressante», alors qu'«il existe une quantité d'autres œuvres de femmes, de compositrices qu'il aurait été agréable de mettre en valeur et en opposition ou en comparaison» avec la symphonie de Felix Mendelssohn qu'on lui proposait de diriger.⁶⁵

Défendre des œuvres choisies au sein d'une programmation «usuelle», prendre des risques en jouant des créations ou des œuvres méconnues, autant de défis pour œuvrer à une meilleure visibilité des compositrices. C'est ce que préconise la Maison de la musique contemporaine en conditionnant les aides à la production et à la diffusion

⁶² <<https://www.composher.com/>> (consulté le 10.05.2024).

⁶³ <<https://elleswomencomposers.com/>> (consulté le 10.05.2024).

⁶⁴ L'étude menée par Elles Women Composers montre ainsi que les trois festivals spécialisés dans la musique des compositrices (*Musiciennes à Ouessant*, *Présence Compositrices* et *Un temps pour elles*) sont responsables de la moitié de la programmation de ces dernières dans les festivals en France en 2022-2023 ; ELLES WOMEN COMPOSER, *Compositrices. Quelle place dans les programmations françaises ? op. cit.*, p. 28.

⁶⁵ Jacinthe HARBEC (Table-ronde présentée et animée par), «Enjeux socioculturels et artistiques soulevés par l'accès des femmes aux professions de chef de chœur et de chef d'orchestre», in *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation. Les musiciennes dans la société*, éd. Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet, Paris, L'Harmattan/Ircam, 2005, p. 258.

à la présence d'au moins une compositrice par programme (tous répertoires confondus à partir de 2024 et d'une compositrice contemporaine à partir de 2025).⁶⁶ Cela fait écho également dans ce domaine à l'engagement de Pierre Charvet, délégué à la Création musicale de Radio-France, pour promouvoir 40 % de compositrices dans les commandes de l'institution.⁶⁷

Les initiatives se multiplient donc actuellement en ce sens, en y associant en outre la question de la formation des jeunes générations : l'Association Française des Orchestres inaugure pour la saison 2023-2024 un programme *Unanimes ! Avec les compositrices* qui comprend un label (mettant en valeur la programmation d'œuvres de compositrices parmi les orchestres partenaires), un concours de composition européen à destination des compositrices et un programme de mentorat en partenariat avec le Centre de la musique contemporaine et des institutions de formation⁶⁸ ; en contrepoint, l'élaboration de kits pédagogiques de sensibilisation, comme celui proposé par la compagnie Piano and Co dirigée par Nathalie Négro comprenant la création d'œuvres, favorise la rencontre de compositrices.⁶⁹ Autant de propositions qui articulent la question de la formation pour les femmes à la composition à celle de l'enseignement relatif aux compositrices. L'enjeu est de faire bouger les représentations pour faire bouger les pratiques, et vice et versa : une pionnière en un domaine contribue à ouvrir les possibles, comme je l'ai montré ailleurs pour la clarinettiste Sabine Meyer.⁷⁰

Au demeurant, il semble indispensable d'accompagner la mise en place de dispositifs volontaristes par des actions de formation des membres des institutions musicales : ce n'est pas parce qu'un jury est paritaire qu'il est mécaniquement plus égalitaire, par exemple. En revanche, lorsque tous les membres d'un jury sont davantage conscients de la situation en termes de genre et des représentations sous-jacentes, les

⁶⁶ Communiqué de presse de la Maison de la musique contemporaine du 25 janvier 2024 ; <https://musiquecontemporaine.org/sites/mmc/files/2024-01/cp_enjeux_societaux_mmc_vdef_2.pdf> (consulté le 09.05.2024).

⁶⁷ ELLES WOMEN COMPOSER, *Compositrices. Quelle place dans les programmations françaises ? op. cit.*, p. 24.

⁶⁸ Voir : <<https://france-orchestres.com/actualites/lafo-et-ses-membres-lancent-unanimes/>> (consulté le 10.05.2024).

⁶⁹ Projet Erasmus+, *Musical Bounce Back. Promoting the role of women in music and connecting for a new pedagogy*, <<https://www.musicalbounceback.eu/>> (consulté le 10.05.2024).

⁷⁰ Hyacinthe RAVET, « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, juin 2007, pp. 50-67.

mécanismes d'élection des « meilleur·es » ont alors une chance d'être questionnés afin de lutter contre certains biais de sélection. Interroger les critères de ce qui constitue l'« excellence », la « qualité », l'« originalité », et donc ce qui contribue à faire la valeur d'une œuvre, tout autant que la « virtuosité » d'un·e interprète par exemple, revient à interroger les fondements de ce fameux « génie créateur ». Pour les personnes en train d'évaluer les œuvres afin de les soutenir, leur octroyer un prix ou les programmer, se donner des clefs de compréhension des dimensions explicites et implicites de cette genialité peut contribuer à plus d'égalité dans les prises de décision.

Par ailleurs, certaines compositrices soulignent le manque de réseaux d'entraide et de soutien entre créatrices, mais aussi avec les programmeur·ices par exemple. De tels réseaux – le plus souvent entre hommes et le plus souvent informel – fonctionnent puissamment : soutiens à la création (par exemple, lors de commandes), soutien à la diffusion, mais aussi soutien et mentorat lors de l'apprentissage. Se retrouve ici aussi la nécessité de construire des modèles et de mettre en lumière des lignées de compositrices, où celles d'aujourd'hui peuvent devenir des modèles pour les générations suivantes et ouvrir ainsi l'espace des possibles pour les apprenties créatrices. Si dans les musiques dites actuelles, les femmes ont mis en place ces dernières années de nombreux réseaux⁷¹, on n'observe pas encore le pendant pour les compositrices contemporaines. L'existence d'une association de compositrices comme Plurielles 34 depuis une dizaine d'années⁷² participe de leur reconnaissance. Certaines compositrices soulignent toutefois qu'une organisation plus formalisée et une entraide explicite permettrait certainement de faire davantage bouger les lignes. C'est le cas, par exemple en chanson, où une jeune génération d'autrices-compositrices-interprètes choisit de s'entourer de femmes sur scène, parmi les interprètes mais aussi le personnel technique, ou de forger des équipes paritaires et sensibilisées aux questions d'égalité.

⁷¹ Voir, par exemple, le dispositif « Les femmes s'engagent » issu du festival *Les femmes s'en mêlent*, <<https://lfsm.net/>> (consulté le 10.05.2024) ou encore le festival *Jazz à la Petite France*, <<https://www.sturmprod.com/jazz-%C3%A0-la-petite-france>> (consulté le 10.05.2024), chacun proposant diverses actions de sensibilisation, formation, soutien, etc.

⁷² Initiée en 2013 par Sophie Lacaze et Nathalie Négro pour promouvoir les compositrices, voir : <<http://plurielles34.com/>> (consulté le 10.05.2024).

Composer constitue une activité éminemment individuelle et singulière, mais aussi collective. L'engagement dans la création comporte de multiples enjeux esthétiques, mobilise le corps et le rapport aux technologies, se réalise en interaction avec des institutions plus ou moins prêtes à accueillir une diversité de profils et permettre l'avènement de carrières qui n'épousent pas les schémas traditionnels. De la formation des compositrices à la diffusion de leurs œuvres, de la sensibilisation permettant de remettre en cause les représentations genrées à la réception des œuvres en élargissant les critères de perception, c'est tout au long de ce continuum articulant pratiques et représentations qu'il faut agir pour ouvrir à tout un·e chacun·e des perspectives en matière de création. C'est ainsi que ce « métier » de compositrice et de compositeur, autant pratique que profession, aux dimensions tant esthétiques, sociales que politiques pourra être plus accessible. En ce sens, les débats qui entourent la mise en œuvre de mesures volontaristes soulignent la vigueur des enjeux politiques en ce domaine symbolique. La problématique de l'héritage et de la transmission s'avère centrale, tout autant que celle de la légitimation et de la réception dans l'identification de leviers pour aider au « devenir compositrice ». Substituer un récit historique ponctué d'exceptions à celui d'une histoire plus inclusive où les créatrices trouvent leur place, c'est écrire en acte l'histoire de la musique d'aujourd'hui, en lien avec le passé et pour le futur.

Claire LAPALU

LE PARCOURS DE CLAUDE ARRIEU À LA RADIO : DE LA RECONNAISSANCE À L'OUBLI

Dans l'espace radiophonique tel qu'il se dessine en France dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale, le nom de Claude Arrieu occupe une place privilégiée faisant figure d'exception dans un paysage majoritairement investi par des hommes. Bénéficiant d'un grand nombre de commandes, régulièrement inscrite aux programmes, son nom apparaît dans de multiples émissions. La compositrice a manifestement été une actrice d'envergure de ce média de première importance pour la vie musicale française du moment. Elle y a d'ailleurs occupé différentes fonctions qui lui ont garanti une grande visibilité et une véritable reconnaissance. Cependant, l'œuvre d'Arrieu a aujourd'hui largement disparu des grilles de programmes et du répertoire des interprètes. Sans oublier que nombre de compositeurs de cette période ont subi le même sort, il semble pertinent de tenter d'expliquer ce renversement. Quelques hypothèses se dessinent et parmi elles, le fait d'être une femme semble avoir participé à la maintenir dans un espace restreint et déconsidéré. Observer le parcours professionnel d'Arrieu au filtre de sa présence sur les ondes permet de démontrer qu'elle a sans aucun doute bénéficié de l'appui et du soutien de la radio publique française mais que cette même institution a simultanément activé des mécanismes enfermant l'œuvre et son autrice dans une production maintes fois associée au « féminin », sur laquelle on porte *ipso facto* un regard particulier.

En superposant différents aspects de la présence d'Arrieu à la radio, la densité de sa carrière refait surface et s'entrechoque avec les stéréotypes de genre auxquels elle a été subordonnée de son vivant, empêchant la construction de sa postérité.

LA CONSTRUCTION D'UNE CARRIÈRE RADIOPHONIQUE

Née en 1903, Louise-Marie Simon fait ses classes au conservatoire de Paris avant de prendre en 1926 un nom d'emprunt sous lequel elle mènera sa carrière. Si les raisons de ce changement ne sont aujourd'hui

pas clairement établies, le choix d'un prénom épïcène esquisse un premier geste signifiant le désir de s'affranchir de sa condition de femme et de contourner les difficultés que celle-ci peut engendrer. Le temps de l'apprentissage achevé, Arrieu entre à la radio en 1935, d'abord pour un poste assez administratif au sein du service des programmes avant de devenir mélangeuse de sons¹, plongeant ainsi au cœur des activités musicales de l'institution. D'emblée, la trajectoire d'Arrieu fait écho à celle de ses confrères exerçant une profession parallèle à leur activité de composition afin de subvenir à leurs besoins matériels. Pour elle, la radio agit comme un levier qui lui permet de gagner sa vie et son indépendance. Ce compagnonnage de la première heure entre la compositrice et l'institution radiophonique se poursuit malgré les nombreuses zones d'ombres qui subsistent concernant la manière dont la compositrice traverse la période de l'Occupation.² Par-delà le flottement institutionnel et les difficultés matérielles, les années de guerre sont même décisives pour Arrieu, amenée à travailler de manière rapprochée avec Pierre Schaeffer. Tous les deux conçoivent *La Coquille à planètes*, une « suite radiophonique pour une voix et douze monstres ». Aux côtés de Schaeffer, qui met en place le studio d'essai de la RTF en 1942, Arrieu s'inscrit d'emblée dans ces mouvements expérimentaux, véritables laboratoires poético-sonores où de nouvelles techniques musicales sont élaborées.

Au sortir de la guerre, la compositrice fait donc partie de l'avant-garde musicale parisienne, pour qui la radio est un immense et fertile terrain de jeu. Dans le grand mouvement de remise en route du pays et de réappropriation des ondes par le gouvernement français, la radio restructure ses différents services et fait appel à Arrieu en tant que cheffe adjointe d'Henri Dutilleul au sein du service des illustrations sonores. Témoignage de la place acquise, cette fonction la conduit à penser et à organiser des aspects fondamentaux de l'activité radiophonique. Le service des illustrations sonores a en effet pour mission de mettre en œuvre la réalisation de tous les bruitages, ambiances sonores et indicatifs nécessaires à la réalisation des émissions. Dans ce cadre, Arrieu travaille en étroite collaboration avec un grand nombre de compositeur·ices, ce qui lui confère une place incontournable dans le paysage musical français. Âgée d'à peine plus de

¹ Aujourd'hui, nous dirions « metteuse en ondes » pour qualifier cette fonction qui a pour objet de travailler à la qualité sonore des programmes radiodiffusés.

² Il semble que Claude Arrieu ait eu des ascendances juives qui l'auraient conduite à être évincée de la radiodiffusion française lors de la promulgation de la loi du 2 juin 1941 dite « second statut des Juifs ». Voir Karine LE BAIL, *La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

quarante ans, elle est au centre d'une des plus importantes institutions musicales que compte alors la France. Cependant, elle quitte son emploi salarié à la radio à la fin des années 1940 afin de se consacrer à son activité de compositrice. Cette décision permet à nouveau de souligner la reconnaissance dont elle jouit alors, car elle laisse deviner qu'Arrieu est suffisamment installée comme autrice pour pouvoir renoncer au confort du salaire régulier offert par l'institution. Parachevant ces années passées au sein de la radio, Arrieu remporte en 1949 le prix Italia³ pour son œuvre radiophonique *Frédéric Général*, composée sur un texte de Jacques Constant.

À ce stade, nous pouvons donc souligner qu'Arrieu a connu, au sein de la radio publique française, une véritable ascension professionnelle, acquise par son travail et sa capacité à investir de nouveaux genres musicaux et en s'engageant dans les voies de l'expérimentation radiophonique. Incontestablement, son statut de femme ne l'a pas empêchée d'accéder à des postes importants, l'institution lui confiant progressivement de nombreuses responsabilités. La radio a donc joué un rôle central dans le développement de la carrière d'Arrieu et lui a permis de bénéficier d'un salaire tout en tissant des liens professionnels indispensables à son intégration dans la corporation des compositeurs et compositrices. Ce faisant, le parcours professionnel d'Arrieu semble échapper aux modèles normatifs du genre. Au regard des choix qu'elle a effectués et des fonctions qu'elle a occupées, il apparaît qu'elle a pu se soustraire aux discours qui tendent à maintenir les femmes dans l'espace domestique.⁴ Arrieu a eu accès à une place autonome dans le monde professionnel, investissant par ailleurs une sphère échappant à l'habituelle ségrégation genrée du monde du travail. De nombreuses études ont démontré que

³ Fondé en 1948 et organisé par la RAI, le prix Italia vise à récompenser des productions radiophoniques (et également télévisuelles à partir de 1957). D'ampleur internationale, il rassemble les acteurs et actrices du monde radiophonique, permettant de rendre compte de la diversité des recherches sonores menées dans les différents studios de production.

⁴ Rappelons toutefois que, comme l'a démontré Sylvie Schweitzer, l'activité professionnelle des femmes est bien antérieure à ce que l'opinion commune tend à penser mais que de nombreux biais ont contribué à l'invisibiliser. Ainsi, « les femmes ont toujours participé à la vie économique de la nation. Mais pas toujours en échange d'un salaire, ni dans tous les métiers offerts par le déploiement de l'industrialisation. La société les a préférées auxiliaires de leur mari aux champs et à la boutique, complémentaires des mères dans les métiers des soins et de l'enseignement, salariées mal qualifiées et peu payées des usines et des bureaux. » ; Sylvie SCHWEITZER, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 61.

« l'accès officiel au marché du travail depuis le début des années 1960 ne s'est en effet pas traduit par un partage équivalent des tâches ou par une mixité professionnelle, mais plutôt par un mouvement parallèle de spécialisation sexuée des activités professionnelles ».⁵ Or, bien que les activités artistiques aient été investies par les femmes depuis longtemps, les compositrices font face à des résistances de poids. Malgré quelques avancées, le XX^e siècle reste marqué par un fort ostracisme des femmes dans le champ de l'activité créatrice. Selon Florence Launay :

[...] étant donné la ritualisation du concert et les pouvoirs « mystérieux » conférés à la musique, nous pensons ici à de fortes résistances symboliques dans une analogie avec l'androcentrisme des religions dominantes en Occident : on tolère la vestale (l'interprète), mais pas la grande prêtresse (la cheffe d'orchestre), ni la déesse (la compositrice). Direction et création sont encore l'apanage du grand prêtre et du dieu créateur.⁶

Arrieu semble donc avoir réussi, malgré le poids des injonctions de genre, à investir au sein de la radio des fonctions dont les femmes sont généralement exclues. Ces premiers éléments prennent le contrepied des trajectoires plus communément offertes aux femmes.

LA PARTICIPATION AUX INSTANCES DE PAIRS

Si Arrieu renonce à un poste salarié pour se consacrer entièrement à son activité de compositrice⁷, elle reste cependant dans le giron de l'institution. Nous évoquerons plus loin les commandes que lui fournit la RTF, agissant en qualité de mécène pour de nombreux musicien·nes. Mais, en parallèle aux sollicitations qu'elle reçoit en tant qu'autrice, Arrieu est également appelée à participer au « comité de la musique » une instance importante de la radiodiffusion française. Les services de la RTF s'appuient en effet sur différents comités spécialisés destinés à orienter les choix de programmation à partir d'avis formulés par des expert·es. Mis

⁵ Marie BUSCATTO, *Sociologies du genre*, Paris, Armand Colin, 2019², p. 110.

⁶ Florence LAUNAY, « Les musiciennes. De la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, n° 19, 2008, pp. 41-63.

⁷ Signalons qu'Arrieu adopte ainsi une situation professionnelle tout à fait singulière. En effet, parmi les autres compositrices – par exemple Elsa Barraine, Odette Gartenlaub, Henriette Puig-Roget, Adrienne Clostre – régulièrement sollicitées par la radio, toutes occupent des fonctions d'enseignante et/ou d'interprète qui leur confèrent une importante assise professionnelle.

en place dès 1946, le comité de la musique est « chargé d'effectuer toutes études, d'émettre tous avis, suggestions, propositions, relatifs à l'organisation et à la réalisation artistique des émissions musicales ».⁸ Cette instance remplit donc un rôle crucial puisqu'elle a la charge de déterminer les lignes de force organisant les activités musicales de la radio. Les membres du comité émettent notamment un avis sur les œuvres nouvelles que la radio pourrait inscrire à ses programmes. Dans les faits, une grande partie de ce qui se passe à la radio en termes de musique⁹ passe par le contrôle du comité. Au sein des réunions qu'ils tiennent, les membres siégeant au comité agissent dans une double perspective : prescrire la programmation musicale des stations de la RTF et légitimer les œuvres de musique contemporaine en distinguant celles qui peuvent bénéficier d'une audience sur les ondes de celles qui ne peuvent y prétendre.

Selon les textes, les membres du comité sont élus pour deux ans et sont renouvelés par moitié chaque année. Le comité se réunit normalement deux fois par mois, alternativement pour des séances de lecture de partitions et pour des séances d'étude générale sur les programmes. Du début de l'année 1958 à 1961, Arrieu est appelée à siéger au comité de la musique de la RTF.¹⁰ Cet aspect méconnu de sa carrière témoigne pourtant puissamment de la stature qu'elle a acquise. Agissant de manière décisionnelle, associée à des pairs élevés au rang d'experts légitimes à déterminer la valeur de la production musicale de leur temps, Arrieu participe directement à la construction du paysage musical de son temps, au-delà de la réalisation de son œuvre personnelle. Lors de sa nomination en 1958, les membres du comité sont Emmanuel Bondeville, Tony Aubin, Yves Baudrier, Adolphe Borchard, Marius Casadesus, Jacques Chailley, Maurice Delannoy, Pierre Dervaux, Manuel Rosenthal, Pierre Sancan et Maurice Thiriet. Conformément aux modalités de renouvellement des membres, l'année 1959 voit le départ de Bondeville, Aubin, Baudrier, Borchard, Casadesus, Rosenthal et Thiriet au profit de l'arrivée de Georges Auric, Maurice Duruflé, Jean Françaix, Jean-Jacques Grunenwald, Maurice Jarre, Maurice Le Roux et Serge Nigg. Le comité reste ensuite assez stable jusqu'au mitan de l'année 1961, moment du

⁸ Wladimir PORCHÉ, *Décision portant création du Conseil de la Musique*, 5 juillet 1946, Service des archives écrites de Radio France/Direction de la musique, cote 157W12.

⁹ À l'exception de ce qu'on appelle alors les « variétés », qui sont traitées par le comité des variétés.

¹⁰ Il ne s'agit alors pas d'un emploi salarié. Les membres sont nommés par le gouvernement, sur proposition de la direction de la musique de la radio, et sont rétribués à la séance.

départ d'Arrieu, Maurice Hewitt étant le seul à intégrer le comité au début de cette même année, en remplacement de Duruflé.

Parmi les différentes personnalités nommées ci-avant, il est incontestable qu'un certain nombre de noms ne sont pas passés à la postérité. En revanche, nous constatons également que le comité de la musique de la RTF peut se prévaloir d'avoir bénéficié de la présence de compositeurs et d'interprètes de première importance. La présence d'Arrieu au sein du comité est une nouvelle manifestation de son intégration parmi les milieux professionnels de son temps. En effet, le processus de nomination repose essentiellement sur un principe de cooptation, signifiant que d'autres membres du comité reconnaissent à leur consœur une place à leurs côtés.

Sans surprise, Arrieu fait néanmoins figure d'exception, les femmes étant très peu nombreuses à avoir siégé au comité entre 1950 et 1975.¹¹ Cette faible présence des femmes au comité permet de signaler une nouvelle fois la singularité du parcours d'Arrieu. Si elle est parvenue à se frayer un chemin dans les institutions musicales de son époque, son parcours fait figure d'exception. Plutôt que de se réfugier derrière les œuvres et d'associer la réussite de la compositrice à ses qualités intrinsèques, ce que nous percevons de la carrière d'Arrieu invite à interroger les leviers qui lui ont permis, à elle plus qu'à d'autres, de s'affranchir des injonctions de genre et d'exister.

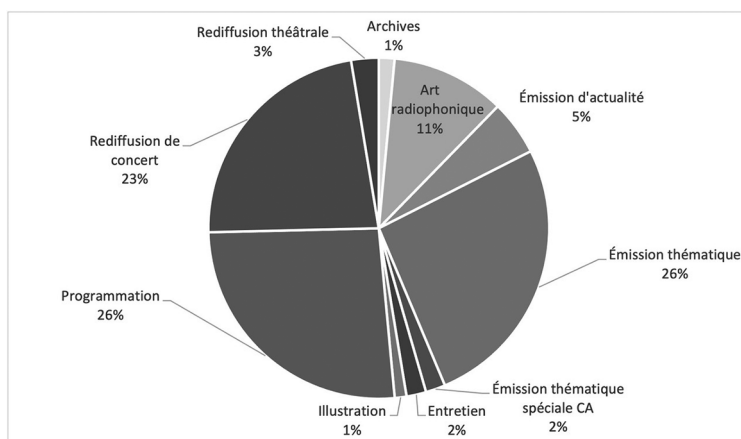
ÊTRE DIFFUSÉE SUR LES ONDES : UNE VOIE POUR ACCÉDER À UNE RECONNAISSANCE PUBLIQUE

Parallèlement aux fonctions officielles qu'elle a occupées au sein de la RTF, en tant que salariée et en tant que décisionnaire, Arrieu a bénéficié d'une audience assez importante et ses œuvres ont régulièrement été diffusées. Au sein des archives numérisées de l'INA, son nom figure à 269 reprises parmi les descripteurs entre 1943 et 2019.¹² En première lecture, nous constatons que son nom apparaît dans des formats radiophoniques divers ainsi qu'en témoigne le graphique présenté ci-dessous :

¹¹ Pendant ce quart de siècle, les autres femmes ayant occupé cette fonction sont successivement Alice Wanda Landowska, Germaine Tailleferre et Betsy Jolas.

¹² Il faut signaler que l'INA n'a pas conservé et numérisé l'ensemble des programmes radiodiffusés. Aux 269 occurrences que nous comptabilisons à ce jour, s'ajoutent probablement des émissions dont les services d'archives n'ont pas conservé la trace.

Graphique 1 : Présence de Claude Arrieu sur les ondes entre 1943 et 2019 par type d'émissions radiophoniques



Cette constitution de catégories d'émissions permet d'emblée de constater qu'Arrieu est programmée et jouée par les interprètes de son temps. En effet, 23 % des occurrences de son nom sont dues à l'inscription d'une de ses œuvres au sein de programmes de concerts que la radio rediffuse. À titre d'exemple, citons la rediffusion d'un récital de la pianiste Nicole Rollet le 16 février 1955, permettant à l'auditorat de la RTF d'entendre *Mouvement perpétuel*, ou encore la rediffusion, le 26 mars 1962, d'un concert donné par l'Orchestre national de la RTF, qui affiche la *Partita en fa pour orchestre* à son programme. Les exemples nombreux signifient bien que la musique d'Arrieu est jouée en son temps, aussi bien par des formations de grande envergure que par des solistes.

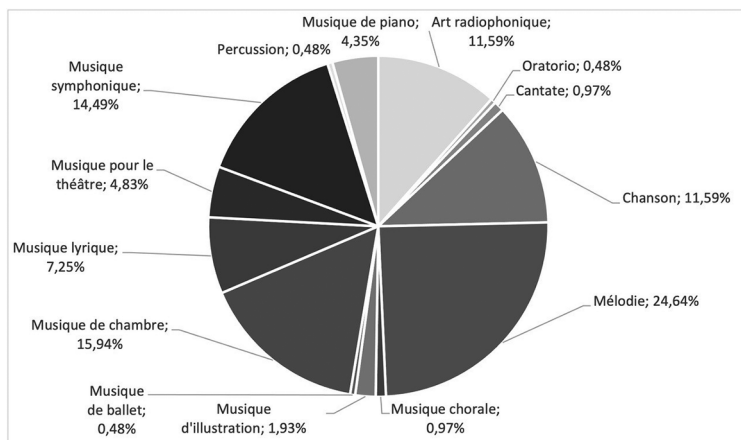
Le graphique 1 permet également de constater que, lorsqu'elle conçoit des programmes, la radio convoque régulièrement des œuvres d'Arrieu. La catégorie « programmation » correspond à la diffusion d'œuvres enregistrées (en studio ou en concert) juxtaposées lors d'un programme radio, avec généralement très peu de commentaires. À ce titre, nous pouvons citer la récurrence du nom d'Arrieu dans un programme intitulé *Musique de chambre*, qui donne à entendre des œuvres en petite formation dans une succession d'enregistrements. Dans ce cadre, le *Trio d'anches* et le *Quintette pour instruments à vent* apparaissent régulièrement.

Les « émissions thématiques », également nombreuses, sont quant à elles des programmes tels *Paul Éluard et ses musiciens*, *La sonate française au XX^e siècle*, *Cinq siècles de chanson française*. Conçues par des producteurs, elles convoquent régulièrement l'œuvre d'Arrieu qui fait manifestement partie du répertoire dans lequel on puise souvent pour

constituer des émissions de radio. Les autres catégories¹³, moins importantes, permettent tout de même d'apprécier la diversité des programmes dans lesquels la compositrice apparaît.

Afin de mieux mesurer ce que l'auditorat de la radiodiffusion publique française a connu d'Arrieu de son vivant, le graphique suivant permet d'observer que l'institution a donné à entendre des œuvres relevant de genres musicaux très variés :

Graphique 2 : Répartition par genre des œuvres de Claude Arrieu diffusées entre 1944 et 1990¹⁴



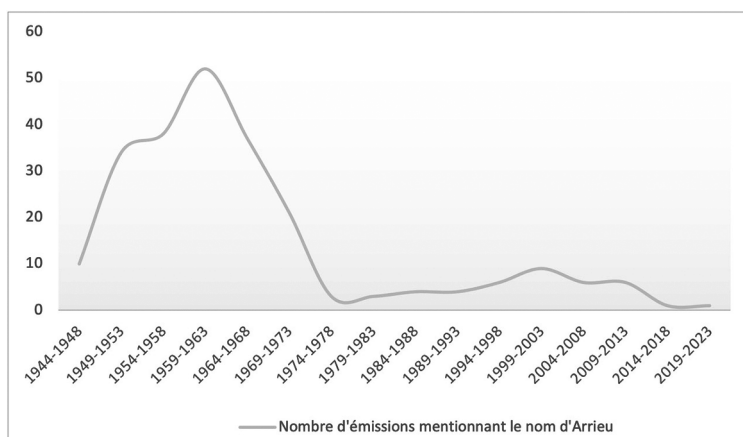
Le morcellement du cercle permet de constater très facilement que la radio a donné une visibilité à la globalité de l'œuvre d'Arrieu, sans privilégier tel ou tel genre musical, sans valoriser particulièrement tel axe de sa production. À ce titre, les choix de programmation de l'institution font

¹³ La catégorie « Art radiophonique » correspond à la diffusion d'œuvres pensées nativement pour la radio, comme *La Coquille à planètes* ou *Le Monstre Turquin*. Elle se distingue de la catégorie « illustration » qui recense des pièces beaucoup plus brèves, de type indicatif. Dans les « émissions d'actualités », nous situons par exemple *Le Masque et la plume* : on y commente l'actualité culturelle avec quelques intermèdes musicaux. Enfin, les « entretiens » et « émissions thématiques spéciales Claude Arrieu » signalent qu'elle bénéficie d'une mise en valeur particulière et qu'elle est une personnalité suffisamment importante pour occuper, en tant que compositrice, la place centrale d'une émission.

¹⁴ Pour établir ces calculs, nous avons recensé toutes les œuvres d'Arrieu diffusées sur les stations publiques de la radio française entre 1944 et 1990, à partir des données numérisées et conservées par l'INA. Nous les avons ensuite classées par genres musicaux afin de pouvoir établir quelle était la proportion de chacune de ces catégories.

écho à la diversité et à la richesse du catalogue de la compositrice.¹⁵ Si l'on greffe la question du genre à la lecture de ce schéma, cela semble indiquer que la radio, en tant que système instituant, n'a pas enfermé l'œuvre d'Arrieu dans des genres particulièrement attribués au féminin. En effet, comme l'a démontré Launay¹⁶, les compositrices du XIX^e siècle ont largement souffert d'assignations tacites, conduisant leur production à se cantonner en grande part à la mélodie et au piano, genres musicaux dédiés à la sphère privée. Arrieu prend quant à elle le contrepied, investissant des genres de grande ampleur. La radio rend bien compte de cette riche production, diffusant largement ses œuvres symphoniques et lyriques, rendant ainsi visible une carrière de compositrice qui joue sur le même terrain que ses homologues masculins. Par sa présence réitérée sur les ondes, Arrieu a donc probablement acquis une relative notoriété et a pu exister en tant que compositrice dans l'espace public. En revanche, la répartition dans le temps de sa visibilité sur les ondes illustre de manière éclatante l'oubli dans lequel elle tombe dès la fin de sa vie.

Graphique 3 : nombre d'émissions mentionnant Claude Arrieu



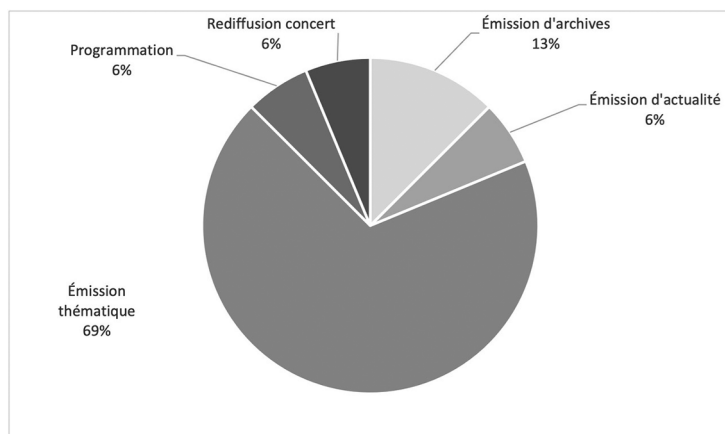
Le graphique 3 permet d'observer une croissance régulière conduisant à un faîte de présence sur les ondes au début des années 1960, apogée qui décroît néanmoins rapidement. Avant sa mort, intervenue en 1990, l'œuvre d'Arrieu est remise aux confins de l'oubli. Par ailleurs, il est

¹⁵ Pléthorique, on estime son catalogue à plus de quatre cents œuvres. Si Arrieu semble avoir un goût personnel particulièrement prononcé pour la musique vocale, elle a cependant investi également la musique symphonique, lyrique ou musique de chambre.

¹⁶ Florence LAUNAY, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006.

signifiant de constater que le type d'émissions dans lesquelles elle apparaissait après son décès s'est considérablement modifié au regard de ce que l'on avait constaté dans le graphique 1.

Graphique 4 : Type d'émissions radiophoniques entre 1993 et 2019



Tandis que l'œuvre d'Arrieu figurait volontiers au programme des interprètes, sa présence est désormais extrêmement réduite. En grande majorité, elle apparaît dans des « émissions thématiques » consacrées par exemple au Club d'essai, à Schaeffer ou encore aux mises en musique de poèmes de Paul Éluard. L'œuvre d'Arrieu est désormais convoquée pour mettre en valeur la production d'autres personnalités. Enfin, sur les 31 émissions concernées par cette mise en graphique, dix-sept ont été façonnées par la même personne, à savoir Karine Le Bail, musicologue, historienne de la radio et productrice. La pérennité d'Arrieu sur les ondes semble donc tenir essentiellement à l'intérêt d'une personne et à sa connaissance des archives radiophoniques, plus qu'à une logique collective et à une véritable reconnaissance historiographique. À la profusion du type d'émissions mentionnant le nom d'Arrieu, à la diversité des espaces radiophoniques où figure son nom lors de ses années d'activité, succèdent quelques bribes de souvenirs, portés à la connaissance de l'auditorat par le travail pionnier de Le Bail sur les archives sonores de la radio.

LES COMMANDES COMME SYMBOLES DE LA LÉGITIMITÉ

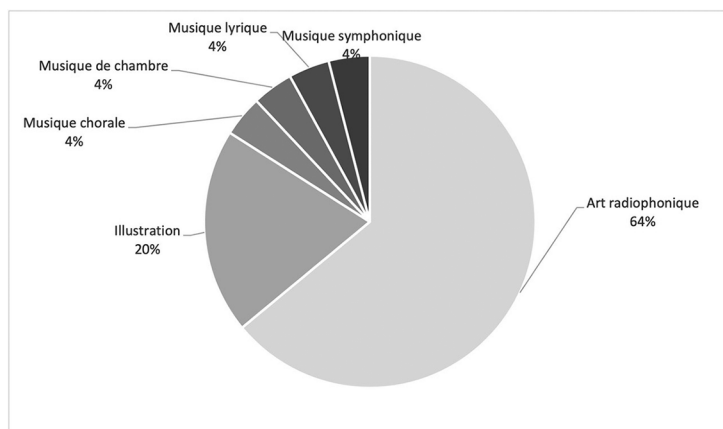
Avant de tomber dans l'oubli, Arrieu a néanmoins bénéficié d'une large audience et de la reconnaissance de l'institution par les commandes qui lui sont passées. À l'issue du dépouillement de l'ensemble des

commandes qu'elle reçoit de la radiodiffusion française entre 1951 et 1974, il apparaît qu'Arrieu est, parmi les compositrices, celle qui profite du plus grand nombre de commandes, à savoir 25¹⁷, réparties sur 21 ans, présentées dans le tableau à la page suivante.

Dans la perspective de l'étude des effets du genre sur les parcours professionnels, on peut signaler que les montants alloués à Arrieu ne laissent pas apparaître d'inégalité de traitement entre elle et ses confrères. Bien que l'étude comparative présente des limites – il est difficile de mettre en parallèle des œuvres qui répondraient précisément aux mêmes critères de dates, de minutage, de genre, d'effectif – il y a tout de même quelques exemples tout à fait significatifs. En 1956, Jean Wiener et Chailley reçoivent aussi la commande d'harmonisation de *Cinq Chansons du folklore français*. Pour cela, ils perçoivent la même somme qu'Arrieu. Dans le même ordre d'idées, nous observons que la RTF commande en 1953 *Quatre Fonds sonores pour piano* à René Challan et que le compositeur touche la même somme qu'Arrieu qui réalise la même année un travail identique. Du point de vue des émoluments perçus, il semble donc qu'il n'y ait pas de rupture d'égalité entre la compositrice et ses confrères.

En revanche, s'inscrivant en porte-à-faux des œuvres diffusées, les œuvres commandées à Arrieu relèvent très majoritairement de l'art radiophonique.

Graphique 5: Genres musicaux des commandes



¹⁷ Par ce nombre, Arrieu apparaît parmi les personnalités les plus sollicitées par la RTF puis l'ORTF. Elle n'est dépassée que par Jean Wiener, champion de la période avec pas moins de 44 commandes. Suivent André Popp *ex-aequo* avec Arrieu (25 commandes), Maurice Ohana (22), Maurice Jarre et Henri Sauguet (17). Au cours de la même période, et si l'on s'en tient aux compositrices, Arrieu est suivie, de loin, par Freddy Alberti (11 commandes), Tailleferre (10), Barraine et Janine Charbonnier (8).

Date	Commanditaire	Titre	Montant (rapportés en nouveaux francs)	Genre
01/03/1952	Chaîne nationale	<i>Le Monstre Turquin</i>	600	Art radiophonique
01/06/1953	Chaîne nationale	<i>Charade flamande</i>	700	Art radiophonique
01/09/1953	Commande de Paul Gilson	<i>Quatre fonds sonores pour piano</i>	200	Illustration
01/01/1954	Commande de Paul Gilson	<i>Leur cœur</i>	500	Art radiophonique
01/01/1954	Commande de Paul Gilson	<i>Tous les bruits sont dans la nature</i>	500	Art radiophonique
01/12/1956	Direction générale	<i>La Perruche</i>	100	Art radiophonique
01/12/1956	Direction générale	<i>Cinq pièces pour piano</i>	300	Illustration
01/12/1956	Direction générale	<i>Cinq chansons « Folklore de France »</i>	500	Musique chorale
01/10/1958	Direction générale	<i>La Cabine téléphonique</i>	2300	Musique lyrique
01/02/1959	Direction artistique	<i>Suite funambulesque</i>	500	Musique symphonique
01/10/1959	Direction artistique	<i>Cornélius</i>	200	Art radiophonique
01/12/1961	France III	<i>La Belle au bois</i>	2000	Art radiophonique
01/12/1961	Direction artis- tique pour Nice	<i>L'Aura d'Olga</i>	2300	Art radiophonique
01/10/1962	France I	<i>Nouvelle pastorale</i>	2000	Art radiophonique
01/03/1963	France III	<i>L'Écureuil du bois-bourru</i>	1600	Art radiophonique
01/09/1963	France III	<i>Le Huron</i>	4800	Art radiophonique
29/09/1966	Non précisé	<i>Introduction et danse – Souvenir de la fête</i>	1000	Musique de chambre
05/12/1966	Non précisé	<i>La Pantoufle perdue</i>	2300	Art radiophonique
12/01/1968	Non précisé	<i>Le Pique-nique</i>	2000	Art radiophonique
04/03/1968	Non précisé	<i>L'Anniversaire</i>	800	Art radiophonique
18/03/1970	Non précisé	<i>L'Aventure de Walter Schnaffs</i>	1600	Art radiophonique
16/03/1971	Non précisé	<i>Les Amours des grandes égéries</i>	5000	Illustration
29/09/1971	Non précisé	<i>Thyl l'espiègle</i>	3500	Art radiophonique
21/04/1972	Non précisé	<i>Les Amours des grandes égéries</i>	6000	Illustration
18/01/1973	Non précisé	<i>Les Amours des grandes égéries</i>	1700	Illustration

¹⁸ Paul Gilson (1904-1963) a occupé le poste de directeur des services artistiques et des programmes de la RTF de 1947 à 1963. Il avait débuté sa carrière en tant que journaliste et a également laissé une œuvre poétique et théâtrale assez conséquente.

Ce constat conduit à lire différemment les éléments observés en première lecture. Certes Arrieu bénéficie d'un grand nombre de commandes, elle est la compositrice la plus sollicitée et rivalise en nombre avec de nombreux compositeurs. Elle tient donc son rang dans un monde très majoritairement masculin. Néanmoins, ce pour quoi on lui passe commande ne se place pas en haut du podium des genres musicaux. Malgré les recherches menées par le Club d'essai, qui suscitent un grand intérêt, les années 1950-60 sont encore fortement imprégnées d'un idéal formaliste de musique absolue ou en tous cas d'une musique qui se génère de manière endogène. Le fait que la radio commande à Arrieu essentiellement des œuvres destinées à servir l'œuvre d'un autre auteur matérialise ce qu'on peut appeler aujourd'hui le plafond de verre, cette barrière invisible qui limite l'accès des femmes au niveau le plus élevé des organisations hiérarchiques. Toutes ces commandes dont on l'honore la maintiennent dans un genre considéré comme de moindre valeur dans la hiérarchie des genres musicaux.

À cet égard, les commentaires réalisés lors de la diffusion des œuvres radiophoniques d'Arrieu confirment que son auctorialité est minorée. Ainsi, durant la diffusion de *La Coquille à planètes*, le 22 mai 1984 sur France culture, Schaeffer évoque la genèse de l'œuvre en ces termes :

Toute la ville étant à moi, récupérée par l'imaginaire, pourquoi ne pas m'offrir l'opéra ? J'avais pris soin d'en commander la musique. J'avais fourni à Claude Arrieu un argument avec tout l'attirail d'un lyrisme adéquat et de plus, astrologique ! J'avais même disposé du pompier de service afin que, l'accueillant comme il se doit, je lui serve de prétexte à d'indispensables explications. Tout se déroulait comme je l'avais prévu.¹⁹

Si la personnalité de Schaeffer, connu comme étant volontiers arrogant, apparaît à travers cet extrait, il n'en demeure pas moins qu'il suggère que la compositrice est inféodée à un projet artistique qui n'est pas le sien. Dans toute cette intervention, Arrieu fait plutôt figure de seconde main que de co-autrice. Une même impression se dégage, avec encore plus de force, lorsque Jean-Jacques Vierre évoque *Frédéric Général*, œuvre écrite en collaboration avec Arrieu en 1949 et lauréate du prix Italia. Tout au long de l'interview qui dure treize minutes et vingt secondes²⁰, le nom d'Arrieu n'est pas cité une seule fois. La compositrice est reléguée aux oubliettes et sa participation à la naissance de l'œuvre est étouffée.

¹⁹ Archives de l'INA, émission *Le Monde selon Schaeffer. Ingénieur ou poète ?* diffusée le 22 mai 1984, n° de notice PHD98025800.

²⁰ Archives de l'INA, émission *Sélection Prix Italia* diffusée le 9 novembre 1984, n° de notice PHD98029191.

Dans le cas de l'art radiophonique, on assiste bien à une invisibilisation d'Arrieu en tant que créatrice. Peut-être pas parce qu'elle est une femme mais parce que le genre pour lequel la radio la sollicite induit une mise à l'écart de l'auteur ou l'autrice de la musique, qui n'est finalement qu'un maillon d'une œuvre collective. Ainsi, le nombre flatteur de 25 commandes vient cacher un mécanisme plus insidieux : ce que l'institution commande à Arrieu, ce sont majoritairement des œuvres dans lesquelles sa position d'autrice passe au second plan. En conséquence, nous émettons l'hypothèse qu'Arrieu a pu réussir à la radio peut-être aussi parce qu'elle a accepté de jouer un second rôle et de ne pas revendiquer une place de premier choix. Être reconnue avant tout en tant que compositrice d'art radiophonique, c'est accepter de ne pas exister pleinement en tant que soi mais en se mettant au service d'un autre.

LA RADIO PRODUCTRICE DE DISCOURS ET RELAI DES STÉRÉOTYPES DE GENRE

Si la radio occupe pour Arrieu la fonction d'employeur fixe puis celle d'institution faisant exister les œuvres par le biais de la commande et/ou de la diffusion, elle remplit aussi un rôle considérable dans la fabrication de l'image médiatique des personnalités qui y apparaissent. En effet, la radio véhicule en permanence des discours corrélés à la diffusion des œuvres. Or, la production de discours est un lieu d'exercice de pouvoir qui permet notamment la construction et la hiérarchisation des rôles sociaux. Au-delà même du contenu du discours, « la langue est aussi, dans une large mesure (par sa structure ou par le jeu des connotations ou de la métaphore), un *miroir culturel*, qui fixe les représentations symboliques, et se fait l'écho des préjugés et des stéréotypes, en même temps qu'il alimente ceux-ci ».²¹ Pour répondre à notre questionnement initial, interrogeant les raisons qui ont conduit à oublier Arrieu malgré une importante reconnaissance de son vivant, l'étude des discours produits sur elle et sur son œuvre paraît un levier particulièrement signifiant. Notre méthodologie a consisté à écouter et transcrire l'ensemble des émissions dans lesquelles un·e producteur·ice parle de la compositrice et/ou de sa musique.²² Nous avons ensuite recensé les adjectifs, les expressions, les éléments de langage mobilisés autour d'Arrieu et de son œuvre.

²¹ Marina YAGUELLO, *Les mots et les femmes. Essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris, Payot, 2018, p. 8.

²² Sont exclues de ce travail de transcription les émissions qui ne consistent qu'en une annonce de l'œuvre diffusée pour ne conserver que celles où un commentaire, aussi bref soit-il, est apporté.

D'emblée, il apparaît que la compositrice est sans cesse renvoyée à sa condition de femme. Quelques exemples, piochés à quelques années d'intervalle, illustrent cela. Dans l'émission *Musique française contemporaine* diffusée le 8 février 1956, on présente Arrieu en ces termes :

Modeste, Claude Arrieu ne cherche pas à mettre en relief les succès qui lui ont valu l'estime des musiciens. Discrète, elle suit le chemin qu'elle s'est choisi et ajoute chaque année quelques pages de choix au catalogue déjà riche de ses œuvres. Attentive aux essais des aventuriers musicaux sans les suivre, ne cédant pas davantage à la mode, Claude Arrieu exprime sa pensée musicale dans un style qui lui est propre et qu'elle n'a encore jamais trahi. Sa musique semble un reflet de sa personnalité et du cadre qui l'entoure. Précise, ordonnée, aimable et parfois malicieuse, Claude Arrieu ne laissera pas un objet traîner dans son appartement, pas une tache sur ses partitions. Si vous l'écoutez parler, vous serez frappé par ses idées nettes son ton précis, uni et tranquille. Si vous lisez ses œuvres, vous retrouverez les mêmes idées nettes, le même style précis mais aussi la sensibilité, la vivacité et le charme que l'on attend d'une plume féminine.²³

Malgré un ton plutôt élogieux, Arrieu est sans cesse renvoyée à son statut de femme qui l'assigne tant à un certain comportement qu'à des caractéristiques musicales. En effet, le producteur (non-identifié) souligne sa modestie et sa discrétion : pour pouvoir exister, une compositrice ne doit pas avoir le verbe trop haut et savoir se fondre dans la masse. Par ailleurs, il la renvoie à un statut de « bonne ménagère », indiquant que son appartement est bien entretenu et que ses partitions sont propres. Enfin, parlant de sa musique, il spécifie qu'elle correspond à ce « que l'on attend d'une plume féminine ». Il semble donc que l'on attende d'une compositrice un langage particulier, qui reprendrait les caractéristiques de ce que l'on attend des femmes : un caractère sensible, gracieux, simple et charmant.

Sa condition de femme est également soulignée dans l'émission *Les voix de l'avant-garde*, diffusée le 25 février 1959 sur France III-Nationale. Le présentateur, Youri, introduit la compositrice en indiquant que « Claude Arrieu a réalisé ce qui est déjà difficile pour un musicien de notre temps et qui, pour une femme, prend figure de miracle, vivre de sa plume ». Dans cet incipit, nous pouvons entendre un éloge, valorisant le fait qu'elle a réussi à s'imposer dans un métier difficile. Mais à nouveau, Arrieu est distinguée en tant que femme. D'autre part, la formule entraîne

²³ Archives de l'INA, émission *Musique française contemporaine* diffusée le 8 avril 1956, n° de notice PHD88017448.

une certaine confusion. Youri veut-il signifier qu'Arrieu a particulièrement du mérite car sa condition de femme oppose des obstacles plus nombreux à la réussite ? Ou s'étonne-t-il de cette exception, supposant qu'une femme douée de la capacité de composer soit un phénomène très rare, cette qualité étant réservée aux hommes ?

Au-delà de ces renvois quasi-systématiques à la condition de femme d'Arrieu, le discours que l'on mobilise autour de son œuvre est en permanence le relai de stéréotypes du féminin. Les adjectifs utilisés forment des réseaux de signification renvoyant à une vision essentialiste – et péjorative – de l'œuvre d'une compositrice.²⁴ Ces éléments de langage adoptent trois caractéristiques principales. Tout d'abord, ils véhiculent l'idée d'une musique facile d'accès, simple à écouter, par l'emploi récurrent de qualificatifs tels « naturelle », « claire » / « d'un ton clair », « classique », « sans audace », « simple », « nette », « spontanée », « franche ». D'autre part, les discours sur l'œuvre d'Arrieu insistent sur son caractère joyeux et léger, recourant constamment à des termes tels « divertissement », « vive », « vivacité », « malicieuse », « pétillante », « bouffonne », « souriante », « pimpante ». Enfin, un dernier niveau de signification apparaît, revêtant quant à lui les caractéristiques de la représentation du féminin. On évoque la « sensibilité », le « charme » et les « répliques charmantes », la « grâce », les « touches délicates », l'« humeur boudeuse » de sa musique ainsi que son allure « bavarde » et « élégante ».

Parallèlement à ces réseaux de mots assignant l'œuvre d'Arrieu au joli et à la simplicité, il s'avère que les mentions techniques au sujet de son œuvre sont extrêmement rares. Nous avons recensé les termes « virtuosité », « élan expressif », « style précis », qui tentent de qualifier plus précisément sa musique. Le *Deuxième Concerto pour violon* est quant à lui présenté comme une œuvre d'un « brio sans emphase », ne recourant pas à des « harmonies subtiles ». La pauvreté du vocabulaire technique, associé à des considérations dépréciatives, accentuent l'idée d'une musique ne mobilisant ni une grande maîtrise et ni une conception particulièrement originale. Ce qu'il est donné à comprendre de la

²⁴ Nous avons recensé tous les attributs, épithètes, compléments du nom, compléments circonstanciels des émissions suivantes : 14 avril 1950, *Cinq siècles de musique française*, chaîne non-déterminée ; 1^{er} avril 1953, *Musiciens français contemporains*, Chaîne nationale ; 8 juin 1954, *Musiques parallèles*, Paris-inter ; 8 avril 1956, *Musique française contemporaine*, Chaîne nationale ; 25 février 1959, *Le livre d'or*, Paris-inter ; 8 mars 1960, *La Princesse de Babylone*, chaîne non-déterminée ; 31 mai 1960, *Orchestre de chambre de la RTF*, Chaîne nationale ; 10 avril 1964, *Hommage à Claude Arrieu*, Paris-Ile-de-France ; 3 août 1971, *Les compositeurs vus par eux-mêmes*, France musique.

musique d'Arrieu à l'auditorat de la radio repose essentiellement sur l'idée d'une musique de l'ordre de l'agréable, du facile. L'œuvre de la compositrice est enfermée dans des considérations liées au corps, à la beauté, au paraître, entraînant une réception qui mobilise le plaisir immédiat sans mettre en mouvement une pensée ou une forme d'abstraction.

En cela, de son vivant, la mise en récit des œuvres d'Arrieu par les producteurs de radio annule la possibilité de durer et de faire date. Sa musique est présentée comme un produit de consommation immédiat n'ayant pas vocation à entrer dans l'histoire. Qui plus est, elle est sans cesse rattachée à des représentations genrées qui fabriquent et véhiculent de l'inégalité.

À titre comparatif, il fallait observer de quelle manière la radio présente l'œuvre de compositeurs dont le langage est assez proche de celui d'Arrieu. Si les adjectifs employés ont recours aux mêmes qualités expressives (un langage direct, la clarté mélodique, une certaine simplicité), ils sont auréolés de plus nobles vertus. Dans un entretien avec Jacques Ibert enregistré le 1^{er} avril 1953, on entend ainsi : « il y a un Jacques Ibert qui aime la farce, la joie, la gaieté, le rire. Et un autre Jacques Ibert, qui me paraît être plus sensible, plus romantique même, et qui se cache parfois avec un sentiment de pudeur derrière un sourire. »²⁵ Le discours souligne ainsi que la légèreté n'est qu'apparente et que cette musique s'appuie sur une profondeur de pensée et de sentiments qui affleurent derrière le masque de la facilité. Une idée semblable est perceptible dans un entretien avec Francis Poulenc enregistré le 1^{er} janvier 1948 :

L'esprit de Poulenc, sa verdeur et sa délicatesse, son sens des nuances, sa spontanéité, sa désinvolture même sont les signes auxquels on reconnaît sûrement sa musique. [...] Mais je n'ai encore rien dit, si je n'ai pas affirmé que Francis Poulenc, l'un des compositeurs les plus connus de notre époque, est également l'un des plus méconnus. On s'arrête sur le seuil de sa musique, on en reste charmé. On n'aperçoit pas la porte secrète qui ouvre sur un univers d'une profondeur insoupçonnée. La grâce masque l'émotion.²⁶

À nouveau, la légèreté et la facilité ne sont ici qu'apparences et l'œuvre revêt une part d'indicible qui se situe au-delà du charme ressenti en première lecture. En cela, les commentaires diffèrent fortement de ceux dont on gratifie Arrieu.

²⁵ Archives de l'INA, émission *Musiciens français contemporains* enregistrée le 1^{er} avril 1953, n° de notice PHD89040723.

²⁶ Archives de l'INA, émission *Une demi-heure avec Francis Poulenc* enregistrée le 1^{er} janvier 1948, n° de notice PH816054210.

D'autre part, lorsqu'Arrieu est invitée à prendre la parole, son genre devient un critère discriminant, souvent posé en préambule à tout autre idée. La première intervention parlée d'Arrieu sur les ondes, datée de 1948, illustre nettement cela. Il s'agit d'une émission consacrée à la musique légère, genre pour lequel la radio souhaite susciter de l'intérêt et des vocations, en organisant un concours. Arrieu est appelée à participer au jury, ce qui semble l'associer à la corporation des musiciens et musiciennes de premier plan et atteste de sa place dans le paysage musical. Pendant les dix-neuf premières minutes de l'émission, le présentateur, Pierre Le Rouzic, distribue la parole entre les membres du jury, chacun intervient, on échange des propos sur ce qu'est la musique légère, les qualités nécessaires pour en écrire. Enfin, il annonce que «après vous avoir exposé les avis les plus autorisés concernant la musique légère, avis émanant de compositeurs, voici maintenant l'opinion d'une compositrice, si je puis me permettre ce néologisme, n'est-ce pas, chère Claude Arrieu». Tout dans cet extrait souligne l'infériorité dans laquelle est placée Arrieu. Tout d'abord, l'émission a débuté depuis près de vingt minutes, pendant lesquelles il ne lui a jamais été demandé d'intervenir. C'est seulement après avoir écouté «les avis les plus autorisés», qui incombent aux compositeurs que le présentateur se tourne vers elle, soulignant au passage la bizarrerie de ce statut de compositrice. Le poids de son intervention est d'emblée minoré et ostracisé. Désignée avant tout en tant que femme, elle est reléguée à intervenir dans un deuxième temps, disjointe de l'assemblée des compositeurs qui font autorité, et placée ainsi dans une autre catégorie.

Quelques années plus tard, en 1953, l'émission *Musiciens français contemporains* est consacrée à Ibert pour la première partie et à Arrieu pour la seconde. Figurer dans cette série d'émissions qui valorise les plus grandes personnalités musicales françaises est incontestablement une légitimation forte pour Arrieu et on peut reconnaître à la radio le fait de placer la compositrice sur le devant de la scène. Néanmoins, la grande majorité de ce qui est dit à son sujet véhicule des stéréotypes de genre.

Nous allons vous [Ibert] demander de bien vouloir céder la place à Claude Arrieu dont nous allons également recevoir les confidences. Claude Arrieu est née à Paris alors que le siècle avait déjà quelques années d'existence. C'est une des compositeurs femmes les plus originales de l'école actuelle et qui, pour profondément classique qu'elle soit, de par ses tendances naturelles, témoigne de préoccupations évidentes sur le plan du langage musical, du renouvellement plutôt, du langage musical. Premier prix de composition dans la classe de Paul Dukas, elle ne se satisfait pas de ce qu'on lui a appris sur les bancs de cette école justement, et elle veut,

utilisant les acquisitions de la technique récente, s'inscrire parmi les auteurs qui contribuent au progrès en musique. Pas d'audaces agressives sans doute, mais pas non plus de formules toute faites. Un ton bien personnel fait de clarté et de franchise. Une musique de femme qui n'a pas la prétention d'être faussement et artificiellement masculine, mais qui tient au contraire à s'affirmer comme une musique de femme dans le sens le plus joli, mais aussi le plus beau et le plus complet du mot. Nous la ferons maintenant entrer dans le studio, non sans avoir prévenu nos auditeurs que Claude Arrieu a déclaré avoir horreur du micro et être fortement impressionnée par la muette et cruelle impassibilité de ce redoutable petit personnage métallique qui, dit-elle, ne lui inspire nulle éloquence.²⁷

Malgré un propos qui semble plutôt louangeur, il se réfère en permanence à la condition de femme d'Arrieu – il est précisé qu'elle est une « compositeur femme » – la plaçant et l'enfermant dans ce rôle social. En indiquant qu'elle va faire des « confidences », l'entretien est placé dans une dimension personnelle et privée. Les mentions se succèdent : tandis que le producteur avait indiqué la date de naissance d'Ibert, présenté juste avant, il tait celle d'Arrieu, préférant une formule lapidaire (« née à Paris alors que le siècle avait déjà quelques années d'existence ») afin de souscrire à la convenance qui veut que l'on ne donne pas l'âge des femmes. Sans s'attarder sur l'insistance apportée à la notion de « musique de femme » et tout ce qu'elle comporte de restrictif, le présentateur annonce la compositrice en donnant d'elle l'image d'une petite fille timide, impressionnée, peu éloquente. Or, cette description entre en contradiction avec la réalité : Arrieu est une femme au caractère affirmé, qui en 1953 n'est pas une petite fille mais une femme de cinquante ans, qui a travaillé clandestinement à la radio pendant l'Occupation, a été l'adjointe de Dutilleux, collabore avec des personnalités artistiques de premier plan. Autant dire que le discours prononcé sur Arrieu n'offre pas la vision d'une compositrice d'une œuvre importante et au cœur de la vie musicale du moment mais façonne l'image d'une femme assignée à être timide, jolie, discrète.

CONCLUSION

La singularité du parcours d'Arrieu à la radiodiffusion française relève donc d'un double mécanisme. Indéniablement, l'institution a permis à la compositrice de développer sa carrière, d'y jouer un rôle important et d'y obtenir une reconnaissance professionnelle. Les données que nous avons

²⁷ Archives de l'INA, émission *Musiciens français contemporains* enregistrée, *op. cit.*

recensées (nombre de commandes, présence sur les ondes, fonctions occupées) se parent d'un aspect gratifiant, semblant démontrer que le genre n'est pas un empêchement systématique à l'éclosion et au déroulement d'une carrière de premier plan.

Cependant, l'institution a aussi contribué à enfermer Arrieu dans une condition de femme. En permanence, la mention de la compositrice sur les ondes est traversée de propos qui organisent et qui distinguent les rôles sociaux des sexes. Ce constat permet de mieux comprendre les mécanismes de l'oubli agissant dans la postérité d'Arrieu, qui subit une double sanction. En effet, il convient de mentionner que l'oubli dans lequel elle est tombée n'est pas imputable qu'à sa condition de femme, une grande part de la production néotonale et néoclassique de l'après-guerre ayant été délaissée par l'historiographie. Mais, à cette logique d'écriture de l'histoire qui dépasse le cas d'Arrieu, s'ajoutent les stéréotypes de genre qui agissent de manière négative sur la construction de sa postérité et de sa figure d'autrice. En tant qu'espace médiatique, la radio fait circuler dans l'opinion des idées ayant une forte résonance publique et perpétue ainsi, malgré l'apparente reconnaissance, une ségrégation sexuée du monde du travail et la prégnance des rôles sociaux. Ce double levier institutionnel – qui offre la reconnaissance tout en maintenant dans un espace réduit – rappelle que les conditions de l'émancipation des femmes, quel que soit leur domaine d'activité, ne peuvent pas se réduire à des questions de chiffres.

Enfin, une hypothèse se dessine, expliquant autant le succès rencontré par Arrieu de son vivant que sa disparition presque totale de l'espace public après son décès. Nous pouvons suggérer que, si la carrière d'Arrieu a pu se déployer au sein de la radio, c'est parce qu'elle a accepté d'occuper une place secondaire, qui ne faisait pas d'ombre à ses confrères. Renonçant à se présenter au Prix de Rome, elle n'avait « volé » de place à personne. Participant aux prémices de l'art radiophonique, elle ne revendiquait pas un statut de compositrice au même titre que celles et ceux s'engageant dans la voie des genres hérités, auréolée d'une plus grande reconnaissance. Malgré un catalogue pléthorique et touchant à tous les genres, la radio a plus largement valorisé sa musique d'illustration, la maintenant dans une sphère circonscrite. C'est à cette condition qu'elle a bénéficié de si nombreuses commandes et diffusions de son œuvre. Enfin, par les récits portés sur elle et sur son œuvre, largement marqués par la question du genre, Arrieu a été maintenue à une place depuis laquelle elle n'a pas perturbé l'ordre social et hiérarchique des genres musicaux et des carrières artistiques, restant assignée à représenter le féminin et payant pour cela le prix d'une faible visibilité posthume.

Cécile QUESNEY – Mariette THOM

**ÊTRE UNE COMPOSITRICE COMMUNISTE
DANS LES ANNÉES 1930 ET 1940 :
LE CAS ELSA BARRAINE
(1910-1999)**

Lorsqu'Elsa Barraine remporte le Grand Prix de Rome de composition en 1929, elle a à peine dix-neuf ans. Sa vie s'est jusqu'ici résumée à l'étude de la musique, et elle semble bien peu intéressée par le monde qui l'entoure. Dix ans plus tard, elle est encartée au Parti communiste français (PCF) et s'apprête à lancer un groupement de résistance parmi les musiciens français. Encore dix ans après, c'est une compositrice en vue, qui multiplie les commandes et les collaborations, jusqu'à ce qu'elle quitte le PCF avec fracas fin 1949 et s'aliène une partie de son réseau. Bien que l'œuvre de Barraine demeure aujourd'hui assez méconnue – et même justement parce qu'elle l'est –, son parcours est un terrain particulièrement favorable à l'étude de l'impact de l'engagement (et du désengagement) communiste sur une carrière – en termes d'opportunités, de réseau, mais aussi d'inspiration musicale. Il est également l'occasion de voir comment, dans l'entre-deux-guerres, une compositrice, par l'exercice de sa profession, est amenée à s'engager politiquement et de s'interroger sur la façon dont une artiste ainsi politisée perçoit son genre et le sexisme ambiant dont elle a fait l'objet. Quel rôle ont joué son engagement et son genre dans le développement de sa carrière puis dans l'oubli relatif dans lequel elle est tombée à partir des années 1960 ? C'est la question qui sous-tendra l'ensemble de cette analyse.

Cette enquête à la fois historique et musicologique propose ainsi de retracer l'histoire de l'engagement de la compositrice, de la gauche culturelle au communisme, puis d'analyser les formes musicales qui ont pu résulter de ces positionnements dans les années 1930 et 1940. Il s'agira enfin d'observer l'impact de son genre et de son engagement dans la réception et la reconnaissance de sa musique. Nous nous appuyons sur le riche fonds Barraine déposé à la Bibliothèque nationale de

France, mais aussi sur la presse des années 1930-1940, ainsi que sur plusieurs études récentes consacrées à la musicienne.¹

DE LA GAUCHE CULTURELLE AU COMMUNISME

En 1934, Barraine, alors âgée de 24 ans, est définitivement de retour à Paris après quatre années passées comme pensionnaire de la Villa Médicis en tant que lauréate du Grand Prix de Rome (cf. Illustration 1). Elle commence à travailler à la Radio, où elle est d'abord pianiste au sein des chœurs Félix Raugel, avant d'intégrer l'Orchestre national (ON) en tant que cheffe de chant en 1935 ou 1936. Jusqu'alors peu politisée – enfant prodige entrée à neuf ans au Conservatoire, elle n'est pas allée à l'école et c'est son professeur de composition Paul Dukas qui lui a donné une formation intellectuelle² –, la jeune femme commence à graviter dans les cercles de gauche. Le monde musical vit alors un moment de polarisation politique, à l'image de la société dans son ensemble. Dans le but de rapprocher le peuple des intellectuels, le Front populaire finance notamment la Maison de la culture, dont fait partie la Fédération musicale populaire (FMP) qui coordonne 140 groupes musicaux et où Barraine s'implique. Créée le 1^{er} juin 1935 pour succéder à la Chorale populaire de Paris, émanation communiste, la FMP se donne pour objectif d'apporter la musique au peuple, en passant principalement par la pratique chorale et l'éducation musicale. Lors du 2^e congrès de la FMP en mai 1937,

¹ Voir en particulier Odile BOURIN, Pierrette GERMAIN-DAVID, Catherine MASSIP, Raffi OURGANDJIAN, *Elsa Barraine, 1910-1999. Une compositrice au xx^e siècle*, Sampzon, Delatour, 2010; *Hommage à Elsa Barraine (1910-1999), catalogue d'exposition 2011-2012*, éd. Cécile Reynaud, Paris, BnF – Département de la Musique, 2011; Laura HAMER, *Female Composers, Conductors, Performers. Musiciennes of Interwar France, 1919-1939*, Abingdon/Oxon/New York, Routledge, 2018; Laura HAMER, «Beyond neoclassicism. Symphonic form, catharsis and political commentary in Barraine's *Deuxième symphonie* (1938)», in *Historical interplay in French music and culture, 1860-1960*, éd. Deborah Mawer, New York, Routledge, 2018, pp. 121-138; Laura HAMER «A cultural formation. Paul Dukas and Elsa Barraine», in *Paul Dukas. Legacies of a French Musician*, éd. Helen Julia Minors et Laura Watson, Londres/New York, Routledge, 2019, pp. 131-149; Mariette THOM, *Elsa Barraine (1910-1999), une compositrice engagée*, mémoire de Master 2 en histoire, Paris, Sorbonne Université, 2019. Nous nous appuyons principalement sur cette dernière étude. On peut également citer les deux articles de synthèse: Franziska KOLLINGER, «Elsa Barraines politische Verflechtungen (1940/1944/1949)», *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 78, n° 2, 2021, pp. 122-135; Déborah LIVET, «Elsa Barraine et Claude Arrieu. Femmes, compositrices et résistantes», *Euterpe. La Revue musicale*, n° 38, mai 2022, pp. 32-39. Nous remercions Raffi Ourgandjian de nous avoir autorisées à reproduire les illustrations ci-après.

² HAMER, «A cultural formation. Paul Dukas and Elsa Barraine», *op. cit.*

Barraine est citée comme membre de la section compositeurs. À partir de février 1938, elle écrit régulièrement des critiques de vulgarisation musicale dans le bulletin de la FMP, *L'Art musical populaire*, au sein duquel elle atteindra des fonctions d'encadrement.³



Ill. 1 : Mlle Barraine, *Grand Prix de Rome de composition musicale*,
photographie de presse, Agence Rol, 1929,
<gallica.bnf.fr/bibliothèque nationale de France>.

Barraine travaille également pour la maison d'édition musicale Le Chant du monde (CDM), qui succède aux communistes Éditions sociales internationales (ESI) en 1938. Le Chant du monde, qui publie à la fois des enregistrements et des partitions, se spécialise dans les musiques folkloriques ainsi que les chants communistes, révolutionnaires et populaires, français ou étrangers. Un des objectifs est de fournir un répertoire approprié aux chorales de la FMP. En 1938, Barraine harmonise et arrange pour eux au moins cinq chants populaires qualifiés d'« antifascistes » par le

³ En 1939, il semble qu'elle chapeautait la publication de *L'Art musical populaire* ; elle passe en tout cas commande de papiers au compositeur Louis Saguer par lettres et fixe des réunions de rédaction. Voir sa correspondance avec Louis Saguer en avril 1939 ; Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), N.L.a. 141 (1-2).

CDM. Ces chants sont ensuite enregistrés avec la chorale et l'orchestre du Chant du monde sous la direction de Roger Désormière, avant d'être publiés sous forme de disques en avril et mai 1938. Par ailleurs, Barraine fait régulièrement de la publicité pour les nouvelles parutions des ESI dans *L'Humanité* à partir de 1937.

À cette période, Barraine se rapproche de Désormière, qui est aussi impliqué au sein de la FMP. C'est lui qui l'initie à la théorie marxiste.⁴ L'engagement politique de la compositrice commence à dépasser le cadre musical : elle s'implique notamment dans la cause de l'Espagne républicaine.⁵ En réaction aux accords de Munich du 30 septembre 1938, elle entre au PCF.⁶

UN ENGAGEMENT TREMPLIN POUR LA CARRIÈRE

L'engagement politique de Barraine a un effet globalement positif sur sa carrière à cette période. Aux éditions du Chant du monde, elle trouve un espace de diffusion pour ses œuvres, engagées ou non. Ses *Quatre chants juifs* (composés en 1936) et ses *Trois chansons enfantines hébraïques* (1935) y sont édités sous forme de partitions en tant qu'adaptations de chants traditionnels. Aux ESI, en 1938, elle publie la partition d'un chant enfantin nommé *Dans le sable*. De manière plus étonnante, son *Aria* pour trompette en *ut* et piano et son *Ouvrage de dame* sont également publiés au Chant du monde, bien qu'ils n'entrent pas directement dans la ligne éditoriale de cette maison.

Par ailleurs, l'engagement de Barraine à la FMP puis au PCF lui permet d'accéder à une certaine publicité au sein de la presse de gauche, où ses concerts et ses passages à la radio sont plus fréquemment signalés sous la forme d'entrefilets. Avant l'année 1937, Barraine n'avait été mentionnée que deux fois dans *L'Humanité*, en 1935, alors qu'elle était régulièrement mentionnée dans d'autres périodiques généralistes (*Le Temps*, *Le Figaro*) ou spécialisés dans la musique (*Comœdia*, *Le Ménestrel*). Au contraire, en 1937, elle est mentionnée cinq fois dans *L'Humanité*, huit fois en 1938 et six fois en 1939. Elle est encore plus présente dans l'autre journal communiste *Ce soir* (créé en 1937), où son

⁴ *Hommage à Elsa Barraine*, op. cit., p. 50.

⁵ *Ibid.*

⁶ « Quand est arrivé Munich, l'affaire de Munich, il n'était pas question de rester sans rien faire, il fallait faire quelque chose et je ne serais pas entrée ailleurs qu'au Parti communiste » explique Barraine en interview en 1987 ; *Ibid.*, p. 49.

nom est cité jusqu'à treize fois en 1938. Dans ce dernier cas, c'est le recensement régulier de ses passages à la radio qui dope ces statistiques.

Le rapprochement de Barraine de la sphère culturelle de gauche est donc corrélé à une présence médiatique accrue dans ses journaux, ce qui lui donne accès à une plus large audience potentielle. Notons par ailleurs qu'elle est jouée par l'orchestre symphonique de Moscou lors d'un concert de musique moderne française en avril 1939, concert retransmis en France sur le poste Komintern. Les autres compositeurs vivants présentés au public moscovite font tous partie de la FMP (Georges Auric, Arthur Honegger, Henri Sauveplane).⁷ À l'inverse, Barraine ne semble pas alors avoir été discriminée en dehors des milieux de gauche pour son engagement politique – du reste assez discret.

DE L'ENGAGEMENT CULTUREL À LA RÉSISTANCE

En novembre 1940, Barraine fait le vœu de ne plus composer jusqu'à la Libération. Pour survivre, à Paris, elle occupe d'abord un poste à la Radio jusqu'à son licenciement en janvier 1941, puis à l'Opéra-Comique en tant que chef de chant jusqu'en avril 1943. Elle donne également des cours, fait des travaux de copiste ou d'orchestration pour d'autres compositeurs.⁸

En parallèle, elle s'engage dans la Résistance. En mai 1941, le PCF lance son mouvement de résistance, le Front national, et appelle à la formation de comités dans chaque branche professionnelle. En septembre, elle cofonde avec Désormière et Louis Durey, également membres du PCF, le comité de Front national des musiciens (FNM). Autour d'eux, on retrouve principalement des compositeurs d'opinions diverses, unis par un même refus d'accepter l'occupation allemande et sa propagande musicale.⁹

Dans les faits, c'est Barraine qui anime ce groupe jusqu'en 1943 et qui est chargée des contacts avec la hiérarchie du PCF. Le comité se positionne contre la collaboration avec l'occupant, dénonçant notamment les agissements du groupe Collaboration, groupement culturel pronazi qui

⁷ [s.n.], «Un grand concert de musique moderne française à Moscou», *Ce soir*, 25 avril 1939, p. 7.

⁸ Voir la correspondance entre Barraine et Saguer sur cette période. Elle fait notamment plusieurs travaux d'orchestration pour Marcel Delannoy entre 1941 et 1943.

⁹ Notamment Roland-Manuel, Georges Auric, Charles Munch, Claude Delvincourt et Francis Poulenc.

promeut le rapprochement des cultures française et allemande à travers différentes disciplines, dont la musique.¹⁰ La principale activité du comité du FNM est la création et la diffusion d'un journal clandestin, *Musiciens d'aujourd'hui*, dont l'objectif est de dénoncer la propagande nazie et la collaboration culturelle mais aussi d'encourager les musiciens à la résistance dans leur domaine d'activité (en refusant de collaborer à Radio-Paris, en soutenant les musiciens interdits et en pratiquant la « contrebande musicale »).¹¹

Par ailleurs, il semblerait que Barraine ait également résisté en dehors du cadre du FNM. Le 12 janvier 1943, la police l'arrête en effet après avoir retrouvé ses papiers chez un faussaire communiste.¹² Elle nie et est finalement relâchée. Sous surveillance, elle doit prendre ses distances avec le FNM et laisse Durey prendre sa suite. En avril 1943, elle effectue un dangereux périple vers la zone libre, où elle va fournir de faux papiers à son ami compositeur Louis Saguer (qui est à la fois allemand, juif, homosexuel et communiste). Elle semble aussi avoir trouvé de faux papiers pour son propre père, également juif. En 1944, elle échappe de peu à une nouvelle arrestation et doit entrer en clandestinité jusqu'à la fin de la guerre.

D'un engagement culturel et musical, Barraine passe donc à un engagement purement politique à l'occasion du déclenchement du conflit mondial et plus particulièrement de l'Occupation française. Cette transition se fait de manière assez naturelle, en passant par l'intermédiaire que constitue, dans son parcours militant, la résistance musicale.

DANS L'APRÈS-GUERRE, UNE COMPOSITRICE COMMUNISTE EN VUE

Après la guerre, le PCF est en position de force dans la société française. Le monde musical n'y fait pas exception : au moment de l'épuration de ce secteur culturel, le FNM s'impose. Barraine en incarne la ligne dure – ligne qui ne sera *in fine* pas suivie.¹³ On lui confie à cette

¹⁰ Au sein de la section musicale, on trouve notamment Max d'Ollone, Florent Schmitt, Alfred Bachelet, Claire Croiza ou encore Delannoy.

¹¹ Guy KRIVOPISKO – Daniel VIRIEUX, « Musiciens. Une profession en résistance ? », in *La Vie musicale sous Vichy*, éd. Myriam Chimènes, Bruxelles, Complexe, 2001, pp. 333-351.

¹² Le Pré-Saint-Gervais, Archives de la Préfecture de Police, Renseignements généraux, 77 W 535-198446.

¹³ Sur la question du rôle de Barraine au sein de l'épuration du milieu musical, voir : Karine LE BAIL, *La Musique au pas. Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 247.

époque des chroniques dans deux journaux communistes, *L'Humanité* et *Ce soir*.

Au printemps 1946, elle est invitée à une visite officielle de la Pologne par l'intermédiaire du communiste Jean-Richard Bloch. À son retour, elle envoie au Parti, sous la forme d'un rapport, ses préconisations sur les meilleures façons d'utiliser la culture française pour faire pénétrer l'influence communiste en Pologne.

Barraine prend également part au mouvement pacifiste dans les années 1948 et 1949. En 1948, elle compose *Song-Koi, le fleuve rouge*, une pièce qui porte sur la lutte pour l'indépendance en Indochine, ainsi que *L'Homme sur Terre*, pièce chorale pacifiste sur un poème de Paul Éluard. En 1949, elle se rend à plusieurs manifestations pacifistes à Nice et à Marseille.

D'un point de vue musical, la période de l'immédiat après-guerre constitue l'apogée de la carrière de Barraine. En 1946, sa *Deuxième symphonie* est jouée à Londres au Festival international de musique contemporaine, où elle rencontre un certain succès. Barraine reçoit des commandes pour des films, des pièces de théâtre ou encore la Radio. Elle multiplie les collaborations avec des grands noms de l'époque : les réalisateurs Jean Grémillon, Paul Le Chanois et Paul Grimault ; les metteurs en scène Charles Dullin et Jean Mercure ; ou encore le poète Éluard, dont elle est personnellement proche. Plusieurs d'entre eux sont, comme elle, communistes. Barraine reçoit aussi des commandes du PCF, pour des bandes originales de documentaires notamment ; ses partitions sont toujours éditées au Chant du monde.

Il n'y a plus aucun doute : Barraine est devenue une vraie communiste, très insérée dans le réseau du PCF. Il ne s'agit plus uniquement d'éducation populaire ou de résistance face à l'occupation nazie : l'expérience de la guerre et de la résistance semble avoir renforcé son engagement politique. En retour, on pense à elle quand un camarade cherche un compositeur pour un film ou une pièce de théâtre. Et puis, en décembre 1949, elle quitte brusquement le PCF pour des raisons inconnues¹⁴ – possiblement à cause de la façon dont l'URSS et le PCF géraient alors le schisme titiste.

¹⁴ «Nouvelle sensationnelle : Elsa aurait quitté avec éclat le parti et les musiciens progressistes» ; Lettre de Serge Moreux à Louis Saguer, 10 décembre 1949, BnF, N.L.a. 143 (98). Pour une datation plus précise de son départ et les différentes raisons possibles la motivant, voir : THOM, Elsa Barraine, *op. cit.*, p. 200.

UN ENGAGEMENT EN MUSIQUE

VOÏNA, UNE SYMPHONIE CONTRE LA GUERRE EN 1938

Les manifestations musicales de l'engagement de Barraine sont visibles dès septembre 1933 – elle est alors âgée de 23 ans – avec *Pogromes*, une œuvre inspirée d'un poème d'André Spire qui dénonce les attaques des nazis à l'encontre des Juifs. Barraine est touchée personnellement par ces actes de barbarie, puisque son propre père est juif. La compositrice propose une « illustration symphonique » de ce poème dans une partition dense et tendue pour grand orchestre demeurée inédite. D'autres pièces témoignent de son intérêt pour la culture juive, en premier lieu ses deux *Prélude et fugue* pour orgue composés en 1928 et 1929 et citant des chants de prière juifs.

Mais c'est avec sa *Deuxième symphonie* de 1938 que son engagement politique apparaît plus clairement. Dans cette œuvre issue du premier programme de commandes musicales d'État de mai 1938 et créée en septembre 1938 – soit juste avant les accords de Munich –, Barraine se plie au genre symphonique qui lui est demandé¹⁵, mais ajoute un sous-titre riche de sens : *Voïna*¹⁶ (« la guerre » en russe). Ce sous-titre visionnaire est aussi un pied-de-nez au gouvernement : composée avec de l'argent public, la symphonie annonce une guerre imminente et inévitable, preuve de l'inefficacité de la politique extérieure française.

Voïna est une œuvre courte (dix-huit minutes au total pour ses trois mouvements) destinée à un grand orchestre faisant la part belle aux bois. Barraine y utilise les formes traditionnelles de la symphonie classique : forme sonate bithématique pour le premier et rondo-sonate pour le troisième mouvement. Pourtant, sa symphonie n'est pas néoclassique au sens où elle pasticherait ou reprendrait avec distance des éléments classiques. Le genre est utilisé ici pour sa dimension dramatique, et même cathartique, comme l'a montré Laura Hamer.¹⁷

De plus, le programme qui apparaît clairement dès la première écoute ou lecture de l'œuvre – la guerre pour le premier mouvement, la mort et le deuil pour le deuxième, le retour à la vie pour le troisième – n'est pas sans évoquer celui de la *Symphonie héroïque* de Ludwig van Beethoven.

¹⁵ Arrêté du 5 mai 1938, Commandes d'État à des compositeurs ; Paris, Archives nationales, F/21/5305-d2.

¹⁶ Si ce sous-titre est bien présent dans diverses sources, il n'apparaît pas sur l'édition de la symphonie au Chant du monde en 1948.

¹⁷ HAMER, « Beyond neoclassicism », *op. cit.*

La symphonie semble ici actualiser la référence classique à l'artiste révolutionnaire, le héros beethovenien qui triomphe des adversités.

La compositrice reprend ainsi dans son deuxième mouvement, intitulé « Marche funèbre », les topoï de la marche funèbre depuis Beethoven, et même depuis la fin du XVIII^e siècle puisque le maître de Bonn s'était inspiré pour le mouvement lent de sa *Troisième symphonie* des marches révolutionnaires françaises. Tout y est : tempo lent et pulsation lourdement appuyée, métrique binaire et rythmes pointés omniprésents, et bien sûr tonalité mineure et mouvements mélodiques conjoints, ici dans un langage tonal complexe et tendu, marqué par la grande présence d'intervalles harmoniques dissonants.

Ce mouvement peut également être rapproché de plusieurs passages du premier mouvement de la *Cinquième symphonie* de Dmitri Chostakovitch¹⁸ que Barraine a sans doute découverte lors de sa création française en juin 1938, au moment où la compositrice reçoit sa propre commande symphonique.¹⁹ On y trouve en effet des procédés et des couleurs proches de celles du morceau du Russe²⁰ : mélodies tendues souvent énoncées par les bois solos, thèmes au chromatisme retourné et accompagnés d'harmonies très dissonantes (comme au chiffre 2 où s'agglutinent les demi-tons harmoniques) dans des ambiances souvent sombres, voire funèbres.

Certes, Barraine signe une œuvre dense, loin des symphonies-fleuves de Chostakovitch, mais les couleurs de ces deux mouvements sont très proches et, compte tenu du goût de la compositrice pour la musique russe, on peut supposer que la plus récente symphonie de Chostakovitch a constitué pour elle une référence contemporaine et une source d'inspiration. Ainsi le rapprochement avec l'URSS se développe-t-il chez Barraine à la fois sur un plan idéologique et musical, transparaissant dans le sous-titre russe de sa *Deuxième symphonie*, et, possiblement, dans la référence à Chostakovitch, artiste officiel du régime soviétique malgré ses périodes

¹⁸ Sur le programme attribué à cette symphonie de Chostakovitch voir : Pauline FAIRCLOUGH, « Chostakovitch et Staline. Une relation particulière ? », in *Lénine, Staline et la musique*, éd. Pascal Huynh, Paris, Fayard/Cité de la musique, 2010, pp. 151-163.

¹⁹ Barraine a très certainement assisté à la création française de la *Cinquième symphonie* de Chostakovitch le 14 juin 1938 au concert organisé par Le Chant du monde à la salle Pleyel. Voir l'annonce du concert publiée dans *L'Humanité*, 14 juin 1938, p. 1.

²⁰ Lionel Pons et Laura Hamer ont également rapproché la symphonie de Barraine de la *Cinquième symphonie* de Chostakovitch ; Lionel PONS, « La Symphonie n° 2 "Voïna" (1938) d'Elsa Barraine », *Euterpe*, n° 22, février 2013 ; HAMER, « Beyond neoclassicism », *op. cit.* Nous n'avons pour le moment pas trouvé de source permettant de documenter cette possible influence.

de disgrâce à d'autres époques. L'engagement politique de Barraine se double donc de prises de position musicales, et cette dynamique se poursuit jusqu'en 1940, au moment de la défaite et de l'Occupation.

LE SILENCE DE LA GUERRE

De retour de Rennes (où elle avait suivi l'orchestre de la Radio) dans un Paris désormais à l'heure allemande, Barraine se rend compte que l'absence de liberté ne lui permet plus de composer. Elle exprime cette idée dans un texte manifeste qu'elle publie en novembre 1940 dans le *Courrier de l'ON* [Orchestre national], le petit journal créé en octobre 1939 par le chef de l'ON Désiré-Émile Inghelbrecht pour ses musiciens :

À la musique...

Pardonne-moi. [...] J'ai pressenti petit à petit que Tu ne serais pas toujours la plus forte. Jadis, quand j'avais de la peine, c'était Toi qui m'aidais à surmonter les pires crises de détresse, même lorsqu'elles me paraissaient insurmontables. Maintenant Tu ne m'es plus d'aucun secours. [...] Pardonne-moi, mais Tu es vaincue. Je me croyais protégée de tout, vivant en Toi. Mais Tu m'as abandonnée et je suis aussi démunie devant le malheur que le dernier des pauvres qui T'ignore complètement. Je ne pourrai te rendre tôt ma confiance. [...]

Car je T'en veux de m'avoir engloutie au détriment des «Autres». Pendant que nous ne pensions qu'à Toi, obstinément, moi et bien d'autres de Tes serviteurs, toute notre énergie rassemblée uniquement pour Ton sacerdoce, d'autres forces non moins puissantes travaillaient, tournées vers des buts néfastes, que nous ne cherchions point à combattre, car nous pensions que Tu serais toujours triomphante, et nous à Ta suite, solidement enfermés dans notre temple. C'est faux. Nous avons délaissé les préoccupations de nos semblables, les préoccupations que nous croyions faites pour ceux qui ne T'avaient point, mais nous avons cependant été brisés comme n'importe lesquels par le malheur qui atteint la terre entière. Et Toi ? Tu es abattue, muette, mise de force en veilleuse. On étouffe Ton cri, et les ondes T'ont bannie de leur royaume, car Tu es crainte. Mais Tu n'as pu vaincre les puissances mauvaises.

Tu T'écrouleras et nous Tes serviteurs imprévoyants, nous serons punis pour avoir voulu vivre en dehors des réalités matérielles. Pour moi je chercherai ailleurs un secours pour ma pensée vacillante. Je ne pourrai Te revenir que lorsque le mal sera jugulé. [...] C'est lorsque la tempête sera apaisée pour les milliers de vivants que je pourrai sans doute penser de nouveau à Toi. Jusque-là, j'attendrai impatiemment que la joie, l'intelligence, la logique «sévisent» avec autant de ténacité que la guerre, la faim, le désordre et la bêtise d'aujourd'hui.

Peut-être, quand je Te retrouverai prochainement, dans notre maison, quand interprètes et auditeurs auront rompu notre tête-à-tête à la fois

silencieux et bourdonnant de Ta voix innombrable, me soumettrai-je de nouveau à Ta loi. Mais je sais dès à présent que Tu devras partager maintenant avec les « Autres », avec ceux qui souffrent, avec ceux même qui ne te connaissent pas. Si Tu ne veux point te contenter de la place que je T'assignerai, ce sera Toi qui en souffriras, car je T'aurais amené de nouveaux fidèles et leur aurais appris le chemin de Ta Beauté.²¹

Barraine signe ici une véritable lettre de rupture amoureuse à la musique, sa passion qui l'avait occupée toute sa vie avant la guerre, mais qui, en 1940, est désormais « vaincue ». Ce texte révèle aussi un net sentiment de culpabilité de la part de la compositrice. Les musiciens coupés de la société et des « autres », parmi lesquels se compte Barraine elle-même, doivent maintenant descendre de leur tour d'ivoire. La compositrice blâme la musique de l'avoir aveuglée, de l'avoir bernée, de lui avoir fait croire qu'elle était la chose la plus importante au monde. Or, la guerre est arrivée, qui s'est montrée plus forte que la musique, étant capable de la réduire au silence. Maintenant, les « puissances mauvaises » sont au pouvoir, qui non seulement musellent la musique, mais asservissent les citoyens et répriment les libertés. Faisant ce constat, Barraine prend ainsi la décision de ne plus composer jusqu'à ce que « le mal [soit] jugulé ».

AVIS, L'HOMMAGE AUX RÉSISTANTS

Barraine sort de son silence créateur en mai-juin 1944 tandis que grandit l'espoir de la Libération. La compositrice s'empare d'un tout récent poème de Résistance d'Éluard, *Avis*, dont le titre fait référence aux affiches placardées par les occupants pour annoncer la condamnation à mort des résistants :

La nuit qui précéda sa mort
Fut la plus courte de sa vie
L'idée qu'il existait encore
Lui brûlait le sang aux poignets
Le poids de son corps l'écœurant
Sa force le faisait gémir
C'est tout au fond de cette horreur
Qu'il a commencé de sourire
Il n'avait pas un camarade
Mais des millions et des millions

²¹ Elsa BARRAINE, « À la musique », *Courrier de l'ON* [Orchestre national], n° 43, novembre 1940, pp. 3-4.

Pour le venger il le savait
Et le jour se leva pour lui.²²

La pièce est écrite dans le ton de *fa* mineur pour chœur mixte à l'unisson avec accompagnement d'orchestre ou de piano et circule d'abord de façon manuscrite sous le pseudonyme de Catherine Bonnat avant d'être publiée au Chant du monde en 1945. Barraine dédie son œuvre à la mémoire de son camarade résistant communiste Georges Dudach « fusillé par les Allemands » (cf. Illustration 2). Le tempo relativement lent, la prosodie très claire et la sobriété vocale permettent de mettre en évidence le texte d'Éluard. Dans la première partie, qui correspond aux six premiers vers du poème, la voix se déploie dans une sorte de psalmodie soutenue au piano par des accords dissonants²³ ainsi qu'une pédale de tonique en noires immuables (*fa* grave octavié à la basse). La ligne vocale est caractérisée par des croches répétées dans un ambitus restreint tournant autour du *fa*. La mélodie est d'abord principalement conjointe, avec des motifs contenus dans des axes de tritons, mais elle déroule également plusieurs intervalles augmentés à l'effet expressif. La seconde partie souligne l'idée que le condamné à mort n'est plus seul mais rejoint par tous ses camarades résistants. Elle est caractérisée par une éclaircie progressive accompagnée par une montée dans le registre et une modulation au ton relatif (*la* bémol majeur) sur le climax (« des millions et des millions »). On retrouve un figuralisme similaire dans le dernier vers avec la majorisation du ton principal sur la dernière cadence venant souligner le sens du poème. Cette illustration du jour qui se lève est surtout prise en charge par le piano (en *fa* majeur), la partie vocale se concluant en recto tono sur un *fa* rappelant le sombre *fa* mineur initial, à l'exception de l'octaviation aiguë du *fa* conclusif. La voix est soutenue par une pédale de tonique en noires sur l'ensemble de la pièce (déplacée à de rares moments, notamment dans le postlude, en pédale interne). Cette pédale régulière et incessante contribue grandement au caractère de marche lugubre, voire funèbre, qui se dégage de la pièce, même si le tempo « Moderato » la distingue des plus lentes marches funèbres habituelles en lui conférant une énergie propre.

²² « Avis » est d'abord paru sans titre et sans mention d'auteur dans *Traits* (n° 7, juillet 1943) puis sous la signature de Jean du Haut dans le recueil *L'Honneur des poètes* édité par Paul Éluard, Jean Lescure et Pierre Seghers aux Éditions de Minuit clandestines en 1943. Il ouvre en 1945 le recueil d'Éluard *Au rendez-vous allemand* publié aux Éditions de Minuit.

²³ Voir également les nombreuses secondes harmoniques des accords du prélude s'inscrivant dans une échelle de *fa* à double seconde augmentée.

A la mémoire de Georges DUDACH
faux-tité par les Allemands

AVIS

Poème de
Paul ELUARD

Musique de
Elsa BARRAINE

Moderato ♩ = 72

CHANT

PIANO

pp

mf

La nuit qui pré - cé - da sa mort Fut la plus cour - te de sa

vi -

L'i - dée qu'il ex - is - tait en - co - re

La version originale est écrite pour chœur mixte et orchestre

© Copyright 1945 by
LE CHANT DU MONDE
Editions Musicales
23, rue Royale, 75008 PARIS

Tous droits réservés
pour tous pays

Ill. 2 : Première page d'*Avis* pour chant et piano, poème de Paul Éluard, musique d'Elsa Barraine, Paris, Le Chant du Monde, 1945.

L'œuvre a rencontré un certain succès dans l'immédiat après-guerre et a souvent été jouée dans les concerts d'hommage aux résistants au moment de la Libération. Demeurant facile d'accès pour les chanteurs et les auditeurs malgré ses subtilités d'écriture, la pièce correspond également à l'idéal de simplicité que Barraine et les musiciens « progressistes » vont chercher autour de 1948.

UNE COMPOSITRICE « PROGRESSISTE »

En 1948, une querelle opposant le progressisme musical à l'autonomie artistique divise le monde musical français.²⁴ Pour les partisans de la musique progressiste, concept ramené d'URSS par les communistes, les musiciens doivent être proches du peuple et des problèmes de leur époque. Cela doit se traduire dans le choix des sujets, mais aussi dans la forme de la musique, qui doit être accessible aux masses. Les progressistes préconisent de s'inspirer notamment du folklore national, de privilégier la musique vocale et de s'abstenir de tout formalisme, autrement dit d'un langage savant complexe jugé individualiste car uniquement mû par des jeux de formes et adressé à une élite.²⁵ Il s'agit aussi d'éviter toute influence de la musique légère populaire américaine et des autres pays capitalistes.²⁶

Un Comité, puis une Association française des musiciens progressistes est créée, dont Barraine est la présidente. En mai 1949, elle publie dans la revue *La Nouvelle Critique* une tribune où elle prend position pour le progressisme : « La grève des mineurs ou la lutte pour la paix, voilà ce qui peut inspirer à présent le musicien progressiste, et non de savoir s'il devra écrire en langage polytonal, atonal ou tonal²⁷ », écrit-elle.

²⁴ Le débat sur l'engagement des musiciens et l'autonomie artistique existe dès l'après-guerre, notamment au sein de la revue *Contrepoints* en 1946. Voir : Cécile QUESNEY, « Les revues d'après-guerre. Notes sur *Contrepoints* et *Polyphonie* », in *De la Libération au Domaine musical. Dix ans de musique en France (1944-1954)*, éd. Alain Poirier et Laurent Feneyrou, Paris, Vrin, 2018, pp. 455-468.

²⁵ Le formalisme est la catégorie qu'Andreï Jdanov oppose aux normes culturelles et artistiques du réalisme socialiste sous le stalinisme et en particulier lors de sa reprise en main du secteur culturel au début de la guerre froide. Dans le domaine musical, les principes du jdanovisme sont entérinés lors du deuxième congrès de l'Union des compositeurs soviétiques à Prague en mai 1948.

²⁶ Voir : Michèle ALTEN, *Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 76-77.

²⁷ Elsa BARRAINE, « Musiciens réactionnaires et musiciens progressistes », *La Nouvelle Critique*, n° 6, mai 1949, pp. 69-76.

On comprend en la lisant que ce qui est important pour elle, c'est surtout qu'un musicien ne soit pas détaché des préoccupations de ses contemporains. En filigrane, on retrouve le traumatisme de la guerre, quand elle écrivait dans son article «À la musique» que les musiciens ne pouvaient plus vivre «solidement enfermés dans [leur] temple». Au fond, pour Barraine, la question du langage musical importe peu. Elle ne se positionne pas tant contre la musique atonale, que pour une musique engagée. La forme viendrait d'elle-même épouser au mieux les sujets choisis par le musicien.

Le caractère progressiste de sa propre production sur cette période reste encore à étudier. Un morceau semble bien correspondre au canon progressiste : *L'Homme sur terre*, pour chœur mixte et orchestre, sur un poème d'Éluard (*Être unis*) en 1949. Le poème centré sur la fraternité des hommes au-delà des frontières met l'accent sur le «cœur des peuples». Éluard y décrit le travail comme un «défi jeté aux maîtres, aux frontières», comme un effort collectif dont la finalité appartient aux travailleurs («Nous voulons travailler pour nous»). Il annonce également l'amour fraternel et la «victoire éblouissante» des peuples. Ce poème exaltant une révolution prolétarienne internationale est mis en musique par Barraine de façon à être clairement compréhensible grâce à une écriture majoritairement homorythmique et syllabique. La pièce, courte (environ 2'25), propose des passages polyphoniques (*a cappella* ou accompagnés), d'autres à l'unisson ainsi qu'un très bref solo de soprano. Le ton de *ré* majeur est clairement affirmé, enrichi d'emblée par des couleurs modales (en particulier du mode de *sol*), des variations mélodiques ainsi que plusieurs changements de métrique qui ancrent la pièce dans un univers aussi folklorique que savant. L'écriture verticale, le caractère entraînant et répétitif de l'écriture mélodique et rythmique et les intervalles globalement simples rendent la partition adaptée pour un chœur amateur. L'œuvre a d'ailleurs été éditée en 1980 par la Fédération musicale populaire dans une réduction pour voix et piano.

UNE FEMME EN MUSIQUE : RÉCEPTION ET RECONNAISSANCE INSTITUTIONNELLE

UNE RÉCEPTION TEINTÉE DE PRÉJUGÉS DE GENRE

On l'a vu précédemment, Barraine obtient en 1929 le Grand Prix de Rome de composition, principale voie d'entrée dans la carrière, à seulement dix-neuf ans. Elle est la quatrième femme à obtenir ce sésame après Lili Boulanger (1913), Marguerite Canal (1920) et Jeanne Leleu (1923).

Or cette entrée des femmes dans le milieu musical académique se fait difficilement, et les critiques musicaux, qui sont en très grande majorité des hommes, sont nombreux à disqualifier les compositrices en les renvoyant à leurs rôles traditionnels d'épouse et de mère. Si cette disqualification semble s'atténuer au fil du temps, notamment en raison de la plus large professionnalisation des musiciennes liée à la normalisation du travail des femmes après la Première Guerre mondiale²⁸, la minorisation des compositrices continue d'exister.

En 1932, lorsqu'est créée la première œuvre lyrique de Barraine, *Le Roi bossu*, l'accueil est plutôt contrasté. Les critiques insistent fréquemment sur les défauts d'orchestration de l'œuvre de Barraine ainsi que sur l'influence (jugée trop prégnante) de Claude Debussy, dans l'écriture vocale en particulier. Les critiques s'inscrivent alors dans le discours traditionnel sur les femmes fragiles et «bonnes élèves» sachant reproduire mais pas créer de façon originale. Ces biais misogynes et essentialistes se retrouvent par exemple sous la plume de Paul Bertrand, critique au *Ménestrel*, qui écrit qu'Albert Carré, lequel signe le livret, a «conçu» pour Barraine «un sujet très simple, de nature à favoriser l'essor d'une délicate sensibilité féminine».²⁹ On sait aujourd'hui que le livret était au départ écrit pour André Messager, ce qui contredit d'emblée l'idée du journaliste.³⁰

En 1939, un journaliste de *L'Intransigeant*, Maurice Montabré, demande à Barraine si elle «n'a jamais songé à [se] marier» et rapporte : «La réaction fut plutôt vive. Les lunettes jetèrent un éclair ; d'un mouvement de tête elle renvoya en arrière la mèche de sa chevelure rebelle ; elle alluma une nouvelle cigarette. Certes, l'indépendance, le travail intellectuel auquel on peut se consacrer toute, dans le pigeonier de la rue de Lille... Et pourtant... pourtant !»³¹

Montabré reprend ici une des recettes bien connues de l'entretien journalistique en proposant une description du physique, de l'attitude et du cadre de vie de la personne interrogée censée révéler sa psychologie. C'est le caractère indépendant et insoumis de Barraine qui émerge dans ce passage où le «pigeonnier», la cigarette, «l'éclair» du regard, le

²⁸ Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Histoire des femmes en France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 165-166 ; HAMER, *Female Composers, Conductors, Performers*, op. cit., pp. 6-9.

²⁹ Paul BERTRAND, «La semaine musicale», *Le Ménestrel*, 25 mars 1932.

³⁰ THOM, *Elsa Barraine*, op. cit., pp. 52-54 ; voir aussi les coupures de presse contenues dans le dossier biographique de Barraine à la BnF, Vm. Dos-206 (3).

³¹ Maurice MONTABRÉ, «Quatre femmes Prix de Rome aux prises avec la vie», *L'Intransigeant*, 30 mai 1939.

« mouvement de tête » et la « chevelure rebelle » peuvent renvoyer à l'idée de rébellion associée au féminisme.³²

BARRAINE FÉMINISTE ? *OUVRAGE DE DAME*

Barraine a sans doute conscience, de façon progressive, de subir tous ces biais des critiques. Elle va d'ailleurs s'approprier une de leurs expressions favorites : celle d'« ouvrages de dame », qui désignait alors les travaux d'aiguille et de couture réservés aux femmes. L'expression revient alors en permanence sous la plume ostensiblement badine des journalistes qui, sous couvert d'humour, relèguent ainsi les œuvres signées par des femmes au rang de production décorative et, partant, de seconde zone.

Or cette expression d'« ouvrage de dame » se retrouve sous la plume ironique de Barraine qui l'utilise comme titre de l'une de ses compositions en 1937. Le choix d'instrumentation de ce quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson marque d'emblée un refus de se plier à la bienséance qui voulait que les femmes ne jouent pas d'instruments à vent. De plus, chaque variation du quintette a pour titre un prénom féminin, à l'exception du Finale : I. Angélique ; II. Berthe ; III. Irène ; IV. Barbe ; V. Sarah ; VI. Isabeau ; VII. Léocadie ; VIII. Finale. Pour le « fugato burlesque » (IV), le choix du prénom Barbe, qui renvoie à la pilosité masculine mais aussi à la sainte patronne des métiers du feu et de la poudre, est lui aussi tout ironique.³³ On voit avec cet *Ouvrage de dame* composé sous le Front populaire que Barraine répond avec malice et par un net refus aux injonctions et aux critiques habituellement faites aux musiciennes. On ne trouve cependant pas d'autres démarches de ce type de la part de Barraine qui ne semble pas s'être impliquée dans le domaine des luttes féministes et paraît avoir concentré tous ses efforts dans son engagement communiste.

QUELLE RECONNAISSANCE POUR UNE COMPOSITRICE ENGAGÉE ?

« Lorsque j'ai rompu avec l'idéologie des hommes de ma classe, et que je suis entrée au Parti communiste, j'ai connu alors une liberté supplémentaire : celle de me voir refuser toute place un peu officielle (en

³² Christine BARD, « Introduction. Une histoire de l'histoire des féministes de la première vague », in *Les Féministes de la première vague*, éd. Christine Bard, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 21-22.

³³ Il pourrait également désigner avec malice le caractère ennuyeux (barbant) de la fugue, forme académique par excellence.

dehors de l'activité de compositeur, naturellement)», écrit avec ironie Barraine en 1949 dans *La Nouvelle Critique*.³⁴ De fait, on ne lui connaît pas de poste institutionnel important dans le milieu musical à cette époque (Conservatoire, scènes lyriques, SACEM ou autres). Difficile toutefois de démêler les raisons de cette absence de reconnaissance : s'agit-il en effet d'une réticence liée à son engagement politique et/ou à son genre ?³⁵

Au début de sa carrière, la question ne se pose pas : récipiendaire du Grand Prix de Rome, Barraine reçoit naturellement une certaine attention, et l'engagement politique n'est pas encore présent. Après la guerre, Barraine est loin d'être marginalisée : sollicitée pour des films ou des pièces de théâtre, elle reste destinataire de commandes publiques, principalement de la part de la Radio. En octobre 1949, elle reçoit le Prix du Portique : « Nous avons décerné le premier prix de 150.000 francs à un compositeur de talent notoirement communiste ! Même s'il les versait à la caisse de son parti je ne regretterai rien ! », commente alors dans la presse le député de l'Oise gaulliste Jean Legendre, président du jury.³⁶

En 1952, Barraine connaît un passage à vide : depuis sa défection du PCF, elle reçoit de moins en moins de commandes, ce que l'on peut mettre en relation avec un éloignement de son principal réseau professionnel. Cette année-là, elle ne termine qu'une seule pièce, une commande pour un court-métrage sur les éditions Larousse, et travaille en parallèle sur une cantate, commande des Beaux-Arts. Elle se retrouve dans une situation financière compliquée, d'autant plus qu'elle doit soutenir sa mère malade. Son ancien collègue résistant du FNM Claude Delvincourt, qui dirige le Conservatoire, lui propose alors de reprendre une classe de déchiffrage au piano suite au départ de Leleu. Barraine retrouve par la suite un meilleur rythme de composition, alimenté par de régulières commandes de la Radio, dont son ami Henri Barraud, ancien résistant du FNM, dirige la chaîne nationale.

À partir de 1963, cependant, la production de Barraine se tarit considérablement : elle ne compose presque plus. La compositrice semble ne plus recevoir ou accepter beaucoup de commandes. Ce relatif silence du milieu des années 1960 s'explique sans doute en partie par une importante charge de travail pédagogique (incluant des compositions de

³⁴ BARRAINE, « Musiciens réactionnaires et musiciens progressistes », *op. cit.*, p. 73.

³⁵ À l'époque, aucune femme n'occupe encore ce type de poste.

³⁶ [s.n.], « Après le coup des neuf. La chronique indiscrète de Scarlett », *Ici Paris*, 14 octobre 1947, p. 2.

déchiffrage), d'autant qu'elle consacrait beaucoup de temps à ses élèves.³⁷ En 1962, elle est sacrée chevalier des Arts et des Lettres par Malraux.³⁸ En 1969, elle reprend la classe d'analyse de Messiaen, poste qu'elle occupera jusqu'en 1974. Après presque 22 ans d'enseignement au Conservatoire, elle termine sa carrière en tant qu'inspectrice des théâtres lyriques, un poste qu'elle occupe de 1972 à 1975. À l'exception de deux courtes pièces, elle ne compose plus jusqu'à sa mort en 1999.

Barraine connaît d'abord un parcours académique classique, mais le fait que la compositrice soit moins sollicitée et corrélativement peu productive et peu programmée à partir des années 1950-60 témoigne d'une minorisation dont les raisons sont probablement multiples : son engagement au PCF a très certainement été à l'origine d'une forme de censure de la part d'une portion du milieu musical d'après-guerre³⁹, tandis que son départ du parti fin 1949 lui a fermé les portes des milieux communistes. Le fait qu'elle soit une femme a également pesé sur sa carrière, aussi bien en ce qui concerne la programmation que l'édition et la réception de sa musique. Enfin, la nécessité de « gagner sa croûte »⁴⁰, puis de soutenir financièrement ses parents, l'a conduite à développer une pluriactivité intensive dès ses jeunes années – cette contrainte de devoir multiplier les activités musicales autres que la composition pesant encore davantage sur les femmes que sur les hommes.

*

Si ces différents éléments doivent encore être analysés de façon plus approfondie, cette étude du cas Barraine montre néanmoins comment musique et engagement peuvent se mêler au sein d'un parcours individuel. D'abord culturel et musical, l'engagement de la musicienne prend par la suite une dimension purement politique, tout en se retrouvant dans les sujets et les références musicales de ses compositions. Il a donc un impact essentiel sur son parcours de compositrice, en termes d'opportunités mais aussi de contenu. Il est également indissociable de l'action des

³⁷ C'est ce qui transparaît dans les entretiens que nous menons actuellement avec plusieurs de ses anciens élèves.

³⁸ Lettre de Maurice Vandair à Elsa Barraine, 28 février 1962 ; Paris, Fonds SACEM.

³⁹ Aucune source écrite ne nous permet actuellement d'affirmer qu'elle a été disqualifiée du fait de son engagement communiste.

⁴⁰ C'est l'expression que Barraine utilise au micro de Georges Charbonnier en 1954 ; *Entretien avec Elsa Barraine*, France Musique/INA, 1954, <<https://soundcloud.com/france-musique/entretien-avec-elsa-barraine>> (consulté le 06.09.2023).

réseaux politiques et musicaux de la musicienne, lesquels ont pu peser de façon positive, mais aussi négative, sur sa carrière. L'étude de cette carrière ne peut enfin laisser de côté les discriminations sexistes dont Barraine, rare femme dans un monde d'hommes, fait l'objet – même si ce domaine ne semble pas avoir été réellement investi par cette compositrice engagée sur d'autres terrains.

Restée dans l'oubli pendant de nombreuses années, la musique de Barraine regagne aujourd'hui progressivement le chemin des salles de concert, des chaînes de radio nationales et des studios d'enregistrement à la faveur du mouvement de redécouverte des compositrices. Son engagement politique constitue de même un sujet d'intérêt pour les chercheurs et les journalistes, comme en témoigne la présente étude. Si son genre et son engagement ont pu peser dans la reconnaissance de l'œuvre de Barraine de son vivant et après sa mort, ce sont donc ces mêmes éléments qui, aujourd'hui, en motivent la redécouverte.

Viviane WASCHBÜSCH

**ÉLIANE RADIGUE ET SON RÉSEAU
D'INTERPRÈTES :
ÉTUDE DE LA TRANSMISSION D'*OCCAM II***

Figure majeure de la musique électroacoustique en France à partir de la fin des années 1970, la compositrice Éliane Radigue (*1932) écrit, depuis 2001, un cycle (en cours) de plus de soixante-dix pièces acoustiques, *Occam Océan*, qui sont jouées par des musicien·nes renommé·es dans le monde de la musique contemporaine. Avec ces œuvres, Radigue signe une évolution stylistique radicale en délaissant les techniques des musiques électroacoustiques, qu'elle avait commencées à étudier au Studio d'essai de la Radio Télédiffusion Française, de 1957 à 1958, sous la direction de Pierre Schaeffer et Pierre Henry. En 1967-68, elle collabore à nouveau avec Henry, en tant qu'assistante au Studio Apsome. Puis, elle est compositrice en résidence à la New York University School of the Arts de 1970 à 1971. Durant cette période, elle compose ses premières œuvres à partir de *feedbacks* ou de systèmes de bandes se désynchronisant dans le temps.¹ Elle s'initie au synthétiseur ARP 2500 avec lequel elle compose la majeure partie des œuvres de sa deuxième période (1971-2001).² En 1974, elle découvre le bouddhisme, qui occupe dès lors une place essentielle dans sa production, reflétée par les titres de ses pièces, notamment *Jetsun Mila* (1987), *Songs of Milarepa* (1981-1983) et *Trilogie de la mort* (1985-1993).³ Ses œuvres abordent également la maternité (*Biogenesis*, 1973⁴) et des

¹ À ce propos, cf. : Björn GOTTSTEIN, « Inseln der Resonanz. Eliane Radigue – Eine Schamain des Klangs », *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 173, n° 3, 2012, pp. 22-24.

² Pour plus d'informations, cf. : Tara RODGERS, *Pink Noises. Women on Electronic Music and Sound*, Durham, Duke University Press, 2010.

³ Sur Éliane Radigue et le bouddhisme, cf. : Viviane WASCHBÜSCH, « The Influence of Tibetan Buddhism in the Work of Eliane Radigue », in *The Art of Electroacoustic Music* [actes en ligne du colloque tenu à Sheffield en juin 2015], Electroacoustic Music Studies Network, 2015, pp. 1-8, <http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS15_Waschbusch.pdf> (consulté le 01.03.2024) ; Viviane WASCHBÜSCH, « Songs of Milarepa. Eine Ode an den tibetischen Buddhismus », in *Get real – Catalogue*, éd. Rainy Days, Tatjana Mehner et Lydia Rilling, Luxembourg, Édition Philharmonie Luxembourg, 2018, pp. 80-83.

sujets touchant la nature comme le cycle *Occam Océan*, se référant à l'eau de manière générale : « L'océan a aussi de multiples longueurs d'ondes et par contre on a un contact physique, mental et spirituel. C'est une représentation très riche pour nous – l'océan. D'où le titre générique pour tout cet ensemble de travail qui s'appelle *Occam Océan* ». ⁵ À partir de l'année 2000 et de la série des *Occam Océan*, le lien direct avec le bouddhisme, que ce soit dans le titre ou les textes des pièces, est abandonné. En outre, Radigue ne compose plus de musique électroacoustique depuis 2001. Toutefois, elle transpose son style et la modulation lente, développée pendant sa période électroacoustique avec le synthétiseur ARP 2500, à des instruments acoustiques occidentaux. ⁶ Dès lors, il est possible d'organiser les œuvres de Radigue en trois phases compositionnelles :

- Première phase de 1968 à 1971 : œuvres composées à partir de *feedbacks* ou de systèmes de bandes se désynchronisant dans le temps.
- Deuxième phase de 1971 à 2001 : œuvres composées à partir du synthétiseur ARP 2500 et de montages de bandes.
- Troisième phase depuis 2002 : œuvres pour instruments acoustiques avec au centre le cycle *Occam Océan*.

Dans sa dernière phase compositionnelle, Radigue écrit des pièces pour instrumentistes. Toutefois, elle ne s'appuie pas sur la notation traditionnelle pour les noter. D'ailleurs, elle s'est toujours basée sur un système de références qui lui est propre, s'opposant à tout modèle théorique, comme elle l'affirme dans une interview publiée en 2020 :

J'ai passé toute ma vie underground, ce que je trouvais très confortable. J'ai toujours travaillé extrêmement seule, c'était lié à tous mes modes d'écoute, de critique, de doute. Je suis l'inverse d'une théoricienne, j'ai

⁴ Cf. Viviane WASCHBÜSCH, « La maternité dans l'œuvre d'Éliane Radigue. *Biogenesis* (1973) », in *Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes*, éd. Viviane Waschbüsch, Gesine Schröder, Jean-Marie Seca, Catherine Deutsch, Leipzig, Schriften zur Musikwissenschaft online HMT Leipzig, 2024, pp. 109-124, <<https://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A92024/attachment/ATT-0/>> (consulté le 04.07.2024).

⁵ Éliane RADIGUE, *The Making of Occam XXV*, retranscription de l'interview (1'39-1'55), 2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=Aioj8Om2cVU>> (consulté le 13.04.2023).

⁶ Pour plus d'informations sur Radigue, cf. : Lenka STRANSKA, « Portrait d'Éliane Radigue », in *La mémoire en acte. Quarante ans de création musicale*, éd. Laure Marcel-Berlioz, Omer Corlaix et Bastien Gallet, Paris, CDMC/Éditions MF, 2017, pp. 495-499 ; Renaud BOUCHET, « Construction mutuelle, construction parallèle. La compositrice Éliane Radigue et le plasticien Arman (1950-1971) », in *Musiciennes en duo. Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*, éd. Caroline Giron-Panet, Sylvie Granger, Bertrand Porot, Raphaëlle Legrand et Michèle Perrot, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 137-150.

toujours fait les choses comme j'avais envie de les faire. Cela m'allait très bien d'être sauvage, ça allait avec mon tempérament profond.⁷

Dans le cadre des *Occam Océan*, le processus de création, puis de transmission, de la pièce est autant singulier (dans le monde de la musique classique) qu'essentiel puisqu'il repose sur l'oralité.⁸ Cet article retrace le processus de création d'*Occam II* (2013), qui a été possible grâce à un entretien avec la violoniste Silvia Tarozzi. Il met également en lumière la manière dont l'œuvre a été transmise à Irvine Arditti et les enjeux liés à la transmission d'une pièce conçue « sur mesure » pour un.e interprète et un instrument spécifique. Il est complémentaire des recherches et des articles de Luke Nickel, d'Emanuelle Majeau-Bettez, de Cat Hope et de Carol Robinson. Nickel, Hope et Robinson, étant eux-mêmes des interprètes, décrivent le processus de transmission d'un *Occam* par la compositrice et ne thématisent pas le processus de transmission secondaire d'une pièce du cycle *Occam Océan* à un nouvel interprète sans l'interaction avec Radigue. C'est pourquoi cette recherche propose une perspective complémentaire et différente par rapport à la littérature existante sur le sujet.⁹

LE CYCLE *OCCAM Océan*

Dans *Occam Océan*, Radigue se réfère au rasoir d'Occam du théologien et philosophe anglais Guillaume d'Occam (vers 1285-1347).¹⁰ Il s'agit d'un mode de pensée rationaliste, également appelé principe de

⁷ Séverine PIERRON, *Voyage dans le cosmos sonore d'Éliane Radigue* [Portait IRCAM], Paris, Centre Pompidou, 10 novembre 2020, <<https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/voyage-dans-le-cosmos-sonore-deliane-radigue>> (consulté le 13.04.2023).

⁸ Cf. Luke NICKEL, « Scores in Bloom. Some Recent Orally Transmitted Experimental Music », *Tempo*, vol. 74, n° 293, 2020, pp. 54-69.

⁹ Cat HOPE et Carol ROBINSON, « OCCAM HEX II. A Collaborative Composition », *Tempo*, vol. 71, n° 282, 2017, pp. 18-28; Emanuelle MAJEAU-BETTES, « Cool Control, Occam, and Océan. The Radigue and Bozzini Game », *Les Cahiers de la Société Québécoise de Recherche en Musique*, vol. 18, n° 1, 2017, pp. 51-66; Emanuelle MAJEAU-BETTES, « Quatuor Bozzini. De l'audace underground et upperground », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 29, n° 3, pp. 9-39; Luke NICKEL, « Occam Notions. Collaboration and the Performer's Perspective in Éliane Radigue's Occam Ocean », *Tempo*, vol. 70, n° 275, 2016, pp. 22-35.

¹⁰ Guillaume d'Occam ou d'Ockham, en anglais William of Ockham. « Disciple du théologien écossais John Duns Scot, Guillaume d'Occam rompit ensuite avec son maître et devint une des grandes figures du nominalisme (dont le terme n'apparut toutefois qu'au xv^e s.). Il peut aussi être considéré comme le penseur qui annonce l'empirisme en philosophie et la Réforme protestante en religion. »; LAROUSSE, *Encyclopédie en ligne*, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Guillaume_dOccam/122670> (consulté le 13.04.2023).

simplicité, qui peut être interprété ainsi : les hypothèses les plus simples sont celles qui ont le plus de chances de se réaliser.¹¹

Ce principe du rasoir d'Occam provoque un changement d'approche dans l'œuvre de la compositrice et marque le passage d'une phase fortement marquée par le bouddhisme, qui se situe surtout entre 1975 et 2000, vers une nouvelle étape de création. Il se matérialise (son emploi est confirmé par notre interview de Tarozzi¹²) dans les œuvres du cycle *Occam Océan* à partir de 2000, comme Radigue l'explique :

On vit dans un univers de vagues. La terre et le soleil d'un côté jusqu'au tout petites, petites mini *microwaves* et dans laquelle il y a cette toute petite minuscule zone entre le 60 Hz et le 12.000 - 15.000 Hz que les oreilles transforment en son. L'océan a aussi de multiples longueurs d'ondes et nous avons un contact physique, mental, spirituel. C'est une représentation très riche pour nous – l'océan. D'où le titre générique pour cet ensemble de travail qui s'appelle *Occam Océan*. Le terme de «Occam» vient de William de Ockham qui est connu plus universellement pour sa fameuse théorie du rasoir d'Occam. «Le plus simple est toujours le mieux». C'est la base et le principe numéro un dans notre travail.¹³

Le cycle comporte des pièces avec des formations instrumentales très différentes, qui vont de l'instrument soliste à diverses formations de musique de chambre et des œuvres pour orchestre. La première pièce de la série, *Occam I* créé à Londres en été 2011, est pour harpe. Elle a été pensée en collaboration avec le harpiste Rhodri Davies. Plus de soixante-dix œuvres forment désormais un véritable «océan» de formes instrumentales :

- des solos (*Occam I - XXVII*)
- des duos (*Occam River I - XXII*)
- des trios (*Occam Delta I - XVIII*)
- groupes de musique de chambre (*Occam Hexa I - IV*, *Occam Hepta I*)
- orchestre de chambre (*Occam Océan I*)

¹¹ «Le principe de parcimonie ou rasoir d'Occam, douteusement attribué à Guillaume d'Occam (1285?-1347), est l'un des fondements de la science. Il propose qu'on ne *multiplie pas inutilement les hypothèses*. Une autre manière de comprendre ce principe est le suivant : entre deux théories au même pouvoir explicatif, la plus simple est la meilleure. Ce principe permet ainsi de trancher entre des théories en compétition, du moins lorsque la communauté tombe d'accord sur la question de savoir laquelle des deux théories est la plus "simple" ... » ; <<https://www.afis.org/Autour-du-rasoir-d-Occam>> (consulté le 29.05.2023).

¹² Interview avec Sylvia Tarozzi, jeudi 20 avril 2023 15h-17h en visioconférence. L'entier de cet entretien, pour lequel je remercie chaleureusement Sylvia Tarozzi, se trouve en annexe de cet article.

¹³ RADIGUE, *The Making of Occam XXV*, op. cit., 1'08-2'20.

Les instruments employés au sein du cycle *Occam Océan* sont notamment le violon, l'alto, le violoncelle, la contrebasse, la trompette, le basson, le tuba, mais aussi la cornemuse, le birbynè, le saxophone, l'orgue, la flûte à bec contrebasse et la voix. Le choix des instruments du cycle résulte de rencontres personnelles avec des instrumentistes qui créent un nouvel *Occam* avec Radigue.

Toutes les pièces voient le jour de la même manière : l'œuvre est communiquée oralement aux interprètes pendant un travail d'environ une année.¹⁴ Comme le souligne Nate Wooley :

Although only one *OCCAM* has, so far, been transmitted by someone besides Éliane (*OCCAM II* from Silvia Tarozzi to Irvine Arditti), the understanding is that a solo may be passed on from one musician to another through a process similar to the one involved in its creation. This ensures the organic growth of the music long after Éliane and the initial performers are gone. In theory, *OCCAM Ocean* could continue to grow and develop for generations.¹⁵

Chaque pièce du cycle a un thème général défini avec les musicien·nes. L'objectif est de créer une structure composée de séries et de vagues d'harmoniques, idéalement sans fondamentale. En ce sens, la démarche de Radigue dans sa musique acoustique se rapproche de celle qu'elle a mis en œuvre dans sa musique électroacoustique. En effet, elle abandonne le système de notation traditionnelle, recherche une exploration du temps et de l'espace à l'aide de sons à modulation lente et explore une nouvelle sonorité grâce aux harmoniques et aux partiels.

Occam Océan est précédé par la création de *Naldjorlak* (2004-2009) la première œuvre pour violoncelle solo et pour un instrument acoustique de Radigue, destinée au violoncelliste Charles Curtis.¹⁶ Le cycle des *Occam Océan* débute avec *Occam I* (2011) interprété par le harpiste

¹⁴ Interview avec Sylvia Tarozzi, *op. cit.*

¹⁵ « Bien qu'un seul *OCCAM* ait été transmis par une autre personne qu'Éliane (*OCCAM II* de Silvia Tarozzi à Irvine Arditti), il est convenu qu'un solo peut être transmis d'un musicien à un autre selon un processus similaire à celui qui a mené à son élaboration. Cela permet d'assurer une continuité dans la croissance organique de la musique bien après l'interaction d'Éliane et des interprètes initiaux. En théorie, *OCCAM Océan* pourrait continuer à croître et à se développer pendant des générations. » ; traduction de l'autrice ; Nate WOOLEY, « Fading In », *Sound American*, <<https://soundamerican.org/issues/occam-ocean/fading>> (consulté le 13.04.2023).

¹⁶ Pour plus d'informations sur *Naldjorlak*, cf. : Rob CASEY, « The Composing Body. *Naldjorlak* and the Nature of Musical Meaning », *The Musicology Review*, n° 8, 2013, pp. 130-157 ; Éliane RADIGUE, « Éliane Radigue. The Mysterious Power of the Infinitesimal (2009) », in *On Minimalism. Documenting a Musical Movement*, éd. Kerry O'Brien et William Robin, Oakland, University of California Press, 2023, pp. 388-392.

Davies. La deuxième œuvre du cycle, intitulée *Occam II*, est créée avec la violoniste Tarozi :

La rencontre s'est faite en 2010. J'avais contacté Éliane, car j'avais écouté un concert de sa musique pour instruments acoustiques, *Naldjorlak*, et j'étais vraiment enchantée par ce travail. Ensuite, je l'ai rencontrée chez elle et je lui ai demandé s'il était possible de travailler ensemble. J'ai découvert sa musique électronique ensuite. J'ai vraiment d'abord noué avec son travail acoustique, qui était tout récent – le reste je l'ai découvert au fur et à mesure. C'est très différent des autres musiciens qui sont allés auprès d'elle. Ils connaissaient déjà très bien son travail électronique et ils savaient à quoi s'attendre. Je faisais de la musique baroque à l'époque, de la musique contemporaine et de l'improvisation. Elle m'a expliqué son «protocole de travail» qu'elle avait expérimenté et développé lors de précédentes collaborations : on a travaillé ensemble à travers un processus d'écoute du son et des observations et commentaires qui guident progressivement la composition. Tout d'abord, elle m'a demandé si je pouvais jouer pour elle des sons tenus sur mes cordes à vide. Nous avons tout de suite été dans une situation de confiance et je dirais intime. Éliane avait besoin de comprendre si ce processus fonctionnait avec moi. [...] Elle m'a dit dès le début qu'il faudra probablement des années pour réaliser une pièce et que cette œuvre ne pourrait pas être créée et programmée avant sa validation. Cela a été au tout début du cycle d'*Occam Océan*.¹⁷

Tarozi ne connaissait donc pas le passé musical électroacoustique de Radigue lorsqu'elle a commencé à collaborer avec elle. Elle est la troisième musicienne qui travaille une œuvre acoustique et la deuxième musicienne du cycle *Occam Océan* avec Radigue :

Éliane venait de concevoir l'idée d'*Occam* et elle avait le projet de travailler avec Rhodri Davies quand on s'est connues la première fois. Elle avait l'idée de composer des œuvres autour du principe du rasoir d'*Occam* et de l'idée de l'océan. Après, le concept s'est élargi aux différentes expressions de l'eau en nature (sources, rivières, lacs, ruisseaux etc.). Au début, c'était l'idée de l'océan comme une façon plus sensible et tangible pour les êtres humains de faire l'expérience du champ électromagnétique et vibratoire. En janvier 2011, elle a travaillé avec Rhodri Davies à la harpe sur *Occam I*.¹⁸

Le processus du cycle *Occam Océan* a débuté avec des solos co-crésés avec les interprètes Curtis, Davies et Tarozi. Puis les duos comme *Occam River II* ont été déclinés, ainsi que les autres œuvres du cycle *Occam Océan*. Le graphique ci-dessous décrit l'évolution du cycle *Occam Océan* :

¹⁷ Interview avec Sylvia Tarozi, *op. cit.*

¹⁸ *Ibid.*

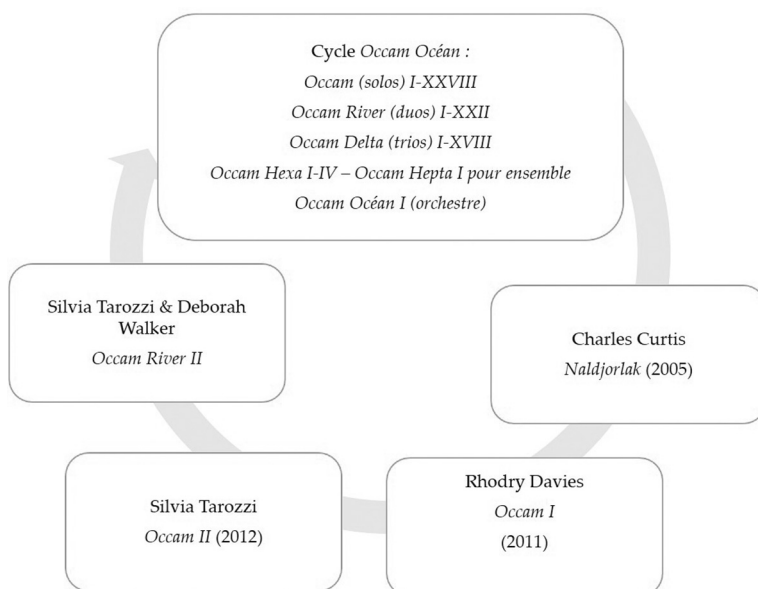


Fig. 1 : Évolution du cycle *Occam Océan* à partir de *Naldjorlak*

***OCCAM II* POUR VIOLON DANS L'INTERPRÉTATION DE SILVIA TAROZZI**

Occam II pour violon seul a été conçu par Radigue en collaboration avec Tarozzi. L'œuvre a été créée le 29 avril 2013 à Ferrare. La violoniste a travaillé une année à la création et à l'interprétation d'*Occam II*. Elle explique le processus en ces termes :

Nous avons commencé à travailler en mars 2011 et Éliane m'a proposé une image de départ pour structurer la pièce. Elle m'a dit qu'il nous fallait une image commune qui nous aide à structurer la musique, qui serait développée à travers le son et l'écoute partagée. Elle m'a aussi posé des questions par rapport à mon instrument. Elle m'a demandé quelle a été la musique que j'ai jouée auparavant. Et quelle corde à vide selon moi faisait vibrer au maximum mon instrument. C'était une question fondamentale : de quelle hauteur partir. Éliane n'était pas intéressée par la hauteur absolue. Pour avoir amplifié de nombreuses fois mon instrument, je savais où il y avait le plus de feedback et de résonance de corde à vide qui a souvent été difficile à maîtriser par les ingénieurs du son ! Pour mon instrument, il s'agit de la corde de *ré*.¹⁹

¹⁹ *Ibid.*

La première version d'*Occam II* se base sur la corde de *ré*, ce qui peut paraître surprenant puisque la corde de *sol*, plus grave, apporte également beaucoup d'harmoniques à l'instrument. Interrogée à ce propos, Tarozzi répond :

Non, cela dépend vraiment de l'instrument. L'autre œuvre qui a été créée pour Angharad Davis a comme note fondamentale le *mi*. Ce n'est pas que dans mon cas que le *ré* sonne plus fort que le *sol*. Mais le *ré* met en vibration l'ensemble de l'instrument plus que les autres cordes. Éliane avait besoin de sons continus afin de permettre de développer des composantes acoustiques. Il s'agit d'une musique minimale et monodique mais dans l'image acoustique que l'on donne à l'auditeur elle devient polyphonique. C'est l'idée que l'image mentale guide l'écoute du son produit et contribue à créer l'illusion (et l'effet) d'une polyphonie. J'ai dû beaucoup travailler de mon côté car c'est techniquement très difficile à réaliser. Même aujourd'hui l'œuvre reste exigeante pour moi, afin de bien la jouer. À partir du premier son, la pièce se développe à travers des modulations.²⁰

Il est possible que la corde de *ré* de l'instrument avec lequel Tarozzi a travaillé et créé *Occam II*, un violon du luthier italien Alessandro Urso construit en décembre 1999 à Bologne²¹, ait plus d'harmoniques que sa corde de *sol* car il est très récent et encore en évolution. Dès lors, le vieillissement de l'instrument pourrait conduire à des interprétations différentes de l'œuvre.

La partition ci-dessous, propose une réduction de la version d'*Occam II* par Tarozzi.²² Les parallèles entre cette œuvre acoustique et celles électroacoustiques de Radigue transparaissent à sa lecture. Néanmoins, le développement musical, sonore et mélodique, est nettement plus rapide dans *Occam II* que dans les œuvres électroacoustiques. Cet aspect s'explique par le fait qu'un instrument n'a pas la capacité de maintenir le son aussi longtemps qu'un synthétiseur.

En dépit de cette proximité avec les œuvres électroacoustiques antérieures de Radigue, d'autres paramètres importants, outre le choix de l'instrument et de sa capacité à produire des harmoniques, jouent un rôle pour l'œuvre acoustique. Étant donné que les instruments acoustiques sont beaucoup plus limités dans la production d'un son continu par le souffle pour les instruments à vents ou la longueur d'archet pour les

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Il s'agit d'une réduction des éléments musicaux constitutifs de l'œuvre avec minutage par mes soins, qui se base sur une version d'*Occam II* dans l'enregistrement suivant : *Virgin Violin*, Silvia Tarozzi, I dischi di angelica, IDA 028-2014, 2014.

A 00:00-02:30
 B 2:30-3:59
 C 4:00
 D 5:30
 E 5:46
 F 6:30

G 6:50
 H 7:40
 I 08:00
 J 09:36
 K 10:25
 L 10:26

accel.
M
 N 11:00
 O 11:07

P 11:07
 Q 11:12
 R 11:16
 S

T 11:30
 U
 V

W
 X 11:50
 Y 12:30
 Z 13:50
 14:04

16:04 16:14 16:32 16:51 17:26 18:20

Fig. 2 : Réduction d’*Occam II* dans la version enregistrée par Sylvia Tarozzi

instruments à cordes, les contraintes et les limites techniques et physiques deviennent caractéristiques pour la forme et le déroulement des œuvres du cycle *Occam Océan*. Ce type de contrainte qui résulte des limites des instruments acoustiques n'affecte bien évidemment pas les musiques électroacoustiques de Radigue.

De nombreux paramètres instrumentaux influencent l'évolution d'*Occam II*, à commencer par le poids de l'archet ainsi que la pondération de l'archet qui déterminent des microrhythmes et des accents à chaque exécution de l'œuvre. La présélection de la colophane joue aussi un rôle et influence la densité du son. Certains types de colophane vont permettre une meilleure densité du son. La qualité sonore dépend ici du lien entre le choix des cordes et le type de colophane.²³ De plus, les choix des coups d'archet ont une influence sur les rythmes et les accents. Une activité d'archet plus rapide change les accents de l'œuvre et a également une influence sur la métrique. Dans le cas du cycle *Occam Océan*, les questions de métrique sont essentielles car celle-ci marque les fluctuations microtonales qui constituent la base de l'œuvre. D'ailleurs, l'aspect physiologique (tension et détente des muscles) joue un rôle déterminant et varie selon les interprètes. Si l'interprète d'un *Occam* pour un instrument à cordes est très tendu musculairement il y a un risque de tremblement d'archet qui empêcherait le bon déroulement de l'œuvre par l'interruption temporaire de la sonorité par la perte du point de contact entre la corde et l'archet. C'est pourquoi la physiologie de l'interprète et sa constitution physique est un élément constitutif des *Occams*. Selon la tension et la détente corporelle de l'interprète un *Occam* sera plus rapide ou plus lent et l'œuvre plus ou moins longue.

Comme la pièce n'est pas notée, elle ne suit jamais la même évolution temporelle et musicale. Dès lors, elle ne peut pas exister sans son interprète. *Occam II* est donc le résultat de la collaboration entre la compositrice Radigue et la musicienne Tarozzi. D'ailleurs, celle-ci décrit le processus de création de cette manière :

Il y a un côté très humain dans la musique d'Éliane Radigue et sa création est quasi-magique. C'est un processus de composition très « simple » et en même temps très riche. Elle a quelque part mis en condition des autres musiciens pour pouvoir continuer son travail. Bien qu'elle continue à rencontrer ses musiciens chez elle et à suivre la création des nouvelles

²³ Parmi les choix de cordes, il y a notamment les cordes plaquées or et les différents types de résines de colophane (résines de teinte claire, résines plus sombres). L'interaction de la corde, de la colophane et de l'instrument génèrent le timbre spécifique à chaque instrument à cordes.

pièces, quelques-unes de ses œuvres sont maintenant créées sans elle (on dirait à distance), parce qu'elle ne se déplace plus. Donc le processus créatif peut parfois continuer avec une certaine autonomie car elle a partagé avec ses interprètes les plus proches une façon de faire la musique. On pourrait dire qu'elle a libéré sa propre musique dans le monde ! Il s'agit d'un processus de co-crédation mais pas d'une composition cosignée. L'œuvre ne peut pas exister dans sa forme spécifique sans l'interprète mais la musique est très clairement celle d'Éliane Radigue. Il y a un partage entre l'interprète et la compositrice qui consiste pour l'interprète à s'immerger dans l'univers sonore de la compositrice et pas le contraire.²⁴

À ce titre, *Occam II* est particulièrement significatif puisque l'œuvre n'a pas seulement été jouée par Tarozzi, mais que celle-ci l'a transmise à son collègue Irvine Arditti. À ce jour, c'est la seule œuvre du cycle qui a été transmise d'interprète à interprète. Il apparaît ainsi à quel point le réseau d'interprètes est vital pour l'existence du cycle *Occam Océan*. La continuité du cycle dépend ainsi de la volonté des différents acteurs du réseau d'interprètes de transmettre les œuvres à de nouveaux interprètes.

LA TRANSMISSION D'*OCCAM II* À IRVINE ARDITTI

Lorsque le violoniste britannique Irvine Arditti (*1953), fondateur et premier violon du célèbre Quatuor Arditti, se tourne vers Radigue, elle ne souhaite pas créer une nouvelle œuvre avec lui en raison de problèmes de santé. Toutefois, il est possible pour les co-créateurs de transmettre les pièces. La compositrice a imposé deux éléments importants à ce sujet : se souvenir du point de départ de la co-crédation et partager avec l'interprète la méthode des sons continus, ce que Radigue surnomme le « monde vibratoire ».²⁵

Le travail de transmission de Tarozzi à Arditti a duré quatre jours. Il a été beaucoup plus court que la collaboration entre Tarozzi et Radigue, ce qui s'explique à la fois par le fait que la forme de l'œuvre était déjà préexistante et par le calendrier de concerts très chargé d'Arditti. Tarozzi décrit la transmission de l'œuvre, la première d'un solo du cycle *Occam Océan*, de la manière suivante :

Je n'étais pas dans une position facile, car je ne suis pas la compositrice et on me demandait en plus de travailler avec un grand violoniste. Et la manière de la transmission restait à découvrir ! J'ai découvert au fur et à mesure que

²⁴ Interview avec Sylvia Tarozzi, *op. cit.*

²⁵ RADIGUE, *The Making of Occam XXV*, *op. cit.*, 1^{er}08-2⁰20.

c'est le processus en lui-même qui est important. Pour réaliser la transmission d'*Occam II*, Éliane Radigue m'a donné quelques consignes :

1. Souviens-toi les idées de départ : image, monde vibratoire, écoute partagée, économie des matériaux sonores, gradualité des modulations, etc.
2. Partage ton expérience : sons continus, changements d'archet imperceptibles, dynamique, etc.

Ces conseils ont été précieux.²⁶

Le processus n'a pas été facile. D'ailleurs, Tarozzi explique avoir toujours une hésitation sur la manière la plus authentique de transmettre les œuvres de Radigue :

Admettons qu'un musicien qu'on ne connaît pas nous sollicite pour une nouvelle transmission de l'œuvre. Il vient chez nous en se déplaçant d'une autre ville ou d'un autre pays et, en nous rencontrant, nous nous apercevons que l'on ne va pas pouvoir travailler ensemble (première condition d'Éliane pour le travail). Il faut que la personne accepte que cela peut ne pas fonctionner. C'est quelque chose de spécifique à l'œuvre d'Éliane Radigue : l'instrument, l'instrumentiste et la compositrice (ou l'interprète qui assure la transmission de la musique) forment un triangle «qui doit bien s'entendre».²⁷

Dès lors, cette transmission s'apparente à une tentative de détacher l'œuvre de sa première interprète. En effet, Tarozzi a découvert, en travaillant à la transmission d'*Occam II*, que la note fondamentale de l'œuvre dépend de l'instrument et de la sonorité propre à chaque instrument :

[...] j'avais un enregistrement avec le compositeur Marc Sabat à Berlin pour la pièce *Zarlino*. Je voyageais avec un vol Ryanair (tout sauf *musician-friendly*!) et Marc m'a proposé d'utiliser l'un de ses instruments plutôt que d'emmener le mien. En préparant la rencontre avec Arditti, j'ai essayé de jouer *Occam II* sur le violon de Marc et c'est à ce moment-là que j'ai réalisé que si la pièce n'avait pas été composée avec mon instrument elle aurait eu une forme complètement différente. Cela aurait été une autre pièce!²⁸

Dès lors, Tarozzi a décidé de partager avec Arditti l'«image» sur laquelle se base *Occam II*. Cette image varie pour chaque *Occam* et est un choix qui s'opère entre Radigue et les interprètes. Pour Arditti, l'un des violonistes les plus talentueux de sa génération dans le domaine de la

²⁶ Interview avec Sylvia Tarozzi, *op. cit.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

musique contemporaine, il a été facile d'assimiler une nouvelle esthétique et Tarozi a écrit un mémoire sur la transmission de la pièce :

Plus tard, j'ai écrit un petit mémoire et noté mon expérience pour la partager avec Éliane et d'autres personnes qui souhaiteront en profiter. Je pense que chacun aura une expérience de transmission différente mais que les principes que j'ai découverts vont être valables de manière générale. Il ne faut pas s'accrocher à la structure.²⁹

Au-delà de l'« image », d'autres aspects influencent la nouvelle version de l'œuvre. Concernant l'instrument (le type de violon), il en résulte un début différent. En effet, la version d'Arditti commence avec un *sol* comme note fondamentale, alors que Tarozi avait opté pour un *ré*, une fondamentale plus appropriée à son instrument (à noter qu'il s'agit de deux cordes à vide). En outre, les aspects physiologiques et psychologiques de l'interprète qui apprend l'œuvre rejaillissent également sur la nouvelle version de l'œuvre. Étant donné qu'Arditti est un musicien très virtuose, sa version d'*Occam II* est plus mouvementée et il emploie plus de points de contact d'archet, ce qui accélère le tempo, tend l'œuvre et confère d'autres modifications sur le plan sonore. Tarozi commente ainsi son interprétation :

Irvine Arditti ne part pas de la même corde [...]. Nous avons eu très peu de temps de travail de transmission par rapport à ce qui se passe d'habitude pour un solo d'Éliane. Nous avons gardé une partie de ma structure de départ mais l'œuvre ne commence et ne termine pas de la même façon. Irvine Arditti a une personnalité musicale plus active et agile que moi sur le violon et son *Occam II* a un chemin plus articulé. L'archet bouge d'une façon différente, il emploie plus de points de contact d'archet, il passe par plus de modulations. Je trouve que c'était une rencontre intéressante entre le monde sonore d'Arditti et celui de Radigue. Et peut-être une occasion pour faire se rencontrer deux réseaux différents qui ne se côtoient pas souvent : celui de la musique contemporaine « académique » et « expérimentale », ainsi que les partisans des partitions complexes et virtuoses et de la musique électronique et de drone, par exemple.³⁰

Ces deux versions fondamentalement différentes d'*Occam II*, aussi bien par la note fondamentale de départ que par le tempo et par le parcours de l'œuvre, prouvent que ce ne sont pas la copie et la reproduction qui sont au centre du processus de transmission imaginé par Radigue, mais bien une appropriation.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

LE CYCLE *OCCAM* POUR INSTRUMENT SEUL ET ENSEMBLE DE MUSIQUE DE CHAMBRE OU ORCHESTRE

Le cycle *Occam* ne peut exister qu'avec le soutien des co-créateur·ices et interprètes qui réalisent la transmission et l'existence continue du cycle. *Occam Océan I* interprété par Davies est une œuvre pour harpe de concert jouée avec deux archets. La harpe est transformée en un instrument à cordes frottée, afin de réaliser l'esthétique de son continu.³¹ Certaines pièces du cycle ont presque le même titre comme *Occam II*³² qui existe en version pour violon seul (l'œuvre de Tarozzi transmise à Arditti) et en version pour ensemble élargi sous le titre *Occam Océan II* (interprété par des étudiant·es de la *Hochschule der Künste Bern (HKB)*³³). *Occam Océan II* pour ensemble est d'ailleurs une œuvre transmise à travers une assistante de Radigue, Deborah Walker une violoncelliste qui a également créé un *Occam* pour instrument seul et qui a participé à de nombreuses créations d'œuvres du cycle. Les interprètes ont rencontré une seule fois Radigue et ont ensuite travaillé avec Walker. Il s'agit donc d'une œuvre partiellement créée avec Radigue, car Walker s'est chargée de la réalisation, des répétitions et de la supervision du travail compositionnel.

CONCLUSION

Après *Naldjorlak* (2005), le cycle (en cours) *Occam Océan* est l'ensemble d'œuvres le plus important de la phase compositionnelle acoustique de Radigue. Il s'agit des pièces les plus jouées de la compositrice, tant au niveau national qu'international. Le choix stratégique de musicien·nes au profil de concertistes internationaux·ales, comme Kasper T. Toeplitz, Robinson, Walker, Davies, Louis-Michel Marion et Tarozzi soutient la programmation internationale des œuvres de Radigue et maintient de manière conséquente la visibilité du cycle.

Toutefois, le cercle d'interprètes n'est pas seulement important pour la visibilité du cycle, mais aussi pour sa continuité et son évolution. En effet, les musicien·nes sont les co-créateur·ices du cycle : ils et elles apportent des nouveaux éléments et créent également des nouvelles versions des œuvres.

³¹ Rhodri Davies plays *OCCAM I* – Eliane Radigue (excerpt), <<https://www.youtube.com/watch?v=UMxSH9IvZn4>> (consulté le 29.05.2023).

³² Éliane Radigue. *Occam Ocean II (UA) – Concert*, <<https://www.youtube.com/watch?v=JgxK8i1L6E>> (consulté le 29.05.2023).

³³ *Ibid.*

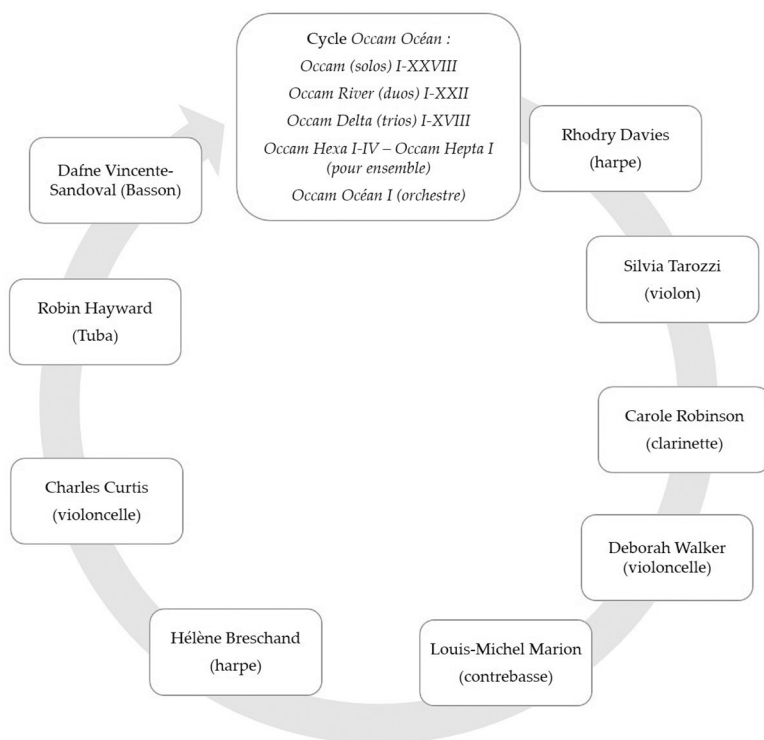


Fig. 3 : Les interprètes et co-créateur·ices du cycle *Occam Océan*

Comme notre étude le montre, le processus de transmission est fondamental pour le cycle *Occam Océan*. Comme il s'agit d'un cycle à forme ouverte son évolution est inconnue. Il sera donc intéressant d'observer les mutations du cycle à l'avenir en comparant les enregistrements des différents *Occams* résultant des transmissions d'interprète à interprète des œuvres et si possible, en documentant, ce processus fondamental. La co-création et la notion de forme ouverte soulèvent à travers ce cycle d'œuvres des questions fondamentales sur l'art et la musique contemporaine. Est-ce qu'une œuvre contemporaine transmise oralement au XXI^e siècle peut perdurer dans le temps et est-ce que le dispositif de l'enregistrement restreint les possibilités de créativité face à une nouvelle exploration du cycle *Occam Océan* ? Nous pourrions peut-être répondre à ce type d'interrogations dans quelques décennies lorsque ce complexe d'œuvres aura été – ou non – transmis à une nouvelle génération d'interprètes.

ANNEXE

Interview de Silvia Tarozzi par Viviane Waschbüsch

Jeudi 20 avril 2023 15h-17h

V.W.: Je souhaite savoir comment fonctionne la genèse d'*Occam II*. Comment s'est fait le contact? Comment avez-vous (co)-créé l'œuvre?

S.T.: La rencontre s'est faite en 2010. J'avais contacté Éliane [Radigue], car j'avais écouté un concert de sa musique pour instruments acoustiques, *Naldjorlak*, et j'étais vraiment enchantée par ce travail. Ensuite, je l'ai rencontrée chez elle et je lui ai demandé s'il était possible de travailler ensemble. J'ai découvert sa musique électronique ensuite. J'ai vraiment d'abord noué avec son travail acoustique, qui était tout récent – le reste je l'ai découvert au fur et à mesure. C'est très différent des autres musiciens qui sont allés auprès d'elle. Ils connaissaient déjà très bien son travail électronique et ils savaient à quoi s'attendre. Je faisais de la musique baroque à l'époque, de la musique contemporaine et de l'improvisation. Elle m'a expliqué son «protocole de travail» qu'elle avait expérimenté et développé lors de précédentes collaborations: on a travaillé ensemble à travers un processus d'écoute du son et des observations et commentaires qui guident progressivement la composition. Tout d'abord, elle m'a demandé si je pouvais jouer pour elle des sons tenus sur mes cordes à vide. Nous avons tout de suite été dans une situation de confiance et je dirais intime. Éliane avait besoin de comprendre si ce processus fonctionnait avec moi. Elle avait travaillé comme cela avec Charles Curtis, Carol Robinson et Bruno Martinez et elle était curieuse de voir si cela allait marcher avec une autre interprète aussi. Elle m'a dit dès le début qu'il faudra probablement des années pour réaliser une pièce et que cette œuvre ne pourrait pas être créée et programmée avant sa validation. Cela a été au tout début du cycle d'*Occam Océan*.

Éliane venait de concevoir l'idée d'*Occam* et elle avait le projet de travailler avec Rhodri Davies quand on s'est connues la première fois. Elle avait l'idée de composer des œuvres autour du principe du rasoir d'*Occam* et de l'idée de l'océan. Après, le concept s'est élargi aux différentes expressions de l'eau en nature (sources, rivières, lacs, ruisseaux etc.). Au début, c'était l'idée de l'océan comme une façon plus sensible et tangible pour les êtres

humains de faire l'expérience du champ électromagnétique et vibratoire. En janvier 2011, elle a travaillé avec Rhodri Davies à la harpe sur *Occam I*.

Nous avons commencé à travailler en mars 2011 et Éliane m'a proposé une image de départ pour structurer la pièce. Elle m'a dit qu'il nous fallait une image commune qui nous aide à structurer la musique, qui serait développée à travers le son et l'écoute partagée. Elle m'a aussi posé des questions par rapport à mon instrument. Elle m'a demandé quelle a été la musique que j'ai jouée auparavant. Et quelle corde à vide selon moi faisait vibrer au maximum mon instrument. C'était une question fondamentale : de quelle hauteur partir. Éliane n'était pas intéressée par la hauteur absolue. Pour avoir amplifié de nombreuses fois mon instrument, je savais où il y avait le plus de feedback et de résonance de corde à vide qui a souvent été difficile à maîtriser par les ingénieurs du son ! Pour mon instrument, il s'agit de la corde de *ré*.

V.W. : J'aurais pensé que la corde de *sol* propose plus de résonances ?

S.T. : Non, cela dépend vraiment de l'instrument. L'autre œuvre qui a été créée pour Angharad Davis a comme note fondamentale le *mi*. Ce n'est pas que dans mon cas que le *ré* sonne plus fort que le *sol*. Mais le *ré* met en vibration l'ensemble de l'instrument plus que les autres cordes.

Éliane avait besoin de sons continus afin de permettre de développer des composantes acoustiques. Il s'agit d'une musique minimale et monodique mais dans l'image acoustique que l'on donne à l'auditeur elle devient polyphonique. C'est l'idée que l'image mentale guide l'écoute du son produit et contribue à créer l'illusion (et l'effet) d'une polyphonie. J'ai dû beaucoup travailler de mon côté car c'est techniquement très difficile à réaliser. Même aujourd'hui l'œuvre reste exigeante pour moi, afin de bien la jouer. À partir du premier son, la pièce se développe à travers des modulations.

V.W. : Vous avez donc fait le choix du *ré* à partir de votre propre instrument ?

S.T. : Oui, c'est cela. Ensuite nous avons beaucoup travaillé sur la conduite de l'archet. Cette musique change tout le temps mais dans la perception immédiate elle doit donner l'impression de ne pas changer. Au niveau de la dynamique aussi, les changements et les paliers sonores doivent être là mais rester imperceptibles et organiques dans leurs progressions. Nous sommes donc parties de l'image qu'elle m'a proposée et nous avons construit notre propre parcours. Et modula-

tion par modulation l'œuvre a pris forme. De cette première image s'est décliné l'œuvre comme elle est aujourd'hui. Sa durée est toujours libre. Mais la structure est toujours là. Et c'est un processus commun pour tous les solos d'*Occam*.

V.W. : Comment se développe la structure pour les pièces de musique de chambre et d'orchestre ?

S.T. : C'est le même processus, mais beaucoup plus rapide, car les musiciens qui jouent ensemble connaissent déjà le processus à travers l'expérience du solo.

V.W. : Et avez-vous noté quelque chose pour mémoriser l'œuvre ou êtes-vous restée dans un processus de mémorisation interne ?

S.T. : J'ai toujours pris des notes sur un cahier, car souvent nos sessions de travail étaient à des mois de distance. Ce sont des notes en rapport avec le parcours, l'image et par rapport à certaines choses que je découvrais dans ma sonorité. Ce sont parfois des notes de *pitches* (hauteurs) car Éliane demande d'accorder l'instrument avec la salle dans laquelle on va jouer et l'accordage prend beaucoup de place dans sa musique. Il n'y a pas un accordage à 440Hz comme en musique classique. L'intonation de l'instrument peut être beaucoup plus haute ou beaucoup plus basse et d'autres musiciens utilisent même des scordaturas dans leurs *Occam*. J'ai remarqué que dans la relation entre les quatre cordes certaines proportions marchent mieux que d'autres. C'est une résultante plus intéressante que d'autres. Mais effectivement, je n'ai jamais noté une « vraie » partition. C'est impossible de noter précisément ce qui se passe au niveau acoustique pendant la pièce.

V.W. : Si vous jouez à nouveau l'œuvre est-ce que vous consultez vos notes au préalable ou est-ce que vous avez tellement intégré le parcours que vous n'en n'avez plus besoin ?

S.T. : Je n'en ai pas besoin. Mais je trouve intéressant de retrouver les notes que j'ai prises et de vérifier s'il n'y a pas quelque chose qui m'a échappé depuis le temps. Parce que parfois cela arrive. La chose que je reprends vraiment c'est l'image. Éliane l'appelle d'ailleurs l'échafaudage que l'on enlève par la suite mais qui redevient inspirant et utile lorsque l'on reprend l'œuvre après un certain temps. Il me semble que si je me raccroche à l'image il y a quelque chose de plus juste et de plus poétique qui en ressort. Ensuite, je ne me sers même plus de l'image.

V.W. : Et l'image, est-ce une image définie avec Éliane Radigue ? S'agit-il d'une photographie, d'une peinture ou d'une image mentale ?

S.T. : Dans mon cas, c'est une vision mentale. Et c'est Éliane qui l'a proposée en pensant à moi et à elle : il s'agit d'un lieu et d'un moment du jour précis. Mais pour moi et pour elle, il y a des déclinaisons différentes, basées sur notre propre biographie. Donc ce n'est pas la même eau, ce n'est pas la même expérience. Mais c'est une image que l'on partage et c'est la même pour nous deux et pour la pièce *Occam II*.

V.W. : Et pour retravailler l'œuvre vous revenez parfois dessus ?

S.T. : Parfois je reviens sur l'image pour me ressourcer. Ce n'est pas une musique « froide », c'est une musique qui marche bien quand elle touche émotionnellement les auditeurs. Il y a quelque chose qui se passe en moi pendant la performance et que j'essaie de partager avec l'auditeur.

V.W. : Combien de temps avez-vous travaillé sur l'œuvre avant de la créer ?

S.T. : Entre la première rencontre de travail en mars 2011 et le premier concert en mai 2012, nous nous sommes rencontrées cinq ou six fois à Paris. Nous faisons des sessions de deux à trois jours ensemble et entretemps je travaillais chez moi et nous nous parlions au téléphone. Parfois, je lui envoyais des enregistrements par courrier. Au moment de notre première rencontre personnelle, en septembre 2010, j'attendais mon enfant et on n'a pas travaillé tout de suite. La première fois nous avons beaucoup parlé de la maternité et moins de musique. Elle m'a dit que c'est un moment très spécial et qu'il fallait que je me dédie à cela. Il ne fallait pas forcer les choses pour faire un projet de création, selon Éliane.

En mars 2011, je suis allée la voir avec mon bébé. Éliane était très contente ! Cela a été très beau pour moi aussi bien que c'était une période intense. En même temps pendant la maternité, j'étais beaucoup plus à la maison et j'avais le temps de travailler. C'était donc une situation quasi-idéale pour préparer une œuvre comme *Occam Océan*. Elle a été créée au *Festival Angelica* de Bologne au mois de mai en 2012.

V.W. : Il s'agit donc d'une véritable insertion dans la genèse, dans l'écoute de l'esthétique et de l'œuvre... Cela rend les œuvres très spéciales car vous avez un lien tout à fait spécial à l'œuvre. Je me demande : l'avez-vous jouée sur un violon baroque ?

S.T. : J'ai joué sur mon violon moderne. J'ai aussi un violon ancien, français, du milieu du XVIII^e siècle mais il n'a pas vraiment une très belle sonorité. Baroque ou pas baroque n'était pas important dans

ce contexte. Je trouve même que le violon moderne fonctionne mieux avec l'œuvre. Ce que j'ai pu apporter de mon expérience en musique baroque a été surtout la façon d'utiliser l'archet, peut-être plus nuancée, plus expressive par rapport à l'archet moderne et à sa technique. J'ai donc certainement une sensibilité par rapport au contact avec la corde en ayant travaillé sur des cordes en boyau. Et aussi la question des tempéraments et les relations des intervalles au sein de la même gamme, ainsi que les questions d'intonation, de diapason. Ce sont des sujets importants dans la musique ancienne mais aussi dans la musique microtonale contemporaine que j'ai aussi beaucoup jouée. C'est un rapport au son que j'ai trouvé tout à fait naturel en abordant la musique d'Éliane.

V.W. : Comment fonctionne le processus de création ?

S.T. : Il y a un côté très humain dans la musique d'Éliane Radigue et sa création est quasi-magique. C'est un processus de composition très « simple » et en même temps très riche. Elle a quelque part mis en condition des autres musiciens pour pouvoir continuer son travail.

Bien qu'elle continue à rencontrer ses musiciens chez elle et à suivre la création des nouvelles pièces, quelques-unes de ses œuvres sont maintenant créées sans elle (on dirait à distance), parce qu'elle ne se déplace plus. Donc le processus créatif peut parfois continuer avec une certaine autonomie car elle a partagé avec ses interprètes les plus proches une façon de faire la musique. On pourrait dire qu'elle a libéré sa propre musique dans le monde ! Il s'agit d'un processus de co-crédation mais pas d'une composition cosignée. L'œuvre ne peut pas exister dans sa forme spécifique sans l'interprète mais la musique est très clairement celle d'Éliane Radigue. Il y a un partage entre l'interprète et la compositrice qui consiste pour l'interprète à s'immerger dans l'univers sonore de la compositrice et pas le contraire.

V.W. : Comment a été réalisée la transmission de l'œuvre ?

S.T. : Éliane Radigue souhaitait être témoin de la transmission d'une de ses œuvres car récemment elle a dû renoncer à travailler avec des nouveaux interprètes en raison de ses problèmes de santé. Elle se demandait comment sa musique peut continuer d'exister à travers ses musiciens. En 2019, le Festival polonais *Sacrum Profanum* lui a proposé de créer une nouvelle œuvre avec l'éminent violoniste Irvine Arditti. Malheureusement, Éliane ne pouvait pas se charger de la composition d'une nouvelle œuvre. Mais les interprètes peuvent transmettre eux-mêmes l'œuvre et elle m'a demandé si je

voulais le faire. Je n'étais pas dans une position facile, car je ne suis pas la compositrice et on me demandait en plus de travailler avec un grand violoniste. Et la manière de la transmission restait à découvrir ! J'ai découvert au fur et à mesure que c'est le processus en lui-même qui est important. Pour réaliser la transmission d'*Occam II*, Éliane Radigue m'a donné quelques consignes :

1. Souviens-toi les idées de départ : image, monde vibratoire, écoute partagée, économie des matériaux sonores, gradualité des modulations, etc.

2. Partage ton expérience : sons continus, changements d'archet imperceptibles, dynamique, etc.

Ces conseils ont été précieux. Il se trouve que, avant le rendez-vous avec Irvine Arditti, j'avais un enregistrement avec le compositeur Marc Sabat à Berlin pour la pièce *Zarlino*. Je voyageais avec un vol Ryanair (tout sauf *musician-friendly* !) et Marc m'a proposé d'utiliser l'un de ses instruments plutôt que d'emmener le mien. En préparant la rencontre avec Arditti, j'ai essayé de jouer *Occam II* sur le violon de Marc et c'est à ce moment-là que j'ai réalisé que si la pièce n'avait pas été composée avec mon instrument elle aurait eu une forme complètement différente. Cela aurait été une autre pièce !

Si le violon joue un rôle aussi important dans la genèse sonore de l'œuvre que faire donc avec un autre violoniste ? Que pouvais-je demander à Irvine Arditti de reproduire sur son violon, avec son propre son et sa personnalité musicale ? Ce fut un choc et je me suis sentie vraiment démunie. Mais en partant de ce sentiment, je me suis rendu compte que l'élément le plus important à transmettre pour structurer à nouveau la pièce était l'image d'*Occam II*. Le partage de cette image et le partage des notions de base, faite personnellement, en présence d'Irvine Arditti, en essayant d'écouter comme Éliane écoute. J'ai sans doute échoué sur ce point, mais j'ai essayé de trouver ma propre façon d'écouter et j'ai eu le privilège de travailler avec un grand musicien qui, grâce à son talent et à son incroyable expérience, a assimilé très rapidement les directions que je lui proposais. J'ai également été très impressionnée par la disponibilité qu'il a manifestée en me rejoignant à la maison pour travailler ensemble. J'ai rencontré une personne extraordinaire et un grand professionnel, qui n'a pas hésité à se mettre à la disposition d'une violoniste plus jeune et inconnue pour apprendre une pièce d'une compositrice qu'il ne connaissait pas auparavant et qu'il ne pouvait pas rencontrer personnellement !

Plus tard, j'ai écrit un petit mémoire et noté mon expérience pour la partager avec Éliane et d'autres personnes qui souhaiteront en profiter. Je pense que chacun aura une expérience de transmission différente mais que les principes que j'ai découverts vont être valables de manière générale. Il ne faut pas s'accrocher à la structure. Mais peut-être qu'il serait possible de créer une sorte de protocole de transmission. Mais il n'y en a pas pour le moment. La transmission de la musique d'Éliane Radigue va de toute façon rester une question sensible.

Admettons qu'un musicien qu'on ne connaît pas nous sollicite pour une nouvelle transmission de l'œuvre. Il vient chez nous en se déplaçant d'une autre ville ou d'un autre pays et, en nous rencontrant, nous nous apercevons que l'on ne va pas pouvoir travailler ensemble (première condition d'Éliane pour le travail). Il faut que la personne accepte que cela peut ne pas fonctionner. C'est quelque chose de spécifique à l'œuvre d'Éliane Radigue : l'instrument, l'instrumentiste et la compositrice (ou l'interprète qui assure la transmission de la musique) forment un triangle « qui doit bien s'entendre ».

La forme et le son d'*Occam II* sont venus de mon violon, celle d'*Occam I* de la harpe de Rhodri Davies, etc. La structure doit émerger de l'interprète, de sa propre façon de jouer et de la vision que l'image lui suggère. Au moment de la performance, cela donne du sens à la musique, au choix de certaines modulations plutôt que d'autres, et tout devient cohérent et profond.

V.W. : Quelles sont les différences entre les interprétations d'Irvine Arditti et de Silvia Tarozzi ?

S.T. : Irvine Arditti ne part pas de la même corde par exemple ! Il n'a pas choisi le même son fondamental. Nous avons eu très peu de temps de travail de transmission par rapport à ce qui se passe d'habitude pour un solo d'Éliane. Nous avons gardé une partie de ma structure de départ mais l'œuvre ne commence et ne termine pas de la même façon. Irvine Arditti a une personnalité musicale plus active et agile que moi sur le violon et son *Occam II* a un chemin plus articulé. L'archet bouge d'une façon différente, il emploie plus de points de contact d'archet, il passe par plus de modulations. Je trouve que c'était une rencontre intéressante entre le monde sonore d'Arditti et celui de Radigue. Et peut-être une occasion pour faire se rencontrer deux réseaux différents qui ne se côtoient pas souvent : celui de la musique contemporaine « académique » et « expérimentale »,

ainsi que les partisans des partitions complexes et virtuoses et de la musique électronique et de drone, par exemple.

V.W. : Est-ce que l'œuvre est souvent jouée ?

S.T. : Je la joue encore souvent, oui. C'est une musique qui ne vieillit pas rapidement et qui m'accompagne sur un long parcours, soit dans sa version solo, soit avec les pièces de musique de chambre. Au mois d'août 2022 avec Deborah Walker, Julia Eckhardt, Nate Wooley et Enrico Malatesta nous avons participé au *Edition Festival* à Stockholm en jouant plusieurs pièces d'Éliane et en créant un nouveau quintette, *Occam Hexa IV*.

V.W. : Sur quel violon a été interprété *Occam II* ?

S.T. : Je joue un violon d'Alessandro Urso construit en décembre 1999 à Bologne. C'est un violon que j'aime beaucoup. C'est surtout l'instrument de toutes mes explorations sonores et je lui fais donc confiance.

Consuelo SALVADORI

CONCILIER LA NORME ET LA MARGE : *RIVOLTA* DE CAROLINE CHARRIÈRE

Née à Fribourg (CH) en 1960 et disparue en 2018, la compositrice suisse Caroline Charrière a écrit pour donner voix à sa quête spirituelle, à sa fascination pour la nature et surtout à son combat politique, social et féministe. En 2003, elle se trouve au milieu de sa trajectoire artistique : elle a achevé une centaine d'œuvres importantes dans divers genres, de la musique de chambre à la musique chorale, en passant par l'orchestre, le lied et l'oratorio, avec une préférence marquée pour la voix humaine. Les commandes affluent dès les années 1990 aussi bien par des interprètes que par des festivals (comme le Festival de musiques sacrées de Fribourg, Murten Classics, Lucerne Festival et Pro Helvetia), elle décide, à partir des années 2000, de se consacrer davantage à la composition et à la direction du Chœur de Jade, un ensemble vocal féminin qu'elle a fondé. Charrière est ainsi l'une des premières femmes suisses à vivre de son art.

En 2003, elle compose le chœur de femmes *Rivolta*. La pièce se rapproche du style musical de Giovanna Marini, compositrice née à Rome en 1937 et décédée en 2024, guitariste, chanteuse politiquement engagée et professeure d'ethnomusicologie à l'École populaire de musique du Testaccio à Rome et à l'Université Paris 8 à Saint-Denis. En traversant la péninsule de haut en bas, Marini recueille les chants populaires en langue italienne et dans les différents dialectes, pour lesquels elle conçoit un système particulier de notation musicale. Elle se familiarise également avec la chanson politique et la narration populaire improvisée. Ses créations, inspirées par la pensée antibourgeoise de Pier Paolo Pasolini, dénoncent la mainmise des gouvernements de droite sur la démocratie et la politique

* Je remercie la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg, Michel Charrière et Giovanna Marini (†) de m'avoir autorisée à publier la correspondance citée dans cet article. Je remercie également Isabelle Schmied de l'Union suisse des chorales, Jacqueline Gross du Chœur de Jade et Irène Minder-Jeanneret d'avoir répondu à mes questions, ainsi que Catterina Verona et Muriel Ballaman pour leur relecture. Enfin, j'adresse mes sincères remerciements à ma directrice de thèse, PD Dre Delphine Vincent, qui par ses conseils et ses critiques a guidé mes réflexions du début à la fin de ce travail.

culturelle en Italie. Son catalogue est riche de musique engagée; par exemple, pour fêter le bicentenaire de la Révolution française, en 1989, Marini met en musique la Déclaration universelle des droits de l'homme.

Charrière connaissait très bien Marini qu'elle a rencontrée en Suisse déjà dans les années 1990, et avec laquelle elle a entretenu une riche correspondance qui, aujourd'hui, est conservée dans le Fonds Caroline Charrière déposé à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg.¹ La compositrice suisse aimait particulièrement la musique de la chanteuse romaine dont elle étudiait minutieusement le langage mélodique et harmonique, ainsi que les effets sonores. En outre, Charrière et le Chœur de Jade avaient suivi plusieurs ateliers sur l'improvisation vocale et la pose de la voix organisés par Marini et son Quartetto Vocale. Marini est, sans aucun doute, un modèle pédagogique très important pour Charrière.

Tout comme dans les œuvres de Marini, dans *Rivolta* les voix de femmes s'élèvent, dans un style populaire et un langage tonal apparemment simple, contre les personnalités corrompues qui manipulent les plus vulnérables. Le texte en italien écrit par Charrière est bref et direct: «Rivolta, rivolta/ Nauseante il tuo mondo/ Corrotto, corrotto/ Rivelare/ Vergogna/ Vendicare/ Memoria/ Pescecan, pescecan/ Prigione/ Hai mentito/ Hai rubato/ Difendere la giustizia/ Difendere l'innocenza/ Verità/ Libertà/ Rivolta».² Par son ton direct et accusateur, qui pourrait même être ressenti comme violent par un public pour la majorité plutôt conservateur du point de vue politique et musical, le texte de Charrière ne correspond pas du tout à la norme de la musique chorale populaire à Fribourg. En outre, avant que la pièce soit créée par le Chœur de Jade, l'année suivante, en 2004, Charrière présente sa pièce au concours de composition organisé régulièrement par l'Union suisse des chorales. Là encore, *Rivolta* se distingue de toutes les autres pièces inscrites au concours par son sujet et par son écriture musicale. Cependant, malgré le cadre contraignant, la pièce remporte finalement un deuxième prix.

Dans la correspondance entre Charrière et Marini, il est clair que la compositrice suisse s'est inspirée des textes et de la musique de Marini pour composer sa propre musique politiquement engagée. Au fur et à mesure que les deux compositrices correspondent, la prise de conscience de Charrière se renforce. Par l'étude du texte et du traitement musical, cet

¹ Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg (BCUF), Fonds Caroline Charrière, LM 16.

² «Révolte, révolte/ Nauséabond ton monde/ Corrompu, corrompu/ Révéler/ Honte/ Venger/ Mémoire/ Requin, requin/ Prison/ Tu as menti/ Tu as volé/ Défendre la justice/ Défendre l'innocence/ Vérité/ Liberté/ Révolte»; toutes les traductions sont de l'autrice.

article souhaite montrer que *Rivolta* véhicule, par conséquent, un message éloigné de l'imaginaire conservateur lié à la musique fribourgeoise et aux chœurs amateurs patriotiques de la Suisse, un pays, d'ailleurs, considéré généralement comme politiquement neutre.

LE CHANT CHORAL À FRIBOURG

Pour comprendre le cadre dans lequel Charrière compose *Rivolta*, il faut partir de l'univers choral suisse, plus spécifiquement fribourgeois. En effet, le chant choral à Fribourg n'est pas seulement une activité musicale comme tant d'autres ; il participe à la construction de l'identité régionale et nationale. Il s'agit alors d'une sorte d'AOP, d'un produit d'origine protégée à défendre. Qu'on en parle au XIX^e siècle, période d'essor des chœurs d'hommes à Fribourg, ou de nos jours, les choses n'ont pas beaucoup changé en l'espace de deux cents ans et les traditions perdurent de génération en génération.

Piliers de la société fribourgeoise au XIX^e siècle, les chœurs d'hommes participent aux combats politiques de l'époque. Qu'ils soient radicaux ou libéraux, ils réunissent des chanteurs liés par les mêmes idéaux patriotiques.³ La Société de chant de la Ville de Fribourg, première chorale de la Suisse romande fondée en 1841, sympathise initialement avec les radicaux. Cependant, en 1871, le parti conservateur de la ville s'affirme et défend le catholicisme ultramontain.⁴ En 1877, la Cécilienne de Fribourg est fondée par le chanoine Joseph Schorderet pour assurer le chant durant les services religieux et, en même temps, dans la tentative de soustraire les chanteurs à l'influence des mouvements ouvriers. Chaque paroisse, même la plus petite, a sa propre société de chant, un chœur d'hommes à l'origine. Schorderet devient l'inspirateur de la « République chrétienne » installée par l'ultra-conservateur Georges Python.⁵ À partir de là, tout le pays s'imprègne de chants célébrant une identité nationale construite sur le patriotisme catholique. Le folklore en pleine création ne célèbre plus la liberté du peuple, mais la beauté du paysage helvétique, de la montagne en particulier, la vie saine et heureuse de la Suisse primitive.⁶ Dans un canton pauvre en musique instrumentale, à l'exception des harmonies et

³ Caiti HAUCK, « Sociétés chorales et musique politique », *Annales fribourgeoises*, vol. 84, 2022, pp. 35-44 : 35.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ Anne PHILIPONA, « Du chant patriotique au patriotisme catholique », *Annales fribourgeoises*, vol. 84, 2022, pp. 25-33 : 27-30.

des fanfares aux répertoires paramilitaires, Joseph Bovet (1879-1951), abbé chantant, père du chant choral à Fribourg à partir des années 1920, puise dans cet imaginaire pour bâtir une nouvelle sociabilité construite autour des chorales. Nommé maître de chapelle en 1923, il a produit un grand nombre d'œuvres religieuses, mais c'est principalement grâce à ses compositions profanes que sa renommée s'est établie. En effet, il a écrit près de 2000 chansons caractérisées par des textes simples, qui abordent des sujets tels que la nature, la vie à la campagne et la famille. En tant qu'enseignant à l'École normale, il a formé un très grand nombre de compositeurs et de chefs de chœurs, qui continuent dans la même direction, comme l'abbé et maître de chapelle Pierre Kaelin (1913-1995), qui, à son tour, a été le maître d'André Ducret (*1945).

Alors que les autres cantons romands comme Vaud et Genève s'ouvrent davantage au modernisme des compositeurs étrangers⁷, les chœurs amateurs catholiques fribourgeois, comme ceux des cantons germanophones et du Valais, se referment plutôt sur des chants populaires exaltant un temps idéalisé et une terre agricole, où la modernité n'est pas encore entrée dans les foyers et n'a pas perverti les mœurs, et surtout, sous-entendu, loin des idéaux «diaboliques» du radicalisme.⁸

Les générations se succèdent, mais la tradition catholique et patriotique de l'abbé Bovet perdure et est encore bien vivante. Kaelin, élève de Bovet et modèle de Ducret, a composé par exemple *Chante en mon cœur pays aimé* en 1986; celui-ci a connu un succès énorme et est considéré de nos jours comme l'un des hymnes du canton, presque au même niveau que le célèbre *Ranz des vaches*. Un chœur mixte, souvent en habits traditionnels, y chante les joies de l'enfance au pays aimé, premier bonheur que Dieu a donné. Finalement, on retrouve dans l'effectif des voix de femmes, qui peuvent participer aux fêtes de chant seulement depuis quelques années, c'est-à-dire à partir de 1982.

L'ART CHORAL FRIBOURGEOIS ÉLU MODÈLE NATIONAL

La tradition du chant choral à Fribourg n'anime pas uniquement les cœurs de ses habitants, mais s'impose peu à peu en tant que modèle national. À partir de 1997, Ducret, contemporain de Charrière, est chargé de la formation des juges du concours annuel de l'Union suisse des

⁷ Florence SIDLER, «Les fonds musicaux de la BCU», *Annales fribourgeoises*, vol. 84, 2022, pp. 69-78: 70.

⁸ Cf. PHILIPONA, «Du chant patriotique au patriotisme catholique», *op. cit.*, pp. 31-32.

chorales, avec son ami Hansruedi Kämpfen, le président du même jury qui, en 2004, examinera *Rivolta*. L'écriture tonale et mélodique de Ducret, empreinte de sérénité, de fierté chrétienne et de mal du pays, devient le modèle de musique chorale non seulement typiquement fribourgeois, mais le modèle national promu par l'Union, et qui correspond à une rhétorique nationale en place depuis le XIX^e siècle.⁹

Alors qu'il gagne plusieurs prix partout en Suisse, trois rien qu'en 2003 au concours de composition de l'Union (avec *Le tin di j'ourè*, *Par un autre chemin* et *Parabola de vinea Domini electa*), Ducret participe à nouveau à l'édition de 2004 avec deux pièces qui remportent deux prix (*Sur le grand échiquier* et *Faut chanter*). D'ailleurs, le bulletin *Chorus* de l'Union sorti en 2003, qui contient le règlement du concours auquel Charrière a participé, fait figurer son portrait en couverture.¹⁰

Toutes les pièces qui remportent un prix au concours de 2004 dans la catégorie des compositions libres, sauf *Rivolta*, partagent des thèmes typiques du chant populaire suisse. *Gebet XXI* du compositeur valaisan Javier Hagen reprend un texte sacré ; *Du träumst von den Flocken* d'Hugo Dudli, originaire de Weinfelden dans le canton de Thurgovie, parle de la neige et des flocons ; le cycle *D'Chiäjeri, Z'Läbu, Weischus dü und Juranacht* d'Eugen Meier, musicien né en Argovie, mais qui a habité presque toute sa vie en Valais, chante la Vierge et la beauté du canton du Jura ; *Sur le grand échiquier* de Ducret est une ode au Paradis ; *Zwei Segel* de Thomas Kuster, compositeur de Saint-Gall, parle d'un voyage en bateau ; dans *Briegg nid, briegg nid* du bernois Elvino Amaretti, on console une petite souris ; finalement, *Faut chanter*, à nouveau de Ducret, est une chanson de carême.

Entre fêtes religieuses et traditions campagnardes, le texte mis en musique dans *Rivolta* par Charrière, seule femme ayant remporté un prix dans la catégorie des compositions libres lors du concours de 2004, se détache complètement des autres pièces par son contenu de rébellion, bien éloigné d'une vision de la Suisse stéréotypée.

CHARRIÈRE SORT DU CANON

Bien que *Rivolta* se distingue des autres compositions par son texte engagé, la pièce répond à toutes les prescriptions du règlement : elle est écrite pour voix égales (soprano – mezzo-soprano 1 – mezzo-soprano 2 –

⁹ Delphine VINCENT, communication personnelle, Fribourg, le 16 janvier 2024.

¹⁰ SCHWEIZERISCHE CHORVEREINIGUNG, *Chorus*, n° 5, 2003.

alto) et *a cappella*, la durée ne dépasse pas les cinq minutes et le niveau d'exécution s'adapte en principe au niveau moyen d'un chœur amateur.

Rivolta

Pour Giovanna Marini et son combat

2ème prix au concours suisse de composition 2003
USC - FSEC - Festival européen de la jeunesse, Bâle

Paroles et musique: Caroline Charrière

1) sans notes 2/4

Avec feu et détermination
Vivace

italien

plus

Soprano
Mezzo 1
Mezzo 2
Alto

Ri - vol - ta ri - vol - ta ri - vol - ta ri -
Ri - vol - ta ri - vol - ta ri - vol - ta ri -
Ri - vol - ta ri - vol - ta ri - vol - ta ri -
Ri - vol - ta ri - vol - ta ri - vol - ta ri -

Fig. 1 : Caroline Charrière, *Rivolta*, mes. 1-6, in *Choralia Helvetica*, Aarau, Union suisse des chorales, 2004 ; © Fribourg, Bibliothèque cantonale et universitaire, Fonds Caroline Charrière, LM 16-IV-155-a.

Le texte de Charrière, à l'image de tout son répertoire, est distillé et réduit à l'essentiel: «Rivolta, rivolta/ Nauseante il tuo mondo/ Corrotto, corrotto/ Rivelare/ Vergogna/ Vendicare/ Memoria/ Pescecane, pescecane/ Prigione/ Hai mentito/ Hai rubato/ Difendere la giustizia/ Difendere l'innocenza/ Verità/ Libertà/ Rivolta». Elle joue aussi avec les répétitions des mots: «rivolta» qui revient dix-huit fois et «pescecane» qui apparaît 37 fois. Elle introduit également des mots hurlés en écho, donc des effets de spatialisation: «corrotto», «prigione», «hai mentito» et «hai rubato».

Le tempo est très rapide en 2/4, 130 à la noire. L'écriture est principalement homorythmique et syllabique, proche du parlé. À partir de la mesure 37, Charrière indique d'accentuer davantage les consonnes, peu à peu en passant du *pianissimo* au *fortissimo*, ce qui, ajouté aux répétitions en succession rapide du mot «pescecane», produit un effet d'*accelerando*. Voici donc un autre paramètre musical qui distingue la pièce de Charrière des autres compositions du concours enracinées dans le canon. *Rivolta* nécessite effectivement un tempo d'exécution très rapide, au contraire des autres pièces qui sont très lentes.

La compositrice prévoit également des indications d'expression qui ne laissent aucun doute sur le caractère qu'elle recherche : d'abord « avec feu et détermination » (mes. 2), puis « accusateur » pour « nauséante il tuo mondo » (mes. 12), enfin « héroïque » pour « difendere la giustizia » (mes. 57).

Ces effets de théâtralisation reviennent dans la plupart de ses compositions. Ils apparaissent aussi dans les pièces de Marini transcrites, décortiquées et dirigées par Charrière. C'est surtout le cas de *Tien an Men* (1989), dans lequel, comme dans *Rivolta*, Marini rend hommage aux combats des jeunes Chinois qui, manifestant contre le régime communiste de Zhao Ziyang, ont été massacrés sur la place de Pékin en 1989. Charrière connaît bien cette pièce, qu'elle inclut à maintes reprises dans les programmes du Chœur de Jade et qu'elle a enregistrée en 1997 dans son premier CD.¹¹

Charrière semble effectivement s'être inspirée du contenu de *Tien an Men*, dont le texte proclame :

Ma, forse che vivere rischiando la vita per un'idea è il solo modo degno che ci sia/ Che dicono i ragazzi della Tien an Men/ Io non capisco una parola/ Le fasce bianche strette intorno ai capelli neri lucidi e lisci [...] Io sto qui seduta, le mani mi si chiudono, le gambe le ho tagliate, le braccia non si tendono, le parole non escono, la testa non le parla più [...] E vedo voi laggiù morire per ottenere un governo pulito/ Qui di pulito non c'è più nemmeno il sole/ Siamo paralizzati davanti al televisore a vedere voi morire [...] Solo un minuto liberi e vivi e soli.¹²

¹¹ Johannes BRAHMS – Benjamin BRITTEN – Caroline CHARRIÈRE – Giovanna MARINI, *Wolcum !*, Caroline Charrière (direction), Roland Charrière (cor), Line Gaudard (harpe), Claudio Pontiggia (cor), Chœur de Jade, Senèdes, 1997, Artlab 97879. Nous signalons également le CD dans lequel Charrière et le Chœur de Jade ont enregistré *Rivolta* : Caroline CHARRIÈRE, *Constellations : 15^e anniversaire, mai 2006*, Caroline Charrière (direction), Antonio Faillaci (trompette), Enrico Fonseca (trompette), Line Gaudard (harpe), Jacques Henry (trombone ténor), Gabriela Jungo (violon), Sophie Marilley (mezzo-soprano), Louis-Alexandre Overney (percussions), Céline Portat (alto), Monique Volery (soprano), Pascal Widder (trombone basse) et le Chœur de Jade, Artlab, Senèdes, 2006, Artlab 06142.

¹² « Mais, peut-être que vivre et risquer sa vie pour une idée est la seule voie digne qui existe/ Que disent les garçons de Tien an Men/ Je ne comprends pas un mot/ Les bandeaux blancs resserrés autour des cheveux noirs brillants et lisses [...] Je reste assise ici, mes mains sont fermées, je sens mes jambes coupées, mes bras ne se tendent pas, les mots ne sortent pas, la tête ne peut plus les prononcer [...] Et je vous vois là-bas, mourir pour obtenir un gouvernement plus propre/ Ici il n'y a plus rien de propre, même le soleil/ Nous restons paralysés devant la télévision à vous regarder mourir [...] Seulement une minute libres et vivants et seuls ».

Dans une partition de *Tien an Men* qu'elle transcrit à la main, la compositrice note que l'émission vocale doit être bien différente du chant d'église, c'est-à-dire nasale, plus ouverte et avec rage, «totalement engagée» (mes. 1). Il s'agit d'une vocalité très différente de la vocalité ronde de *Sur le grand échiquier*, avec laquelle Ducret a gagné un deuxième prix au concours de 2004, et que Charrière choisit également pour *Rivolta*.

T I E N A N T I E N 4'

G. Marini

Ma, forse che vi-ve-re ris-chian-do la vi-ta per un i-dea è il solo mo-do degno che ci
 Ma, forse che vi-ve-re ris-chian-do la vi-ta per un i-dea è il solo mo-do degno che ci
 Ma, forse che vi-ve-re ris-chian-do la vi-ta per un i-dea è il solo mo-do degno che ci
 Ma, forse che vi-ve-re ris-chian-do la vi-ta per un i-dea è il solo mo-do degno che ci
 Ma, forse che vi-ve-re ris-chian-do la vi-ta per un i-dea è il solo mo-do degno che ci

Fig. 2 : Giovanna Marini, *Tien an Men*, mes. 1-11, transcription au crayon de Charrière; © Fribourg, BCU, LM 16-IX-E-1-11/12.

Rivolta se rapproche de *Tien an Men*, tout en se distinguant des autres pièces du concours, également au niveau du traitement harmonique. Bien que les pièces de Charrière et de Marini commencent dans une tonalité simple à réaliser pour des amateurs comme *la mineur*, on y retrouve de nombreux frottements harmoniques entre les voix, c'est-à-dire des intervalles dissonants de ton et de demi-ton qui s'enchainent tout au long des deux pièces.

Dans les quatre premières mesures de *Rivolta*, par exemple, les voix commencent à l'unisson, puis elles passent à un accord dissonant (*la*, *si*,

do, mi), reviennent à l'unisson et ensuite les sopranos varient une note dans le même accord dissonant (la, si, do, ré dièse).

Ces décalages se combinent enfin avec des *ostinati*, des petits motifs répétés, dans un ambitus ou des intervalles serrés, qui soulignent la narration et la font évoluer. Dans *Rivolta*, ils apparaissent pour les répétitions en succession rapide de «rivolta» (mes. 12-21) et de «pescecane» (mes. 37-83). Une écriture apparemment dépouillée de tout artifice, et qui pourtant, combinée à un tempo rapide comme c'est le cas ici, demande un travail de justesse qui n'est pas si simple à réaliser pour des chœurs amateurs.

Handwritten annotations on the score:

- CT)
- 3+4
- 1+2 (solo)
- 2 en accentuant les consonnes
- relais resp.
- une voix parlée: "Prigione" crescendo poco a poco
- une voix parlée: "Hai mentito"
- une voix criée: "Hai rubato"

Lyrics: pes-ce-ca-ne pes-ce-ca-ne pes-ce-ca-ne pes-ce-ca-ne pes-ce-ca-ne

Fig. 3: Charrière, *Rivolta*, mes. 37-46;
© Fribourg, BCU, LM 16-IV-155-a.

LE MODÈLE MARINI

Dans *Rivolta*, Charrière se tourne donc vers le style de Marini pour se mettre en marge de la norme qui l'entourait. En réalité, elle était partie à la rencontre de Marini bien avant 2003. Dès le début des années 1990, la

jeune Charrière collecte des affiches, des programmes de concert, des livres, des partitions et des coupures de journaux suisses concernant ses concerts. La première, tirée du *Nouveau Quotidien* de Lausanne, date du 3 novembre 1992. Le titre fait d'ailleurs sourire par les choix sexistes du journaliste : «Lausanne accueille dès ce soir, au Théâtre de Vidy, la remuante chanteuse-compositeur-professeur [noter le féminin pour le premier terme et le masculin pour les deux suivants] Giovanna Marini». ¹³

Puis, Charrière et Marini commencent à correspondre en 1994. Charrière est de plus en plus fascinée par la musique de la compositrice romaine, par ses recherches ethnomusicologiques et par son engagement politique et artistique. En 2003, en compagnie du Chœur de Jade au complet, Charrière participe au stage de musique ancienne tenu par Marini et son Quartetto Vocale, un ensemble vocal féminin. Il a lieu à Bulle, une petite ville proche de Fribourg. Parmi le matériel du cours, on retrouve des chants traditionnels de plusieurs régions d'Italie. ¹⁴ Grâce à cette expérience, Charrière se rapproche du style populaire de la tradition orale. Elle note sur les partitions les phrasés, les mélismes et les glissandi de la voix, elle transcrit en notation moderne les neumes, marque les consonnes à accentuer lorsqu'on chante en italien et les pauses qui rompent la déclamation du texte. Elle se familiarise avec la musique modale et accorde une grande attention aux différents types d'harmonisation. L'expérience avec Marini lui permet d'enrichir son vocabulaire musical, en faisant de la voix féminine l'élément thématique central de son évolution stylistique.

De retour du stage, le 4 mai 2003, elle commence à noter des idées pour le texte de *Rivolta*. Quelques jours après, le 6 mai, elle écrit un email à Marini, dans lequel on lit :

[...] Je sens une force nouvelle qui s'est *déclenchée* : je veux aussi composer maintenant dans un but politique, pour témoigner des injustices qui se passent en Suisse et ailleurs. [...] je sens autre chose qui apparaît avec violence : la révolte ! Dimanche soir j'ai commencé une pièce, je vais vous la dédier, c'est en italien et ça parle de requins... Sincèrement, Caroline Charrière. ¹⁵

¹³ Stéphane BONVIN, «Et Giovanna Marini fit résonner l'Italie, chanter les dieux des Enfers !», *Le Nouveau Quotidien*, n° 343, 3 novembre 1992, p. 29.

¹⁴ *O Venezia, Maremma, Stava la madre, Lu purmessa, Pianto della Madonna, Nella città di Genova, Senti suna la mess'alta, Monacella, Miserere di Sessa Aurunca, Fimmini cu fimmini et Passione di Giulianello.*

¹⁵ BCUF, Fonds Caroline Charrière, LM 16-IX-E-2.

Le jour suivant, le 7 mai, Marini lui répond :

Chère Caroline, merci à toi pour ton écoute si intelligente et ta participation si active, tu n'avais aucun besoin de nous, je pense [...] Mais... je suis heureuse que tu penses que nous t'avons donné des idées, peut-être, ce qui t'a servi c'est de voir des autres qui font elles aussi comme toi : qui pensent à la musique comme à quelque chose d'actif, de vivant [...].¹⁶

D'ailleurs, dans leur correspondance, elles ne manquent jamais d'échanger leur expérience à propos des obstacles qu'elles rencontrent dans leur profession. Marini informe Charrière des vexations du gouvernement du premier ministre italien Silvio Berlusconi (chef du parti de centre-droite Forza Italia), qui lui coupe les financements pour son école. Énervée par ces faits, Charrière prend position dans un email du 30 juillet 2003 :

[...] Je lis chaque jour dans le journal les nouvelles bêtises de Mr Berlusconi, il n'est pas très apprécié en Allemagne, ni à Bruxelles ni parmi mes connaissances... tout comme Mr Bush et de plus en plus Mr Blair, et moi je m'énerve tellement de voir des gens comme ça qui veulent gouverner le monde. Je pense souvent à vous, à votre combat, je vous soutiens de tout cœur. C'est un monde un peu difficile maintenant, je trouve, et il faut du courage pour continuer son chemin [...].¹⁷

Dans leurs échanges, les deux compositrices expriment régulièrement leur désaccord par rapport à la réalité historique dans laquelle elles vivent ; Marini est particulièrement virulente contre Berlusconi.

Charrière a déjà composé quelques œuvres engagées, comme *Agnus Dei* en 1993, une pièce dédiée aux femmes devenues butins de guerre en Yougoslavie, et *Afin qu'ils vivent* en 1998, s'inspirant du génocide des Khmers rouges au Cambodge. Puis en 2003, alors qu'elle vient d'achever son œuvre majeure, l'oratorio *Le Livre de Job*, et qu'elle commence à gagner en visibilité en dehors de Fribourg, elle décide de rendre hommage à Marini qui comprend ses difficultés et qui devient pour elle une référence. Autrement dit, Charrière trouve en Marini le modèle féminin qui lui a toujours manqué, des confirmations et une sorte de légitimation.

Après *Rivolta*, le catalogue de Charrière comprend davantage de musique engagée. La lutte sociale et féministe de la compositrice se

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

cristallise. Citons seulement *Femmes de Jérusalem* en 2006, cycle de cinq pièces dédiées à Sarah, Marie, Marie de Magdala, Véronique et Marthe ; le *Psaume 73* en 2009, dédié aux victimes du régime chinois au Tibet ; ensuite, en 2011, lors de la journée des 40 ans de l'article constitutionnel suisse sur l'égalité et des 30 ans de la loi sur l'égalité, Charrière compose une pièce pour l'occasion, *40 ans de vote, 30 ans d'égalité* ; et enfin *Les trois soupirs* en 2015, un opéra (inachevé) aux personnages et interprètes exclusivement féminins.

UN CHANT POPULAIRE DIFFÉRENT

Le 21 mai 2004, lors du Festival européen de chœurs de jeunes qui a eu lieu à la Martinskirche à Bâle, les pièces ayant gagné un prix au concours ont été chantées par les chœurs inscrits au festival. Pourtant, *Rivolta* manque au programme de la soirée. Est-ce dû à un retard de publication de la pièce ? Au choix des chœurs participants ? Au contenu peut-être inapproprié pour une église ? Aux enjeux d'exécution de la pièce ? La réponse nous échappe : Charrière n'a pas laissé d'écrits à ce sujet et les responsables de l'Union à l'époque ainsi que le jury ne se souviennent malheureusement pas de ces faits.¹⁸

En ayant gagné le deuxième prix de sa catégorie, la pièce *Rivolta* a été imprimée dans l'édition *Choralia Helvetica* de l'Union. Après le concours, elle est créée à Dole dans le Jura français, le 28 mars 2004, dans le cadre d'un festival de chorales organisé par le Cercle suisse de la ville. Trois jours après, le 31 mars, Charrière réécrit à Marini :

Avec le Chœur de Jade on avait un concert dimanche et on a rechanté *Tien an Men* et c'est à chaque fois tellement puissant, quelqu'un a crié « bravo » dans le public. Nous avons chanté *Rivolta* pour la première fois et j'ai dit quelques mots sur la grande liberté culturelle qui règne en Italie... sans commentaires.¹⁹

En outre, sur la partition annotée utilisée au concert de Dole, Charrière a ajouté une nouvelle indication manuscrite. Lorsque les voix chantent en homorythmie « rivellare, vergogna, vendicare, memoria », la compositrice note « comme des panneaux à une manif » et elle entoure chaque bloc d'un cadre tracé au crayon (cf. image 4). Par ce petit croquis, elle explicite l'effet sonore recherché : un figuralisme musical recréant l'image du

¹⁸ Isabelle SCHMIED, communication personnelle, Aarau, le 17 avril 2023.

¹⁹ BCUF, Fonds Caroline Charrière, LM 16-IX-E-2.

mouvement des pancartes dans la foule lors d'une manifestation de protestation, et les voix du Chœur de Jade nous font penser à la grève des femmes. Pourtant, cette indication clé manque dans la version envoyée à la commission du concours et dans celle publiée après l'attribution des prix. Dans ce cas également, les informations retrouvées dans les archives et les témoignages des personnes impliquées, comme les chanteuses du Chœur de Jade, ne sont pas suffisants pour éclaircir ce qui s'est passé.²⁰

Handwritten annotation: *comme des pancartes à une main*

Handwritten annotation: *2+3*

Lyrics: Ri-ve - la - ré Ver - go - gna Ven - di - ca - ré Me - mo - ri - a

Fig. 4: Charrière, *Rivolta*, mes. 28-36;

© Fribourg, BCU, LM 16-IV-155-a.

Cette indication, au caractère clairement militant, met en lumière le côté politiquement engagé et féministe de Charrière. Bien qu'elle n'ait jamais eu de carte de parti, sa biographe Irène Minder-Jeanneret rappelle que :

Elle a été présente dans les rues et ses convictions politiques étaient très fortes : pour une société plus égalitaire, plus équitable, plus solidaire, contre la destruction de l'environnement et les abus de pouvoir. Donc une obéissance politique de gauche et écologique. Elle ne manquait aucune votation, aucune élection et elle était parfaitement au courant des affaires politiques nationales et internationales.²¹

En septembre 2010, par exemple, on retrouvera Charrière à une séance du Grand Conseil de Fribourg dédiée aux mérites des femmes dans le canton, organisée par le Bureau de l'égalité et de la famille et par la députée socialiste Solange Berset qui, par la suite, soutiendra la création

²⁰ Jacqueline GROSS, communication personnelle, Fribourg, le 20 décembre 2023.

²¹ Irène MINDER-JEANNERET, communication personnelle, Fribourg, le 19 mai 2023.

des œuvres de Charrière. L'année suivante, en 2011, Charrière composera *40 ans de vote, 30 ans d'égalité* pour comédienne, chœur de femmes et accordéon, en prévoyant également des pancartes et des déguisements évoquant les années 1970, en permettant ainsi aux musiciennes et au public de fêter en musique et avec humour ces jubilés de l'égalité. Loin d'être des signes de commémoration tournés vers le passé, sa musique souhaite valoriser la promotion des femmes dans les différents domaines de la société.

Charrière a pourtant vécu dans un panorama musical encore dominé par les hommes et le patriotisme musical. Elle a comblé le manque de modèles féminins en s'inspirant d'une figure telle que Marini, n'appartenant pas au canon fribourgeois et suisse, qui lui a permis de développer de la musique militante tout en restant abordable grâce à son style populaire et tonal, distant de l'avant-garde, encore tout à fait chantable par des chœurs amateurs. Si l'analyse a montré que *Rivolta* nécessite néanmoins une étude approfondie, en raison des nombreux frottements harmoniques dissonants entre les voix, des *ostinati* et du tempo rapide, en revanche cette pièce met en évidence le décalage entre son style musical populaire, encore traditionnel par rapport aux avant-gardes des XX^e et XXI^e siècles, et les paroles militantes de son texte.

En fait, Charrière ne rentre jamais explicitement en rupture avec la tradition musicale fribourgeoise : elle se reconnaît chrétienne et aime son pays. Dans sa jeunesse, en entendant jouer son père, sa sœur et ses frères, elle décide de faire partie d'une fanfare, La Concordia, en choisissant la flûte. Devenue compositrice, sa musique se nourrit de tout ce qui existe sans chercher à rompre avec le passé. Elle compose beaucoup de musique sacrée, du chœur de paroisse à l'oratorio. Pourtant, cela ne l'empêche pas de se moquer aussi des stéréotypes liés à la Suisse et à sa région, comme dans *Le cow-boy et la double crème* en 1996 et *Suissitude* en 2014.

Charrière travaille donc plutôt entre la norme et la marge. Révoltée par les injustices sociales, elle trouve une manière subtile d'exprimer sa pensée par ses compositions et de la partager au sein des institutions les plus conservatrices, telles que l'Union suisse des chorales. Ainsi, avec *Rivolta*, elle met en lumière sa propre conception de chant choral populaire en Suisse ; non plus dans une dimension patriotique et bucolique, mais dans un but social, comme lors d'une manifestation dans les rues. Sa musique n'a pas seulement le pouvoir de transmettre la mémoire, elle souhaite la corriger.

Ariane COUTURE

**SÉRIE HOMMAGE DE LA SMCQ
À ANA SOKOLOVIĆ ET KATIA MAKDISSI-WARREN :
UNE DOUBLE EXCEPTIONNALITÉ**

Au début des années 1960, Montréal connaît un développement culturel fulgurant lié à des conditions sociopolitiques favorables. Le gouvernement libéral de Jean Lesage met sur pied le premier ministère consacré aux Affaires culturelles du Québec en 1961. Le maire de la ville, Jean Drapeau, entreprend de vastes travaux d'infrastructures dont la construction de la Place des Arts où s'installe en résidence l'Orchestre symphonique de Montréal ou encore la construction de l'île Notre-Dame qui accueille l'Exposition universelle de 1967. Tout se met en place afin que Montréal devienne un centre culturel mondial ouvert à la création musicale.

Fondée en 1966, la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) est la première organisation québécoise permanente dédiée à la diffusion de la musique contemporaine, c'est-à-dire celle identifiée d'«avant-garde» pour son époque.¹ L'organisme est le fruit de réflexions d'un groupe fondateur formé dès 1964 par Pierre Mercure (1927-1966)², Wilfrid Pelletier (1896-1992)³, Jean Papineau-Couture

¹ Johanne RIVEST, «La représentation des avant-gardes à la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal, 1961)», *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 19, n° 1, 1998, pp. 50-68, <<https://doi.org/10.7202/1014605ar>> (consulté le 18.05.2024).

² Compositeur et réalisateur d'émissions musicales télévisées à Radio-Canada, Pierre Mercure est reconnu pour l'organisation de la Semaine internationale de musique actuelle (1961), un festival d'une semaine qui fit découvrir au public montréalais les œuvres de John Cage, Serge Garant, Mauricio Kagel, Włodzimierz Kotonski, György Ligeti, Richard Maxfield, Karlheinz Stockhausen et Edgard Varèse pour nommer les principaux compositeurs représentés. Cet événement conduit à l'idéation de la SMCQ. Le fonds Pierre Mercure des Bibliothèque et Archives nationales du Québec est disponible pour une éventuelle biographie.

³ En 1961, le chef d'orchestre Wilfrid Pelletier est mandaté par Georges-Émile Lapalme, ministre des Affaires culturelles du Québec (1960-1964), pour faire des recommandations au gouvernement québécois par le biais d'une Commission royale d'enquête sur l'enseignement. «Pelletier s'empresse alors de préconiser la création d'une société

(1916-2000)⁴, alors président de la Ligue canadienne des compositeurs, et Jean Vallerand (1915-1994)⁵, secrétaire général du Conservatoire de musique du Québec à Montréal. Une fois le projet de fondation établi et les grandes orientations de l'organisme définies, les rênes de la SMCQ sont confiées à Serge Garant (1929-1986)⁶, ce dernier occupant alors le rôle de directeur musical en remplacement de Mercure décédé accidentellement en janvier 1966 – la nouvelle institution s'appuie également sur un conseil d'administration.

Pendant près de vingt ans, la SMCQ a assumé, pratiquement seule, les rôles de diffusion et de conservation de certaines œuvres déjà existantes ainsi que celui de la création de nouvelles œuvres d'artistes du Québec, du Canada et de l'étranger par le biais de concerts, de tournées et d'enregistrements. La SMCQ a été particulièrement importante pour définir et développer la scène musicale contemporaine en formant les instrumentistes, en commandant des œuvres à des compositeurs et des compositrices québécoises, dont les pionnières et pionniers de l'époque que sont Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Garant, Jacques Hétu, François Morel, Clermont Pépin, Gilles Tremblay et Claude Vivier, ainsi qu'en invitant des

pour promouvoir la musique actuelle»; Johanne RIVEST, «L'Orchestre symphonique de Montréal et ses rapports avec la création musicale contemporaine», *Les Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique au Québec*, n° 17, 1996, pp. 11-34: 15. Grâce à son aide, la SMCQ reçoit une subvention de démarrage du ministère des Affaires culturelles du Québec; Programme du deuxième concert de la SMCQ, 16 février 1967, p. 1, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec. Pour sa biographie détaillée, voir: Cécile HUOT, *Wilfrid Pelletier. Un grand homme, une grande œuvre*, Montréal, Guérin, 1996.

⁴ Compositeur et pédagogue, Jean Papineau-Couture sera le doyen de la Faculté de musique de l'Université de Montréal de 1968 à 1973. Une imposante monographie lui a été consacrée. Voir: Louise BAIL MILLOT, *Jean Papineau-Couture. La vie, la carrière et l'œuvre*, La Salle (Qc), Éditions Hurtubise HMH, 1986.

⁵ Compositeur, professeur, administrateur et critique musical, Jean Vallerand a eu une importante carrière journalistique. Il a écrit pour les journaux *Le Canada* (1941-1946), *Montréal-Matin* (1948-1949), *Le Devoir* (1952-1961), *Le Nouveau Journal* (1961-1962) et *La Presse* (1962-1966). Vallerand cumule les fonctions d'enseignant et de secrétaire général du Conservatoire de musique de Montréal de 1942 à 1963. Il sera le directeur de l'établissement de 1971 à 1978. Entre-temps, il travaille à divers projets pour le ministère des Affaires culturelles du Québec. Voir: Marie-Thérèse Lefebvre, *Jean Vallerand et la vie musicale du Québec, 1915-1994*, Montréal, Méridien, 1996.

⁶ Garant est compositeur, chef d'orchestre, professeur à l'Université de Montréal, animateur de la série radiophonique *Musique de notre siècle* de 1971 à 1985. Son langage musical s'appuie sur les procédés sériels qui forment un cadre rigide dans lequel les interprètes peuvent improviser. Garant cherche ainsi un équilibre entre l'intellectualisation de problèmes techniques et la recherche de l'expression authentique. Voir: Marie-Thérèse LEFEBVRE, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau, 1986.

artistes de calibre international comme la soprano Cathy Berberian (1968), la pianiste Yvonne Loriod (1970, 1978), Karlheinz Stockhausen et l'Ensemble vocal de Köln (1971), les Percussions de Strasbourg (1973), Steve Reich and Musicians (1983), pour donner quelques exemples.

Dans la deuxième moitié des années 1980, l'organisme vit une période plus difficile dans la foulée du décès de son directeur artistique (Garant meurt en 1986), mais aussi par l'arrivée de nouveaux ensembles concurrents, comme l'Ensemble contemporain de Montréal (fondé en 1987) et le Nouvel Ensemble Moderne (fondé en 1989). La SMCQ réussit à passer à travers cette crise en entamant diverses initiatives pour la promotion des musiques nouvelles sous toutes ses formes (par exemple, l'événement du « groupe des sisse » au complexe Desjardins, les concerts confiés à un invité), notamment avec des partenaires mieux intégrés dans le milieu musical changeant et par la promotion de la culture québécoise.

Une idée de Walter Boudreau, directeur artistique de la SMCQ de 1988 à 2022, et qui succède de fait à Garant après un bref interim de G. Tremblay, a été de mettre sur pied des concerts hommages autour d'une personnalité bien connue du milieu musical ; il s'agit alors de souligner son importance et, surtout s'il s'agit d'un compositeur étranger, de confirmer son autorité au sein du milieu musical, voire son statut canonique. Ainsi, le 16 février 1989 a eu lieu un concert dédié à la musique d'Olivier Messiaen. Le mois suivant, le 16 mars 1989, c'est au tour de Bruce Mather d'entendre certaines de ses œuvres jouées par les musiciens de l'Ensemble de la SMCQ. Puis, le 20 avril 1990, le public peut entendre un concert entier dédié aux œuvres de Vivier, décédé sept ans plus tôt de façon tragique. Cette idée de concerts hommages a ainsi porté fruit au fil du temps.

Suggérant une évolution du concept de concert hommage, la SMCQ consacre tous les deux ans depuis 2008 sa saison artistique à une seule personne créatrice. Dans le cadre de ce qui est nommé série Hommage, un appel est lancé à l'ensemble des organismes musicaux du Canada de s'unir à elle pour inclure les œuvres de la personne à la base de la célébration à leur programme d'activités régulières tout au long de la saison musicale. Même les milieux éducatifs sont mis à contribution : des outils pédagogiques sur la personne honorée et son œuvre leur sont destinés. À chaque édition, la SMCQ recense une multitude de concerts et activités dans la série Hommage. Un large public a donc maintes occasions d'entendre et de réentendre ces œuvres dans divers contextes, ce qui permet d'obtenir une perspective plus large par rapport à la production de l'artiste choisi tout en suscitant un intérêt médiatique.

Ainsi, au cours de la saison 2011-2012, plus de 200 événements ont été présentés et plus de 53 000 personnes ont participé à au moins un événement autour de l'œuvre d'Ana Sokolović (née en 1968). Comme le rapporte Jonathan Goldman :

Le bilan de l'événement est impressionnant : 2 749 spectateurs ont assisté à des productions ou coproductions de la SMCQ, alors que 10 048 de plus ont assisté à des événements réalisés par des organismes partenaires. En outre, la série Hommage a proposé 199 activités pour la jeunesse qui ont impliqué pas moins de 21 051 élèves. Au total, plus de 53 000 personnes ont participé à au moins un événement dans le cadre de cette série Hommage.⁷

Puis, en 2019-2020, c'est au tour de Katia Makdissi-Warren (née en 1970) d'être au cœur de la série Hommage. Plusieurs activités ont été reportées ou annulées en raison de la pandémie de COVID-19, mais au moins 24 œuvres de son cru auront été jouées, dont dix-huit créations.⁸

Sokolović et Makdissi-Warren sont deux figures exceptionnelles de la scène culturelle québécoise, comme en atteste le choix de les inclure dans la série Hommage, mais elles demeurent peu connues au-delà des cercles d'initiés. Les études sur leurs œuvres sont, de façon générale, encore naissantes car relativement récentes. Alors que les œuvres composées par des femmes sont largement minoritaires dans les concerts de musique de création au Québec⁹, comment Sokolović et Makdissi-Warren ont-elles franchi les barrières d'accès à la profession de compositrice pour atteindre cette reconnaissance exceptionnelle du milieu de la musique contemporaine ?

Pour répondre à cette question, il paraît essentiel de présenter le parcours et l'œuvre de ces deux artistes, de leur enfance et leur formation musicale à leur contribution au langage musical. À travers leurs trajectoires singulières, il s'agit aussi de discuter de leur statut exceptionnel comme femme et créatrice. Sur la base d'une recension approfondie des articles publiés dans la presse grand public ou spécialisée, des notes de

⁷ Jonathan GOLDMAN, « Introduction. La voix d'Ana Sokolović », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 22, n° 3, 2012, pp. 5-7 : 5, <<https://doi.org/10.7202/1014224ar>> (consulté le 18.05.2024).

⁸ Alain BRUNET, « Katia Makdissi-Warren boucle la boucle à la SMCQ », *PAN M 360*, 2021, <<https://panm360.com/interviews-panm360/katia-makdissi-warren-boucle-la-boucle-a-la-smcq/>> (consulté le 18.05.2024).

⁹ Ariane COUTURE, « Jouer les femmes. Les concerts de musique contemporaine au Québec », *Recherches féministes*, vol. 32, n° 1, 2019, pp. 195-215, <<https://doi.org/10.7202/1062231ar>> (consulté le 20.05.2024).

programmes et des critiques de concert des séries Hommage qui leur sont dédiées, il s'agit de faire émerger la réception publique des compositrices et les discours entourant la réalité de leur métier.¹⁰

ANA SOKOLOVIĆ : QUAND LA MUSIQUE RACONTE DES HISTOIRES

Ana Sokolović est née en 1968 à Belgrade en Yougoslavie (aujourd'hui Serbie). Attirée par les arts dès son plus jeune âge, elle suit des cours de ballet classique dès quatre ans avant de se tourner vers le théâtre et la musique vers huit ans. À l'adolescence, elle compose déjà de la musique pour des pièces de théâtre. Puis, elle entreprend des études universitaires en composition auprès de Dušan Radić à Novi Sad et Zoran Erić à Belgrade.

Sokolović s'installe à Montréal en 1992 et épouse Jean Lesage, lui aussi compositeur avec lequel ils ont deux enfants. Les guerres de Yougoslavie font partie des raisons de son immigration, mais aussi son intérêt pour la francophonie et sa curiosité envers le Québec. Elle complète une maîtrise en composition à l'Université de Montréal sous la direction de José Evangelista. C'est ce dernier qui l'amène à réfléchir à son rapport à sa propre culture, à se servir de son héritage culturel des Balkans pour se démarquer dans son travail de création.¹¹

Une fois les études complétées, la carrière de Sokolović prend rapidement son envol. En 1995, sa pièce *Ambient V* est jouée par la SMCQ, puis elle compose *Cinq locomotives et quelques animaux* pour l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+). Les commandes se succèdent, dont *Jeu des portraits* (1996) pour célébrer le trentième anniversaire de la SMCQ en 1996, œuvre qui rend hommage à quatre compositeurs importants pour la musique contemporaine québécoise : Rodolphe Mathieu, Papineau-Couture, Garant et Vivier. En évoquant cette œuvre, Sokolović explique sa démarche artistique :

Jeu de portrait a été inspiré par un jeu qui se pratiquait durant la période romantique. Une personne devait, par des devinettes, parler de quelqu'un alors que l'assistance tentait de découvrir de qui il s'agissait. La pièce est composée de quatre mouvements, et chacun d'eux est inspiré par un compositeur moderne québécois. Le premier mouvement s'inspire de

¹⁰ Cette étude s'insère dans le projet de recherche *La face cachée de la création musicale : Les concerts comme espaces de représentations de l'égalité* (2024-NP-327258) subventionné par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

¹¹ Anne Marie MESSIER, « Cartographie de l'apprentie », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 22, n° 3, 2013, pp. 9-17, <<https://doi.org/10.7202/1014225ar>> (consulté le 18.05.2024).

l'œuvre de Rodolphe Mathieu, premier moderniste québécois, très influencé par Debussy et Schoenberg. [...] Le second mouvement est dédié à Jean Papineau-Couture [...]. Compositeur très marquant, il a eu un style néoclassique avant de se tourner vers le modernisme. Serge Garant a inspiré le troisième mouvement. Il a longtemps dirigé la SMCQ et était très en vue dans les années 1960-1970. [...] Le dernier mouvement rend hommage à Claude Vivier, compositeur fort important régulièrement joué en Europe. D'ailleurs, si le Québec ou le Canada sont connus à l'étranger dans le monde de la musique, c'est en grande partie grâce à lui.¹²

En contribuant à ce concert, Sokolović saisit la possibilité offerte de souligner son intégration à la culture québécoise¹³ en s'inscrivant dans une affiliation stylistique partagée par le milieu montréalais.¹⁴ Par ailleurs, elle démontre sa maîtrise de différents langages musicaux tout en conservant l'état d'esprit qui lui est propre : une grande acuité, une approche ludique, un respect de son sujet qu'elle sublime. Chaque nouvelle pièce donne lieu à des recherches approfondies que la compositrice note dans un cahier pour consigner ses idées. Comme elle l'explique : « une espèce de magma sonore me vient à l'esprit et j'effectue un déchiffrement de la masse sonore et de l'orchestration. »¹⁵ D'idées abstraites émergent un matériau musical concret qui se traduit en hauteur, en rythme, en instruments, etc.

La musique de Sokolović se distingue par son univers coloré, à l'image des Balkans et de l'enfance, deux grandes sources d'inspiration. Pour autant, elle n'est pas nostalgique. En cela, elle partage avec le Stravinsky de la période néoclassique une conception où la musique n'exprime rien d'autre qu'elle-même.¹⁶ Comme elle le mentionne dans une entrevue avec Isabelle Picard : « La composition de musique n'est pas un

¹² Philippe GENDREAU, « Culture, État et responsabilités. Entretien avec Ana Sokolović », *Liberté*, vol. 48, n° 1-2 (275-276), 2007, pp. 61-70 : 63.

¹³ SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC, *Série hommage. Ana Sokolović. Jeu des portraits – À propos du concert d'ouverture de la SMCQ*, 20 septembre 2011, <<https://www.youtube.com/watch?v=78Bz73vdXVc>> (consulté le 18.05.2024).

¹⁴ Yara EL-GHADBAN, *Errance, appartenance, reconnaissance dans la musique savante occidentale*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008, <<https://doi.org/10.1866/6430>> (consulté le 18.05.2024).

¹⁵ Isabelle PANNETON, « “J'aime quand on explose de joie !” ». Entretien avec Ana Sokolović », *Circuit*, vol. 22, n° 3, 2013, pp. 37-45 : 38, <<https://doi.org/10.7202/1014227ar>> (consulté le 18.05.2024).

¹⁶ « Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. » ; Igor STRAVINSKY, *Chronique de ma vie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971 (1^{ère} éd. : 1962), p. 63.

endroit où l'on exprime nos émotions [...]. Le processus compositionnel est un lieu de travail où je construis un monde magique pour les auditeurs. [...] Je ne parle pas de mes rêves dans ma musique; mon travail est de construire des rêves pour l'auditeur.»¹⁷ Tant chez Sokolović que chez Stravinsky, tout devient un matériel musical qui s'intègre au travail de composition. Pour elle, le folklore, le rythme de la langue parlée, les rituels, les jeux d'enfants sont autant d'objets qui peuvent être manipulés au gré de son imagination. Par exemple, *Ringelspiel*¹⁸ (2013), ou «carrousel» en français, est une pièce inspirée par les souvenirs d'enfance, mais aussi par les aspects mécaniques du manège, son mouvement circulaire, sa lenteur, ses personnages circassiens que Sokolović reproduit en musique. Composée au moment de sa résidence de création au Centre national des arts à Ottawa, la pièce comporte cinq sections qui s'enchaînent sans interruption. Dans la première section «mechanical», le carrousel se met en marche. La deuxième section «heavy-footed» positionne l'auditeur au centre du carrousel qui tourne de plus en plus rapidement et qui donne le vertige. Suit, «merry-go-round ballerina», un court mouvement mystérieux et magique à la fois. Le retour d'une section «mechanical» laisse entendre beaucoup de sons machiniques joués de manière non traditionnelle par les instrumentistes. Dans la dernière section, «broken merry-go-round», le carrousel s'est brisé. À l'écoute de *Ringelspiel*, le public peut se remémorer ses propres expériences et sensations par rapport à cette attraction carnavalesque, du vertige et de la peur, à la joie et à l'éblouissement, en passant par la candeur et le regret.

Tout au long de sa carrière, Sokolović compose autant pour des ensembles de chambre comme le Quatuor Molinari et le quintette à vent Pentaèdre que pour des orchestres symphoniques. Par exemple, l'Orchestre symphonique de Montréal lui commande *Oro*, qui est créée en 2001 sous la direction de Charles Dutoit, puis un *Concerto pour orchestre* en 2007 qui est dirigé par Kent Nagano lors d'une grande tournée canadienne. Fascinée depuis l'enfance par la danse et le théâtre, la compositrice utilise le potentiel expressif de l'interdisciplinarité, comme en témoignent ses collaborations avec la chorégraphe Louise Lecavalier, figure charismatique de la troupe de danse La La La Human

¹⁷ Cité par Isabelle PICARD, «Portrait d'Ana Sokolovic», *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 16, n° 2, 2006, pp. 104-110: 106-7, <<https://doi.org/10.7202/902402ar>> (consulté le 18.05.2024).

¹⁸ L'œuvre est disponible pour écouter sur le site du Centre national des arts: <<https://nac-cna.ca/en/orchestra/homedelivery/celebrating-quebec-composers>> (consulté le 30.01.2024).

Steps, le metteur en scène Denis Marleau, directeur du Théâtre UBU, ou le réalisateur sélectionné aux Oscars, Theodore Ushev, pour le court-métrage d'animation expérimental *Troisième page après le soleil* (2014). Son répertoire comporte aussi un large éventail d'œuvres et de musique de scène, comme l'opéra *The Midnight Court*, créé en 2005 par la compagnie torontoise Queen of Puddings, et repris l'année suivante au Royal Opera House Covent Garden. Cette expérience marque un tournant dans la carrière de Sokolović. Dès lors, l'opéra occupe une place particulière dans sa production : « Pendant ce travail, j'ai compris que tous mes amours se rejoignaient : je revivais le plaisir d'inventer une histoire en réunissant toutes les forces possibles pour le faire. J'ai ressenti un des grands bonheurs de ma vie. Mettre une histoire en musique, la rendre magique et belle, c'est un désir universel chez l'humain. »¹⁹

Un exemple notable est son opéra de chambre *Svadba* (2010). Cette ode à la femme retrace le rituel amical qui précède la noce, une nuit à l'occasion de laquelle une future mariée « enterre sa vie de jeune fille [avec des] chants, danses, rires et larmes [qui] la préparent à sa nouvelle vie auprès de l'homme qu'elle épousera ». ²⁰ Cette œuvre lyrique a conquis un large public à l'international (plus de cent représentations à Toronto, Philadelphie, San Francisco, Aix-en-Provence, Perm, etc.) en étant entre autres dirigée par Dáirine Ní Mheadhra et Teodor Currentzis. Une version cinématographique, réalisée par Shura Baryshnikov pour le Boston Lyric Opera, a remporté en 2023 le prix *Opera America's Excellence in Digital Opera Awards* dans la catégorie Création artistique. Compositrice prolifique d'opéras, Sokolović voit ses œuvres interprétées à travers l'Europe et l'Amérique du Nord.

De nombreux prix et reconnaissances jalonnent son parcours de compositrice. Elle a remporté le prix Joseph F. Stauffer du Conseil des Arts du Canada (2005), le prix « Compositeur de l'année » du Conseil québécois de la musique (2007), le Prix Jan-V-Matejcek de la SOCAN (2008 et 2012), le Prix du Centre national des arts pour compositeur (2009), qui comprenait une résidence pour l'enseignement et la commande de trois œuvres. En 2011, elle devient la compositrice de la troisième série Hommage de la SMCQ, honneur auquel s'ajoute une

¹⁹ Catherine PERRIN, « Ana Sokolovic, la chair de l'opéra », *La Presse+*, 5 mars 2022, <https://plus.lapresse.ca/screens/a3c31d96-2a7b-4332-b2ec-017ed4d97535|_0.html> (consulté le 18.05.2024).

²⁰ ESPACE GO, « Svadba », *Espace Go*, 2018, <<https://espacego.com/les-spectacles/2017-2018/svadba/>> (consulté le 18.05.2024).

reconnaissance à titre de « trésor national » décernée par la ministre de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, Madame Christine St-Pierre, lors de l'Assemblée nationale du Québec du 17 avril 2012.²¹ Puis, elle obtient le prix Émile-Nelligan de la Fondation Serge-Garant en 2015. De plus, elle récolte deux JUNO consécutifs dans la catégorie « Composition classique de l'année » : en 2019 pour son œuvre *Golden slumbers kiss your eyes* (pour contre-ténor, chœur et orchestre) et en 2020 pour *Evta*, son concerto pour violon et grand ensemble.

En 2020, Sokolović rejoint la maison d'édition Boosey & Hawkes, célèbre pour la place qu'elle accorde à la musique moderne. En 2021, elle est nommée compositrice en résidence de l'Orchestre symphonique de Montréal pour trois saisons. De juin 2022 à mai 2023, elle succède à Boudreau (né en 1947)²² à la direction artistique de la SMCQ. En 2022, Sokolović devient titulaire de la première Chaire de recherche du Canada en création d'opéra à l'Université de Montréal où elle est professeure de composition depuis 2006. Afin de contribuer à redéfinir l'opéra au et pour le XXI^e siècle, la Chaire compte sur l'appui de plusieurs collègues en musique, en histoire de l'art, en études cinématographiques, en design et en aménagement, et au premier chef du soutien d'une directrice adjointe à la recherche et à la coordination scientifique, Zoey Cochran, et de plusieurs partenariats, notamment avec l'Opéra de Montréal. Ainsi, depuis son arrivée à Montréal, Sokolović a tracé sa propre voie comme compositrice, ce qui l'a menée à poursuivre un riche travail de (co)création interdisciplinaire en opéra contemporain et une exploration des différentes modalités technologiques pour la production et la diffusion des arts de la scène.

KATIA MAKDISSI-WARREN : UNE MUSIQUE CONNECTÉE À TOUTES LES CULTURES

Katia Makdissi-Warren naît le 23 juin 1970 à Sainte-Foy, un arrondissement de la ville de Québec. Elle est d'origine écossaise par son père et libanaise par sa mère. Elle débute l'apprentissage du piano aux Ursulines de Québec, une école primaire privée pour jeunes filles, et compose une première pièce *La danse des Amérindiens* (1980), pour piano, à dix ans.

²¹ Denise MARTEL, « Sacrée “trésor national” », *Le Journal de Québec*, 2012, p. 68.

²² Compositeur et chef d'orchestre, Boudreau a assumé la direction artistique de la SMCQ de 1988 à 2022, après trente-trois saisons de concerts.

De 1990 à 1995, elle entreprend des études sérieuses en composition au Conservatoire de musique de Québec. D'emblée, son intérêt pour les musiques moyen-orientales et leur métissage avec les musiques occidentales suscite une certaine résistance de la part des professeurs²³, mais ne l'empêche pas de poursuivre ses études.²⁴ Elle se rend par la suite à Sienne en Italie et à Hambourg en Allemagne pour étudier la composition auprès d'Ennio Morricone, Franco Donatoni et de Manfred Stahnke. Puis, elle s'établit à Beyrouth pour approfondir sa compréhension des musiques arabes et syriaques avec le père Louis Hage, doyen de l'Université Kaslik au Liban. Makdissi-Warren se souvient : « Il m'a beaucoup influencée dans ma démarche, en ce sens qu'il m'a permis d'approfondir mes connaissances des musiques de cette partie du monde. Il m'a aussi fait comprendre que la musique n'est pas qu'une affaire conceptuelle, mais un phénomène essentiellement physique, acoustique si l'on veut. »²⁵ De retour au Québec en 2000, elle amorce une collaboration avec le Festival du monde arabe et elle entreprend en 2004 un doctorat en composition avec Michel Longtin à l'Université de Montréal, diplôme qu'elle complète en 2007.²⁶ C'est pour elle l'occasion de faire une synthèse des diverses traditions musicales qui l'habitent.²⁷

C'est également en 2001 que Makdissi-Warren fonde l'ensemble Zeugma, spécialisé dans le métissage des musiques du Moyen-Orient, de l'Occident et des Autochtones du Canada. Devenu Oktoécho en 2006, dont le nom évoque la huitième note d'un mode byzantin, c'est un ensemble à géométrie variable (de 3 à 30 musiciens) qui crée des œuvres québécoises originales tout en explorant les traditions musicales pour en transcender les frontières esthétiques. Oktoécho est en résidence à la Maison de la culture Ahuntsic depuis 2010. Il s'est produit dans de nombreux festivals, tant

²³ Makdissi-Warren rapporte que le Conservatoire de musique de Québec a refusé de lui accorder son diplôme parce qu'elle avait placé un solo de batterie au milieu de la pièce orchestrale présentée à son examen final ; Marc CHÉNARD, « Katia Makdissi-Warren. La "mise en sons" », *Scena musicale*, vol. 25, n° 1, 2019, pp. 12-13.

²⁴ Vicky TREMBLAY, « Création contemporaine et partage des traditions. À la rencontre de Katia Makdissi-Warren », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 29, n° 3, 2019, pp. 96-98 : 96, <<https://doi.org/10.7202/1066490ar>> (consulté le 18.05.2024).

²⁵ CHÉNARD, « Katia Makdissi-Warren », *op. cit.*

²⁶ Noémie PASCAL, « Katia Makdissi-Warren. Étapes et œuvres marquantes », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 29, n° 3, 2019, pp. 92-94 : 92, <<https://doi.org/10.7202/1066488ar>> (consulté le 18.05.2024).

²⁷ Katia MAKDISSI-WARREN, « "Cohérence d'une oeuvre métissée". Extrait de thèse de doctorat (2007) », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 29, n° 3, 2019, pp. 104-107 : 104, <<https://doi.org/10.7202/1066493ar>> (consulté le 18.05.2024).

canadiens – Festival du monde arabe de Montréal, Festival des traditions du monde de Sherbrooke, Sound of Dragon de Vancouver – qu'internationaux comme le prestigieux Festival Beiteddin au Liban. Il a également enregistré sept bandes sonores pour des documentaires et compte six albums à son actif : *Zeugma* (2003), *Oktoécho* (album éponyme qui réunit treize musiciens-improvisateurs en musiques du monde, classique et jazz pour une grande alliance multiculturelle, 2009), *La 5^e route bleue* (2010), *At The Top* (Burj Khalifa Dubaï, mars 2012), *Saimaniq* (autour des chants de gorge inuit, 2017) et le plus récent *Transcestral* (2019).

En plus d'assumer la direction artistique d'Oktoécho, conjointement avec la chanteuse de gorge inuite Lydia Etok (née en 1975)²⁸ pour le volet autochtone, et d'y jouer comme interprète d'oud, Makdissi-Warren compose pour l'ensemble et organise des collaborations avec des communautés culturelles variées. La musique de Makdissi-Warren se caractérise par son travail sur le rythme qu'elle traite d'une manière cyclique. Ainsi, en introduisant de subtiles variations, elle parvient à constamment modifier la musique, dont on ressent à l'écoute l'influence du postminimalisme. L'usage de la microtonalité, intrinsèque aux musiques du Moyen-Orient, est une autre caractéristique importante de son langage, comme elle le précise : « Quand j'habitais au Liban, on m'a expliqué que si je voulais comprendre et composer de la musique arabe, je devais apprendre à jouer avec un instrument qui joue les quarts de ton comme le oud. »²⁹

La collaboration avec diverses communautés musicales est inhérente au travail créatif de Makdissi-Warren. Par exemple, pour le projet *Saimaniq* avec les chanteuses de gorge inuites, le processus de création s'est amorcé en 2011 par une série d'ateliers, le but étant de prendre le temps de se rencontrer et d'échanger. La compositrice explique : « Nous avons commencé par environ vingt heures d'ateliers. Nous avons improvisé, essayé des mélanges entre les différents instruments, etc. À la fin des répétitions, j'enregistrais le résultat et je retravaillais des partitions à partir du travail que nous avons réalisé »³⁰ Des liens de confiance se sont

²⁸ Originaire de Kangiqsualujjuaq au Nunavik, Lydia Etok est une artiste engagée dans la conservation et le partage de sa culture inuite, par le chant de gorge, le conte traditionnel et la confection de costumes, de bijoux en ivoire ou en bois de caribou ainsi que le perlage. Elle s'assure que le volet autochtone d'Oktoécho représente bien sa nation en plus de développer des activités de sensibilité culturelle pour le public.

²⁹ Bernard LEPAGE, « Musicienne du monde, citoyenne de Saint-Paulin », *L'Écho de Maskinongé*, 28 février 2023, <<https://www.lechodemaskinonge.com/culture/musicienne-du-monde-citoyenne-de-saint-paulin/>> (consulté le 18.05.2024).

³⁰ TREMBLAY, « Création contemporaine et partage des traditions », *op. cit.*, p. 97.

noués au fil des rencontres pour mener à l'enregistrement d'un album en 2017.³¹ *Saimaniq* signifie «Paix» en inuktitut. L'album évoque les espaces désertiques et transporte l'auditeur dans un sentiment de liberté et d'espace infini. Des polyrythmies des déserts émiratis, des flûtes japonaises et scandinaves, de la musique électronique, du chant jazz se joignent aux chants de gorge des chanteuses Etok et Nina Segalowitz pour revisiter et rendre hommage à la beauté et à la richesse de l'art inuit. Comme le souligne V. Tremblay, l'éthique de travail de Makdissi-Warren sort des perspectives eurologiques au profit d'un décloisonnement des frontières entre musique contemporaine et de différentes traditions, pour une réelle inclusion des cultures.³²

Makdissi-Warren a également signé de nombreuses trames sonores pour théâtre, danse, cinéma, télévision, ou expositions au Canada, en France, à Singapour, au Japon ou aux Émirats arabes – dont celle de l'exposition permanente de Burl-Khalifa de Dubaï, plus haute tour du monde. À cette fin, la compositrice a créé neuf pièces musicales pour les salles d'expositions et les ascenseurs, soit 35 minutes de musique jouée sur 22 instruments arabes et occidentaux par les membres du groupe Oktoécho.³³

Avec son ensemble, Makdissi-Warren a gagné plusieurs prix dont le prix OPUS du meilleur album en 2019 et le prix de la Diversité et de l'inclusion du Conseil des Arts de Montréal en 2020. Elle est la compositrice de la 7^e série Hommage 2019-2020 de la SMCQ, qui a été l'occasion de présenter diverses œuvres de son répertoire dont dix-huit nouvelles créations.³⁴ En 2022, elle reçoit le prix Betty-Webster d'Orchestres Canada qui honore une personne ayant apporté une contribution sous-estimée, mais soutenue et significative à la communauté des orchestres canadiens par son travail, qu'il soit rémunéré ou bénévole. Au moment de recevoir son prix, la compositrice déclare: «Par la musique, vous me permettez chaque jour de me connecter un peu plus à la grandeur de l'humanité. Grâce à vous, je peux me retrouver au plus profond de ma propre culture et me retrouver ainsi connectée à toutes les cultures».³⁵

³¹ OKTOÉCHO, *Saimaniq*, Cross Current Music, CCM WS 2004, 2017.

³² TREMBLAY, «Création contemporaine et partage des traditions», *op. cit.*

³³ RADIO-CANADA, «Québécois à Dubaï», *Radio-Canada*, 14 janvier 2010, <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/460102/oktoecho-dubai>> (consulté le 18.05.2024).

³⁴ PASCAL, «Katia Makdissi-Warren», *op. cit.*

³⁵ Caroline RODGERS, «Katia Makdissi-Warren remporte le prix Betty-Webster d'Orchestres Canada», *Ludwig Van Montreal*, 22 septembre 2022, <<https://www.ludwig-van.com/montreal/2022/09/22/nouvelle-katia-makdissi-warren-prix-betty-webster/>> (consulté le 18.05.2024).

COMPOSITRICE ET FEMME : UNE DOUBLE EXCEPTIONNALITÉ

Le sociologue Pierre-Michel Menger a déjà étudié la nature exceptionnelle du travail créateur, qui n'a pas d'équivalent dans d'autres secteurs d'activités, en termes de flexibilité, d'autonomie et de qualifications requises par les milieux artistiques, tout en assumant le risque permanent du chômage.³⁶ Mais surtout, il a mis au jour un paradoxe entre la surabondance de l'offre de musique de création soutenue généreusement par les finances publiques (via les politiques culturelles) et le déclin de la demande du public. «Aujourd'hui, ce n'est plus une petite fraction de compositeurs marginaux, géniaux ou non, mais une très large proportion de créateurs qui n'a pas l'oreille du mélomane profane.»³⁷ Pour Boudreau, ancien directeur artistique de la SMCQ, la série Hommage est une manière de capter l'attention du public en (ré-)intégrant les compositeurs et les compositrices dans la société.³⁸ Avec une verve enflammée, il défend sa vision : «C'est une façon très stratégique d'introduire les compositeurs dans la société, pas comme étant du monde ordinaire. Ana Sokolović, ce n'est pas une personne ordinaire. Denis Gougeon, ce n'est pas un gars bien ordinaire. Ce sont des personnalités spéciales et puis ce sont des personnes qui méritent qu'on leur prête l'oreille avant qu'elles décèdent.»³⁹ L'idée est d'infiltrer le paysage culturel en invitant le public à rencontrer une créatrice d'exception et à découvrir sa musique. Pour créer cette force d'attraction, il faut choisir une personnalité reconnue qui a un répertoire varié pour des ensembles de musique de divers niveaux. Le rôle de la SMCQ est de coordonner le processus de légitimation sociale et culturelle de la personne créatrice en réunissant dans un effort commun l'ensemble des interprètes, des groupes musicaux, des milieux scolaires et des centres de recherche et de création du Québec, du Canada et même de l'international pour souligner ses mérites remarquables.

Si le compositeur est considéré comme marginal (*outsider*) par la société, dans *Gender and the Musical Canon*, Marcia J. Citron soutient

³⁶ Pierre-Michel MENER, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.

³⁷ Pierre-Michel MENER, *Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983, p. 281.

³⁸ SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC, *À propos de la série Hommage 2011-2012 – N° 1 – Présentation de la Série Hommage*, 11 septembre 2011, <<https://www.youtube.com/watch?v=VcUFu4asK9Y>> (consulté le 18.05.2024).

³⁹ Cité dans : SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC, «La série Hommage (9)», *SMCQ. L'histoire*, 14 mars 2022, <<https://anchor.fm/smcq/episodes/9—La-Serie-Hommage-e1f220e/a-a7gbe66>> (consulté le 18.05.2024).

que la compositrice porte une seconde couche d'étrangeté (*doubled outsider*) en raison des constructions sociales systémiques qui font perdurer les inégalités quant à la représentation des genres en musique.⁴⁰ Comme le fait remarquer la musicologue Sophie Stévance, «on s'obstine à reconnaître aux femmes des spécificités inscrites dans leur nature biologique alors que ce sont là des capacités socialement acquises».⁴¹ Être compositrice, c'est s'inscrire dans une dynamique sociale où se négocient les idéaux identitaires de genre, d'ethnie, de classe, et autres.

En s'intéressant aux parcours de Sokolović et de Makdissi-Warren, on constate que la pratique du métier de compositrice et l'intégration au milieu de la musique de création prennent des tangentes différentes une fois le diplôme de composition obtenu aux cycles supérieurs. Dans son premier rapport de la mission ÉgalitéS, Reine Prat observe que la légitimité artistique s'acquiert de trois manières : 1) la confiance en soi ; 2) la cooptation par les pairs ; 3) l'obtention de diplômes.⁴² Tandis que les femmes, pour des raisons systémiques de représentation de leur valeur, n'ont souvent accès qu'au dernier mode de légitimation. Être choisie comme personnalité de la série Hommage de la SMCQ relève d'une situation doublement exceptionnelle eu égard à la reconnaissance de leur pratique de la composition et de leur genre.

ÊTRE RECONNUE COMME COMPOSITRICE : LA VOIE DE L'OUVERTURE

D'un côté, Sokolović s'est intégrée très rapidement dans le circuit de la musique de création avec une première présentation et une première commande à la SMCQ, étant alors à peine sortie de l'université. Quinze ans plus tard, à l'âge de 42 ans, elle devient la troisième compositrice honorée par la SMCQ après Vivier, compositeur marquant du Québec, et l'éminence grise de la musique québécoise G. Tremblay. Boudreau la qualifie de «voix unique et ô combien attachante de notre paysage culturel».⁴³

⁴⁰ Marcia J. CITRON, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 81.

⁴¹ Sophie STÉVANCE, «La composition musicale et la marque du genre. L'examen conscient de l'"écriture féminine"», *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 19, n° 1, 2009, pp. 43-55 : 54.

⁴² Reine PRAT, *Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique. 2. De l'interdit à l'empêchement*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2009, p. 63.

⁴³ Cité dans : Claude GINGRAS, «Ana et Angèle chez Walter», *La Presse* (Arts et spectacles), 9 septembre 2011, p. 5, <<https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2415596>> (consulté le 20.05.2024).

D'un autre côté, l'identité stylistique de Makdissi-Warren, qui est pleinement assumée, est un métissage de ses propres origines, moyen-orientales et occidentales, qu'elle a progressivement enrichies en y intégrant des sonorités autochtones. Son doctorat l'a d'ailleurs incitée à réfléchir profondément à la cohérence du langage dans la création d'une œuvre métissée : « Chaque création musicale, qui implique la rencontre d'univers esthétiques distincts, suscite une réflexion quant à la manière de les unir pour tramer un discours cohérent dans la forme, dans l'esthétisme et dans le déroulement. »⁴⁴ Cela l'a conduite à réaliser qu'il faut porter une attention particulière à l'organisation de la matière musicale d'une œuvre métissée pour que les interprètes et les publics de divers origines puissent en évaluer la cohérence. Cependant, son travail de composition où se rencontrent les influences du Moyen-Orient, de l'Occident ainsi que des Premières Nations des Inuits l'a amenée à d'abord travailler en marge du réseau des musiques de création au Québec. Elle explique :

On sent beaucoup d'ouverture de la part des nouvelles générations. Il n'y a plus autant de barrières ou de « snobisme » musical. Mais ça n'a pas toujours été comme ça. Lorsque j'ai commencé à composer, il y avait de réelles barrières dans les universités et les conservatoires entre musique contemporaine, musique jazz, musique populaire, musique du monde, etc.⁴⁵

La stratégie de Makdissi-Warren pour évoluer comme compositrice a d'abord été de créer son propre ensemble, Oktoécho, et cela de façon à réaliser ses projets musicaux avec son groupe ou dans le cadre de collaborations. Adopter une pratique parallèle à la musique contemporaine de tradition européenne comporte cependant le risque d'être ignorée ou négligée comme compositrice sérieuse par les organismes et les médias traditionnels qui ne reconnaissent pas ces affiliations esthétiques.⁴⁶

L'invitation de la SMCQ à devenir la septième personnalité honorée par la série Hommage a fait froncer quelques sourcils dans le milieu, y compris de l'intéressée elle-même. La décision l'a étonnée, car ses principales activités musicales ne sont pas dans le milieu contemporain.⁴⁷

⁴⁴ MAKDISSI-WARREN, « «Cohérence d'une oeuvre métissée» », *op. cit.*, p. 104.

⁴⁵ TREMBLAY, «Création contemporaine et partage des traditions», *op. cit.*, p. 97.

⁴⁶ EL-GHADBAN, *Errance, appartenance, reconnaissance dans la musique savante occidentale*, *op. cit.*

⁴⁷ CHÉNARD, «Katia Makdissi-Warren», *op. cit.* ; Christophe HUSS, «Katia Makdissi-Warren, tant de similitudes dans la différence!», *Le Devoir*, 21 septembre 2019, <<https://www.ledevoir.com/culture/musique/562970/katia-makdissi-warren-tant-de-similitudes-dans-la-difference?#>> (consulté le 18.05.2024).

Dans le balado *SMCQ : L'histoire*, Makdissi-Warren raconte à l'animateur Réjean Beaucage comment elle a reçu cette nouvelle :

[Réjean Beaucage] : – Vous avez été surprise, je crois, lorsqu'on vous a appris que la SMCQ vous avait choisie pour être au centre de sa série Hommage en 2019-2020. C'est un choix qui nous parle aussi de l'ouverture de la SMCQ à un répertoire sans frontière stylistique.

[Katia Makdissi-Warren] : – J'ai été très surprise en fait. Quand Walter m'a téléphoné, j'étais extrêmement honorée, mais en même temps je lui dis, mais je ne fais pas que de la musique contemporaine [rire].

[RB] : – Vous aviez l'impression d'être à l'extérieur du cercle en quelque sorte.

[KMW] : – Oui, c'est ça et un peu imposteure [sic] d'être là-dedans puisque ce n'est pas juste ça que je faisais. Mais en même temps j'ai vu à quel point que ça reflète en fait le désir de Walter de vouloir vraiment être ouvert sur le monde. J'apprécie énormément son travail de compositeur et de directeur, mais là comme personne de voir sa vision tellement ouverte sur l'autre c'est vraiment impressionnant.⁴⁸

Boudreau, alors directeur artistique de la SMCQ, a justifié le choix de Makdissi-Warren dans un communiqué émis à l'été 2018 de cette façon : « La musique de Katia, d'une qualité artistique remarquable, représente à merveille ce qu'est la culture québécoise d'aujourd'hui : une culture à la fois fière de ses racines et ouverte à la diversité. »⁴⁹

Sur le plan stratégique, cette série Hommage est très importante pour la SMCQ afin d'ouvrir la musique contemporaine à d'autres horizons, d'étendre ses activités à d'autres milieux musicaux, et de développer son public. Makdissi-Warren était la parfaite ambassadrice pour réussir ce métissage. Je la cite :

La rencontre de différentes musiques passe automatiquement par la rencontre humaine. Ce sont des musiciens de différentes cultures. Pratique et création sont liées. Même si j'écris quelque chose, va-t-on être capable de l'interpréter ? Les musiciens occidentaux doivent être capables de jouer de la musique plus arabe, et vice versa. La chose à faire est donc de s'entourer de gens qui connaissent bien les cultures impliquées dans la musique, car, ainsi, on travaille dans le respect. Lorsque nous avons créé avec des chanteuses de gorge inuites, nous avons fait des ateliers pendant tout un été à essayer des choses, à voir jusqu'où nous pouvions aller tout en restant respectueux. La pratique influence la composition et la composition influence la pratique.⁵⁰

⁴⁸ SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC, « La série Hommage (9) », *op. cit.*

⁴⁹ CHÉNARD, « Katia Makdissi-Warren », *op. cit.*

⁵⁰ Citée par : HUSS, « Katia Makdissi-Warren, tant de similitudes dans la différence ! », *op. cit.*

La série Hommage a été l'occasion pour Makdissi-Warren de créer des rencontres interculturelles en prenant des éléments qu'elle avait développés en musique du monde pour les transposer dans la musique contemporaine. Est-ce un modèle qui pourrait renouveler la programmation de la SMCQ ? La série Hommage 2023-2024 qui est consacrée à Sandeep Bhagwati montre l'intérêt pour une cohabitation entre différentes traditions et formes artistiques qui évoluent et qui se nourrissent les unes les autres.

ÊTRE UNE FEMME EN MUSIQUE DE CRÉATION

Le second élément d'exceptionnalité dans le parcours de compositrices de musique contemporaine de Sokolović et de Makdissi-Warren est d'être femme dans un monde d'hommes.⁵¹ Quelle(s) attitude(s) adoptent-elles à cet égard ?

Selon les entrevues accordées, toutes les deux adoptent une attitude à la fois égalitaire et universelle par rapport à leur statut de femme. Elles considèrent qu'il n'y a pas de distinction entre les femmes et les hommes en matière de création, comme l'exprime Sokolović dans une entrevue de 2019 :

[Banislava Trifunović] : – Récemment vous avez reçu une commande de la Compagnie nationale d'opéra du Canada, la plus grande et influente maison d'opéra du Canada, pour composer un opéra pour la saison 2019-20. Vous êtes la première compositrice à recevoir une commande de leur part. De votre point de vue, est-ce un signe que les compositrices sont marginalisées sur la scène artistique actuelle ? Est-ce qu'il y a une différence dans le traitement des compositeurs sur la base du genre ?

[Ana Sokolović] : – En fait, je ne vois pas de différence dans le traitement des hommes et des femmes en composition. Mais il ne faut pas oublier que la composition n'est pas un travail « managérial », où, je pense, c'est encore difficile pour les femmes. Par exemple, les femmes cheffes d'orchestre ont plus de difficultés que les hommes.⁵²

⁵¹ CITRON, *Gender and the Musical Canon*, op. cit. ; *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation, les musiciennes dans la société contemporaine*, éd. Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet, Paris, L'Harmattan, 2005 ; Sophie STÉVANCE, « La réalité socioprofessionnelle des musiciennes au Québec. Un engagement vers l'écriture du féminin », in *Loin des yeux près du corps – entre théorie et création*, éd. Thérèse St-Gelais, Montréal, Les Éditions du Remue-Ménage, 2012, pp. 151-156, <https://www.academia.edu/12703899/_La_réalité_socioprofessionnelle_des_musiciennes_au_Québec_un_engagement_vers_l_écriture_du_féminin>, Thérèse St-Gelais dir. *Loin des yeux près du corps entre théorie et création* Les Éditions du Remue-Ménage 2012 p. 151-156> (consulté le 18.05.2024).

⁵² « [Banislava Trifunović] : – Recently you've received a commission from the Canadian Opera Company, the largest and most influential opera house in Canada, to

Dans cette perspective, la question du genre est évitée, voire niée. On peut se demander s'il s'agit d'un mécanisme de protection de la part de Sokolović et Makdissi-Warren, car il « faut toujours une femme exceptionnelle pour justifier que l'on ne puisse en trouver d'autres ». ⁵³ Mettre l'accent sur la « création au féminin » expliquerait le caractère spécial de la présence des compositrices dans un milieu dominé par les hommes et justifierait leur exclusion des programmations habituelles. En d'autres mots, seules quelques figures féminines d'exception peuvent trouver leur place dans la création musicale. Cette posture est révélatrice des rapports sociaux entre les sexes qui sont inscrits dans l'inconscient collectif et entretenus par le système dominant. ⁵⁴ En entrevue, Sokolović et Makdissi-Warren adoptent un discours basé sur l'argument de la qualité, de l'importance de la musique elle-même au-delà des considérations de genre, cherchant à dépasser l'identification féminine pour contextualiser leur œuvre. Elles s'inscrivent dans une vision progressiste et égalitaire de la société où la création est le fait de personnes remarquables. ⁵⁵

Par ailleurs, cette injonction d'incarner la figure d'exception donne certainement lieu à une situation gratifiante, mais qui comporte aussi des défis. ⁵⁶ Certaines compositrices pourraient ressentir un inconfort à devenir l'ambassadrice d'une cause importante et à devoir se comporter comme héroïne. D'autres craindraient de jouer le jeu du tokénisme, c'est-à-dire de participer au « phénomène d'inclusion fortement médiatisée d'un·e ou de quelques représentant·es d'un groupe opprimé au sein d'une

compose an opera for its 2019-20 season. You are the first female composer who has received a commission from them. In your view, is that a sign that women composers are marginalized on today's arts scene? Is there a difference in the treatment of composers based on gender? [Ana Sokolović]: – I actually don't see a gender difference in the treatment of men and women composers. But one shouldn't forget that composing is not a "managerial" occupation, where, I think, it's still more difficult for women. For instance, women conductors have it harder than men. »; traduction de l'autrice; Branislava TRIFUNOVIĆ, « An Important Thing that Westerns Contemporary Music has Forgotten about : Joy. An Interview with the Composer Ana Sokolovic », *New Sound. International Journal of Music*, vol. 54, n° 2, 2019, pp. 9-18 : 18.

⁵³ Reine PRAT, *Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes*, op. cit., p. 17.

⁵⁴ CITRON, *Gender and the Musical Canon*, op. cit.

⁵⁵ STÉVANCE, « La réalité socioprofessionnelle des musiciennes au Québec », op. cit.

⁵⁶ Reine PRAT, *Mission égalités. Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. 1. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2006, p. 11.

organisation dont les rôles demeurent fermement tenues par la classe dominante.»⁵⁷

Il y aurait lieu d'utiliser cette tribune qu'est la série Hommage pour favoriser la prise de conscience des représentations mentales qui induisent des différences de comportements. L'idée derrière la série Hommage de la SMCQ est de donner au public la possibilité d'entendre et de réentendre un grand nombre de fois les œuvres des compositrices exceptionnelles choisies. Par habitude et acclimatation, celles-ci ont donc la possibilité d'intégrer l'univers musical commun sans avoir à se comporter en héroïne ou en symbole, isolée dans un milieu majoritairement masculin.

CONCLUSION

À travers les parcours de Sokolović et de Makdissi-Warren, il a été possible de mettre au jour quelques raisons qui ont mené la SMCQ à leur dédier une série Hommage, par leur contribution au langage musical contemporain et leur engagement dans de fructueuses collaborations. Ainsi, leur présence permet d'enrichir la scène musicale en l'ouvrant à différentes cultures. Comme l'explique la sociomusicologue Hyacinthe Ravet : «Les itinéraires d'exception agissent comme modèles et participent à la transformation des images des musiciennes et celles que ces dernières se font d'elles-mêmes. En bouleversant les représentations dominantes, elles permettent l'émergence d'aspirations nouvelles parmi les plus jeunes.»⁵⁸ Cependant, si un certain travail d'intégration a été effectué autour de ces deux femmes et compositrices exceptionnelles, quelle place occupent plus globalement les compositrices dans les programmes des organismes dédiés à la musique de création au Québec ? Quelles sont les pratiques favorables à l'inclusion des œuvres des créatrices ? Sur quels critères repose la sélection des œuvres ?

Pour répondre à ces questions, de futures recherches pourraient porter sur la programmation musicale des concerts de musique contemporaine au Québec en tant que reflet des valeurs et des traits caractéristiques de la

⁵⁷ Laura CARPENTIER-GOFFRE, *Domestiquer les femmes, privatiser l'État. Une analyse sociologique de la frontière public/privé au prisme des rapports ancillaires en Bolivie et au Pérou*, thèse de doctorat, Paris, Institut d'études politiques, 2020, p. 82.

⁵⁸ Hyacinthe RAVET, «Féminin et masculin en musique. Dynamiques identitaires et rapports de pouvoir», in *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation, les musiciennes dans la société contemporaine*, éd. Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 225-246 : 240.

production artistique des femmes. Le processus de programmation s'explique non seulement par des configurations institutionnelles et professionnelles, mais aussi par la volonté de conférer un statut particulier à certaines œuvres sélectionnées. Ainsi, la programmation joue un rôle particulier dans la représentation des compositrices par 1) sa capacité de convertir le singulier (une artiste, une œuvre) en intérêt général; 2) son orientation vers le bien commun (grâce à des subventions et des équipements publics); 3) son intervention directe sur le marché de l'art.⁵⁹ Pour l'avenir, il s'avère essentiel d'examiner le processus de programmation musicale et ses conséquences sur la représentation des compositrices en musique.

⁵⁹ Catherine DUTHEIL-PESSIN – François RIBAC, « Les programmeurs/trices de spectacles à l'œuvre. Une forme spécifique de prescription culturelle », in *La prescription culturelle. Avatars et médiamorphoses*, éd. Brigitte Chapelain et Sylvie Ducas, Lyon, Presses de l'Enssib, 2018, <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01672704>> (consulté le 18.05.2024).

Danielle ROSTER

LOU KOSTER (1889-1973) :
PARCOURS D'UNE MUSICIENNE ET COMPOSITRICE
LUXEMBOURGEOISE

Lou Koster était une musicienne aux multiples talents. Elle œuvrait comme pianiste, violoniste, accompagnatrice de films muets et cheffe d'un orchestre de salon, et enseignait comme professeure de piano au Conservatoire de musique de la Ville de Luxembourg. Avec Josephine Schmoll (1836-1925), sa prédécesseuse au XIX^e siècle, et Helen Buchholtz (1877-1953), de onze ans son aînée, elle compte parmi les toutes premières compositrices connues du Grand-Duché de Luxembourg. Comme compositrice, elle nous lègue plus de 300 pièces, un cinquième de ses œuvres ayant cependant disparu ou n'existant qu'en fragments.¹

La musicienne a vu le jour le 7 mai 1889 à Luxembourg-Ville, capitale d'un tout petit pays qui était loin d'être une métropole. Le Luxembourg n'avait obtenu son indépendance qu'au XIX^e siècle et avait été longtemps un pays rural, pauvre et sans grande tradition musicale. Le milieu de Koster était celui de la petite bourgeoisie : son père, Jean Koster (1852-1919), provenait d'une famille pauvre de journaliers, mais avait réussi à devenir fonctionnaire de la *Société Royale Grand-Ducale des Chemins de Fer Guillaume Luxembourg*, créée en 1857.² La mère, Emma Hoebich (1865-1950), femme de ménage avec une solide formation musicale, était la fille d'un musicien et compositeur originaire de Silésie.

La musique avait une grande importance dans sa famille maternelle. Son grand-père, Franz Ferdinand Bernhard Hoebich (1813-1900) était le

¹ Voir la liste de ses œuvres établie par l'autrice : <<https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/media/pdf/07/bd/f3/02-C-Werkliste.pdf>> qui accompagne le livre : Danielle ROSTER, *Lou Koster. Komponieren in Luxemburg*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau Verlag, 2020 (Europäische Komponistinnen ; 10).

² Dans le Registre des inscriptions 1905-1922 du Conservatoire, il est désigné en 1905/06 comme sous-chef de gare, dans le *Bürger- und Beamtenzeitung* du 29 janvier 1914 comme *Oberbahnassistent* (assistant supérieur de chemin de fer).

premier chef d'orchestre de la musique militaire luxembourgeoise³, créée en 1842, chef d'orchestre à la cour grand-ducale, pédagogue renommé et compositeur de musique légère. Après sa retraite, il vivait dans le ménage de sa fille Emma et se consacrait surtout à l'éducation musicale de ses petits-enfants Francis, Lou, Lina, Fernand et Laure. Hoebich était un pédagogue très sévère qui exigeait un maximum de ses élèves. Koster a appris auprès de son grand-père la théorie musicale, le violon et le piano. Elle était donc une des rares filles luxembourgeoises de l'époque ayant eu une solide éducation musicale dès son plus jeune âge, car il n'y avait, durant son enfance, ni d'école de musique ni de Conservatoire au Luxembourg. La musique résonnait dans la maison Koster du matin au soir. Laure Koster se souvenait : « Il y avait tant de musique chez nous que les voisins se fâchaient, chacun de nous a joué au moins de deux instruments. »⁴

Le père, socialiste et libre-penseur, était membre du comité de l'association *Libre Pensée/Freidenkerbund*, créée en 1904, et favorisait une éducation libérale. À l'instar des garçons, les filles pouvaient ainsi vivre librement leur enthousiasme pour la musique, mais aussi pour le sport, la nage, le vélo, la marche et l'alpinisme. La mère, autoritaire comme son propre père, accueillait les succès musicaux et sportifs de ses filles comme s'il s'agissait de choses naturelles. Laure Koster (1902-1999), la sœur de la compositrice, qui faisait d'excellentes études de violoncelle d'abord au Conservatoire de la Ville de Luxembourg, puis au Conservatoire de Bruxelles et qui représentait le Luxembourg en tant que nageuse lors des Jeux Olympiques en 1924 à Paris se rappelait : « Croyez-vous que j'aie eu un morceau de tarte en plus quand je rentrais avec mes soixante points [sur soixante] ? Rien du tout ! [...] Cela allait de soi ; pour elle c'était normal. Voilà : "Vous avez étudié pour cela ; alors c'est bon". On ne nous faisait pas beaucoup de compliments. »⁵

³ Le contingent de l'armée luxembourgeoise siégeait dans deux villes de garnison, à Echternach et à Diekirch. À Echternach, on s'est immédiatement occupé de la création d'un corps de musique militaire, dont Hoebich fut nommé directeur. Le corps de musique de Diekirch ne fut mis en place que cinq ans plus tard, en 1847. Jean-Antoine Zinnen en fut nommé directeur. Voir : Joseph LORENT, « Vom Hornistenkorps zur "Musique Militaire Grand-Ducale" », in *135^e anniversaire de la musique militaire grand-ducale*, Luxembourg, Commandement de l'Armée Luxembourgeoise, 1977, pp. 49-429.

⁴ « Doheem ass souvill Musek gemaach ginn, à tel point dat d'Nopere béis gi sinn, mir hunn alleguerten op d'mannst zwee Instrumenter gespillt. » ; Entretien avec Laure Bodson-Koster dans sa résidence à Bruxelles, 11 mars 1996. Toutes les traductions sont de l'autrice.

⁵ « Mengt Dir, ech hätt eng Taart méi kritt, wéi ech mat menge 60 Punkte komm sin ? Guer neischt, guer neischt ! [...] Dat war selbstverständlich bei hir, dat war normal. Voilà : "Dir hut jo geléiert dofir, abee, dann ass et gudd." Vill Komplimenter sin net gemach ginn, meng Mamm war doran ganz praktesch. » ; *Ibid.*



Ill. 1 : Portrait de Lou Koster ;
© archives Lou Koster CID | Femmes et Genre.

Lou Koster n'a pas pu fréquenter un lycée de jeunes filles après l'école primaire, car il n'y en avait pas encore au Luxembourg dans sa jeunesse. Il se pourrait qu'elle ait fréquenté, comme ses sœurs Lina et Laure, durant quelques années l'*École Privée Notre-Dame*, également appelée *Sainte-Sophie*, à Luxembourg-Ville.⁶

À quinze ans, Koster rejoignait pour deux ans la famille de sa tante Anna Trauffler-Hoebich à Paris, surtout afin d'y perfectionner son français. Malheureusement, il n'y a pas de lettres conservées de cette période qui nous renseignent sur sa vie à Paris. Toutefois, il semble évident que ces deux années ont été très riches en activités et impressions musicales, vu que sa tante était une pianiste douée et une mélomane passionnée. C'est à Paris que Koster semble avoir composé ses toutes premières mélodies : le journaliste Pol Aschman, qui a interviewé Koster en 1950, rapporte de cet entretien qu'elle a composé ses premières œuvres à seize ans, donc vers 1905 et probablement lors de son séjour à Paris.⁷ En revanche, on peut lire, dans un curriculum vitae daté de 1961, que ses premières compositions – des mélodies composées sur des poèmes d'Alphonse de Lamartine et d'Alfred de Musset – n'ont vu le jour qu'entre 1908 et 1914. Des manuscrits, malheureusement non datés, de trois mélodies sur des textes de Musset ont survécu.

ÉTUDIANTE, ENSEIGNANTE, PUIS PROFESSEURE DE PIANO AU CONSERVATOIRE

Après son séjour à Paris, un Conservatoire de Musique, projeté depuis longtemps, a finalement été inauguré à Luxembourg le 1^{er} mai 1906. Le mécénat féminin avait rendu possible la création de cette école qui fut baptisée du nom de sa donatrice *Conservatoire municipal de musique Fondation Eugénie Dutreux* (aujourd'hui : *Conservatoire de la Ville de Luxembourg*). Eugénie Dutreux (1810-1902) avait, par voie testamentaire du 9 octobre 1902, légué à la ville de Luxembourg la somme de 200.000 francs luxembourgeois, dédiée explicitement à des

⁶ Les archives de cette école n'existent plus pour la période précédant la Première Guerre mondiale, qui correspond aux années pendant lesquelles Lou Koster aurait pu y être inscrite. Un article du *Luxemburger Wort* du 6 avril 1908 (p. 2) atteste que sa sœur Lina a fréquenté cette école. Deux justificatifs de paiement pour les années 1915 et 1916 attestent la fréquentation de cette école par Laure Koster. Courriel de Petra Huijben (*École Privée Ste Anne*) à l'autrice du 25 février 2008.

⁷ Pol ASCHMANN, « Lëtzebuurger Leit. Lou Koster », *Revue*, 16 septembre 1950, p. 10.

fins musicales.⁸ Koster, âgée de dix-sept ans, s'est tout de suite inscrite afin de perfectionner et clôturer ses études de violon, de piano, de solfège et d'harmonie avec quatre « Premiers Prix ». Elle étudiait le violon auprès de Joseph Keyseler (1879-1953), le piano auprès de Marie Kühn-Fontenelle (1875-1952) et l'harmonie auprès des compositeurs Fernand Mertens (1872-1957) et Lucien Lambotte (1888-1969), tous les quatre originaires de Belgique.⁹

Bien que la composition figurât sur la liste des branches enseignées au Conservatoire, il n'y avait étonnamment pas d'élèves inscrits dans cette classe jusqu'en 1943. En remplaçant les études de composition par des études approfondies en harmonie, Koster se concentrait surtout sur l'apprentissage de styles historiques et non – comme il est d'usage lors d'un enseignement de composition de haute qualité – sur la formation d'un maniement plus libre du matériel musical. Concernant la composition au sens strict et l'orchestration, elle devait donc se former elle-même, en autodidacte. Des années plus tard, vers la fin des années 1930, elle a pris en outre des leçons privées de contrepoint auprès du musicien hongrois Ernst Eichel, premier violon et deuxième chef d'orchestre de l'*Orchestre Radio Luxembourg*.

Au cours de l'année scolaire 1908/09 – donc peu de temps après son inscription au Conservatoire en tant qu'élève – Koster devenait monitrice pour piano et violon. Il était d'usage que des élèves doués donnent des cours au Conservatoire. Un travail mal payé comme le démontrent les maintes doléances et revendications adressées par les intéressés à la commission de surveillance. Grâce aux moniteurs et monitrices, qui s'occupaient des élèves en excédent, la commune a économisé beaucoup d'argent. Pour éviter des abus, la commission avait décidé qu'un·e élève devrait tout au plus être occupé·e pendant quatre ans comme moniteur ou monitrice et devrait par la suite devenir titulaire. Mais cette directive, qui pourtant avait été approuvée par le conseil communal, n'était pas mise en pratique.¹⁰ Afin de résoudre enfin la question du sous-paiement de longue date des moniteurs et monitrices, il incombait en 1922 à la commission de

⁸ Guy JOURDAIN, « L'enseignement musical à Luxembourg », in *Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg. Soixante-quinzième anniversaire*, Luxembourg, 1981, pp. 31-188 : 47-65.

⁹ Archives du Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg, Registre des inscriptions 1905-1922, Rapports d'examen, brochures des concours (à huis clos) et des distributions de prix.

¹⁰ Archives du Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg, Rapports de la Commission de Surveillance, 30 juillet 1910.

surveillance de proposer à la commune des nominations pour sept postes, quatre de professeurs et trois d'assistants de professeur. Alors que Koster avait travaillé pendant plus de dix ans au Conservatoire pour peu d'argent, elle devait se contenter d'un poste d'assistante de professeure. Batty Weber (1860-1940) écrivit, le 11 mars 1922, un article amer sur cette « injustice inouïe ». ¹¹ Après un minimum de vingt ans d'enseignement au Conservatoire, les assistant·es pouvaient enfin faire un examen de promotion qui leur garantissait, s'ils le réussissaient, un salaire de professeur·e. Durant l'année scolaire 1933/34, Koster passa cet examen avec succès. ¹²

Elle y enseigna pour une période totale de 46 ans et était connue comme une pédagogue exigeante, sévère et très engagée. Son grand-père lui servait d'exemple dans ce domaine. Ses élèves les plus brillant·es adoraient son talent et ses capacités. La professeure ne comptait pas ses peines pour les instruire en dehors des cours réguliers du Conservatoire. Cependant, elle avait beaucoup moins de patience, ayant elle-même appris à jouer du piano dans sa jeunesse avec facilité, avec des élèves moins doué·es. ¹³

MUSICIENNE DE CINÉMA MUET ET COMPOSITRICE DE MUSIQUE LÉGÈRE

Les jeunes femmes de la famille Koster ont appris tôt à gagner leur vie en faisant de la musique. Leur mère ne tolérait aucune oisiveté de la part de ses filles vivant dans son ménage. En dehors de ces activités d'enseignante, Koster jouait, du piano et du violon, en tant qu'accompagnatrice de films muets dans les salles de cinéma de la capitale et de la ville d'Esch/Alzette, avec sa sœur aînée, la violoncelliste Lina. Sa sœur cadette, Laure, qui les rejoignit plus tard, se rappelle que ses sœurs jouaient quotidiennement lors des séances du soir et de 14 à 23 heures les dimanches et jours fériés, et ce pendant de longues années avant, pendant et après la Première Guerre mondiale. Elle explique : « Il n'y était pas question d'un contrat fixe. [...] Le vendredi soir, on les payait et elles ont mis l'argent sur la table de chevet de notre mère. » ¹⁴

¹¹ Batty WEBER, « Abreißkalender », *Luxemburger Zeitung*, 11 mars 1922.

¹² Archives du Conservatoire de Luxembourg, Procès-verbaux des concours : 1924-1945 ; Année scolaire 1933-34.

¹³ Interview de l'autrice avec l'ancienne élève de Koster, M^{me} Andrée Pepin-Weitzel (1929-2010), le 16 août 2007 à Luxembourg-Ville.

¹⁴ « O, e feste Kontrakt, doriwwer ass net geschwat ginn. [...] Freides owes si si bezuelt ginn an dann hunn si d'Pai op de Nuetsdësch vu menger Mamm geluecht. » ; Entretien avec Laure Bodson-Koster, *op. cit.*



Ill. 2 : Thé dansant à Anvers (B) vers 1924 : *Ladies Orchestra The Stars*, avec Laure Koster, la sœur de la compositrice, au saxophone ;
© archives privées Danielle Roster.

Quant à Laure Koster, elle cofinçait ses études de violoncelle, ayant obtenu une bourse d'études pour le Conservatoire de Musique de Bruxelles, en jouant, lors de thés dansants à Anvers en Belgique, dans le *Ladies Orchestra The Stars*, un orchestre de femmes qui interprétait aussi bien de la musique classique que du jazz, ce dans deux formations différentes. Avec ses propres économies, elle s'acheta un saxophone et également une robe de charleston pour les représentations – «une sorte d'uniforme» car chaque musicienne portait la même – et finança aussi elle-même ses cours de saxophone. Elle termina ses études musicales en 1925 avec un Premier Prix de violoncelle et un Deuxième Prix de musique de chambre. Lou et Lina Koster étaient elles aussi engagées en tant que musiciennes de cafés-concerts pour interpréter des programmes mi-classiques mi-légers dans des hôtels nobles de la ville de Luxembourg, comme le *Grand Hôtel Brasseur*.¹⁵

¹⁵ Lettre d'Emma Koster-Hoebich à sa fille Laure, datée «novembre 1924», archives privées Jean-Paul et Monique Koster, copie de la lettre aux Archives Lou Koster CID | Fraen an Gender.

Au cours des premières années de son activité de compositrice, Koster ne composait qu'en cachette vu qu'elle n'avait pas le courage de présenter publiquement ses œuvres sous son nom. Si elle interprétait elle-même des compositions de sa plume, c'était de façon anonyme, parmi des pièces qu'elle jouait en accompagnant les films muets et probablement aussi dans les cafés. Pol Aschman rapporte l'anecdote suivante : Koster a joué en 1914, lors d'une de ces soirées de films muets, une valse qui plût énormément à un des spectateurs. Après la soirée, celui-ci se hâta d'aborder la musicienne pour lui demander le titre de l'œuvre. La compositrice lui répondit toute gênée : « Ça doit être une valse de Strauss. »¹⁶ Mais en réalité, elle avait joué une composition de sa plume : la suite de valse *Lore – Lore* que quelques années plus tard elle publia en Allemagne, à Weinböhla près de Dresde, chez *Aurora*. La version orchestrale de *Lore – Lore*, qu'elle avait probablement déjà réalisée pendant la Première Guerre mondiale, figurait dans les années 1930 parmi les œuvres les plus jouées de Koster à l'antenne de *Radio Luxembourg*.

Paradoxalement, elle prit lentement confiance en elle durant la Première Guerre mondiale – une époque incertaine et éprouvante qui la conduisit pour un certain temps « vers un affaiblissement des nerfs »¹⁷ – en tant que femme libre et compositrice. En été 1918, 345 femmes de la Ville de Luxembourg, d'Esch/Alzette, de Differdange et de Rumelange avaient déposé une pétition à la Chambre des députés pour réclamer le droit de vote des femmes, qui a effectivement été octroyé au Luxembourg en 1919. Cette pétition a été signée par deux membres de la famille Koster, Emma Koster et « L. Koster ». Une comparaison de l'écriture laisse supposer qu'il s'agit bien de Lou, et non de Lina Koster. Laure n'étant pas encore majeure à l'époque, on peut l'exclure comme signataire. La découverte du nom de Koster sur les listes de pétition ouvre une nouvelle perspective sur l'engagement féministe précoce de la compositrice et de sa famille.¹⁸

Son activité de musicienne de films muets l'a mise en contact avec la « Nouvelle Femme » forte, sportive et sûre de soi – la garçonne ou *flapper girl* – qui l'a certainement inspirée et qu'elle a pour ainsi dire mise en musique. Socialisée en tant que femme modeste, elle a réussi à développer une nature plus combative pour se faire entendre et faire entendre ses

¹⁶ « Et muss eppes vum Strauss gewiescht sinn. » ; ASCHMANN, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ Lou KOSTER, Curriculum Vitae, 1961, archives privées Jean-Paul et Monique Koster, copie aux Archives Lou Koster CID | Fraen an Gender.

¹⁸ Archives nationales de Luxembourg, AE-00182, Élections législatives et communales 1905-1919 : 7814-7816 ; CdD-2028, la révision des articles 32, 37, 52 et 75 de la Constitution de 1868, 1918-1919. Je remercie la Chambre des députés pour cette information.

œuvres. Elle a publié ses premières œuvres, quatorze pièces légères pour piano, en Allemagne (*Aurora*) et en Belgique (*Maison Musicale Moderne*). Au début des années 1920, elle s'est inscrite en tant que l'un des premiers compositeurs luxembourgeois à la *SACEM* à Paris, après y avoir passé son examen d'admission.

Koster se produisait aussi en tant que pianiste lors de concerts. Par exemple, elle a accompagné le 15 juillet 1919 un ensemble d'artistes parisiens, deux cantatrices (Suzanne Dropsy du théâtre *Trianon Lyrique* et Paulette Lissa de l'*Opéra de Paris*), un chanteur (Charles Sautet du *Théâtre des Arts*), une diseuse (Jeanne de Grammont) ainsi que la jeune danseuse Jeanne Ronsay qui était en train de s'établir en France comme chorégraphe, danseuse et pédagogue. Koster a accompagné Ronsay dans une chorégraphie sur *Golliwog's Cakewalk* de Claude Debussy. Le critique Batty Weber commentait deux jours plus tard dans la *Luxemburger Zeitung*: «Et Mademoiselle Koster mérite des louanges spéciales pour l'accompagnement au piano très difficile mais que ses mains ont maîtrisé avec aisance.»¹⁹

L'OPÉRETTE *AN DER SCHWEMM* ET SES ŒUVRES POUR ORCHESTRE DIFFUSÉES PAR *RADIO LUXEMBOURG*

Son premier grand succès public fut l'opérette *An der Schwemm* (À la piscine), créée le 21 avril 1922 à la salle du *Pôle Nord* à Luxembourg-Ville.²⁰ Cette œuvre, sur un livret du librettiste renommé Batty Weber, la première et seule opérette écrite par une femme au Luxembourg, traite de l'égalité des femmes, et ce d'une manière ludique. L'œuvre qui avait attiré un public nombreux fut reçue de façon positive dans la presse. Les phrases habituelles souvent dédaigneuses des critiques vis-à-vis d'une jeune compositrice n'y figuraient pas. On salua la fraîcheur, la cantabilité, son jeu fin avec les sonorités, et le «langage musical bien formé» qui se trouve «bien au-dessus du niveau de l'opérette» et révèle «un fort sentiment pour le style émotif et grave du lied».²¹

¹⁹ «Im Übrigen aber war alles bis aufs Tüpfelchen wohlgeraten. Und Frä. Koster verdient einen besonderen Lobspruch für ihre Klavierbegleitung, der man unter ihren Händen nicht anhörte, wie schwierig sie war.»; Batty WEBER, «Abreißkalender», *Luxemburger Zeitung*, 17 juillet 1919, <<https://battyweber.uni.lu>> (consulté le 07.05.2024).

²⁰ Voir page sur l'opérette *An der Schwemm* en ligne sur le site internet *Musique et Genre au Luxembourg*: <<https://mugi.lu/thema/an-der-schwemm/>> (consulté le 29.06.2024).

²¹ [s.n.], «Luxemburg, 24. April», *Luxemburger Zeitung, Abendausgabe*, n° 112, 24 avril 1922; Archives Lou Koster au CID | Fraen an Gender, LK 7A 10 1922.04.22-LZ.

Un extrait de l'opérette fut même enregistré par le chanteur August Donnen (1885-1956) et son orchestre et publié sur disque 78 tours pour gramophone par la firme berlinoise *Homokord*. Une année plus tard, la musique militaire sous la direction de son chef d'orchestre Fernand Mertens, ancien professeur d'harmonie de Koster, jouait la fantaisie sur *An der Schwemm* renouant ainsi avec le succès de l'œuvre.²²

L'opérette existe en deux versions, une en luxembourgeois et une autre, plus élargie, en allemand. Cette dernière a été donnée en 1927 sous le titre *Amor im Bade*. On peut supposer que la compositrice et le librettiste avaient élaboré cette version allemande de l'opérette en premier lieu pour des représentations en Allemagne. D'autres l'avaient déjà fait avant eux. Edmond de La Fontaine (1823-1891), connu aussi sous le nom de Dicks, auteur des premières opérettes en langue luxembourgeoise, fut le premier à écrire une traduction de l'une de ses opérettes : *Mumm Séis* (1855) existe en version allemande sous le titre de *Mutter Suse* et fut, selon une note manuscrite de l'auteur, joué à Berlin et à Trèves.²³ Batty Weber et le compositeur Fernand Mertens, eux aussi, ont établi en 1920 une version française de leur opérette à succès *D'Wonner vu Spe'sbech*. Celle-ci a été jouée en Belgique, sous le titre *Le miracle de la mare aux oies*, avec un succès considérable.²⁴

La distribution des représentations de *Amor im Bade* en 1927, composée exclusivement de chanteuses et chanteurs allemands, suggère que Koster et Weber tentèrent des représentations à l'étranger : Fifi Bort chantait le rôle de Lori, Hans Waiden celui de Reddy et Kurt Seifert²⁵ celui de Zengerlé. Emmy Merkel ainsi qu'Arthur Paul Albert Kistenmacher²⁶ y participèrent

²² Batty WEBER, «Abreißkalender», *Luxemburger Zeitung*, 1^{er} août 1923, <<https://battyweber.uni.lu>> (consulté le 07.05.2024).

²³ Dicks Edmond DE LA FONTAINE, *Mumm Séis / Mutter Suse Koméidéistéck / Lustspiel virgestallt vum Alain Atten*, Luxembourg, Centre national de littérature, 1994 (Lëtzebuurger Bibliothéik 4), pp. 47-51.

²⁴ Selon Léon Blasen, la version française de cette opérette a été jouée en 1922 (donc la même année que la création de *An der Schwemm*) 24 fois à Bruxelles et huit fois à Liège; Léon BLASEN, «Fernand Mertens (1872-1957)», *Télécran*, vol. 6, n° 17, 1984, pp. 16-18: 18. Cet article a été publié plus tard dans: Léon BLASEN, *Lëtzebuurger Komponisten*, Luxembourg, Harmonie municipale, 1988. L'adaptation française est de la plume d'Alex William.

²⁵ Les représentations au Luxembourg font partie des premières étapes scéniques du jeune baryton lyrique Kurt Seifert, qui connaîtra plus tard en Allemagne du succès en tant qu'acteur de cinéma et de théâtre ainsi que comme metteur en scène.

²⁶ Kistenmacher a joué des rôles secondaires dans des films musicaux allemands, comme dans *Der Absturz* (1922) avec Asta Nielsen et plus tard dans *Brand in der Oper* (1930) avec Gustav Gründgens ou dans *Die Fledermaus* (1937) avec Hans Moser.

également. La troupe était en outre connue au Luxembourg sous le nom de «Voelsche Truppe». Des articles parus dans le *Escher Tageblatt* nous apprennent que le *Gastspiel Pôle-Nord Theater Luxemburg* était en fait dirigé à l'époque par Max Voels, et que ce dernier avait par ailleurs pris, vers 1925, la direction du *Kölner Operetten-Theater*.²⁷ Les recherches dans la collection de la *Theatersammlung Schloss Wahn* de l'Université de Cologne n'ont cependant pas permis de mettre au jour une représentation dans cette ville, malgré le lien de Voels avec Cologne.²⁸

An der Schwemm fut redonnée peu de temps après la guerre, en 1946, et tomba par la suite dans l'oubli. La partition n'a pas été imprimée du vivant de la compositrice. Les manuscrits, qui ont été considérés comme perdus après sa mort, ont été retrouvés sous forme de fragments dans un grenier privé dans le cadre d'une recherche sur Koster.²⁹ La partition a donc pu être récemment reconstituée et l'opérette a été rejouée dans une mise en scène moderne en janvier, février et juin 2024.³⁰

Dans les années 1920 et 1930, la compositrice a écrit maintes œuvres légères pour orchestre³¹ avec lesquelles elle a acquis au fur et à mesure une certaine popularité. Au tout début, les fêtes de natation avec accompagnement musical du *Swimming Club Luxembourg* donnaient l'occasion à la jeune Koster, elle-même adepte de natation, de prouver son talent de compositrice pour orchestre. Lors des entractes des compétitions un orchestre de salon, installé au-dessus des cabines de douche et dirigé par Koster au piano se chargeait du divertissement musical. À l'occasion de la fête de natation du 25 juin 1922, cet orchestre de femmes créait sa *Swimming March* dédiée au club.

²⁷ *Escher Tageblatt*: 12 mars 1929, p. 7; 14 janvier 1930, p. 8; 22 août 1925, p. 2; 25 août 1925, p. 3.

²⁸ Dans la «Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn», dont le fonds retrace l'histoire du théâtre à Cologne, on a malheureusement trouvé très peu d'informations sur Max Voels. Les recherches dans les sections des livrets, des partitions musicales, des photos, des critiques et des programmes ont été infructueuses. Dans le dossier afférant au *Reichshallen-Operettentheater*, il n'y a aucun document concernant une représentation éventuelle de *Amor im Bade*. Seul le *Bühnenjahrbuch* des années 1927, 1928 et 1929 mentionne Voels comme «Dir. und Kapllm. Luxemburg». Je remercie Kerstin Stremmel, bibliothécaire de la «Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn» pour ces renseignements.

²⁹ Danielle ROSTER, «Die Komponistin Lou Koster (1889-1973)», in «*Wenn nun wir Frauen auch das Wort ergreifen...*». *Frauen in Luxemburg – Femmes au Luxembourg: 1880-1950*, éd. Germaine Goetzinger, Antoinette Lorang, Renée Wagener, Luxembourg, Publication Nationale, 1997, pp. 289-307.

³⁰ L'édition pourra être commandée sur le site internet *Musique et Genre au Luxembourg*, nouvelle page *An der Schwemm* (<<https://mugi.lu/>>), à partir de fin juin 2024.

³¹ Certains manuscrits non datés par la compositrice portent des timbres de la SACEM des années 1920.

À partir de 1933, la création de la plus grande station radiophonique européenne *Radio Luxembourg* et de son orchestre dirigé par Henri Pensis (1900-1958) a stimulé la compositrice à continuer dans cette voie. Ses œuvres pour orchestre jouissaient à cette époque-ci d'une grande popularité et étaient rejouées à maintes reprises sur *Radio Luxembourg*. Pas moins de 111 programmes d'émissions musicales datant tous des années 1930, publiés dans la presse et affichant des œuvres de Koster ont pu être retrouvés jusqu'à ce jour.³²

En 1939, à l'occasion de la fête pour le centenaire de l'indépendance du Luxembourg, ses marches *La Joyeuse* et *Keep smiling* furent jouées dans les rues et amplifiées par haut-parleurs et la *Lëtzeburger Stadtmusik* jouait, lors de son «grand concert patriotique», la *Fantasie sur An der Schwemm*.³³

À partir des années 1960, son œuvre pour orchestre et ses mélodies pour soliste et orchestre, qu'elle avait composées à la même époque, tombent lentement dans l'oubli et sont même, après sa mort, considérées comme entièrement et définitivement perdues. Ainsi, dans une brochure éditée à l'occasion de son 100^e anniversaire et contenant un catalogue de ses œuvres, les compositions pour orchestre ne sont pas du tout mentionnées.³⁴ Il ressortait d'une série d'interviews que j'ai réalisées en 1996 que personne parmi ses parents ou amis ne se rappelait à cette époque des succès de ces œuvres durant l'entre-deux-guerres. J'eus alors la grande joie de retrouver ses pièces pour orchestre, la plupart de ses mélodies pour soliste et orchestre, ainsi qu'une quinzaine d'œuvres manuscrites et non publiées pour piano dans une pile de partitions dans un grenier privé. En 2014, une sélection de ces œuvres orchestrales a enfin pu être enregistrée et éditée en CD par le label Naxos.³⁵ Toutes les pièces pour piano ont été enregistrées au *Centre national de l'audiovisuel*.³⁶ En revanche, les mélodies orchestrées sur des textes de Paul Verlaine, Marcel Noppeney, Musset, Paul Palgen, Agie Conrath, etc. attendent toujours d'être redécouvertes par les orchestres.³⁷

³² Voir ROSTER, *Lou Koster. Komponieren in Luxemburg*, op. cit., pp. 264-339.

³³ Annonce de concert dans le *Tageblatt* du 19 avril 1939, p. 9. En revanche, lors du «Concert patriotique pour le centenaire», évènement musical principal, donné conjointement par la musique militaire, l'orchestre et le chœur de Radio Luxembourg, le nom de la compositrice ne figurait pas au programme.

³⁴ Venant AREND – Félix STEINBERG, *Lou Koster. 1889-1973*, Luxembourg, Comité Lou Koster, 1990.

³⁵ Lou KOSTER, *Orchestral Music. Suite dramatique – Ouverture légère – Waltz Suites*, Orchestre Estro Armonico, Jonathan Kaell (dir.), Naxos, 2015, 8.573330.

³⁶ Elles vont être publiées, avec les éditions, sur une page dédiée à la musique légère de Koster e.a. sur le site internet *Musique et Genre au Luxembourg* (<<https://mugi.lu/>>) début 2025.

³⁷ Voir note 256.

Pantomime *Verlaine* *Koster*

Handwritten musical score for the piece *Pantomime* by Paul Verlaine, arranged by Danielle Roster. The score is written for voice (Soprano, Alto, Tenor) and orchestra (Piano, Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The music is in 3/4 time and features complex harmonic structures with many accidentals and dynamic markings. The title *Pantomime* is written in a decorative script at the top left, and *Verlaine* and *Koster* are written in a similar script at the top right. The score is divided into two systems, each with five staves. The first system includes a vocal staff and four piano staves. The second system includes a vocal staff and four piano staves. The music is written in a handwritten style with many accidentals and dynamic markings. The score is for a soloist and orchestra.

III. 3 : Première page de la mélodie *Pantomime* de Paul Verlaine
pour soliste et orchestre ;
© archives Lou Koster CID | Femmes et Genre.

RUPTURE, REPRISE ET FÉMINISME

Pendant l'occupation nazie, la plupart des compositrices et compositeurs luxembourgeois·es étaient réduit·es au silence, soi-disant en raison de leur francophilie et des influences françaises dans leurs œuvres. Sous le mot d'ordre «Heim ins Reich» (Retour au Reich), on jouait presque exclusivement de la musique allemande dans les concerts organisés par les occupants au Luxembourg. Pendant quatre années le nom de Koster, comme d'ailleurs celui de Helen Buchholtz et bien d'autres, n'apparaissait plus ni dans la presse ni dans les programmes de concert.

Dans les années 1940 et 1950, les compositions de Koster n'étaient presque plus jouées et la compositrice ne parvenait plus à renouer avec ses succès d'avant-guerre. Elle souffrait énormément de son isolement. C'est à cette époque qu'elle s'est surtout concentrée sur la composition de lieder et mélodies en langues allemande, française et luxembourgeoise.

Le caractère plus «militant» de Koster a vu, ou bien revu, le jour à la fin des années 1950. C'est à cette époque que la compositrice décida d'agir activement contre l'indifférence vis-à-vis de ses compositions, de travailler avec des interprètes de son choix et de s'occuper elle-même de l'organisation de concerts. Elle ne réagissait plus avec autant de désespoir, de déception et de façon passive face à ce désintérêt, mais mit celui-ci en relation avec sa condition marginale de compositrice. Elle sentait qu'elle risquait d'être une concurrence fâcheuse pour les compositeurs masculins et disait : «Si j'étais un homme tout serait plus facile pour moi.» «Moi toute seule je ne peux pas les vaincre.»³⁸ D'après la chanteuse Béby Kohl-Thommes (1923-2016), elle ne doutait plus à cette époque de ses œuvres.³⁹

Pour Koster, c'était une évidence de se prononcer pour l'égalité entre hommes et femmes, ceci bien avant la création du *Mouvement de la libération des femmes* au Luxembourg. Koster écrivit d'ailleurs une lettre à la Grande Duchesse Charlotte à ce sujet et fût reçue en audience par celle-ci pour un entretien sur la situation de la femme au Luxembourg.

³⁸ «Wann ech e Mann wier, dann hätt ech et vill méi einfach.» «Ech eleng ginn se net meeschter.» ; Entretien des 16 janvier et 13 février 1996 avec ses parents Jean-Paul et Maisy Koster.

³⁹ «Ech mengen, si huet net un hire Saache gezweiwelt. [...] si hat ouni Zweiwel Stolz.» ; «Je pense qu'elle ne doutait pas de ses pièces [...] elle avait sans aucun doute de la fierté.» ; Entretien du 17 janvier 1996 avec la chanteuse Béby Kohl-Thommes (1923-2016), interprète des mélodies de Koster. Sur Béby Kohl-Thommes, voir : <https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000439> (consulté le 13.05.2024) et <https://mugi.lu/beby-Kohl_Thommes> (consulté le 20.06.2024).

Le 22 novembre 1959, une soirée musicale et littéraire a eu lieu au *Théâtre municipal* sous le patronage de la Ville de Luxembourg. Au centre de ce *Récital de poésies et de mélodies d'auteurs luxembourgeois* se trouvait l'œuvre de la septuagénaire Koster. Une vingtaine de ses mélodies furent interprétées, qu'elle a accompagnées au piano. Le concert comptait un public nombreux et l'écho dans la presse était positif, entraînant et encourageait la compositrice à continuer dans cette voie.

Vers 1960, elle créa l'ensemble *Onst Lidd* (Notre chanson), réunissant de jeunes chanteurs et chanteuses. Les membres de longue date étaient la soprano Kohl-Thommes, le ténor Venant Arend (*1935) et le baryton Laurent Koster (1935-2013) – qui n'a aucun lien de parenté avec elle.⁴⁰ Au début, la compositrice accompagnait elle-même cet ensemble au piano. Avec l'âge, elle céda la fonction d'accompagnatrice à la jeune et talentueuse pianiste Jeannette Braun-Giampellegrini (*1938), qui venait tout juste de terminer ses études au *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*.⁴¹ Le but officiel de l'ensemble était de rendre hommage par des concerts au lied et à la mélodie composés au Luxembourg. Cependant, *Onst Lidd* était en réalité un porte-voix personnel de la compositrice. En feuilletant les nombreux programmes de concerts ainsi que leurs critiques, l'on remarque que la plupart des compositions jouées étaient de sa plume.

Par cette initiative, les jeunes interprètes et la compositrice se soutenaient et s'encourageaient mutuellement. La pédagogue expérimentée donnait des cours d'interprétation gratuits aux jeunes membres de l'ensemble et finançait même, dans certains cas, une partie de leurs études de musique à l'étranger. Elle leur donnait ainsi la possibilité d'apparaître tôt sur scène et d'être enregistrés dans les studios de *Radio Luxembourg*, station avec laquelle la compositrice avait renoué sa collaboration à partir des années 1950.⁴² Les jeunes chanteurs et chanteuses pour leur part s'engageaient à fond pour l'œuvre de la compositrice et ce même après sa mort. Ils ont continué à organiser des concerts de commémoration et ont créé avec d'autres adeptes de la musicienne le *Comité Lou Koster* dont le but était d'éviter que son œuvre tombe dans l'oubli.

⁴⁰ D'autres chanteurs et chanteuses, comme les sopranos Josette Doemer et Yvy Flesch-Weydert ou bien le ténor Eugène Bley, ont fait des apparitions sporadiques.

⁴¹ Sur Jeannette Braun-Giampellegrini, voir : <<https://mugi.lu/thema/jeannette-braun-giampellegrini/>> (consulté le 13.05.2024).

⁴² Ces nombreux enregistrements de studio par *Radio Luxembourg* à partir des années 1950 se trouvent aujourd'hui au *Centre national de l'audiovisuel* au Luxembourg (Dudelange), ceux des années 1930 ont disparu.

All der Wahnsinn dieser Stunde,
 All die ungeheure Pein
 Stürmten auf den Spielmann ein,
 Und mit schaurig süßer Lust
 Griff er zitternd in die Brust,
 Riß er grimmig an der Wunde
 Und er schleuderte seine Qual
 Blühend in den Sonnenstrahl.

Das Klänge
 O, das klagte, weh, das weinte,
 Ach, das schluchzte wild und weich,
 Daß es heiß und tränenreich
 Sich zu einem Liede einte;
 Daß es durch die Lüfte klang,
 Wie ein einziger Wehgesang,
 Der dem Leid von tausend Herzen
 Eine Flammenszunge lieh,
 Der der Menschheit ewige Schmerzen
 Habernd zu dem Schöpfer schrie!

Dieser Feuersturm von Tönen
 Riß die Hörer hilflos fort,
 Weinen hörte man und Stöhnen
 Und manch zages Stammelwort;
 Wie geworfen von einem Gotte
 Knien sie mit betäubtem Sinn,
 All der Kläger trotz'ge Rote
 Sinkt vor den Verratnen hin;

Selbst
 Selbst der Hentel wirft die Stride,
 Nührung schüttelt seine Glieder
 Und mit tränenfeuchtem Blicke
 Stürzt er vor dem Spielmann nieder.

Ragend auf der Todesleiter
 Schaut der Geiger in das Licht.

Und mit strahlendem Gesicht
 Spielt er gottbegeistert weiter.
 Doch nicht Seufzen mehr und Klagen
 Quillt aus seiner Töne Born;
 Diese lauten Klänge sagen
 Eines Edlen Flammenzorn,
 Der verkauft ward und verraten
 Von dem eigenen Geschlecht
 Und bei Gott sich sucht sein Recht
 Als dem Zeugen seiner Taten.
 Mächtig wie des Sturmes Laute
 Brauft es durch den hellen Tag,
 Daß dem bleichen Volke graute
 Wie bei Blitz und Wetter Schlag;
 Grell wie die Posaunenstöße
 Durch den Grund von Josaphat
 Wo dem Trug die hehre Größe
 Wandelloser Wahrheit naht;
 Furchtbar wie des Heilands Stimme
 In der Stunde des Gerichts,
 Wenn der Frevler vor dem Grimme
 Gottes fliehn möcht' in das Nichts.
 Wimmernd windet sich die Menge,
 Als beschwingt vom Donnertakt
 Diese Allgewalt der Klänge
 Ihre zagen Seelen packt.
 Starr, mit hochgehobnen Armen,
 Flehen sie den Geiger an:
 „Guter Veit, o hab' Erbarmen!
 Schone unser, starker Mann!“
 Gleich, auf wunderlame Weise,
 Legt der Töne Sturmflut sich,

Handwritten annotations in the margins:
 - Top right: *Wichtig*
 - Middle right: *Bräut*
 - Middle left: *Das*
 - Middle right: *Posaunen*
 - Middle right: *Solo*
 - Middle right: *Geiger*
 - Bottom left: *Solo*
 - Bottom left: *2. Teil*
 - Bottom right: *Solo Part*

Ill. 4 : Esquisses notées en marge du poème *Der Geiger von Echternach* de Nikolaus Welter dans un exemplaire des poèmes de Welter ayant appartenu à la compositrice ;

Koster a connu son plus grand succès public à 83 ans. Le 9 juillet 1972, son œuvre la plus vaste, la ballade pour solistes, chœur et orchestre *Der Geiger von Echternach* (Le violoniste d'Echternach) d'après un texte de Nikolaus Welter (1871-1951) fut créée à la basilique d'Echternach par l'*Orchestre RTL* et la *Chorale Municipale Uelzecht* sous la direction de Pierre Cao (*1937) et rediffusée à l'antenne de *Radio Luxembourg*. Les solistes étaient Kohl-Thommes, Arend et Laurent Koster.⁴³ La compositrice qui aimait passer ses vacances à la *Messuguière* à Cabris au sud de la France dans la maison de la famille des mécènes luxembourgeois Émile et Aline Mayrisch, transformée en «foyer pour travailleurs intellectuels», y avait déjà esquissé la composition pendant l'été 1966. Une année plus tard, elle termina, au même endroit, une version pour solistes, chœur et piano, avec un solo pour violon, qu'elle souhaitait orchestrer. À cause de son âge avancé et de son frêle état de santé, elle trouvait ce travail trop éprouvant et elle en chargea Cao, alors jeune chef d'orchestre.

La réaction de la presse luxembourgeoise face à cette œuvre fut euphorique. Il semblait que l'entrée de Koster dans l'histoire de la musique luxembourgeoise était confirmée. Dans certaines critiques, la musicienne fut élevée au rang de «compositrice nationale» et son œuvre qualifiée de «chef-d'œuvre», d'«acte national», de «véritable œuvre d'art de caractère national», et même de «chef-d'œuvre sacré désormais immortel et qui, du même coup, hissait son auteur définitivement au tout premier plan des plus grands artistes-compositeurs que le pays ait jamais produits».⁴⁴ La revendication de redonner l'œuvre chaque été à la basilique d'Echternach était avancée. En 1974, une deuxième représentation de *Der Geiger von Echternach* a effectivement eu lieu, mais sans Koster, qui était décédée le 17 novembre 1973 à Luxembourg à 84 ans.

⁴³ La version orchestrée par Pierre Cao fut redonnée à plusieurs reprises et deux enregistrements de répétitions ou de concerts sont sortis en CD. La version originale pour piano (manuscrit de Koster) a été enregistrée en première mondiale en 2021 par l'ensemble allemand *Singer Pur*, le pianiste Claude Weber et la violoniste Sandrine Cantorreggi; Lou KOSTER, *Der Geiger von Echternach*, Oehms Classics/Naxos, OV 1721.

⁴⁴ Voir la collection de copies d'extraits de presse, provenant des archives privées du ténor Venant Arend, aux Archives Lou Koster au CID | Fraen an Gender (N.B. : le numéro de page manque sur certains extraits): «das Meisterwerk» in [s.n.], *Journal*, 3 juillet 1972; «eine nationale Tat» in Myriam MEISTER, *Luxemburger Wort*, 8 juillet 1972, p. 4, <<https://persist.lu/ark:70795/s6tfmjstx/pages/4/articles/DIVL507>> (consulté le 17.05.2024); «zum wahren Kunstwerk nationalen Charakters», JoWe, *Luxemburger Wort*, 21 juillet 1972, p. 4, <<https://persist.lu/ark:70795/vd7srcx21/pages/4/articles/DIVL338>> (consulté le 17.05.2024); Félix STEINBERG, *Journal*, 29 juillet 1972.

SA MUSIQUE

Pendant toute sa vie, Koster a eu un penchant pour la musique vocale. Elle disait : « Comme un peintre joue avec les couleurs pour en faire une composition qui traduit des sentiments, des émotions, je compose des mélodies susceptibles d'exprimer en musique, ce que je ressens à la lecture d'un poème évocateur... ».⁴⁵

Après sa mort, elle laisse un corpus de plus de 150 mélodies, dont la majorité n'est pas éditée.⁴⁶ Seule une vingtaine ont été publiées aux éditions *Schott Frères* et *Fernand Lauweryns* à Bruxelles, *B. Schellenberg* et *Michel Kieffer-Binsfeld* au Luxembourg. La plus grande partie de sa musique vocale est basée sur des textes de langues luxembourgeoise, française et allemande d'auteurs et d'autrices luxembourgeois·es, qui étaient toutes et tous ses contemporains·es. Elle a mis en musique des textes de Willy Goergen et Nikolaus Welter, mais aussi, notamment, de Pierre Grégoire, Lucien Koenig, Marcel Noppeney, Wöllem Weis, ainsi que deux de ses propres poèmes. Elle s'intéressait aussi à la création littéraire des femmes et a composé sur des textes des autrices luxembourgeoises du XX^e siècle Henriette Theisen, Isabelle Oberweis, Suzon Hédou, Anise Koltz, Agie Conrath et de la française Renée J. Ray. En ce qui concerne les poésies allemande et française, elle a surtout mis en musique des textes du XIX^e siècle. Ses auteurs français préférés étaient Musset et Verlaine.

Bien que Koster ait publié une sélection de ses pièces pour piano et de ses mélodies et lieder chez des éditeurs belges et allemands, et qu'elle ait donc manifestement cherché à établir un contact avec un public en dehors des frontières luxembourgeoises, aucune preuve n'a été trouvée à ce jour que des œuvres de sa plume ont été jouées de son vivant à l'étranger.

À côté de la poésie, la nature était une de ses principales sources d'inspiration. Même dans ses œuvres instrumentales, elle ne se passait pas d'éléments extramusicaux. Elle donnait souvent à ses pièces instrumentales des titres qui évoquent des images de la nature (*Heideland*, *Petite source*, *Sous les tilleuls*, *Dans la rosée*, etc.), des paysages luxembourgeois (*Moselträume*, *Sche'n Letzeburg*, etc.), des fleurs (*Ainsi qu'un*

⁴⁵ L.T.-P. [Liliane THORN-PETIT], « Lou Koster. Une vie consacrée à la musique », *Letzeburger Journal*, 29 août 1961.

⁴⁶ Voir note 1. Une sélection est aujourd'hui disponible sur CD : Lou KOSTER, *French Songs*, Vincent Lièvre-Picard (ténor), Emmanuel Olivier (piano), Paris, AR RE-SE, 2014, 3-760087-550241 ; Helen BUCHHOLTZ – Lou KOSTER, *Lieder Luxemburgischer Komponistinnen*, Mady Bonert (soprano), Claude Weber (piano), Luxembourg, Cid-femmes, 2003.

Mimosa, etc.) ou des ambiances nocturnes (*Le soir qui chante*, *La nuit étoilée*, *Danse au clair de la lune*, etc.). Ses œuvres ne voyaient pas le jour exclusivement à la table. Lors de ses promenades et randonnées, elle emportait toujours l'un ou l'autre recueil de poésies et esquissait ses idées musicales – thèmes, suites d'harmonie etc. – en marge du poème choisi soit furtivement, soit plus in extenso.

La musique de Koster se caractérise par un langage tonal. On cherche en vain chez elle la «rupture de la modernité» et une expérimentation d'avant-garde. Pour composer ses lieder et mélodies, elle s'inspire clairement à la fois du romantisme musical allemand, avec Franz Schubert comme modèle, et de la mélodie française fin-de-siècle, par exemple dans *Les cendres encor' chaudes* sur un texte de Renée R. Ray.⁴⁷

En prenant ses distances avec la musique d'avant-garde des pays frontaliers, Koster n'était pas une exception au Luxembourg. Malgré les différentes influences culturelles qui se croisaient dans le pays et le nombre élevé de musiciennes et musiciens étrangers qui y vivaient et travaillaient, cette asynchronie fait partie des caractéristiques qui unissent les compositeurs luxembourgeois de sa génération. La vie de concert et la critique musicale reflétaient fortement cette attitude.

Il existe certes au XX^e siècle, avec des répercussions perceptibles jusqu'à aujourd'hui, une tradition qui consiste à ne voir dans l'asynchrone qu'un refus de la modernité, un retard réactionnaire, du conservatisme et de la régression, et à ne pas considérer un tel art comme digne d'un examen plus approfondi.⁴⁸ Au lieu de constater chez Koster et ses collègues un style traditionnel, épigonal, il serait plus passionnant de se demander pourquoi ces compositeurs et compositrices ont pris cette décision esthétique de composer ainsi et pas autrement et de quelle manière elle est liée au contexte socio-culturel du Luxembourg. Là encore, une émancipation des catégorisations normatives peut ouvrir des portes et permettre d'autres questions plus intéressantes. La réflexion sur la culture, sur une identité culturelle et les choix esthétiques qui en découlent ne sont souvent pas les mêmes à la périphérie que dans les centres.

⁴⁷ Lou KOSTER, *Les cendres encor' chaudes*, Vincent Lièvre Picard (ténor), Emmanuel Olivier (piano), <https://www.youtube.com/watch?v=8RSP7QT8Yhs&ab_channel=VincentLi%C3%A8vre-Picard-Topic> (consulté le 07.05.2024).

⁴⁸ Concernant la polarisation entre «progrès» et «restauration» au XX^e siècle, qui marque de manière décisive la pensée depuis la *Philosophie der neuen Musik* (1949) de Theodor W. Adorno, voir la préface dans : Volker SCHERLISS, *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte*, Kassel, Bärenreiter, 1998.

En effet, ce qui semble central chez Koster – et plus généralement dans l’histoire de la musique au Luxembourg depuis le XIX^e jusqu’au milieu du XX^e siècle – est sa forte volonté d’utiliser la musique comme instrument de communication et de la démocratiser, plutôt qu’une intention de modernité et d’originalité. La soprano Kohl-Thommes, qui a travaillé pendant des années avec Koster, notamment au sein de l’Ensemble *Onst Lidd*, rapporte une déclaration réitérée de Koster : « J’ai pourtant composé pour le peuple ». ⁴⁹ En tant que compositrice de musique légère pendant l’entre-deux-guerres, elle était habituée à écrire de la musique qui plaisait au plus grand nombre. Lorsqu’elle composait de la musique « sérieuse », elle prenait ses distances avec les techniques de l’avant-garde musicale contemporaine afin de toucher un plus grand nombre d’auditeurs et auditrices, d’aller les chercher là où ils se trouvaient et de les emmener avec elle dans son voyage. Loin d’elle donc l’idée de composer dans une tour d’ivoire.

Koster s’est consciemment efforcé de créer un langage musical clair et compréhensible. Son œuvre reflète ainsi des tendances tout aussi importantes dans la musique en France des années 1920 et 1930 : un retour à l’artisanat, une méfiance à l’égard de la recherche excessive de nouveauté, une valorisation de la tradition, du classicisme, de la gaîté ainsi qu’une transformation du rôle des compositeurs et compositrices qui écrivent pour la radio et que Désiré-Emile Inghelbrecht avait désigné dans les années 1930 par le terme de « passeurs » (ou « passeuses »). ⁵⁰ À l’instar du manifeste du *Groupe des Six* formulé par Jean Cocteau dans *Le Coq et l’Arlequin* (1918), Koster se distanciat elle aussi dans sa musique de l’exubérance du romantisme tardif et du raffinement impressionniste exagéré. Cependant, il n’était certainement pas question pour elle de démystifier l’art ni de provoquer les auditeurs bourgeois. Le *Groupe des Six* faisait partie de l’avant-garde française, le terreau de son esthétique était la métropole.

Des recherches historiques récentes identifient au Luxembourg deux stratégies discursives centrales opposées dans la formation de l’identité culturelle nationale luxembourgeoise, ce à partir du XIX^e et jusqu’au

⁴⁹ Entretien de l’auteur avec Béby Kohl-Thommes (1923-2016) dans son appartement à Walferdange le 17 janvier 1996.

⁵⁰ Pierre KESZLER, « Quelques instants avec D.-E. Inghelbrecht », *TSF Programmes*, n° 202, 29 juillet 1934, p. 45, cité dans : Christophe BENNET, *La musique à la radio dans les années trente. La création d’un genre radiophonique*, Paris, L’Harmattan, 2010, p. 255 et suivantes.

XXI^e siècle, avec une des phases les plus intenses dans l'entre-deux-guerres.⁵¹ Les autrices et auteurs qualifient ces stratégies de «centripète» ou de «centrifuge», qui forment ensemble le champ de tension entre la pensée nationale et le cosmopolitisme. Alors que le regard des adeptes de la «culture populaire» était dirigé vers le «propre» et la recherche d'une culture nationale, il y avait un certain nombre d'intellectuels et d'artistes qui souffraient tellement du provincialisme du Luxembourg et, je cite Frantz Clément, de «l'absence de culture» qu'ils ne croyaient «qu'en la satiété à partir de récipients étrangers».⁵² Ils et elles développaient le modèle plus positif d'une «Mischkultur» (culture mixte) et d'une conscience culturelle paneuropéenne.⁵³ Cette stratégie peut être qualifiée de «centrifuge», elle se définit par une capacité de médiation interculturelle et de pensée transnationale plutôt que par une démarcation de l'Autre.⁵⁴

Ces deux courants de pensée ont laissé des marques dans la création de Koster. Elle faisait partie de ces intellectuel·les et artistes qui ne voulaient pas se fixer de l'un ou l'autre des deux côtés, mais étaient actifs et actives dans les deux directions.

On pourrait ainsi attribuer au courant de pensée «centrifuge» d'une part sa musique légère s'adressant à un public transnational, dont celle composée pour *Radio Luxembourg*, pour le cinéma muet et les cafés-

⁵¹ *Inventing Luxembourg. Representations of the Past, Space and Language from the Nineteenth to the Twenty-First Century*, éd. Pit Péporté, Sonja Kmec, Benoît Majerus et Michel Margue, Leiden/Boston, Brill, vol. 1, 2010 (National Cultivation of Culture; 1).

⁵² Frantz CLÉMENT, *Floréal*, n° 1, 1907, p. 25. Sur la souffrance de la provincialité, voir aussi : Pierre GRÉGOIRE, *Luxemburgs Kulturentfaltung im neunzehnten Jahrhundert. Eine kritische Darstellung des literarischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Lebens*, Luxembourg, Verl. De Frëndeskrees, 1981; *Zwischenland! Ausguckland! Literarische Kurzprosa aus Luxemburg*, éd. Germaine Goetzinger et Gast Mannes, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2009.

⁵³ Les auteur/trices soulignent cependant que cette conception implique également une réification : tant la culture allemande que la culture française sont considérées comme «différentes» et étrangères l'une à l'autre, et même la culture luxembourgeoise est considérée comme particulière en raison du rôle (médiation et mixité) et donc de l'attitude «spéciale» qu'on lui attribue.

⁵⁴ Ce courant de pensée est également d'actualité pour la création culturelle actuelle au Luxembourg. Corina Mersch voit dans le concept du nomadisme un mythe fondateur de l'identité nationale qui remet en question l'essentialisme de la construction du national ; Corinna MERSCH, *Un miroir aux alouettes. Petit dictionnaire de la pensée nomade*, Echternach, PHI, 1999 ; Jeanne E. GLESENER : «La littérature et l'(im)migration au Luxembourg», in *Identitäts(de)konstruktionen. Neue Studien zur Luxemburgistik*, éd. Claude D. Conter et Germaine Goetzinger, Esch an der Alzette, Éditions PHI & CNL, 2008, pp. 111-129 : 113 et suivantes.

concerts; d'autre part ses nombreux lieder allemands et mélodies françaises, qu'elle publia en partie à l'étranger. Mais aussi les deux recueils de mélodies et lieder trilingues imprimés dans les années 1930 laissent supposer qu'elle entendait ici contribuer à la «culture mixte». Pour ces deux publications, Koster avait choisi des textes des trois mêmes poètes luxembourgeois et les avait rassemblés sous forme de recueils de chansons trilingues: Palgen (1883-1966) écrivait exclusivement en français, Welter en allemand et Goergen (1867-1942) en luxembourgeois. Tandis que Palgen – francophile et plutôt éloigné de l'Allemagne en raison de ses expériences politico-biographiques – et Welter – dont les œuvres collectées avaient été publiées en Allemagne dans les années 1920 – cherchaient à se rattacher à la littérature internationale, Goergen était un «poète de la patrie» dont les poèmes luxembourgeois ne furent guère reçus au-delà des frontières, ne serait-ce qu'en raison de leur langue.

En revanche, la compositrice s'inscrivait dans la tendance qui revendiquait un art national particulier avec des compositions traitant de mythes et de personnages centraux de l'histoire du Luxembourg comme Yolande de Vianden (*Das Krönlein der Mutter Gottes* sur un texte de Weis, créé le 19 février 1939), Melusina (*E Kasperlesteck no der So'vun der Melusina* sur un texte de Koenig, création radiophonique le 6 mai 1937, pièce disparue), et le violoniste d'Echternach (*Der Geiger von Echternach*, cf. *supra*). On peut également y situer ses chansons populaires et les chœurs en langue luxembourgeoise, souvent des mises en musique de poèmes de Goergen, mais aussi de Koenig, Michel Hever et François Meyer.

Koster aurait voulu, comme elle le formulait elle-même, être une compositrice populaire dont les refrains étaient connus et chantés partout. Elle s'est plainte pendant de longues années que ses mélodies et lieder étaient ignorés, se trouvait dupée dans son espérance et se sentait profondément déçue. Nouer ces deux exigences dans sa création relevait donc de l'équilibrisme.

Francesca GUERRASIO

LA BALLATA DEL VASSALLO D'IRMA RAVINALE :
RÉFLEXIONS SUR LA CONCEPTION ÉTHIQUE DE L'ART,
DE LA POIÈSIS ET DE LA CRÉATION MUSICALE
DANS L'ITALIE DES ANNÉES 1990

D'origine napolitaine, Irma Ravinale (1937-2013) étudie la composition avec Goffredo Petrassi au Conservatoire de Sainte-Cécile à Rome. Après son diplôme de composition, elle se perfectionne avec Nadia Boulanger à Paris et Karlheinz Stockhausen à Cologne. Outre le piano, la musique pour chœur, la direction orchestrale et chorale, elle étudie les lettres. Compositrice de nombreuses œuvres symphoniques, de chambre et pour le théâtre, elle se produit dans les principales institutions musicales italiennes et étrangères. Parallèlement, elle mène une importante carrière pédagogique, après avoir remporté en 1979 le premier prix au Concours National pour Directeur de Conservatoire, comme directrice des Conservatoires San Pietro a Majella de Naples (1982-89), puis Sainte-Cécile de Rome (1989-99). Dans la capitale italienne, elle donne vie à une école de composition prestigieuse, qui fait écho à celle de Franco Donatoni à Milan. Durant les années 1990, elle publie un annuaire qui illustre ses activités les plus importantes : la création de l'Orchestre de Sainte-Cécile en 1990, la naissance d'une école de Musique de chambre et de Musicologie et la restructuration du Conservatoire. Cheffe émérite, elle remporte, le 14 janvier 2010, le Premio Presidente della Repubblica, un prix prestigieux décerné par le Président de la République italienne. Ravinale décède à Rome en 2013.¹

COMMENT ANALYSER LES ŒUVRES D'IRMA RAVINALE

Analyser les œuvres d'une compositrice dont on connaît peu ou presque rien, surtout par rapport aux procédés de composition et à l'idée

¹ Cf. Gianni DRASCEK, *Irma Ravinale*, Gorizia, Biblioteca musicale e musicologica Rodolfo Lipizer, 2017 ; Domenico CARBONI, *Storia del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma*, Varese, Zecchini Editore, 2017.

créatrice, n'est pas simple. Si, comme le dit Leonard Meyer (1956) l'expérience ou les expériences affectives naissent de l'interaction directe entre une série de stimuli musicaux et un sujet qui comprend le style de l'œuvre entendue, en l'absence de notes de programme ou d'indications opérationnelles, l'affect que l'œuvre suscite sera le résultat d'une concomitance entre processus iconiques inconscients et conscients.² Ainsi, dans l'impossibilité de connaître les images et les concaténations de la pensée de Ravinale, nous ferons référence à nos processus iconiques qui ne naissent pas nécessairement du déploiement progressif de la structure musicale mais aussi du contenu subjectif de notre cerveau.

La musique, on le sait, peut donner vie à de multiples images et enchaînements de la pensée qui culminent dans la forme que nous appellerons affective : une forme profondément liée à la mémoire qui est en rapport avec la vie intérieure du sujet à l'écoute. De toute évidence, ces connotations/associations, subjectives ou non, vont recouvrir une signification commune en relation avec la pensée culturelle normalisée : elles doivent répondre à une norme. Ainsi, dans l'analyse du parcours artistique de Ravinale et de sa composition *La Ballata del vassallo* datant de la fin des années 1980, nous ferons attention à insérer nos processus iconiques dans un contexte d'images référenciées avec le but de déclencher le *modus operandi* de la compositrice et la signification profonde de ses œuvres, musicales et culturelles. Nous réfléchirons enfin sur le « pouvoir de fertiliser » de ses compositions, qui ont influencé toute une génération d'artistes et compositeurs italiens, et sur la place qu'a occupée Ravinale dans le contexte des institutions et de la politique italienne, fortement caractérisé par le préjugé de genre.

LA COMPOSITION COMME ACTE COMMUNICATIF ET ACTIVITÉ QUOTIDIENNE

En réponse à un article de Valerio Cappelli paru le 4 janvier 1993³, portant sur la distance qui sépare les compositeurs du passé de la nouvelle génération désireuse de s'affranchir de la tradition pour rejoindre le public, Ravinale fait une déclaration poétique simple : « Je n'ai jamais pensé composer avec l'intention de plaire au public mais plutôt d'établir,

² Leonard B. MEYER, *Émotion et signification en musique* [trad. Catherine Delaruelle], Paris, Actes Sud, 2011 (éd. originale : 1956).

³ Valerio CAPPELLI, « Bacchettate alla musica dei padri. I nuovi compositori si ribellano », *Il Corriere della Sera*, 4 janvier 1993.

si possible, un lien avec ».⁴ Transmettre une pensée, l'inquiétude, l'ironie, la douleur, l'espoir, sont les points indispensables de ce qu'on pourrait appeler son manifeste esthétique : la condition *sine qua non* pour affirmer ses idées à la fois pédagogiques et méthodologiques. Il ne s'agit pas de construire un langage mais d'avoir quelque chose à dire et, comme elle l'affirme, de « savoir le dire » en stimulant deux niveaux de communication dans le public : une communication profonde, irrationnelle, instinctive et immédiate (qui n'admet aucune erreur) et une communication particulière, rationnelle qui privilégie l'objet de la connaissance. D'où le but de sa musique : établir un dialogue riche et un rapport de compréhension réciproque avec l'auditeur le moins averti qui saura, dans tous les cas, reconnaître si un auteur est humble et sincère.⁵ Pour ces raisons, son langage – déjà esquissé dans les années 1960 avec *Lo Scorpione* (1965) pour chœur a cappella sur un texte de Trilussa et *La morte meditata* (1966), une cantate pour baryton et quatuor à cordes sur un texte de Giuseppe Ungaretti – tente de concentrer et de simplifier certains éléments musicaux, afin de rentrer dans le cadre de la représentation et de communiquer des images poétiques et mentales.

La condition nécessaire à une telle composition est de concevoir le corps en tant qu'univers, en tant que théâtre. La scène est l'espace physique et virtuel où le geste se traduit en communication : le miroir rassurant où le dépassement de l'image bouleversée (droite-gauche) est quotidiennement vécu comme « sens » correct du corps, et ce, même dans les compositions qui ne sont pas forcément écrites pour le théâtre. L'attention pour le gestuel et l'intensité des textes, les nombreuses nuances et changements de tempo font en sorte qu'on peut parler, dans une extension du terme, d'œuvres dramaturgiques, concrétisation d'un geste qui se fait théâtre à travers toute une série de dispositions stylistiques : la stylisation de la réalité en tant qu'espace intérieur ; l'idée de continuité historique qui caractérise le présent ; l'enchaînement de figurations rythmiques et mélodiques irrégulières comme une interface entre le temps de l'action et le temps de la mémoire, le recours aux percussions en tant qu'élément ancestral. C'est ainsi que, paraphrasant Ravinale, le langage de la musique, ou de sa musique, avec ses caractéristiques et particularités permet d'interpréter l'indéfini, de s'approcher du mystère

⁴ Irma RAVINALE, « Compositori », *Il Corriere della Sera*, 6 février 1993. Toutes les traductions sont de l'autrice.

⁵ *Ibid.*

de l'univers⁶ tout en acceptant le concept héraclitien que tout passe de façon inexorable, d'où l'acceptation sereine comme le seul instrument efficace de l'existence.

L'existence de Ravinale n'est pas facile, car elle doit littéralement gagner sa place dans un domaine, celui de la composition, fortement genré. Toutes les compositrices italiennes qui ont essayé d'avoir accès à l'espace public avant les années 1970 ont rencontré beaucoup de difficultés : méfiance, isolement, compétitivité exaspérée car considérées comme inadaptées⁷ aux études scientifiques. La conception socio-politique, fortement limitante pour les femmes, qui relie la composition à une activité logique basée sur des caractéristiques spéculatives, abstraites, égocentriques et autoritaires assimilables à la *ratio* masculine, est à l'origine d'une connaissance très marginale de l'œuvre de Ravinale et d'autres compositrices qui ont tardé à s'affirmer sur la scène musicale tant en Italie qu'en Europe, et ce malgré le principe d'égalité juridique des sexes introduit en Italie au milieu du XX^e siècle.⁸

Tout au long de sa carrière, Ravinale se souviendra à plusieurs reprises qu'elle s'est heurtée à l'opposition de nombreux collègues⁹ qui ont essayé de la discréditer non seulement du point de vue professionnel mais aussi personnel. Si la composition est à envisager comme une conquête pour les femmes, certains primats sont à attribuer sans doute à Ravinale :

⁶ C'est Irma Ravinale elle-même qui explique le sens de ses compositions dans un communiqué de presse pour le 48^e Festival de la Consonance à Rome en 2011, dans lequel elle affirme : « Le langage de la musique avec ses prérogatives particulières nous permet d'interpréter l'indéfini, de nous approcher du mystère de l'existence et d'accepter sereinement que le monde continue même sans nous » ; « Il linguaggio della musica con le sue particolari prerogative ci consente di interpretare l'indefinibile, di avvicinarci al mistero dell'esistenza e di accettare serenamente che il mondo va avanti anche senza di noi. » ; Site internet *Comitato Nazionale Italiano Musica*, « Irma Ravinale », <http://www.cidim.it/cidim/content/314619?db=bdc&id=243242&nc=Irma_Ravinale> (consulté le 10.05.2024).

⁷ Cf. Luca GALANTI, *L'altra metà del rigo*, Imola, Grafiche Galeati, 1983.

⁸ Après la mort de Ravinale en 2003 et suite à la modification de l'article 51 de la Constitution italienne, beaucoup d'interventions en faveur d'une participation égalitaire d'hommes et femmes à la *res* politique ont été menées. Pour une plus ample réflexion sur la présence féminine dans le domaine de la musique classique en Europe, cf. Francesca GUERRASIO, *Orchestra non è un nome femminile di cosa*, Salerno, D'Amato Editore, 2022.

⁹ L'affirmation de Ravinale « il y a beaucoup de gens qui s'opposent à moi » (« Ci sono molti personaggi che mi hanno osteggiata ») rend bien le sentiment d'isolement vécu par la compositrice. Cf. Renzo CRESTI, « Donne in musica, con interviste », *Parole di donna*, juillet 2002-février 2003, <http://www.renzocresti.com/dettagli.php?quale=4&quale_dettaglio=114> (consulté le 20.05.2024).

premier prix de composition en 1966 au Conservatoire Sainte-Cécile à Rome; premier prix au concours pour Directeur de Conservatoire en 1979, premier prix au concours international de composition de Trieste en 1976 avec *Spleen* pour baryton et orchestre créé à l'Auditorium RAI de Rome en 1980. Cependant, une date nous semble fondamentale dans la vie professionnelle de Ravinale: 1989. Il s'agit d'un tournant important signé par:

- le passage du Conservatoire San Pietro a Majella de Naples à Sainte-Cécile à Rome en tant que directrice;
- la promotion de réformes institutionnelles concernant les écoles expérimentales de musique qui anticipe d'une décennie le système actuel des conservatoires en Italie;
- la création d'un orchestre professionnel constitué par les élèves du Conservatoire et leurs professeurs;
- la restauration d'une partie du Conservatoire, la plus ancienne datant de 1600.

LA BALLATA DEL VASSALLO AU TOURNANT DES ANNÉES 1980-1990

Au niveau de la politique italienne et européenne, l'année 1989 marque la fin d'une époque. À la suite du grand événement de la chute du mur de Berlin, le système traditionnel des partis italiens entre en crise. Le secrétaire du Parti Communiste (PCI), Achille Occhetto annonce la dissolution de son parti et la naissance du parti démocratique de gauche. La démocratie chrétienne (DC), qui assurait le rôle de rempart contre le communisme, est complètement perdue. Les autres partis n'étaient que des partenaires mineurs dans les gouvernements démocrates-chrétiens des décennies précédentes. En l'espace de deux ou trois ans, on assiste à la disparition de tous les partis traditionnels actifs depuis l'après-guerre. La chute du mur de Berlin est un point de bascule, de renversement et de non-retour.¹⁰

La situation politique est telle que la lente et difficile diffusion de la musique contemporaine, le caractère non-commercial du théâtre dit

¹⁰ Pour un approfondissement de la situation italienne à la fin des années 1980, cf.: Leonardo MORLINO, «Come cambiò la politica italiana dopo il terremoto del 1989. L'analisi di Morlino», *Formiche*, n° 152, 10 novembre 2019; Leonardo CASALINO, «Cronologia degli anni '80 in Italia», *Cahiers d'études italiennes*, n° 14, 2012, pp. 257-272.

engagé, les maigres financements qui lui sont destinés obligent à une réflexion concrète sur le problème du langage, de la mise en scène des spectacles et des revenus dont on peut disposer. Ravinale, très sensible aux questions de budget qu'elle-même doit gérer pour la mise en place de concerts, la réorganisation des cursus d'études au Conservatoire, la restructuration de Sainte-Cécile, élabore des compositions qui vont dans le sens d'«œuvres-performances» qui ne requièrent que peu de ressources économiques et des décors, quand il y en a, sans prétention. Un théâtre qu'on peut définir comme «nu», pauvre dans ses moyens, mais riche en perspectives et significations révélées par cette nudité. *Il ritratto di Dorian Gray* (d'après Oscar Wilde), opéra de chambre en un acte datant de 1970, s'inscrit déjà dans ce contexte de nudité où l'absence de scénario est comblée par la présence de faisceaux de lumière qui éclairent l'action selon les prescriptions de la compositrice.¹¹

La volonté manifeste d'élaborer un langage accessible à tous, à laquelle s'ajoute l'envie commune à d'autres compositeurs des années 1980 de «réhabiliter la dramaturgie»¹², sans pour autant rester attaché à l'idée traditionnelle de mise en scène, de réaliser des représentations qui assument en elles-mêmes la signification d'un rituel collectif, la poussent à écrire des œuvres qui ne sont pas, à notre avis, théâtrales dans le sens conventionnel du terme mais dont la théâtralité de l'écriture contribue de façon efficace à la définition d'une scène imaginaire.

¹¹ Les indications autographes dans la partition précisent: «Pas de scénarios ni d'ameublements spécifiques: la scène sera un peu similaire à celle des "représentations sacrées". Des faisceaux de lumières illumineront le point où l'action se déroule: cette dernière sera exprimée de la manière essentielle. Néanmoins, les personnages seront habillés dans des costumes d'époque (fin 1800)»; «Niente scenari né specifici arredamenti: il palcoscenico sarà un po' simile al palco delle "sacre rappresentazioni". Fasci di luce illumineranno quel punto dove succede l'azione: questa sarà espressa in modo essenziale. I personaggi però vestiranno nel costume del tempo (fine ottocento)»; Irma RAVINALE, *Il ritratto di Dorian Gray* (da Oscar Wilde), opera da camera in un atto, Capalbio, Pentaflower di Franco Gemini, 1970. La partition autographe est conservée à Fiuggi dans le Fonds Ravinale de la Fondation Adkins-Chiti. On remarque une correction concernant la durée de la composition initialement prévue en 38 minutes environ, puis corrigée en 45 minutes.

¹² Gianfranco VINAY, «La construction de l'arche invisible», *Dissonance*, août 2000, n° 65, p. 16. Pour une plus large réflexion sur le théâtre des années 1980, voir aussi: Paolo PETAZZI, «Appunti sul teatro musicale oggi in Italia», *Sonus materiali per la musica contemporanea*, vol. 7, n° 1-3, décembre 1995; Paola MAURIZI, *Quattordici interviste sul nuovo teatro musicale in Italia*, Perugia, Morlacchi Editore, 2004; Giordano FERRARI, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, L'Harmattan, 2000.

C'est justement ce qui se produit dans *La Ballata del vassallo* (La ballade du vassal), une œuvre pour voix féminine¹³ dans laquelle l'absence de décor défini se justifie par la nécessité de mettre en avant la nature intime du personnage/protagoniste, son espace intérieur, comme dans une sorte de théâtre finalisé. Cette nouvelle conception du théâtre, en tant qu'espace de « psychodrame », se distingue du théâtre traditionnel (faisant référence à un texte traditionnel et à la médiation de la mise en scène) par le processus de symbolisation strictement lié à la charge constructive des protagonistes. Une telle manifestation spectaculaire ne se spécialise pas particulièrement dans les formes supérieures sophistiquées du théâtre, de la récitation et de l'exécution musicale, mais elle est cependant déjà représentation. Pour cette raison, la scène théâtrale ne correspond pas à l'espace dans lequel le psychodrame se réalise, mais plutôt au lieu du langage où le réel trouve sa propre interprétation, où le vide (en tant qu'absence de l'objet) et le vide (en tant qu'image stéréotypée) trouvent leur point de convergence. L'ambiguïté du texte et sa monstruosité, les références au quotidien, à la politique, à la religion et la musique changeant soudainement de dynamiques inscrivent *La Ballata del vassallo* dans une dramaturgie où le public participe de façon décisive à l'efficacité théâtrale. En effet, cette œuvre pourrait être définie comme une synchronie entre sons et états d'âme, une source constante de *stimuli*, de sensations, d'émotions physiques que la mémoire rend signifiants.

Au niveau textuel, plutôt que de ballade, on pourrait parler d'*apologus* du bon gouverneur, à savoir le vassal auquel son seigneur confie des terres par un contrat de fidélité absolue scellé par un serment. Tout irait bien si le suzerain ne voyait ses propres intérêts menacés, tant et si bien, qu'il décide de changer d'attitude passant rapidement à la violence comme seul paradigme du pouvoir. Les verbes pronominaux comme « m'écraser », « me frapper », « me détruire » et la métaphore de l'arbre hivernal dépouillé, choisie par Ravinale pour représenter la douleur, contribuent à donner une sensation de fusion panique entre le moi du vassal et le nous de l'auditeur et à se positionner nettement en faveur de l'opprimé car l'oppresseur ne montre aucune transparence, ni intellectuelle ni morale. La structure narrative, de forme circulaire, s'ouvre et se termine avec le thème déjà annoncé dans l'*incipit* « la victoire du plus fort ». Toutefois, la dernière strophe de vers ennéasyllabiques ajoute la

¹³ Dans la partition autographe de *La Ballata del vassallo*, conservée à Fiuggi dans le Fonds Ravinale de la Fondation Adkins-Chiti, on remarque une correction : la voix de soprano initialement prévue par Ravinale devient une voix féminine.

lamentation et la prière au sentiment d'écrasement, par la construction d'un climax descendant et des enjambements qui amplifient le pathos. Comme dans une sorte de supplique sincère¹⁴, les derniers vers scellent la fin de la relation entre les parties. La perte de tout, déjà annoncée dans la cinquième strophe¹⁵, et le manque de temps pour réaliser quoi que ce soit, souligné dans l'avant-dernière¹⁶, ne représentent que le dernier acte de la destruction de l'homme conquis par la sublime arrogance du pouvoir.

Si l'évocation du monde médiéval et de la pyramide sociale sont évidents, l'absence de datation du texte et son anonymat rendent difficile l'identification de la source, bien qu'elle soit contemporaine comme le précise une indication en marge du texte. D'ailleurs, la métaphore de la lutte contre le patron où le gagnant est le plus puissant peut se référer à toutes les époques, d'autant plus que les années 1989 et suivantes représentent, pour la politique italienne, un moment délicat où tout le système des partis rentre en crise. L'éternel dualisme du chef et de son subordonné, du patron et de l'ouvrier, du suzerain et du vassal répond à la logique de la sublime indifférence du pouvoir qui continue à se manifester dans différents domaines malgré l'alternance de luttes, de révolutions et de véritables guerres. Toutefois, la main qui écrase, au début du premier quatrain, rappelle clairement l'hommage féodal de l'*immixtio manuum* où le vassal, le plus souvent agenouillé, place ses mains dans celles de son suzerain qui à son tour les referme. Comme l'explique François Louis Ganshof¹⁷, ce rite représente pour le vassal une radiation de lui-même, pour le seigneur une acceptation de l'hommage impliquant des obligations réciproques : les tâches que le vassal doit accomplir, la protection que le suzerain doit offrir. C'est pour cette raison que le protagoniste de la narration se prépare à des grandes entreprises avec une attitude tellement naïve qu'elle en devient ridicule selon ses propres mots. L'ironie du sujet narrant se change bientôt en rire sardonique, lorsque le seigneur lui

¹⁴ «Je t'en prie : laisse-moi vivre comme les autres»; «Ti prego: lasciami vivere come gli altri.»; Irma RAVINALE, *La Ballata del vassallo*, livret d'un anonyme contemporain.

¹⁵ «Tu m'as dépouillé et maintenant je suis nu et ferme tel un arbre d'hiver»; «Tu m'hai spogliato: e ora sono nudo e fermo, come un albero d'inverno»; *Ibid.*

¹⁶ «À présent j'ai appris que tout était un prêt et que je n'aurai plus jamais le temps d'accomplir quoi que ce soit»; «Ormai ho imparato che tutto era un prestito e che non avrò mai più tempo per realizzare niente»; *Ibid.*

¹⁷ François-Louis GANSHOF, *Qu'est-ce que la féodalité*, Bruxelles/Neuchâtel, Office de publicité/Éditions de la Baconnière, 1947².

donne un coup « risible » pour s'amuser qui, cependant, ne fait pas rire. Bien autre contraire, il rend la fin du vassal encore plus dramatique.

La simplicité de l'écriture contraste avec une situation dramaturgique beaucoup plus complexe qui permet une interprétation à la fois religieuse et symbolique : religieuse car faisant référence au Seigneur, qui n'est plus le suzerain, capable d'offrir une autre vie après la mort ; symbolique parce qu'elle fait allusion à la main de Dieu qui crée, protège, détruit, si elle s'oppose. La main gauche, évoquée à la fin du premier quatrain, est celle des malédictions, alors que la main droite est celle des bénédictions.¹⁸

Par rapport à la métrique, la variété des strophes ne permet pas de placer ce texte dans un genre bien défini, bien que leur nombre – sept au total – soit encore une fois symbolique.¹⁹ Il s'agit d'une chanson « libre » ou d'une poésie narrative libérée des formules métriques connues (tercet, octave, hendécasyllabe libre) ou encore de chanson léopardienne.²⁰ En effet, c'est au poète Giacomo Leopardi que revient le mérite d'avoir émancipé la chanson de Pétrarque, la libérant de toute régularité dans la construction de la strophe. La nouvelle structure dépend uniquement du rythme intérieur inspiré par le chant.

En outre, on ne relève pas de chaînes thématiques puisque le seul fil conducteur est immédiatement compréhensible dans le quatrain introductif : « C'est bon, mon bon Seigneur, tu as gagné. Mais maintenant ne m'écrase plus avec ta main gauche ».²¹

Les thèmes du pouvoir et de la suprématie de classe sont développés tout au long de la narration, comme dans un *flashback* où l'ordre chronologique des événements est interrompu pour laisser la place à l'évocation d'épisodes antérieurs : l'époque où le suzerain avait pris le vassal à son service ; les premières tâches accomplies ; le moment d'arrêt qui correspond à l'apogée du récit et au début de la chute des relations entre les parties. Sans exagérer, on peut dire que nous sommes en présence d'un processus spatio-temporel qui fait coïncider les trois temps de

¹⁸ Pour une plus ample discussion, cf. Jean CHEVALIER – Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 602.

¹⁹ Tout en restant dans l'ordre des suggestions personnelles, on peut remarquer que le nombre total de cinquante-six vers a une signification précise : le chiffre cinq représente le changement qui correspond, dans le parcours du vassal, au transfert de sa liberté, alors que le six symbolise un lien fort qui s'établit, celui de suzerain-vassal. Dès lors, cinquante-six serait l'expression du sens de la vie communautaire à l'époque médiévale.

²⁰ Cf. Francesco SARRI, *Dizionario di metrica e stilistica*, Milan, Garzanti, 1996.

²¹ « Sta bene, mio buon Signore/hai vinto. Ora però/non schiacciarmi più/con la tua mano sinistra » ; RAVINALE, *La Ballata del vassallo*, op. cit.

l'action – passé, présent et futur – se configurant comme l'évolution du passé dans le présent et dans la préparation du futur. Étant donné que l'œuvre est formée d'un ensemble de segments de temps ordonnés selon des critères spatiaux et mentaux et que la conscience du temps est une relation entre des instants, on peut imaginer que la mémoire entre et sort du présent en mettant en relation un événement sonore avec un autre. Une discontinuité mentale ou de conscience coïncide avec la continuité temporelle, ce qui signifie que nous pouvons, à tout moment, sortir de la dimension temporelle, voire du flux du présent, par un procédé d'interaction entre instant et mémoire et selon une logique spatiale (spatio-architecturale et spatio-environnementale) qui interviendrait dans la construction musicale de toute œuvre. Cela implique une réflexion sur le temps qui, ne s'écoulant plus de façon linéaire, doit être considéré comme discontinu, relatif et variable. En effet, ce qui compte le plus pour Ravinale semble être la notion de temps intérieur et d'intérieur du temps : l'articulation indépendante de différents événements sonores et non leur durée absolue qui est tout à fait relative, comme dans la philosophie d'Henri Bergson. Le temps convoqué par la compositrice est donc un temps abstrait, celui de la mémoire qui ne requiert pas une mesure. D'ailleurs, la partition ne contient pas d'indications de mesure, mais regorge d'indications d'allure qui, suivant le texte, renvoient à l'état d'âme du protagoniste de l'action. On en compte vingt-quatre qui vont du *lento* au *mosso deciso* et *mosso cupamente*²², passant une seule fois, durant les huit minutes de la composition, par un *allegro moderato*. La lenteur du temps qui s'écoule est exprimée par l'expression la plus utilisée par la compositrice, *adagio*, qui s'accorde mal avec le sentiment d'anxiété du vassal connoté par le mot *ansioso* souvent indiqué dans la partition, qui devient *agitato* (agité) lors du *mosso cupamente*.

Au niveau musical, on retrouve la même symbologie que celle déjà relevée dans le texte : la référence au chiffre sept. On dénombre sept strophes dans le texte, qui ne sont pas de longueur homogène²³, sans rimes et avec de nombreuses assonances qui donne une certaine musicalité à la parole. En outre, l'apostrophe « Seigneur » est répétée sept fois à

²² Le mot *cupamente* fait référence à une situation de plus en plus sombre exprimée par le vers « Signore ormai ho imparato che tutto era un prestito e che non avrò mai più tempo ». « Seigneur à présent j'ai appris que tout était un prêt et que je n'aurai plus jamais de temps » ; Irma RAVINALE, *La Ballata del vassallo*, partition autographe, p. 7.

²³ La strophe 1 est formée de quatre vers, la strophe 2 de sept vers, la strophe 3 de six vers, la strophe 4 de dix-huit vers, la strophe 5 de six vers, la strophe 6 de six vers et la strophe 7 de neuf vers.

l'aide d'un petit mouvement descendant compris dans l'ambitus d'une quarte juste (*si* bémol⁴-*fa*⁴). Cette figuration, toujours variée dans le rythme, se caractérise par un triolet de croches qui se change en quintolet à la fin du deuxième mouvement lent.²⁴

Les nombreux silences de différentes valeurs, souvent placés après l'apostrophe ou en début d'une figuration irrégulière, suspendent les mots et soulignent les sanglots de douleur. L'utilisation de cette technique rappelle en filigrane l'effet *hoquetus*, caractéristique de la musique médiévale, tout comme les mélismes, le plus souvent sur les voyelles «a» et «o», créent un lien avec la tradition vocale grégorienne. Il s'agit, bien évidemment, de mettre en perspective de façon imaginaire des procédés et des figures du passé pour les retrouver renouvelés dans le présent, car continuer sans innover équivaldrait seulement à copier et à répéter mais innover sans continuer signifierait «construire sur le sable et rêvasser dans le vide».²⁵ La puissance de l'innovation, en tant qu'appel à la continuation comme exigence de prolongement, nous paraît être à la base de la conception éthique de l'art, de la poiësis et de la réflexion sur la création artistique et musicale de Ravinale.

TRADITION ET RÉNOVATION EN TANT QUE SIGNES D'IDENTIFICATION FONDAMENTALE

La tradition, en tant que mémoire du passé projetée dans l'actualité²⁶, est une dimension spécifique de la poétique de Ravinale, qui devient l'essence de son art. On peut la synthétiser dans le binôme connaissance-reconnaissance selon lequel on retrouve dans ce qui est nouveau quelque chose de déjà connu et dans le connu quelques éléments de nouveauté. Les *glissandi* qui dépassent l'octave et demie, les syllabes sans intonation, les cris suffoqués suivis par des retombées soudaines caractérisées par des nuances opposées (du *f* au *pp*) sont les multiples gestes vocaux aux traits contemporains qui accompagnent la *messa di voce*, le vibrato, les sons bouche fermée typiques de la vocalité italienne. Toutefois, la tradition n'est ici que l'expérience de la connaissance en tant que moment

²⁴ Le tempo indiqué dans la partition est *Lentamente*; Irma RAVINALE, *La Ballata del vassallo*, partition autographe, p. 6.

²⁵ Luigi PAREYSON, *Conversation sur l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1992, p. 38.

²⁶ La connaissance de la tradition compositionnelle et le défi d'allier passé et présent poussera Ravinale à écrire un essai relatif aux sujets de fugue, adressé principalement aux élèves des Conservatoires; Irma RAVINALE, *La risposta ai soggetti di fuga*, Roma, Vittorio Bonacci editore, 1964.

significatif de l'appréciation esthétique. L'*adagio* final de la composition, accompagné par les expressions *molto* et *poco più*, parvient à l'extinction de l'événement sonore et narratif. La descente d'une octave et demie (*mi⁵-si³*) accompagne l'*anticlimax* de la voix, «Laisse-moi gagner, un petit peu»²⁷, passant du *forte* au *mezzo-piano*, *piano* et *pianissimo* pour s'éteindre avec des petits sons à hauteur indéfinie, comme un murmure.

Si la crainte et les douleurs du vassal jouent naturellement un rôle fondamental dans ce qu'on peut définir comme son psychodrame, le claquement des mains, noté dans la partition le plus souvent lors des courts moments de pause de la voix, représente encore une fois l'expression d'un langage extrêmement symbolique et d'une gestualité très ample, qui vise à réaliser un théâtre intime. Le travail de Ravinale se limite donc à la redéfinition et à la réélaboration d'un événement dramaturgique déjà fortement déterminé.

En conclusion, nous pouvons affirmer que, après des décennies entièrement consacrées à la (re)construction d'un tissu musical presque exclusivement centré sur ce qu'on pourrait appeler des problèmes de surface, de matière, d'éléments et de leur organisation en une poétique «d'amnésique»²⁸, Ravinale apparaît sur la scène musicale pour faire sortir la musique contemporaine et les compositrices contemporaines d'une situation de marginalité. En pleine rupture avec ses confrères, elle s'aligne sur la réflexion d'Henri Pousseur sur les compositeurs d'avant-garde et de sa génération. Ce dernier n'hésite pas à affirmer que certains d'entre eux sont «suffisamment talentueux ou même géniaux pour participer activement aux développements et aux mutations»²⁹ que les temps requièrent, tandis que d'autres devront se contenter de l'exploitation des recettes. Il affirme : «Ce qui conduira d'abord parfois à la grisaille, à la médiocrité et à l'ennui, dans les cas les plus graves, à un véritable nouvel académisme, fortifié par un certain business distributif qui trouvera là fréquemment, dans les critères d'un renouvellement artificiel car homologué, ses normes de sélection et de rentabilisation».³⁰

À l'écart de la loi des circuits de consommation, de la politique de la distraction et des loisirs culturels, la bataille de Ravinale pour l'affirmation de la composition au féminin et de la musique contemporaine

²⁷ «Lasciami vincere, un pochino»; Irma RAVINALE, *La Ballata del vassallo*, partition autographe, p. 8.

²⁸ Henri POUSSEUR, *Composer (avec) des identités culturelles*, Paris-La Villette, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1989, p. 23.

²⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁰ *Ibid.*, pp. 21-22.

s'appuie sur le concept fondamental que celle-ci n'est qu'une évolution de la musique traditionnelle. Ayant construit rapidement un langage tout à fait original, qui s'appuie sur la sémantique des signes musicaux, sur un jeu d'associations historiques, géographiques, socio-idéologiques, parfois latentes, elle offre des compositions qui sont le résultat d'une intériorisation du concept de territoires sonores. Il est difficile de nier ou même tout simplement d'ignorer que les faits sonores élémentaires, qu'ils soient intentionnels ou non, «deviennent des signes parce qu'ils rencontrent et stimulent une capacité d'identification fondamentale».³¹ Si, dans des cas spécifiques, ils témoignent d'une «intention identifiable»³², parfois même d'un «projet explicitement auto-identificateur»³³, dans d'autres cas, ils participent de l'existence d'une «représentation (intériorisée) du monde ambiant».³⁴ La sensibilité personnelle et la capacité essentiellement intuitive de transformer ces stimuli en sons rendent compte d'un processus de formalisation d'une identité culturelle : l'identité italienne. La réalité environnante, la tradition musicale et culturelle, la création, en un mot son identité culturelle et artistique, trouvent naturellement place dans son langage. La variété de ces éléments se traduit dans une écriture originale ayant, comme elle le dit souvent, le but de communiquer et de transmettre des valeurs éthiques et esthétiques à la génération de futurs compositeurs. Ceux-ci lui dédièrent leurs compositions à sa mort, comme Edgar Alandia (*Still Remains*, 2016), Paolo Arcà (*Les Adieux*, 2016), Mario Cardi (*Berceuse*, 2016), Matteo D'Amico (*Crossdressing Bach*, 2016), pour n'en citer que quelques-uns.

³¹ *Ibid.*, p. 5.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

Vincent TIFFON

**LA RECONNAISSANCE INTERNATIONALE
DE L'ŒUVRE MUSICALE
ET DE L'ACTION INSTITUTIONNELLE
D'ANNETTE VANDE GORNE**

PRÉSUPPOSÉS THÉORIQUES

OBJECTIFS

L'enjeu principal de cet article est d'expliquer les raisons de la visibilité d'Annette Vande Gorne dans la communauté de la musique acousmatique, électroacoustique et plus globalement de la création musicale contemporaine. Notre thèse est que nous n'avons pas affaire à une exception qui confirmerait la règle, sorte de fruit du hasard. Au contraire, l'activité plurielle, à la fois musicale, esthétique, pédagogique, institutionnelle de cette compositrice relève d'une maîtrise des contraintes médiologiques, c'est du moins l'hypothèse que nous faisons. En l'occurrence, il s'agit moins de la question des réseaux (question abordée par la sociologie de l'art) que des écosystèmes technoculturels que la médiologie appelle des « médiasphères » : nous faisons l'hypothèse que Vande Gorne a une connaissance profonde implicite ou explicite de ces écosystèmes de transmission, et que c'est ce qui justifie sa reconnaissance internationale. Nous cherchons donc à comprendre celui-ci au sens non pas qualitatif mais quantitatif : il s'agit d'un parcours non pas de femme, mais de grande professionnelle du champ de la création sonore que l'on appelle « électroacoustique » par commodité, mais qu'il convient de classer dans le domaine de la « musique acousmatique ». Notre propos n'est donc pas de qualifier la valeur esthétique de l'œuvre musicale de Vande Gorne, mais de comprendre les raisons de « l'efficacité symbolique »¹ de son activité. Et ainsi l'on verra comment Vande Gorne s'est

¹ « Le but est de repérer les voies et moyens de l'efficacité symbolique, ou comment opère l'abstrait dans le concret. Soit dans l'histoire des idées, une généalogie à l'envers qui substitue au souci des sources celui des embouchures. » ; Régis DEBRAY, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, p. 107.

imposée en Belgique comme une compositrice de renommée internationale, comme une créatrice, interprète et pédagogue infatigable du répertoire électroacoustique et acousmatique.

DÉFINITION DE LA MÉDIOLOGIE

Notre grille d'analyse pour comprendre la reconnaissance internationale de Vande Gorne s'appuie sur le modèle de la médiologie musicale développé par mes soins² depuis 1998 et jusqu'en 2008, à partir de la « médiologie générale » de Régis Debray, dont il convient de rappeler qu'il est un des grands spécialistes en France du fait religieux et du « pouvoir intellectuel ».³ Cela nécessite un bref rappel de ce qu'est la médiologie générale, dont le mot d'ordre, la méthodologie de base, pourrait être : « à quelles conditions une idée peut ou non devenir force matérielle ? ». Autrement dit, cette discipline qui vise à traquer les mécanismes de la transmission cherche à décrypter « le devenir forces matérielles des formes symboliques ».⁴ La médiologie est moins une science, une « -logie » de plus dans un univers très concurrentiel, y compris dans le champ médiatique auquel le monde académique reproche à Debray sa proximité, qu'une discipline de l'observation : une méthode aux contours si possible scientifiques pour mieux appréhender l'activité symbolique des humains, dit autrement, une anthropologie. Rappelons une courte définition par Debray lui-même : « j'appelle "méthode médiologique" l'établissement, cas par

² Vincent TIFFON, « L'interprétation des enregistrements et l'enregistrement des interprétations. Approche médiologique », *DEMéter*, décembre 2002, <<https://archive-demeter.univ-lille.fr/interpretation/tiffon.pdf>> (consulté le 17.05.2024) ; Vincent TIFFON, « Pour une médiologie musicale », *MEI*, n° 17, 2003 ; Vincent TIFFON, « Regard médiologique sur l'art radiophonique de Yann Paranthoën », *AAA/TAC*, n° 1, 2004, pp. 19-27 ; Vincent TIFFON, « Pour une médiologie musicale comme mode original de connaissance en musicologie », *Revue Filigrane* n° 1, 1^{er} semestre 2005, pp. 115-139, <<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=78>> (consulté le 17.05.2024) ; Vincent TIFFON, « L'image sonore. Entre misère symbolique et imaginaire sonore », *Apparence(s)*, n° 1, mai 2007, <<http://apparences.revues.org/document73.html>> (consulté le 17.05.2024) ; Vincent TIFFON, « L'influence de l'outil. Pour une étude raisonnée des interactions entre innovations techniques et inventions musicales en audiosphère », in *EMS08 – Electro-acoustic Music Studies Network International Conference* [juin 2008, Paris, Ina-Grm et Université Paris-Sorbonne], <<http://www.ems-network.org/ems08/papers/tiffon.pdf>> (consulté le 17.05.2024) ; Vincent TIFFON, « Copies d'hier et d'aujourd'hui. Variations sur les usages de la copie en musique », *Médium*, n° 32/33, juillet-décembre 2012, pp. 218-231.

³ Régis DEBRAY, *Le Pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay, 1979 ; Régis DEBRAY, *Dieu, un itinéraire*, Paris, Odile Jacob, 2001 (Le champ médiologique) ; Régis DEBRAY, *Le Feu sacré, fonctions du religieux*, Paris, Fayard, 2003.

⁴ DEBRAY, *Introduction à la médiologie*, op. cit., p. 107.

cas, de corrélations, si possible vérifiable, entre les activités symboliques d'un groupe humain (religion, idéologie, littérature, art, etc.), ses formes d'organisation et son mode de saisie, d'archivage, et de circulation des traces». ⁵ Avec cette définition se dessine un cadre théorique sur lequel on s'appuiera pour montrer comment Vande Gorne s'inscrit pleinement dans «l'efficacité symbolique» dont parle Debray.

Mais il convient de rappeler quelques présupposés de la méthode : ils sont fournis notamment par l'ethnologue André Leroi-Gourhan. ⁶ Pour ce dernier, le processus d'extériorisation est à l'origine du processus d'humanisation ou plus exactement d'anthropogénèse, processus par lequel on devient humain (à travers l'histoire). Selon Leroi-Gourhan, le rapport de l'humain et de ses prothèses techniques est circulaire. Non seulement l'humain invente des prothèses, mais, en retour, ces prothèses inventent l'humain, ou plus exactement le transforme, le font évoluer. Résumé ainsi selon Bernard Stiegler, spécialiste et commentateur de Leroi-Gourhan comme du philosophe des techniques Gilbert Simondon, «L'Homme s'invente dans la technique en inventant l'outil – en s'extériorisant technologiquement». ⁷

Sur la base de ces présupposés, Debray a généré des modèles et une terminologie qui permettent de comprendre comment vivent et coexistent les écosystèmes techno-culturels (appelée «médiasphères» dans le vocabulaire médiologique) correspondant à ce que certains historiens appellent des effets de mondialisation. Ces médiasphères sont étroitement dépendantes de médiums ⁸ techniques et institutionnels («Matières Organisées» et «Organisations Matérialisées» selon la terminologie de Debray), dont voici reproduit ici (*cf.* Fig. 1) une traduction dans le champ de la création musicale occidentale. Comme tout modèle et sa valeur d'exposition, il est réducteur, et nécessite une lecture plus fine. Par exemple, dans le cas du genre de la musique électroacoustique et plus précisément le genre acousmatique, la question médiologique est de comprendre l'émergence d'un genre, ses possibles faiblesses, et la manière dont les acteurs (dont précisément Vande Gorne) sont en mesure

⁵ Régis DEBRAY, *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, 1994, p. 21.

⁶ André LEROI-GOURHAN, *Évolution et technique* [t. 1 : *L'homme et la matière*; t. 2 : *Milieu et technique*], Paris, Albin Michel, 2000, (1^{ère} éd. : 1943-5); André LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la parole* [t. 1 : *Technique et langage*; t. 2 : *La Mémoire et les rythmes*], Paris, Albin Michel, 1991 (1^{ère} éd. : 1964-5).

⁷ Bernard STIEGLER, *La Technique et le temps 1. La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994, p. 152.

⁸ On utilisera sciemment l'orthographe fautive de «médiums» au lieu de «media» pour éviter de confondre la médiologie générale avec une sociologie des media, et notamment des «media de masse».

de peser sur l’émergence, le maintien d’un genre, en évitant si possible sa disparition. L’idée est ici de s’attacher à observer, médium par médium, la manière dont s’est construit le «professionnalisme» de Vande Gorne, et donc sa visibilité au service du développement d’un genre musical.

Médiologie = les médiums dans leurs médiasphères respectives

		Médiasphères				
		Logosphère	Graphosphère	Audiosphère (Vidéosphère)	Hypersphère (ou Numérosphère ou Métasphère)	
Médiums	Matières Organisées (MO) vecteurs techniques de type logistique (« médiums techno- typiques »)	Support physique d'inscription et de stockage	Papyrus, parchemin : codex	Papier : partition	Bande magnétique, disque noir	Mémoire numérique : disques durs, clés USB, Ipod, ...
		Procédés généraux de symbolisation ~ mode d'expression (régime sémiotique dominant)	Chant psalmodié (icône)	Ecriture graphique (symbole)	Son analogique (indice)	« Ecriture » multimédia numérique (icône, symbole, indice)
		Dispositif de diffusion (régime de circulation)	Agora (étoile)	Imprimerie - concert (chaîne) – (étoile)	Radiodiffusion (étoile)	Web - Internet (réseaux = étoiles interconnectées)
	Organisations matérialisées (OM) vecteurs institutionnels de type stratégique (« Médiums ethno- culturels »)	Codes linguistiques hégémoniques (techniques d'écriture)	Organum Plain chant	Style (classique, romantique, sériel...) (Contrepoint, harmonie, dodécaphonique, sériel etc.)	Ecriture phonogrammatique	Calcul algorithmique
		Cadres d'organisation	Cité/Eglise	Institut/Editeur	Studios de recherche	Home Studio
		Matrices de formation	Séminaire	Conservatoire	Maison de la radio Institution de recherche	Forum de discussion/partage/gratuité.

D’après Régis Debray, Introduction à la médiologie générale, Paris, Puf, 2000.

Fig. 1 : Extrait de Vincent TIFFON, *Pour une médiologie musicale. Une étude critique des interactions entre innovations techniques et inventions musicales contemporaines*, thèse d’Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Lille-3, 2005.

Pour commencer, il convient de comprendre la singularité de l’éco-système de la musique électroacoustique au sens large par rapport à la musique occidentale de tradition écrite (la graphosphère).

ANALYSE MÉDIOLOGIQUE DE L’ACTIVITÉ D’ANNETTE VANDE GORNE

SUPPORT D’INSCRIPTION ET DE STOCKAGE

Concernant ce premier médium, Vande Gorne, comme tous les compositeurs de cette génération, a été formée à la musique concrète en travaillant concrètement⁹ sur le support des bandes magnétiques. Cette pratique de travail concret de la matière «son» sur le support physique a été largement

⁹ Michel CHION, *L’Art des sons fixés ou la musique concrètement*, Fontaine, Éditions Metamkine/Nota-Bene/Sono-Concept, 1991.

théorisé par Pierre Schaeffer. Après les premiers textes¹⁰ qui montrent combien la radio et le support enregistré ont été essentiels dans l'émergence d'un nouveau paradigme de création, Schaeffer et ses contemporains inventent la «musique concrète». Sculpter une matière sonore passe par une série d'étapes, dont l'écoute réduite d'un fragment de son isolé par le sillon fermé du disque noir. Cette écoute réduite est directement issue des propriétés du support de l'enregistrement. En isolant le son d'un flux continu, on peut décontextualiser un fragment de son contexte: c'est la création de «l'objet sonore», dont on peut décrire les morphologies et élaborer une typomorphologie¹¹, pour enfin créer un «solfège des objets sonores». Aussi, le support d'enregistrement est à l'origine d'une nouvelle manière de «penser la musique». On parlera en médiologie d'effet «sillon fermé» pour qualifier l'émergence d'un nouvel archétype de fabrication du son (la boucle, le sampling) issu d'une caractéristique technique (le sillon fermé). La découverte accidentelle d'un effet technique devient un procédé général de symbolisation, de la musique concrète à la musique électronique.¹² Ainsi, la force esthétique de la musique de Vande Gorne est conditionnée par la connaissance fine des enjeux des médiums techniques, largement issue, au demeurant, de ses années de formation au Conservatoire supérieur de musique de Paris, auprès de Guy Reibel et Schaeffer. La connaissance profonde des présupposés induits par l'usage du support audio, comme dans le cas spécifique du sillon fermé du disque noir, puis ensuite de la boucle de la bande magnétique rendant possible l'écoute réduite, est au cœur de l'œuvre musicale de Vande Gorne.

L'instrument de musique pour le compositeur concret ou acousmaticien est son oreille. La phase de conceptualisation peut passer par un support symbolique (esquisses, plans graphiques, etc.), mais le travail compositionnel concret, sur la matière sonore, est pour beaucoup le

¹⁰ Pierre SCHAEFFER, «1942. Esthétique et technique des arts relais», in livret du CD *10 ans d'essais radiophoniques*, CD Phonurgia Nova/INA, 1994, PN 0461/5, pp. 75-77, repris dans Pierre SCHAEFFER, *De la musique concrète à la musique même*, Paris, Mémoire du Livre, 2002, pp. 72-77; Pierre SCHAEFFER, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952.

¹¹ Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

¹² La méthode médiologique use d'effets techno-culturels, pour comprendre comment se négocient l'appropriation, le rejet, l'assimilation avec retard, etc. des objets techniques dans le corps social. Ainsi, on trouvera tour à tour des effets «diligence», «cliquet», «vélo», «Gould», «nostalgie», «découverte», «sillon fermé», etc. Cf. Vincent TIFFON, *Pour une médiologie musicale. Une étude critique des interactions entre innovations techniques et inventions musicales contemporaines*, thèse d'habilitation à diriger des recherches [HDR], Université de Lille-3, 2005.

travail à l'oreille, le ruban magnétique n'étant qu'une trace non directement assimilable aux sons entendus. La démarche expérimentale de la musique de la sonofixation¹³ est dans l'aller-retour entre le faire et l'entendre, le bricolage manuel et l'écoute réduite. Avec le tournant machinique du numérique, l'écran tend à faire écran à l'aller-retour entre le faire et l'entendre si le compositeur n'est pas en situation de reproduire les conditions des technologies numériques. Comme tous les compositeurs à l'exception notable d'un Michel Chion, Vande Gorne prend acte des évolutions technologiques et travaille à partir des années 1980-90 sur les disques durs numériques *via* les interfaces visuelles, notamment ProTools (et les plugin GRMTools). L'effet cliquet¹⁴ que constitue ce tournant numérique, le passage de la bande magnétique au disque dur, n'est évidemment pas sans effet sur les processus créatifs, puisque le travail à l'aveugle, où l'oreille est l'instrument du musicien, est mis à distance avec l'électroacoustique : de nouveau, avec les écrans, l'écoute est réinstrumentée par le visuel, par l'entremise de logiciels dont la *timeline* est la référence temporelle là où elle n'existait pas dans la création analogique sur bande magnétique. On sait que certains compositeurs dont François Bayle préconisent la coupure régulière de l'écran dans la phase créative, afin de retrouver la logique schaefférienne.

PROCÉDÉS GÉNÉRAUX DE SYMBOLISATION, MODE D'EXPRESSION

Le medium 2 est le point névralgique dans la méthode médiologique, notamment en raison du « régime sémiotique dominant » qui caractérise chacune des médiasphères. Il est toujours difficile voire fautif d'essentialiser une pratique musicale dans un domaine culturel et historique donné. Pourtant, la prudence du terme « dominant » permet d'accepter l'idée que le chant grégorien relève, chez les moines, d'une pratique culturelle et non culturelle, cette dernière étant largement la pratique de la seconde moitié du XX^e et du XXI^e siècles : le chant grégorien est une « musique » iconique, qui permet une relation avec Dieu, où la question du beau et du symbolique (en terme de code et de notation) est totalement étranger, la notation grégorienne n'étant qu'une notation descriptive sans vocation

¹³ Vincent TIFFON – Romain BRICOUT – Rémi LAVIALLE, « Sortir de l'aporie du concert acousmatique par le jeu musical des arts de la sonofixation », *DEMéter*, juin 2007, <<https://archive-demeter.univ-lille.fr/manieres/edesac1.pdf>> (consulté le 17.05.2024).

¹⁴ « On ne revient pas sur une innovation quand elle a pénétré les comportements jusque dans les institutions » ; Louise MERZEAU, « Ceci ne tuera pas cela », *Cahiers de Médiologie*, n° 6, 1998, p. 33.

prescriptive. Avec la révolution graphosphérique, on comprend comment la création musicale occidentale est focalisée sur la notation symbolique, et conséquemment acte l'alliage du sonore et du visuel. Cette mutation sur plusieurs siècles a produit des combinatoires (du contrepoint de la Renaissance à la musique sérielle du XX^e siècle) parfois étrangères à la réalité sonore. *Ma fin et mon commencement* de Guillaume de Machaut n'aurait jamais pu être composée sans le support écrit, car le rétrograde, le palimpseste, n'est pas une pratique sonore, mais une pratique graphique.

Dans le champ de la musique électroacoustique, le support de fixation et de stockage permet la captation du son réel (*Real Sound* pour les anglosaxons), et donc mécaniquement l'écoute causale, autrement dit l'écoute indicielle du son capté, rendu invisible – ou plus exactement non instrumentée par l'œil – par la situation d'écoute acousmatique.¹⁵ Le symbole à la base de l'écriture graphique disparaît, au moins dans un premier temps, en cela que l'enregistrement reproduit un son «qui-a-été», en référence à Roland Barthes.¹⁶ *The medium is the message* selon McLuhan¹⁷, en quoi les contraintes spécifiques du support conditionnent les orientations esthétiques, sans pour autant les inféoder. Mais pour autant, le tropisme de l'indicialité dans le son analogique n'interdit pas aux compositeurs d'aller vers la dimension symbolique propre aux œuvres d'art : c'est précisément ce qui justifie le dégradé entre les genres hybrides que sont le *Soundscape*, l'art radiophonique (à la Yann Paranthoën) et les genres «purs» comme la musique acousmatique et électroacoustique. La part de l'écoute indicielle, ou de l'écoute causale, reste très forte dans l'art radiophonique, très faible voire parfois absente dans la musique acousmatique, même si, dans ce dernier cas, les prises de sons initiales sont déterminantes pour le processus de création. Ce n'est pas l'enjeu ici, mais il s'avère que dans le processus de création, le choix des corps sonores est primordial dans l'esthétique concrète puis acousmatique, même si la connotation et le caractère «anecdotique» (selon la terminologie de Schaeffer) disparaît au fur et à mesure des étapes de transformation du son, pour aboutir à l'œuvre finale. Le chemin schaefferien du concret vers l'abstrait est précisément dans ce passage du travail concret sur la matière

¹⁵ En référence à Pythagore et les deux stades : les exotériques ou les acousmates (disciples qui ne pouvaient écouter le maître que derrière un rideau) et les ésotériques (disciples qui pouvaient avoir accès à la pensée du maître sans filtre).

¹⁶ Roland BARTHES, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1979.

¹⁷ Marshall McLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964.

enregistrée pour aller vers l'abstraction, et donc la dimension symbolique, et donc la dimension artistique (on touche probablement l'une des définitions de l'art) : c'est le cas emblématique des *Variations pour une porte et un soupir* (1962 – mouvement 2 intitulé *Balancements*, pour ne prendre que cet exemple) de Pierre Henry, où une porte qui grince (indice de l'écoute causale) finit par devenir une variation de grain : la variation est un archétype de la musique symbolique ; le « grain » une catégorie plastique. Précision importante : un tel chemin du concret vers l'abstrait n'est possible pour l'auditeur qu'à la faveur de plusieurs écoutes, ce qui confirme bien qu'une musique d'art (*Fine Art* disent les anglo-saxons) nécessite le temps long de l'écoute répétée, attentive, active. C'est le même processus qui est à l'œuvre chez la plupart des compositeurs en électroacoustique et acousmatique. Pour Vande Gorne, on se réfèrera à deux œuvres recouvrant deux technologies différentes, et potentiellement des procédés de symbolisation différents : *Tao* (1985) à partir d'enregistrement de son produit par des bois (de tous ordres), avec une technologie analogique (la bande magnétique), et *Au-delà du réel* (2013-14) avec une technologie numérique, dont ProTools permet l'émulation de pratiques analogiques sur écran numérique, autrement dit la réintroduction du visuel dans le travail d'écriture, une pensée à cheval entre l'indice, le symbolique, et parfois même l'iconique. Un extrait de la notice d'*Au-delà du réel* est éclairant pour comprendre l'articulation entre le médium 2 et le médium 4 (que nous traiterons plus loin dans cet article) :

La matière d'un corps sonore a sa vie propre, sa temporalité suscitée, entretenue par le geste du musicien. En studio l'écoute se focalise sur ce geste et respecte, amplifie les caractères énergétiques qu'offre le corps sonore, au-delà de sa matière. La progression de la pièce s'organise ici par la succession et les transitions d'une énergie / mouvement à l'autre, quelles que soient les matières : percussion-résonance (couleur spectrale), accumulation de corpuscules, oscillation, balancement, rotation, frottement, percussion et résonance (allure). Les corps sonores sont exclusivement choisis dans l'immense collection rassemblée par Arsène Souffriau depuis 1959. Il les avait construits, organisés par matières, registres et fréquences. J'ai adapté mon écoute à la sienne, utilisé quelques-unes de ses structures de hauteurs et familles de matières : métal, bois, verre, vent, peau... et j'ai accentué ou modifié les couleurs spectrales des résonances. Ensuite, l'écriture polyphonique des mouvements spatiaux ajoute sa complexité, vivifie les énergies intrinsèques des corps sonores et surtout, met en lumière la présence humaine, le geste générateur du musicien.¹⁸

¹⁸ Source fournie par la compositrice, prochainement disponible sur la notice *Annette Vande Gorne* de la base Brahms de l'Ircam.

Autrement dit, au-delà du modèle naturel, il s'agit bien de catégories d'écriture électroacoustique, qui sont directement indexées aux objets sonores enregistrés et leurs potentiels énergétiques. L'objet sonore est moins utilisé pour son évocation de type indiciel que pour ses propriétés morphologiques, de nature à être restituées sur le support fixe : comme pour rendre vivant un support d'écoute mort. On comprendra facilement comment les questions d'espace (*cf.* le chapitre suivant) peuvent produire cette illusion, au cœur de tout processus créatif de type artistique. Mais la force et la réussite unique des musiques électroacoustiques sont bien de rendre vivant des sons enregistrés par le biais du travail d'enregistrement et de traitement d'objet sonore choisi pour leurs qualités morphologiques. Dans ce registre, le catalogue de Vande Gorne est singulièrement riche d'exemples à forte identité personnelle mais dans une filiation esthétique avec la musique concrète et acousmatique. On verra plus avant (chapitre « cadre d'organisation ») comment Vande Gorne œuvre médiologiquement dans un réseau Bruxelles/Paris/Montréal, avec notamment les compositeurs phares que sont Bayle et Francis Dhomont.

Avec l'audiosphère, cette nouvelle génération de compositeur souhaite conserver la pratique graphosphérique du temps différé de la composition : avec les arts des sons fixés sur support électronique, l'enjeu était de créer des sons ductiles, riches, ce que ne permettait pas le traitement des sons en temps réel par les technologies des années 1950-1980. Cette idée était partagée par les compositeurs de musique concrète (Bayle, Bernard Parmegiani, etc.) comme des musiques électroniques analogique (Karlheinz Stockhausen) ou numérique (Jean-Claude Risset). « As a composer, I am master of my own time. I can communicate to another that which is the very essence of musical architecture as I know it. As long as I was an interpreter [laughs] I "lived" this time, but it was with the music of others. Now, as a composer, I can also give my temporality. »¹⁹

Qui dit temps dit espace : à partir du XX^e siècle, on sait que l'espace est pensé comme le cinquième paramètre de la musique en Occident.²⁰

¹⁹ Annette VANDE GORNE – Elizabeth ANDERSON, « An Interview with Annette Vande Gorne, Part 1 », *Computer Music Journal*, vol. 36, n° 1, Spring 2012, pp. 10-22 : 12 ; « Comme compositrice [*composer*], je suis maître de mon propre temps. Je peux communiquer aux autres ce qui est l'essence de l'architecture musicale qui est la mienne. Tout autant que j'étais interprète [au piano], je vivais ce temps, mais c'était avec la musique des autres. Maintenant, comme compositrice, je peux aussi donner ma temporalité. » ; toutes les traductions sont de l'auteur.

²⁰ Annette VANDE GORNE – Elizabeth ANDERSON, « An Interview with Annette Vande Gorne, Part 2 », *Computer Music Journal*, vol. 36, n° 2, Summer 2012, pp. 10-22.

La musique acousmatique est une musique de l'espace, par excellence, et à deux niveaux : d'une part, l'espace de composition, appelé « espace interne »²¹, qui induit une forte charge poétique, et d'autre part, l'espace de projection (d'interprétation), l'espace externe, qui relève des enjeux de spatialisation pour le public, autrement dit de diffusion.

DISPOSITIFS DE DIFFUSION

Le médium 3 de notre modèle médiologique recouvre les dispositifs de diffusion. Nous avons montré ailleurs²² que le vocable « concert acousmatique » est pour ainsi dire un oxymore. On parlera en médiologie d'un « effet Diligence », en cela qu'une nouvelle invention commence par mimer l'ancienne : les premiers wagons de chemin de fer étaient des diligences posées sur des rails ; les premières photos représentent ce que représentent des tableaux académiques – nus et paysages –, les premiers films sont des pièces de théâtre filmées, etc. Les premiers concerts acousmatiques sont des concerts graphosphériques, munis de haut-parleurs. La singularité de l'esthétique acousmatique voudrait que la musique soit diffusée via des casques ambisoniques ou une diffusion radio multicanaux. À défaut de dispositifs adéquats permettant le jeu de l'espace interne, celui de la composition, l'écriture multicanaux du compositeur, la musique électroacoustique est contrainte d'être diffusée sur des dispositifs de haut-parleurs (espace interne), par l'entremise d'un interprète à la commande d'une table de mixage. L'interprétation spatiale de la musique acousmatique revient à valoriser l'espace externe au détriment de l'espace interne. Pour ce faire, des dispositifs immersifs de type Acousmonium sont nécessaires pour le répertoire de la musique concrète et acousmatique, et plus marginalement électroacoustique. C'est une des caractéristiques de la musique acousmatique que de proposer l'œuvre dans un format stéréo, que l'œuvre soit conçue ou non originellement en format multipiste, pour ensuite confier son interprétation (l'espace externe) à des interprètes, en dupliquant ces deux pistes sur une série de paires de haut-parleurs aux couleurs et propriétés acoustiques si possible différentes. Le travail interprétatif relève donc d'une multiplication de

²¹ Sur cette dichotomie espace interne/espace externe, cf. Michel CHION, « Les deux espaces de la musique concrète », *Lien (revue d'esthétique musicale)* [L'espace du son I, éd. Francis Dhomont], 1988, pp. 31-33.

²² TIFFON – BRICOUT – LAVIALLE, « Sortir de l'aporie du concert acousmatique », *op. cit.*

plans stéréo, ou si la dimension temporelle chronométrique n'est pas recalculable, les choix de plans sonores («le cinéma pour l'oreille» cher à Robert Normandeau²³) sont le terrain de jeu de l'interprète. C'est précisément sur ce point que Vande Gorne a œuvré de manière extrêmement forte par la promotion du principe même d'une interprétation spatiale des œuvres acousmatiques, jusqu'à théoriser sa pratique dans une publication numérique dès 2002.²⁴ On trouvera ainsi chez Vande Gorne plusieurs articles programmatiques sur le rôle de l'interprète, mais aussi l'organisation de la formation des musiciens-interprètes de la musique acousmatique, en intégrant dans son cursus de formation de niveau master (que nous déclinons dans le chapitre «medium 6») un module dédié à l'interprétation des musiques acousmatiques. En parallèle, Vande Gorne a initié un concours d'interprétation de musique acousmatique «Espace du son» à partir de 1998, aujourd'hui appelé *Influx*, concours pionnier dans son genre (cf. Fig. 2). Toutes ces actions qui relèvent des médiums 5 et 6, cadres d'organisation et formation s'articulent au medium 3 de diffusion (cf. Fig. 1 pour le rappel des différents médiums).

A contrario de cette optique chère aux musiques acousmatiques de l'axe France-Belgique-Québec, l'on trouvera une autre stratégie de diffusion de l'espace externe, consistant à proposer, toujours dans une configuration de concert, des dispositifs avec haut-parleurs homogènes. Dans ce cas, l'activité créatrice est focalisée sur l'espace interne, la diffusion n'est qu'une reproduction fidèle des trajectoires inscrites sur le support enregistré lors de la composition. Le nombre de haut-parleurs est donc identique au nombre de pistes choisi lors de la composition. Plus rarement, les dispositifs de projections plus anciens, *a priori* non ambiophoniques, avec haut-parleurs frontaux peuvent être utilisés. Enfin, des dispositifs de type «totems acoustiques» (colonnes de haut-parleurs sur scène) permettent de scénariser l'absence physique de la partie électronique dans le cas de certaines œuvres mixtes.²⁵

²³ Cf. la thèse de doctorat de Robert Normandeau, dont des éléments sont disponibles dans : Robert NORMANDEAU, «... vers un cinéma pour l'oreille», *Circuit*, vol. 4, n° 1-2, 1993, pp. 113-126.

²⁴ Cf. l'un des tous premiers papiers sur l'interprétation des musiques acousmatiques, que nous avons suscité au moment de la création de la revue *DEMéter* : Annette VANDE GORNE, «L'interprétation spatiale. Essai de formalisation méthodologique», *Revue DEMéter*, décembre 2002, <<https://archive-demeter.univ-lille.fr/interpretation/vande-gorne.pdf>> (consulté le 17.05.2024).

²⁵ Cf. le cas des œuvres mixtes avec «électronique de chambre» que prône le compositeur Marco Stroppa dans certaines des œuvres de son répertoire.

Depuis les années 2000, avec les nouveaux dispositifs de type dôme, et la création de nouveaux logiciels de spatialisation²⁶, cette dichotomie entre les dispositifs plutôt francophones et ceux plutôt anglophones²⁷ tend à s'effacer, preuve supplémentaire du poids des outils technologiques dans les orientations esthétiques, une des thèses défendues par la médiologie générale. Bien évidemment, Vande Gorne et ses collègues de *Musiques & Recherches* participent à ces mutations. En 2010, une collaboration avec l'ISIB (Institut Supérieur Industriel de Bruxelles) a conduit à la création d'une interface *multitouch* appelée *Lemur*, pour piloter une spatialisation en studio à l'aide de bibliothèques de mouvements interactives. L'année suivante, *Musiques & Recherches* inaugure un studio numérique avec dôme avec seize sorties (cf. Fig. 2).

CODE LINGUISTIQUE HÉGÉMONIQUE, TECHNIQUES D'ÉCRITURE

La musique acousmatique est issue de l'héritage de la musique concrète, en cela qu'elle est basée sur la captation d'un corps sonore et sa transformation par les moyens des outils du studio, à l'image d'un sculpteur qui taille une matière. Vande Gorne, née en 1946, a suivi l'enseignement de Schaeffer et de Reibel au Conservatoire de Musique de Paris²⁸ entre 1977 et 1980. Les procédés d'écriture du genre électroacoustique relèvent des attendus de la musique concrète. La communauté des compositeurs et pédagogues dans le

²⁶ Robert NORMANDEAU, «Octogris2 et Zirkosc2. Outils logiciels pour une spatialisation sonore intégrée au travail de composition», in *Actes des Journées d'Informatique Musicale* [Montréal mai 2015], éd. Caroline Traube, Pierre Michaud et Julie Delisle, Montréal, Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), 2015, pp. 1-8. Plus récemment, au sein de son équipe de recherche, le Groupe de recherche en spatialisation sonore (GRIS), deux outils de spatialisation sonore ont été créés : «SpatGRIS3 pour la diffusion en mode plan et en trois dimensions. ControlGRIS qui est un plugiciel que les artistes peuvent insérer dans leur séquenceur préféré pour contrôler la spatialisation.» ; <<https://musique.umontreal.ca/communaute/corps-enseignant/fiche/in/in15399/sg/Robert%20Normandeau/>> (consulté le 17.05.2024).

²⁷ Nous faisons l'hypothèse que cette dichotomie entre musique acousmatique plutôt francophone et musique électronique plutôt anglophone vient de la traduction anglaise très tardive, quelques 50 années après sa publication, du *Traité des objets musicaux* (Paris, Seuil, 1966). On la doit à Christine North and John Dack : *Treatise of Musical Objects. An Essay Across Disciplines*, Oakland, University of California Press, 2017. En 2009, John Dack et Christine North traduisent le *Guide des objets sonores* de Michel Chion, permettant ainsi à un public anglophone non francophone de s'appropriier la pensée de la musique concrète : *Guide to Sound Objects*, https://monoskop.org/images/0/01/Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf (consulté le 17.05.2024).

²⁸ Ce conservatoire supérieur s'appelle aujourd'hui CNSMDP (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris).

monde électroacoustique n'a jamais réellement transformé ses contenus de cours en traité d'écriture. Ce fut le projet du Tome 2 du *Traité des Objets Musicaux*²⁹ de Schaeffer, finalement jamais abouti. C'est le cas plus tard des nombreux stages de formation de Master-class, ou encore de Bertrand Dubedout au Conservatoire de Toulouse (France) ou de Robert Normandeau à l'Université de Montréal (Québec), pour ne citer que ces deux exemples dans le monde francophone. Vande Gorne est la première à écrire un traité d'écriture acousmatique charpenté³⁰ : si ce traité appelé simplement *Traité d'écriture sur support*, peut être utilisé pour aider à l'analyse de ce répertoire, aux côtés de plusieurs autres propositions théoriques et pratiques comme les prolongements de Chion³¹, la spectromorphologie de Denis Smalley³², les conduites d'écoute de François Delalande³³, le concept d'*i-son* de Bayle³⁴, l'analyse fonctionnelle de Stéphane Roy³⁵, les prolongements pratiques et esthétiques du son d'application chez Daniel Delhays³⁶, la fonction du traité d'écriture de Vande Gorne est d'accompagner le geste pédagogique et le travail individuel de chaque étudiant-compositeur : «cette première formation aux écritures, avant la composition elle-même, demande à l'étudiant, durant deux ans et demi, un effort d'inventivité permanent, à raison d'un exercice hebdomadaire».³⁷ Dans son interview avec Elizabeth Anderson, Vande Gorne rappelle l'écart entre les pratiques «latines» de la pédagogie et les pratiques anglo-saxonnes :

I come from the Latin world – contrary to the Anglo-Saxon world, where one composes immediately. In the Latin world, one does harmony exercises each week for four or five years. Then one does counterpoint exercises

²⁹ Paris, Seuil, 1966. Le sous-titre est : essai interdisciplinaires [sic].

³⁰ Annette VANDE GORNE, «Traité d'écriture sur support», *Revue LIEN, revue d'esthétique musicale*, vol. 8, 2017. La version anglaise du traité est éditée en 2018 dans le vol. 9, la version italienne en 2021 dans le vol. 10.

³¹ Michel CHION, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet/Chastel, 1995 (1^{ère} éd. : 1983).

³² Denis SMALLEY, «Spectro-morphology and structuring processes», in *The Language of Electroacoustic Music*, éd. Emmerson Simon, London, Macmillan, 1987.

³³ François DELALANDE, *La Musique au-delà des notes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.

³⁴ François BAYLE, *Musique acousmatique ; propositions... ..positions*, Paris, INA/Buchet-Chastel, 1993.

³⁵ Stéphane ROY, *L'Analyse des musiques électroacoustiques. Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2004.

³⁶ L'ouvrage fondamental de Daniel Deshayes, *Pour une écriture du son* (Paris, Klincksieck, 2006) n'est pas un traité d'écriture, mais un témoignage remarquable de l'expérience d'un des plus prolifiques preneurs de son dans les différents champs de la musique d'application.

³⁷ VANDE GORNE, «Traité d'écriture sur support», *op. cit.*, p. 7.

for two years, at least, and then the fugue exercises for three years before composing! In electroacoustic music, does one say, « go compose? ». No! One has to have knowledge of the aesthetic tools, on the one hand, and the technique of composition on the other hand, in order to know where one is going.³⁸

Ce *Traité d'écriture sur support* est aussi pragmatique que possible, souvent moins rédigé que proposé selon un mode de prise de notes. La compositrice propose un manuel ou un aide-mémoire de quelques 40 items de gestes d'écriture: « percussion-résonance », « frottement-granulation », « accumulation de corpuscules », « oscillation », « balancement », « rebond », etc. Chacun de ces 40 gestes d'écriture est proposé en donnant successivement la définition et son modèle, une méthode de travail, des commentaires, des exemples sonores (avec le minutage). Cette typologie en 40 points est chapitrée en quatre grands volets: les modèles énergétiques, les écritures par montage, les écritures par mélange, les écritures par transformation (fréquence, spectre, amplitude, temps, espace). Il est donc remarquable de constater qu'en l'état de nos connaissances (et sous réserve d'oublis majeurs), Vande Gorne soit la seule contributrice au sein du médium 4, qui est l'ADN d'un genre musical, pour la production et la théorisation d'un traité d'écriture. Si de nombreux travaux scientifiques de type théorique ou analytique existent dans ce domaine, si par ailleurs la communauté des enseignants en électroacoustique font circuler des aide-mémoires ou manuels d'écriture, ce traité d'écriture assumé comme tel et publié en trois langues (français, anglais, italien), est une exception dans l'écosystème de la création électroacoustique, et plus globalement des arts sonores allant de l'art radio-phonique au design sonore, du cinéma pour l'oreille aux arts sonores issus du monde des arts plastiques.

Ces techniques d'écriture spécifique à l'audiosphère n'empêchent cependant pas l'hybridation des écritures: on trouvera des exemples de transferts des techniques d'écriture graphique chez Debussy dans *La Mer* (les dynamiques, l'archétype naturel du mouvement de la mer) vers les

³⁸ VANDE GORNE – ANDERSON, « An Interview with Annette Vande Gorne, Part 2 », *op. cit.*, p. 16; « Je viens du monde latin – contrairement au monde anglo-saxon, où l'on compose immédiatement [au début des études de composition]. Dans le monde latin, on fait des exercices d'harmonie chaque semaine pendant quatre ou cinq ans. Ensuite, on fait des exercices de contrepoint pendant deux ans, au moins, puis des exercices de fugue pendant trois ans avant de composer! Dans la musique électroacoustique, dit-on "va compose?". Non! Il faut connaître les outils esthétiques, d'une part, et la technique de composition, d'autre part, pour savoir où l'on va ».

techniques d'écriture acousmatique dans *Ce qu'a vu le vent d'Est, d'après Debussy* (2003) de Vande Gorne.

L'écriture, les techniques de composition si variées de Claude Debussy trouvent un écho direct dans les techniques d'écriture sur support et les traitements électroacoustiques du son. Dans son écriture, on peut entendre, par exemple, des répétitions, des « mises en boucle » de cellules courtes souvent transposées, avec ou sans variation de vitesse (aigu rapide, grave lent) ou colorées à chaque occurrence, contrastes dynamiques, brusques changements de tempi par sections sans transition (montage-catastrophe), incrustations de figures dans une trame continue, oppositions de masses, de mouvements (mobile/tension, immobile/détente)...³⁹

Vande Gorne est aussi une compositrice qui publie assez régulièrement des articles dans des revues scientifiques, à l'international. Comme c'est largement le cas dans le champ de la recherche musicale, on peut trouver un exemple de fertilisation croisée entre recherche théorique et réalisation pratique dans la pièce *Figures d'Espaces* (2004) qui a été suscité, selon la compositrice, par la rédaction en 2002 de l'article cité précédemment : « L'interprétation spatiale. Essai de formalisation méthodologique ».⁴⁰ Enfin, on trouvera également des recensions de ses publications phonographiques dans le *Computer Music Journal* (la revue du MIT), ainsi que des articles sur Vande Gorne (revue *Circuit*).

CADRES D'ORGANISATION

Le médium 5 dit des « cadres d'organisation » est un des facteurs essentiels de la réussite de Vande Gorne dans l'efficacité médiologique de son action en faveur du genre acousmatique. Durant plus de 40 ans, cette compositrice n'a eu de cesse de créer des structures *ad hoc*, au sens où l'alternative aurait été d'adapter des structures anciennes. Dans le cas de la musique acousmatique issue du changement radical d'écosystème technoculturel, cette adaptation (que la médiologie appelle « effet diligence » comme vu précédemment) est une stratégie fragile, du moins pour les infrastructures organisationnelles (« organisations matérialisées », selon la terminologie médiologique) sans rapport avec le nouveau paradigme technologique. Apprendre à composer dans un conservatoire de type graphosphérique nécessite en pratique le détournement de locaux non adaptés,

³⁹ Extrait de la notice de l'œuvre, prochainement accessible sur la notice Brahms de l'Ircam.

⁴⁰ VANDE GORNE, « L'interprétation spatiale », *op. cit.*

dans un lieu peu propice à la mise en réseau des compétences. Ainsi, Vande Gorne a construit dans les premières années l'essentiel des cadres d'organisation nécessaires à la structuration de la pratique de la musique acousmatique (cf. les 9 premiers items de la Fig. 2). Fort de cette infrastructure, *Musiques & Recherches* a poursuivi l'effort de modernisation, pour progressivement conjuguer les outils de l'audiosphère avec ceux de l'hyphosphère numérique (cf. Fig. 2, de 1995 à aujourd'hui).

Dates	MO ou OM créées	Type de medium	Lieu
1982	Création de « Musiques & Recherches » (association ASBL)	5	
1982	Centre de documentation et médiathèque (et son serveur de consultation)	5	Ohain
1982	Studio de création électroacoustique « Métamorphoses d'Orphée », technologie analogique	5	Ohain
1983	Création de l'Acousmonium de Musiques & Recherches	3	[Mobile]
1984	Premier festival, « L'espace du son »	3/5	Bruxelles ?
1985	Premier stage d'été	6	Ohain
1988	Revue d'esthétique <i>LIEN</i> : vol. I « L'espace du son 1 », vol. II « Vous avez dit acousmatique ? », vol. III « François Bayle », vol. IV « L'analyse perceptive des musiques "électroacoustique" », vol. V « L'espace du son 2 », vol. VI « L'espace du son 3 », vol. VII, « L'enseignement des musiques électroacoustiques », vol. VIII « Traité d'écriture », vol. IX : « Traité d'écriture » version anglaise, vol. X « Traité d'écriture » version italienne	5	
1993	Edition phonographique <i>Electro0_CD, qui deviendra ElectroDoc</i> : https://electrodoc.musiques-recherches.be/fr/accueil [date inconnue]	5	
1995	Workshop d'interprétation acousmatique + Workshop Max/MSP	6	Mons, Bruxelles
1996	Studio numérique de création	5	Ohain
1999	1 ^{er} stage d'été de spatialisation	6	
2000	Concours de composition : « Métamorphoses » (Biennale)	5/6	Bruxelles
2000	Concours d'interprétation spatialisée : « Espace du son » (aujourd'hui <i>Influx</i>)	5/6	Bruxelles
2001	1 ^{er} festival annuel « Visages de la musique électroacoustique »	3/5	Bruxelles
2003	1 ^{er} stage d'été d'informatique musicale (Roald Baudoux puis Benjamin Thigpen)	6	
2010	Introduction des outils de spatialisation. Bibliothèques de mouvements interactifs sur surface multitouch « Lemur »	2/3	
2013	Nouveaux outils de spatialisation « Spatules » (Alexis Boiley) et interactivité sur iPad	2/3	
2013	Premier stage de Sound Design pour l'image par Charo Calvo		
2016	Ouverture du studio numérique en dôme 16 sorties	3/5	Ohain
2019	Création du collectif de compositeur <i>Groupe Influx</i>	4/5	
2019	Académie d'été de composition électroacoustique	6	Ohain

Fig. 2 : MO et OM créées par Annette Vande Gorne et Musique & recherches ;
<https://www.musiques-recherches.be/fr/page/3/historique>

Pour comprendre ce cheminement, il convient de revenir à l'itinéraire de formation de Vande Gorne, à commencer par la musicologie à l'Université Libre de Bruxelles. Après ses années de formation au Conservatoire de Paris, la compositrice a été missionnée un an à la

phonothèque du GRM à la demande de Bayle, où elle a travaillé sur des archives. Finalement, son option a été de quitter Paris pour créer en Belgique (par patriotisme, selon ses propres termes) une imprégnation de l'écoute acousmatique : «to prefer to be first in one's hometown rather than second in Rome».⁴¹ Et ainsi, dès 1982, elle crée l'association *Musiques & Recherches* à Ohain, comprenant d'abord un studio de composition (avec résidences de compositeurs), mais aussi un centre de documentation. La stratégie est celle qui consiste à créer un outil de travail adapté, professionnel, en même temps qu'un réseau, des lieux de circulation du savoir, mais aussi de l'information. Toute proportion gardée, cette stratégie était celle de structures comme l'Ircam, lieu construit dans les années 1970 de toute pièce, plutôt que le détournement d'un lieu, comme ce fut le cas du GRM (à la Maison de la Radio, ex-ORTF) ou du studio électronique de Cologne (à la WDR, une des radios fédérales en ex-Allemagne de l'Ouest). S'engager dans la création d'infrastructures aussi lourdes s'explique aussi par la période, antérieure à l'invention de l'Internet, où l'accès à la documentation et les enregistrements audio était complexe. Concernant le versant éditorial, il est double : la création d'une revue d'esthétique appelée *Lien*, avec dix numéros en 22 ans, au caractère semi-scientifique, et enfin la création d'un label phonographique.

Selon Vande Gorne, la création d'une communauté de pratique passe également par la création de concours, à fois de composition et d'interprétation. Si les concours de composition sont largement présents à travers le monde dans leurs diversités, l'existence d'un concours d'interprétation spécifiquement électroacoustique est en revanche une singularité, en phase avec une stratégie pro-active de dissémination de la connaissance empirique de cette pratique fondamentale. Dans la sphère francophone, on notera la défense de l'interprétation avec le collectif MOTUS en France (autour de Denis Dufour et Jonathan Prager), et «L'espace du son» autour de Vande Gorne. Si le versant canadien propose la création de logiciel de diffusion, la défense de la pratique interprétative n'est pas particulièrement revendiquée, même si le festival *Rien à voir* depuis 1991 (aujourd'hui *Akousma*, le festival des musiques numériques immersives de Montréal) défend son principe. Rappelons que ce réseau, dans l'esprit de Vande Gorne, est évidemment international, mais

⁴¹ Selon l'expression attribuée à Jules César : «J'aimerais mieux être le premier ici que le second à Rome»; cf. VANDE GORNE – ANDERSON, «An Interview with Annette Vande Gorne, Part 2», *op. cit.*, p. 17.

à caractère francophone (Belgique/France/Québec). L'axe Belgique-Québec se fait par la forte proximité esthétique entre Vande Gorne et Dhomont.⁴² Bayle et Dhomont et de nombreux acteurs en lien avec ses figures titulaires seront régulièrement invités pour les jurys de ces deux concours.

MATRICES DE FORMATION

Concernant le medium 6, Vande Gorne a créé en 2002, au Conservatoire Royal de Mons, dès la mise en place au niveau européen de la réforme dite de Bologne (L-M-D ; Licence, Master, Doctorat) un cursus de musique électroacoustique, en privilégiant le niveau Master. On comprendra que dans la mesure où cette formation est autonome des autres enseignements du Conservatoire, dans l'esprit de Vande Gorne, c'est la mise en cohérence de l'idée selon laquelle la musique acousmatique est un art indépendant de la musique graphosphérique :

One can, at the moment, say that art on a fixed medium, and particularly acousmatic music, which has a particular relationship with the imagination, could be considered to be an art form apart from music. Somehow, in creating a section of electroacoustic music that is separate from instrumental composition at the Conservatoire Royal de Mons, I went in that direction.⁴³

La maquette de formation de ce master dit «électroacoustique – composition acousmatique» (cf. Fig. 3), pionnière dans son genre dans le monde francophone, est particulièrement riche, exhaustive et très largement professionnalisante. Elle offre ainsi un pendant francophone à des formations existantes aux États-Unis ou en Grande-Bretagne du fait de l'organisation différente des mondes académique et culturel. Pour les différentes raisons mentionnées précédemment, ce clivage tend à s'estomper.

⁴² Chantale LAPLANTE, «Le tandem Dhomont-Vande Gorne. La connexion acousmatique Québec/Belgique», *Circuit*, vol. 31, n° 2, 2021, pp. 69-78.

⁴³ «On peut dire que l'art fixé sur support, et notamment la musique acousmatique, qui entretient une relation particulière avec l'imaginaire, pourrait être considérée comme une forme d'art à part entière. D'une certaine manière, en créant une section de musique électroacoustique séparée de la composition instrumentale au Conservatoire Royal de Mons, je suis allée dans cette direction» ; VANDE GORNE – ANDERSON, «An Interview with Annette Vande Gorne, Part 2», *op. cit.*, p. 20.

Entrée en vigueur : Année académique 2023-2024			CGP du 22 mai 2023				
ARTS ² - ESA - I 805624 3013			2e CYCLE - MASTER				
rue de Nimy, 7 - B 7000 Mons			Domaine : Musique				
ÉLECTROACOUSTIQUE – COMPOSITION ACOUSMATIQUE							
			ECTS	h/an	Options		
			60	585	690		
			ECTS	h/an		Options	
			60	330		330	
FINALITÉ	UE231	ECTS	h/an	UE232	ECTS	h/an	Options
A COMPOSITION ACOUSMATIQUE		18	90		19	90	Q1+2
A COMPOSITION APPLIQUÉE AUX MULTIMÉDIAS		5	45		10	45	Q1+2
A CRÉATION SONORE APPLIQUÉE À L'AUDIOVISUEL		5	45				Q1+2
RÉFÉRENTIEL DE COMPÉTENCES : 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6		28	180		29	135	
ANALYSE DE LA MUSIQUE ÉLECTROACOUSTIQUE	UE261	ECTS	h/an				
A ANALYSE PERCEPTIVE		3	30				Q1+2
A SÉMILOGIE MUSICALE APPLIQUÉE À L'EA		2	30				Q1 et/ou Q2
A SÉMINAIRES, VISITES ET CONCERTS		1	30				Q1+2
RÉFÉRENTIEL DE COMPÉTENCES : 2 - 3		6	90				
INTERPRÉTATION SPATIALISÉE	UE271	ECTS	h/an	UE272	ECTS	h/an	
A SPATIALISATION		6	60		5	30	Q1+2
RÉFÉRENTIEL DE COMPÉTENCES : 1 - 2 - 4 - 5		6	60		5	30	
TECHNIQUES ÉLECTROACOUSTIQUES DE BASE	UE273	ECTS	h/an	UE274	ECTS	h/an	
T INSTRUMENTATION ÉLECTROACOUSTIQUE		6	90		5	60	Q1+2
RÉFÉRENTIEL DE COMPÉTENCES : 1 - 3 - 5		6	90		5	60	
TECHNIQUES ÉLECTROACOUSTIQUES SPÉCIALISÉES	UE275	ECTS	h/an	UE276	ECTS	h/an	
A INFORMATIQUE MUSICALE, ENVIRONNEMENTS ET LANGAGES		3	30		3	30	Q1+2
A TECHNIQUES INTERACTIVES		2	30		2	30	Q1+2
T TECHNIQUES DE SYNTHÈSE		3	30				Q1
RÉFÉRENTIEL DE COMPÉTENCES : 1 - 2 - 4 - 5		8	90		5	60	
CULTURE PROFESSIONNELLE	UE277	ECTS	h/an	UE278	ECTS	h/an	
G HISTOIRE COMPARÉE DES ARTS		2	30				Q1
G INTRODUCTION À LA PHILOSOPHIE		2	30				Q1
T ASPECTS LÉGAUX ET JURIDIQUES					1	30	
RÉFÉRENTIEL DE COMPÉTENCES : 2 - 3 - 6		4	60		1	30	
TRAVAIL DE FIN D'ÉTUDES	UE279	ECTS	h/an	UE280	ECTS	h/an	
G MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE		2	15				Q1+2
A TFE ou PRODUCTION ARTISTIQUE INTER-DOMAINES					15	15	
RÉFÉRENTIEL DE COMPÉTENCES : 2 - 4 - 5 - 6		2	15		15	15	

Fig. 3 : Maquette de formation du Master, musique, «Électroacoustique – composition acousmatique», Conservatoire Royal de Mons ;
<https://www.artsaucarre.be/cms/wp-content/uploads/2023/06/MU_23_24_MASTER.pdf>

Le site d'information de l'association *Musiques & Recherches* confirme l'enjeu médiologique consistant à multiplier les formats pédagogiques ainsi que les croisements entre cadres d'organisation et dispositifs de formation :

Les lieux de recherche musicale deviennent naturellement des lieux d'intervention pédagogique. Depuis 1987, les studios accueillent également certains cours et travaux pratiques des étudiants en composition, recherche ou interprétation de musique électroacoustique du Conservatoire Royal de Bruxelles puis de Mons depuis 1993. Des stages d'une semaine d'initiation et perfectionnement aux outils électroacoustiques (Max-MSP) sont organisés chaque année en août. Ils sont suivis d'un stage de composition électroacoustique puis du stage international d'interprétation spatialisée sur un ensemble de 60 haut-parleurs.

Depuis 2019, une académie d'été de composition électroacoustique (10 jours) est également organisée.⁴⁴

Le tournant progressif que prend la nouvelle équipe de *Musiques & Recherches* (après le départ à la retraite de Vande Gorne) montre la superposition (et non nécessairement le remplacement) de l'audiosphère et de la numérosphère.

Musiques & Recherches a une reconnaissance nationale : « L'association M&R a été reconnue, en 1996, comme Centre d'expression et de créativité et est reconnue par la Communauté française de Belgique et dotée d'un contrat-programme comme structure de service (création artistique, arts de la scène) qui en assure sa viabilité depuis 1999. »⁴⁵ *Musiques & Recherches* est aussi inscrit dans un écosystème international : « M&R est membre de l'Union européenne des organisateurs de musiques nouvelles, membre fondatrice de la Fédération belge de musique électroacoustique / Belgische Federatie voor Elektroakoestische Muziek (FeBeME / BeFEM), membre de l'International Musical Library Association (IMLA) et de l'European Festivals Association (EFA). »⁴⁶ *Musique & Recherches* est un modèle d'une efficacité médiologique forte au service de la recherche musicale, de nature à rendre pérenne un genre (la musique acousmatique), tout en offrant aux jeunes générations de nouvelles modalités de création plus large que le seul genre des « arts des sons fixés » typique de l'audiosphère : *sound design*, musiques d'applications, installations sonores, etc. La superposition des médiasphères est à l'œuvre. En 1991, Debray donnait les grands principes d'existence des médiasphères. Le quatrième était le suivant : « Dans la réalité historique, il n'y a pas de médiasphère à l'état pur. Chacun est le résultat de compromis entre des pratiques apprises et des outils nouveaux, et imbrique l'un dans l'autre des réseaux techniques d'âges différents ». ⁴⁷

⁴⁴ <<https://www.musiques-recherches.be/fr/page/4/objectifs-et-orientation>> (consulté le 17.05.2024).

⁴⁵ <<https://www.musiques-recherches.be/fr/page/3/historique>> (consulté le 17.05.2024).

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Régis DEBRAY, *Cours de médiologie générale*, Paris, NRF, 1991, p. 229.

CONCLUSION

Par ses incessantes activités pédagogiques au sein, tour à tour, des Conservatoires Royaux de Liège, Bruxelles et Mons, Vande Gorne a contribué à la formation d'un nombre considérable de compositrices et compositeurs, en obtenant notamment dès 2002 la création d'une section de musique électroacoustique autonome entrant dans un cursus de Master. Consciente des enjeux médiologiques liés à la promotion d'un genre musical nécessitant des institutions *ad hoc*, Vande Gorne a aussi créé des lieux de production, de médiation et de diffusion de la musique acousmatique. Elle a ainsi fondé la revue d'esthétique *Lien* et elle a créé un espace physique (dans les locaux de l'association *Musiques & Recherches*) de consultation de documents, revues, articles, œuvres musicales disponibles sur divers supports. Ce centre de documentation dédié à la musique acousmatique est doublé d'un espace de consultation *on line*. En termes de création, le studio *Métamorphoses d'Orphée* est un lieu privé ouvert à la communauté, dans lequel de nombreuses compositrices et compositeurs ont été accueillis en résidence et ont produit des œuvres. L'apport de Vande Gorne est également essentiel dans la pratique interprétative de la musique acousmatique, tant par la diffusion des œuvres lors de festivals organisés par ses soins (*L'Espace du son*), que par l'organisation de concours d'interprétation et la rédaction d'articles de synthèse dans le domaine de la musique électroacoustique. On lui doit d'ailleurs la rédaction de plusieurs publications, dont certaines à caractère scientifique. Ainsi, Vande Gorne a largement contribué à positionner la Belgique comme plaque tournante dans le champ de la composition et de l'interprétation de la musique acousmatique, au-delà de la Fédération belge de musique électroacoustique qu'elle a elle-même créée.

Dans cet article, le parcours médiologique tend à faire l'impasse sur l'œuvre proprement artistique de Vande Gorne. La renommée internationale de cette compositrice serait-elle la même sans cet engagement médiologique fort décrit tout au long de cet article ? La thèse médiologique dite de « l'efficacité symbolique » postule le principe de l'articulation entre la maîtrise des médiums techniques et l'inscription durable dans les médiums sociaux (le « double corps du médium »). Par exemple, la conscientisation des spécificités du support audio, la sonofixation, est essentielle dans l'éclosion et la reconnaissance par les pairs du métier de compositrice acousmaticienne : les spécificités de la sonofixation conditionnent la maîtrise des médiums 2 (« procédés généraux de symbolisation ») et 4 (« code linguistique hégémonique »), et conséquemment la

reconnaissance de la communauté. Reste que sur le plan purement artistique, l'apport de Vande Gorne est essentiel. La mise en ligne prochaine du «parcours de l'œuvre» de Vande Gorne dans la base Brahms⁴⁸ de l'Ircam permettra de mesurer la singularité esthétique et l'apport de cette compositrice dans le monde musical. Si son parcours artistique fait la part belle aux enjeux liés à la dimension de l'espace, dimension dans laquelle s'inscrit prioritairement tout art de la sonofixation, la communauté de la musique acousmatique lui doit au moins trois domaines privilégiés d'exploration artistique : la revendication de la filiation entre l'histoire de la musique occidentale et le genre acousmatique, l'interdisciplinarité artistique, et plus récemment le rapport à la dimension vocale (avec notamment son opéra *Yawar fiesta*). Aussi, premièrement, loin de chercher la rupture (que l'on rencontre chez beaucoup de compositeurs électroacousticiens), Vande Gorne vise à valoriser la filiation entre la graphosphère et l'audiosphère. Deuxièmement, l'interdisciplinarité en art acousmatique est le plus souvent liée à la dimension d'application (musique de scène), mais l'interdisciplinarité est rarement intrinsèque aux conditions techniques et esthétiques d'existence des œuvres. En cela, Vande Gorne innove. Enfin, troisièmement, si la voix est dès l'origine inscrite dans les œuvres électroacoustiques (*Der Gesang der Jünglinge* de Stockhausen (1955-56) ou *Tema – Omaggio a Joyce* (1958) de Berio jusqu'à *Mortuos Plango Vivos Voco...* (1980) de Harvey, pour ne citer que ces trois œuvres, l'absence corporelle des chanteuses et/ou chanteurs n'incite pas à l'exploration vocale dans l'esthétique acousmatique : Vande Gorne, là encore, vise un équilibre et une synthèse des médiasphères, pour remettre au centre la musique plutôt que ses conditions matérielles d'existence. On comprendra ainsi que par ces trois champs exploratoires, et notamment le dernier, Vande Gorne apporte une contribution essentielle permettant d'inscrire le genre acousmatique dans l'histoire de la musique occidentale.

⁴⁸ <<https://brahms.ircam.fr/fr/>> (consulté le 17.05.2024).

Laurent POTTIER

QUELQUES FEMMES QUI ONT MARQUÉ L'HISTOIRE DE L'INFORMATIQUE MUSICALE ET DES MUSIQUES ÉLECTROACOUSTIQUES

Les femmes ne sont pas très nombreuses à figurer dans les traités d'histoire portant sur les musiques électroniques ou informatiques. Dans un texte publié en 1997 retraçant un siècle d'histoire des musiques utilisant les technologies, Jean-Claude Risset ne recense, parmi plus d'une centaine de personnalités citées, que deux femmes compositrices ou ayant produit des technologies pour la création musicale, Bebe Barron « 1956 : couplage d'oscillateurs pour le film *Planète interdite* » et Pauline Oliveros qui, entre 1966 et 1969, « fait entendre les bruits cardiaques amplifiés des interprètes dans *Valentine* pour 4 joueurs de carte ». ¹

Dans divers documents portant sur le même sujet, d'autres noms apparaissent. Dans les enseignements de Kristine H. Burns sur l'histoire des musiques électroniques et informatiques, six femmes sont citées, sur plus d'une centaine de personnalités présentées ² : Ruth Crawford Seeger (1901-1953) compositrice, mais n'utilisant pas les technologies ; Clara Rockmore (1911-1998), interprète du theremin (USA) ; Barron (1925-2008), compositrice, auteure de la bande-son des films *Bells of Atlantis* (1952) et *Forbidden Planet* (1956) (USA) ; Pauline Oliveros (1932-2016) ayant fondé avec Morton Subotnick et Ramon Sender le *San Francisco Tape Music Center* (USA) ; Wendy Carlos (Walter) (née en 1939) ayant réalisé *Switched on Bach* (1967) avec un synthétiseur Moog (USA) ; Laurie Spiegel (née en 1945) ayant utilisé les synthétiseurs Buchla, travaillé aux laboratoires Bell et conçu et programmé le logiciel *Music Mouse* (1986) (USA).

¹ Jean-Claude RISSET, « Nouveaux gestes musicaux. Quelques points de repères historiques », in *Les nouveaux gestes de la musique*, éd. Hugues Genevois et Raphaël de Vivo, Marseille, Parenthèses, 1999, pp. 19-33.

² Kristine H. BURNS, *History of Electronic and Computer Music Including Automatic Instruments and Composition Machines*, <https://www.finearts.uvic.ca/~aschloss/course_mat/MU307/HISTORY.html> (consulté le 26.04.2024).

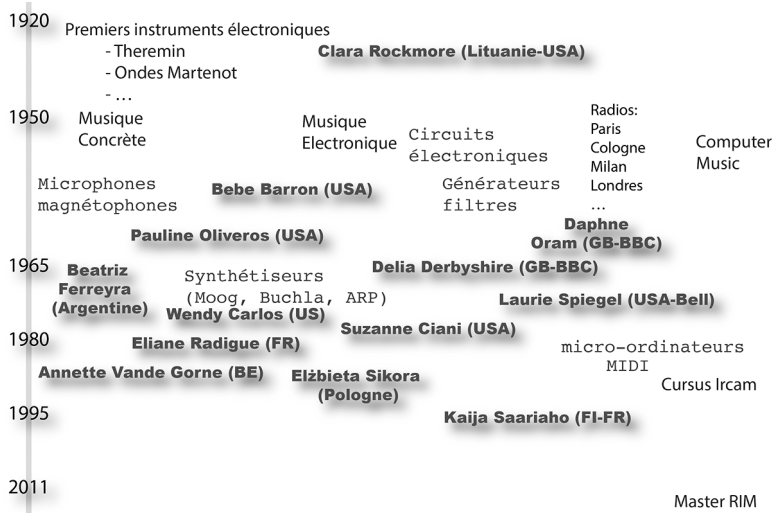


Fig. 1 : Quelques compositrices de musiques électroniques au XX^e siècle au regard des différentes technologies et courants esthétiques apparus dans ce domaine.

Récemment un film documentaire a été réalisé par Lisa Rovner «hymne aux pionnières de la musique électronique et aux horizons sonores qu'elles ont ouverts depuis les années 1930».³ Raconté par Laurie Anderson, il présente de nombreux documents d'archives et a permis grâce à des diffusions télévisées de mettre en lumière plusieurs personnalités importantes. On y retrouve Rockmore; Barron; Daphne Oram (1925-2003) de la BBC et le dispositif Oramics qu'elle a inventé dans les années 50 permettant de créer de la musique en dessinant sur des surfaces transparentes; Oliveros, jouant de l'accordéon, des synthétiseurs et utilisant des dispositifs électroacoustiques et numériques, privilégiant l'improvisation (USA); Éliane Radigue (née en 1932) ayant travaillé au Studio d'Essai de l'ORTF (qui deviendra le GRM en 1958) de 1955 à 1958, puis aux États-Unis, composant sur un synthétiseur ARP; Delia Derbyshire (1937-2001) de la BBC, travaillant avec des générateurs électroniques, des microphones et réalisant des montages sur bande; Amacher Maryane (1938-2009) pour ses installations sonores spécifiques à un lieu

³ Lisa ROVNER, *Sisters with Transistors* [titre français : *Sisters with Transistors – Les héroïnes méconnues de la musique électronique*], Metrograph Pictures, 2020.

donné et ses études des phénomènes psychoacoustiques (USA); Carlos; Spiegel; Suzanne Ciani (née en 1946), composant sur des synthétiseurs Buchla (USA).

Une des principales compilations de musiques électroniques du XX^e siècle, *OHM: the Early Gurus of Electronic Music: 1948-1980*⁴, ne laisse également qu'une place assez réduite aux femmes, puisque sur les quarante-deux plages qu'elle contient, seules quatre compositrices sont présentées: Barron (titre principal de *Forbidden Planet*, 1956); Oliveros (*Bye Bye Butterfly*, 1965); Spiegel (*Appalachian Grove I*, 1974); Amacher (*Living Sound* pour les séries *Sound-Joined Rooms*, 1980).

* * *

Dans le domaine de l'informatique en général, les femmes ont souvent joué un rôle très important pour l'évolution de la science. Ada Byron Lovelace (1815-1852) est ainsi réputée pour avoir imaginé la première ce qu'était un algorithme qui pourrait être exécuté par un ordinateur, bien avant la naissance de l'informatique. Elle a travaillé aux côtés de Charles Babbage (1791-1871) qui avait inventé un calculateur mécanique considéré comme le précurseur des ordinateurs, mais qui n'a jamais été entièrement fonctionnel. Comme l'indique Yann Orlarey:

On considère qu'Ada Byron est la première programmeuse de l'histoire. Le premier informaticien est donc une femme. C'est en hommage à Ada Byron que la langage Ada [développé pour le département de la Défense américain entre 1977 et 1983] porte ce nom. Elle avait aussi envisagé, comme le rappelle Jean-Claude Risset dans son rapport Art, Science, Technologie (AST, 1998), l'utilisation de l'ordinateur comme outil d'aide à la création dans la composition musicale.⁵

Depuis 2009, le «Ada Lovelace Day» est célébré chaque deuxième mardi d'octobre dans le monde anglo-saxon pour rappeler que le premier programme informatique fut inventé par une femme.

* * *

⁴ *OHM. The Early Gurus of Electronic Music: 1948-1980*, Elipsis Arts, CD3670, 2000.

⁵ Yann ORLAREY, «Entre Calcul et Programmation et Création», in *Le Calcul de la musique*, éd. Laurent Pottier, Saint-Étienne, PUSE, 2009, p. 343.

Deux compositrices en particulier ont marqué l'histoire par leur parcours ainsi que grâce à des outils novateurs qu'elles ont conçus et réalisés dans la seconde moitié du XX^e siècle, Oram et Spiegel.

Daphne Oram est une compositrice britannique pionnière de la musique électroacoustique. Elle a suivi des études de composition, de piano et d'orgue avant de s'intéresser aux possibilités offertes par les dispositifs permettant de travailler avec des sons enregistrés. Elle a fondé en 1958 le BBC Radiophonic Workshop, le studio de la BBC permettant de produire des musiques électroacoustiques. En plus d'être une figure novatrice dans le champ de la musique électronique, elle fut la première femme à diriger un studio de musique électroacoustique et à créer son propre studio de production, dans sa maison de campagne.

Au moment où le Radiophonic Workshop a ouvert ses portes en 1958, Oram composait déjà de la musique électroacoustique depuis une décennie. Les condensateurs étaient ses instruments, ainsi que les bobines, les modulateurs en anneau, les filtres, les disques pour gramophones, les magnétophones et de nombreux appareils. [...]

Son rêve était un nouveau genre de musique « sans micro, sans artiste, sans studio – juste le compositeur et une machine pour enregistrer ». Elle voulait que sa propre musique arrive, sans intermédiaire, à l'oreille de l'auditeur. Une fois que le compositeur peut écrire sans les limites de l'interprétation, sa palette s'élargit considérablement... Les rythmes deviennent tout ce que le compositeur peut visualiser sans qu'ils aient à être jouables. Les timbres n'ont pas de nomenclature et théoriquement tout son, musical ou autre, est à sa portée.⁶

Dans son livre *An Individual Note of Music, Sound and Electronics*, Oram raconte notamment comment le condensateur, circuit électronique élémentaire, lorsqu'il est soumis à différents courants électriques, peut avoir un comportement qui ressemble fortement à celui du compositeur en train de composer de la musique. D'autres réflexions toutes aussi originales

⁶ « By the time the Radiophonic Workshop opened in 1958, Oram had already been composing electroacoustic music for a decade. Capacitors were her instruments along with inductors, ring modulators, filters, gramophone records, tape recorders and many other devices. [...] Her dream was a new kind of Music with “no microphone, no artist, no studio – just the composer and a recording machine”. She wanted her own music to arrive, unmediated, in the listener's ear. Once the composer can write without the limitations of performance his palette is extended enormously... Rhythms become anything the composer can visualise without them having to be playable. Timbres have no registration and theoretically any sound, musical or otherwise, is within his grasp. » ; Daphne ORAM, *An Individual Note of Music, Sound and Electronics*, [s.l.], Anomie Publishing, 2016³ (1^{ère} éd. : 1972), pp. 5-6. Toutes les traductions sont de l'auteur.

se propagent dans cet ouvrage allant d'un cours de traitement du signal, à des descriptions techniques de ses outils, jusqu'à des considérations métaphysiques sur la perception. Oram rêvait de créer de nouveaux sons qui soient musicaux, mais les outils de l'époque, notamment la synthèse additive, lui semblaient produire des sons électroniques «inhumains avec une qualité clinique, sans possibilité de subtilité et de nuance».⁷

Elle a alors inventé le système Oramics, un projet sur lequel elle a travaillé à partir de 1957 jusqu'à des années 1970, avec lequel elle a produit un grand nombre de sons qu'on peut entendre dans sa production musicale, en particulier dans son double album *Oramics*.⁸ Oramics était une machine permettant de créer des sons électroniques en réalisant à la main, ce qui permettait l'introduction de micro-modulations indéterminées, des dessins sur des plaques de verre et des bandes de film 35mm. Ces recherches ont donné lieu à la production de plusieurs brevets industriels. C'était à la fois un séquenceur électronique et un synthétiseur. Pour financer ses recherches, elle a obtenu une bourse de la Fondation Gulbenkian en 1962, ce qui lui a permis d'acheter le matériel pour construire cet appareil. Elle a par la suite engagé un ingénieur pour travailler avec elle sur la partie électronique du dispositif. Grâce à cet instrument, il était possible de dessiner sur plusieurs «pistes» transparentes à la fois la forme d'onde utilisée pour faire la synthèse sonore, des variations continues de la hauteur, incluant le vibrato, le volume du son et la réverbération. Des pièces comme *Contrasts Essconic* (8'21 ; 1968) *Brociliande* (14' ; 1970) ou *Sardonica* (12' ; 1972) utilisent les sons produits par Oramics.

À partir de 1972, Oram a travaillé sur une version semi-numérique de sa machine, le Mini Oramics, le dessin étant réalisé avec des points et des lignes dessinés sur de la cellophane transparente pour contrôler les divers paramètres de la composition, tels que les notes, leur octave, le vibrato, etc., une unité séparée étant utilisée pour produire le son, une série de curseurs permettant de définir les formes d'onde utilisées pour la synthèse. Cette version était destinée à un usage pédagogique dans les écoles au Royaume-Uni. Il y a eu également une version informatique du projet, Computer Oramics. Aucune des versions d'Oramics n'a toutefois permis une commercialisation du système qui a donc principalement été utilisé par la compositrice elle-même. Les synthétiseurs américains (Moog, ARP) avaient déjà conquis un large public grâce à leur taille réduite, leur tarifs abordables et leur simplicité d'utilisation.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ Daphne ORAM, *Oramics*, Paradigm Discs, PD 21 [2CD], 2007.

Dans le cadre de sa thèse de doctorat soutenue en 2018 à l'université Goldsmiths de Londres, Tom Richards a réussi à reconstituer entièrement une nouvelle version physique fonctionnelle de la machine Mini Oramics.⁹

* * *

Laurie Spiegel est une compositrice américaine pionnière qui a exploré avec réussite de nombreuses facettes de la musique électronique et informatique. Après avoir appris le banjo et la guitare, elle a été diplômée en sciences sociales à l'université d'Oxford (1967) et a obtenu un master en composition musicale au Brooklyn College (1975). Elle a été intronisée dans le National Women's Hall of Fame.¹⁰ Ses multiples compétences sont assez rares pour être soulignées : formation en tant qu'interprète (guitare, banjo, luth principalement), étude de la composition, pratique assidue des synthétiseurs analogiques, maîtrise des langages de programmation pour le traitement du signal, et surtout pour la composition assistée par ordinateur. L'ensemble de sa production contient des œuvres très variées, toutes originales, et dans lesquelles on retrouve ces différentes facettes, avec un souci du timbre et des processus compositionnels, tout en produisant une musique pleine de sensibilité et de finesse. Les réflexions de Spiegel sur l'utilisation des technologies pour la création musicale, qu'elles datent des années 1960 ou d'aujourd'hui, sont toujours aussi cohérentes et visionnaires.

Une musique aussi vibrante et expressive ne pouvait provenir que d'une compositrice qui donnait la priorité à son intuition et à son imagination, tout en possédant l'immense savoir-faire technique nécessaire pour relever les défis qu'elles posaient.¹¹

Elle a fait partie des compositeurs et compositrices pionniers qui ont choisi d'explorer les nouveaux univers sonores offerts par les premiers synthétiseurs analogiques apparus dans la seconde moitié des années 1960.

⁹ Tom RICHARDS, *Oramics. Precedents, Technology and Influence – Daphne Oram (1925-2003)*, thèse de doctorat en *Arts and Computational Technology* Goldsmiths, University of London, 2018.

¹⁰ <<https://www.womenofthehall.org/>> (consulté le 26.04.2024).

¹¹ «Such vibrant, expressive music could only have come from a composer who put her intuition and imagination first, yet who had the immense technical know-how needed to meet the challenges they posed»; Kyle GANN, *Blog of Laurie Spiegel*, <<https://web.archive.org/web/20220629204859/http://retinary.org/ls/index.html>> (consulté le 26.04.2024).

Elle a ainsi expérimenté la synthèse sonore, notamment dans le studio de Subotnick sur le synthétiseur Buchla 100 Modular¹², ou avec le synthétiseur Electrocomp 100¹³ au début des années 1970. Dans une interview donnée au NAMM en 2017, elle décrit son premier contact avec l'instrument :

Ma première impression était que c'était si immédiat, c'était un instrument, vous savez, et au lieu d'utiliser la notation écrite et de devoir écrire un ensemble d'instructions pour que quelqu'un d'autre fasse la musique à partir de ce que vous imaginiez, vous faisiez de la musique directement. Vous travailliez sur un morceau de musique de la même manière qu'un peintre travaille sur un tableau, au lieu de produire un ensemble d'instructions pour que quelqu'un d'autre ait ensuite à produire la musique.¹⁴

La pièce *Sediment* (9'16 ; 1972) a été réalisée dans son appartement de Manhattan, avec un synthétiseur Electrocomp 200 semi-modulaire. Elle a été intégrée dans le film *The Hunger Games* (2012).

Mais les synthétiseurs analogiques avaient leurs limites, notamment le fait de ne pouvoir garder des réglages en mémoire, nécessitant de programmer chaque son de zéro, sans être jamais certain d'obtenir exactement le même résultat à chaque fois. La découverte des premiers outils de l'informatique musicale, aux laboratoires Bell, en compagnie de Max Mathews sera donc une nouvelle révélation pour Spiegel.

À l'époque [en 1977 aux laboratoires Bell], les ordinateurs étaient les ennemis de la contre-culture. Ils appartenaient aux banques, à l'armée, et aux assurances. La musique d'ordinateur déshumanisait la musique et on était peu nombreux à penser qu'elle la libérait.

La machine ne compose pas d'elle-même, elle est une extension de votre cerveau.

À l'heure actuelle, beaucoup de gens ont l'impression que la musique est dans une impasse et qu'on ne peut plus créer grand-chose. Mais à mes

¹² Comme dans la pièce *A Garden* (1970), in *Obsolete systems* [CD], Electronic Music Foundation (EMF), 019US2001, 2001.

¹³ Comme dans les pièces *Swells* (1972) ou *Crying Tone* (1975), in *Ibid.*

¹⁴ «My first impression that it was so immediately, it was an instrument, you know, and instead of using written notation and having to write a set of instructions for someone else to make the music out of what you were imagining, you made the music. So you were working on a piece of music the way a painter works on a painting instead of building a set of instructions for someone else to get to actually make the music.» ; «Laurie Spiegel Full Interview», *Electronic Instrument Composer, Oral History Information*, (National Association of Music Merchants Show), NAMM, 15 juin 2017, <<https://www.namm.org/library/oral-history/laurie-spiegel>> (consulté le 26.04.2024).

yeux, grâce à la technologie, c'est tout le contraire. On vit à une époque où on vient à peine de gratter la surface des possibilités musicales.¹⁵

Pendant plusieurs années, elle va apprendre et utiliser les langages de programmation, notamment le FORTRAN, pour composer de la musique. Toutefois, elle considère la programmation non pas comme une fin en soi, mais comme un outil qui lui permet des explorations dans des mondes sonores nouveaux et inouïs.

Même si j'ai été capable de créer des entités musicales basées sur la logique, capables de jouer des flux de nouveaux matériaux en constante évolution qui incarnent certaines de mes tendances musicales, ces exercices sont loin d'être une véritable automatisation de mon moi musical créatif. Le plus souvent, la logique algorithmique n'a fonctionné que comme une partie de mon processus de composition, combinée à des composants subjectifs encore incompréhensibles. Ce que nous pourrions appeler «IA musicale» n'a jamais été mon intention, mais seulement un sous-produit du désir d'augmenter ma capacité à manipuler et à générer du matériel musical et d'avoir de manière interactive plus de pouvoir et de contrôle musical en temps réel en tant que compositeur et improvisateur. Aucune entité artificiellement construite, non consciente et basée sur la logique n'aura le dynamisme, la passion, la motivation ou le besoin intérieur de s'exprimer musicalement.¹⁶

Elle va donc chercher à garder un contrôle sensible sur le son en travaillant avec des dispositifs interactifs, là où les compositeurs dans cette période travaillaient surtout en temps différé (Risset, John Chowning, etc.), Elle va utiliser en particulier le système GROOVE¹⁷ ou

¹⁵ *Sisters with Transistors, op. cit.*, 45'30-48'00 (passim).

¹⁶ «Although I have been able to make logic-based musical entities that are able to play streams of ever-changing new material that embody some of my musical biases, these exercises fall far short of a true automation of my creative musical self. More often, algorithmic logic has functioned as only one part of my compositional process, combined with as-yet incomprehensible subjective components. What we might call “musical AI” was never my intent, only a byproduct of the desire to increase my ability to manipulate and generate musical material and to interactively have more real time musical power and control as a composer and as an improviser. No artificially constructed non-conscious logic-based entity will have the drive, passion, motivation or inner need to express itself musically»; Laurie SPIEGEL, «Chapter 6. Thoughts on Composing with Algorithms», *The Oxford Handbook of Algorithmic Music*, éd. Roger T. Dean et Alex McLean, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 108.

¹⁷ «Le système GROOVE, utilisé chez Bell de 1968 à 1979, était un système informatique “hybride numérique/analogique”. GROOVE était un acronyme pour Generating Realtime Operations On Voltage-controlled Equipment. Le système GROOVE utilisait le domaine analogique pour la synthèse, mais conservait les avantages du contrôle numérique et du stockage numérique (pour les partitions)»; «The GROOVE system, in use at Bell from 1968 to 1979, was a “digital/analog hybrid” computer system. GROOVE was

encore le synthétiseur audio numérique en temps réel *Alice* (*Alles Machine*) de Hal Alles. Presque toutes les œuvres qui figurent sur les disques *The Expanding Universe* ont été réalisées avec le système GROOVE, de 1974 à 1976.¹⁸

Appalachian Grove a été le premier morceau que j'ai composé à l'aide d'un ordinateur. En 1973, j'étais frustrée par les différentes technologies musicales que j'utilisais. Composer en utilisant la notation classique était trop déconnecté du son réel et les synthétiseurs analogiques de l'époque manquaient de mémoire, de précision et de logique de contrôle complexe. [...] Les ordinateurs du début des années soixante-dix nécessitaient des compromis importants. J'ai dû renoncer à la richesse timbrale profondément expressive et à la subtilité du contrôle que j'avais aimées au cours des années précédentes en faisant de la musique électronique purement analogique, afin de pouvoir jouer plusieurs voix contrôlées par ordinateur en même temps. Mais à l'époque, il était tout à fait nouveau et extrêmement excitant de pouvoir coder des processus logiques en FORTRAN, puis d'écouter la musique et d'en contrôler la forme et le contenu d'une manière totalement nouvelle. *Appalachian Grove* incarne donc deux avancées : se libérer de l'esthétique atonale post-Webernienne et utiliser pour la première fois des systèmes logiques numériques pour la création musicale interactive en temps réel.¹⁹

La réalisation musicale par Spiegel de *Harmonices Mundi*²⁰, la vision du mouvement des planètes de Johannes Kepler, a été choisie comme morceau d'ouverture de la section « Sounds of Earth » du disque d'or placé à bord du vaisseau spatial Voyager en 1977.²¹ Ces disques comportent

an acronym for Generating Realtime Operations On Voltage-controlled Equipment. The GROOVE system utilized the analog domain for synthesis, but retained the advantages of digital control and digital storage (for scores)» ; Valerie GHENT, *Bell Labs, GROOVE & Electronic Music Composition. An Interview with Emmanuel Ghent*, <<https://valghent.com/bell-labs-groove-electronic-music-composition-interview-with-emmanuel-ghent/>> (consulté le 26.04.2024).

¹⁸ Laurie SPIEGEL, *The Expanding Universe*, Unseen Worlds, UW09 [2CD], 2012. Les pistes 1-1 à 1-3 et 1-9 ont initialement été publiées dans Laurie SPIEGEL, *The Expanding Universe*, Philo 9003, 1980. Tous les morceaux ont été réalisés de 1974 à 1977 aux Bell Labs.

¹⁹ Laurie SPIEGEL, *Appalachian Grove* dans *OHM. The Early Gurus of Electronic Music*, op. cit.

²⁰ Johannes KEPLER, *Harmonices Mundi* (livre V), Linz, 1619.

²¹ Voyager 1 et Voyager 2 sont des sondes américaines d'exploration spatiale lancées à la fin de l'été 1977. Elles ont exploré l'intégralité des planètes du système solaire : Jupiter, Saturne, Uranus et Neptune. Leur exceptionnelle longévité leur a permis d'entrer dans l'espace interstellaire il y a quelques années, emportant avec elles des images et des sons de notre planète gravés sur un disque.

deux sections, une section «Musiques de la terre» (*Music From Earth*), ne contenant que des musiques de compositeurs masculins (Bach, Beethoven, Mozart, Stravinsky, Chuck Berry, etc.) ou des musiques extra-occidentales provenant des quatre coins de la terre, et une section «Sons de la terre» (*Sounds of Earth*).

Vers la fin des années 1970, la politique de recherche aux laboratoires Bell a changé et les artistes n'avaient plus accès aux machines. Une page s'était tournée. Il a fallu attendre quelques années, avec l'apparition des ordinateurs personnels, pour qu'une nouvelle ère débute.

La révolution de l'ordinateur personnel s'est produite et c'était vraiment une chose très importante [...] vous aviez soudainement des ordinateurs entre les mains de milliers d'individus créatifs issus d'horizons très différents. Ils sortaient des mathématiques, ils sortaient de la musique classique, ils sortaient de l'art et ils avaient tous des idées différentes et c'étaient des ordinateurs faciles à programmer pour lesquels beaucoup de gens écrivaient des logiciels et construisaient des périphériques et il y a eu une explosion d'idées sur la façon de créer de la musique et de l'art qui était tout simplement un phénomène incroyable.²²

Spiegel a travaillé au début des années 1980 sur la station McLeyvier, un système analogique contrôlé par ordinateur qui était en concurrence avec les systèmes Fairlight et Synclavier, mais «ce système analogique contrôlé par ordinateur est arrivé sur le marché juste au moment où plus personne ne voulait d'analogique»²³ et ce fut donc un échec commercial. Spiegel a également participé à l'écriture du système Alphasyntauri, une autre grosse station de travail numérique des années 1980 connectée à des ordinateurs Apple. Mais finalement, elle a décidé de travailler pour elle-même et de créer son propre logiciel, le logiciel de composition interactive Music Mouse, pour les ordinateurs Macintosh, Amiga et Atari :

Music Mouse diffère des autres programmes musicaux actuellement disponibles pour les mini ordinateurs en ce sens qu'il n'est pas conçu pour le stockage, l'édition et la relecture de compositions musicales à l'aide de claviers ou d'une notation. Au contraire, il transforme l'ordinateur lui-même en un instrument de musique dont vous pouvez jouer.

Toutefois, contrairement aux instruments de musique traditionnels, Music Mouse ne nécessite pas des années de pratique, ni de connaissances en théorie ou en notation musicale. Il dispose d'une variété d'options intégrées pour l'harmonie et les motifs mélodiques, ce qui permet au joueur

²² «Laurie Spiegel Full Interview», *op. cit.*

²³ *Ibid.*

de se concentrer sur le mouvement des lignes mélodiques, la forme et la densité de leur élaboration, leur «orchestration» électronique, ainsi que sur la forme générale et le contenu expressif de la musique elle-même. Il s'agit d'un programme de contrôle conçu pour permettre à votre ordinateur de fonctionner comme une interface de contrôle pour les synthétiseurs MIDI.

Bien qu'une grande attention ait été accordée ces dernières années à l'aspect sonore de l'invention d'instruments, et qu'une grande variété de produits merveilleux soit devenue disponible pour la synthèse audio, il existe encore très peu d'alternatives pour l'autre moitié de ce que nous considérons comme un instrument de musique. Cette «autre moitié» est constituée des structures qu'un instrument fournit et qui nous permettent d'interagir pour contrôler les sons qu'il produit de manière musicalement expressive. Un instrument de musique ne consiste pas seulement en un type de son caractéristique unique, mais aussi en une «interface humaine» unique allant avec ce son.²⁴

Une émulation partielle de Music Mouse a été réalisée par Tero Parviainen et est aujourd'hui accessible via Internet sur un simple navigateur WEB.²⁵

Ce qui fait que Music Mouse est vraiment un instrument de musique à part entière tient notamment au fait que les possibilités de jeu sont infinies. Ce n'est pas un outil dont on a fait le tour en quelques instants. Une main utilise la souris et joue sur l'interface à deux dimensions pour se déplacer sur deux axes repérés par des claviers de type piano. L'autre main permet de changer très facilement et instantanément de nombreux paramètres de jeu, tel qu'on peut le voir sur l'émulation de Parviainen (figure n° 2 en bas). Il est ainsi possible de passer des heures à jouer de cet instrument en explorant chacun des paramètres et en s'entraînant pour enchaîner des modifications de leurs valeurs pour essayer de créer un parcours particulier. Le dispositif fonctionne soit avec un synthétiseur intégré (de type «piano» ou «synthétiseur») soit via une sortie MIDI pour contrôler un dispositif extérieur qui produira le son (les touches «u» et «i» permettant par exemple de passer au *preset* suivant ou précédent sur le synthétiseur connecté). Le système est à la fois très simple à mettre en œuvre et à expérimenter et très complexe dans la diversité des possibilités qu'il offre à l'utilisateur. Près de quarante ans après sa conception, cet outil reste fonctionnel et très agréable à utiliser.

²⁴ Laurie SPIEGEL, *Music Mouse™ – An Intelligent Instrument, Version for Atari ST Program and Manual*, 1986-1993.

²⁵ <<https://teropa.info/musicmouse/>> (consulté le 26.04.2024).

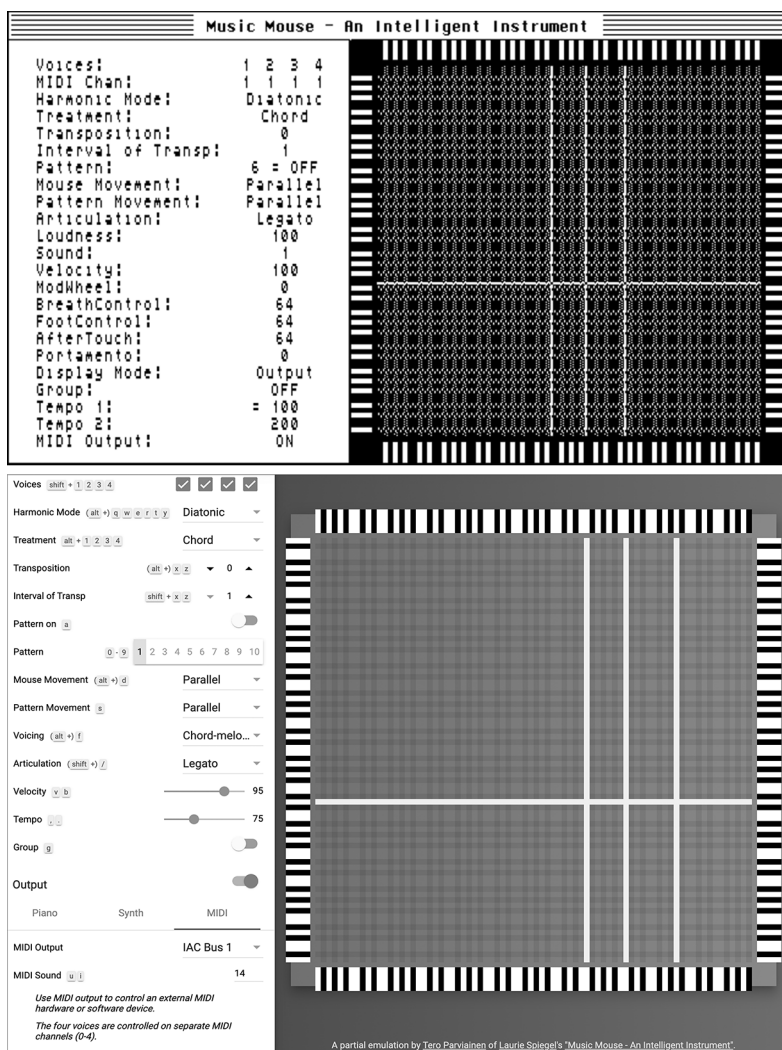


Fig. 2 : Deux copies d'écran de Music Mouse.
En haut la version originale sur ordinateur Atari,
en bas une émulation de Tero Parviainen sur un navigateur Internet actuel.

* * *

À la fin du XX^e siècle, l'informatique musicale s'est très fortement démocratisée, avec la production de tout un ensemble de logiciel de MAO, pour la plupart orientés vers la production de musiques populaires (chanson, musiques électro). Dans d'autres domaines, l'Ircam, le

haut-lieu de l'informatique musicale, avait dès les années 1970 fait le choix du tout numérique et d'engager des recherches dans les domaines de l'acoustique, du traitement du signal, de la composition et de l'informatique musicale en général ce qui a conduit à la production d'outils sophistiqués et programmables. La recherche a toujours été confrontée là-bas à la production musicale, avec l'accueil de compositeurs et compositrices en résidence, puis avec la naissance d'une formation ouverte aux jeunes compositeurs et compositrices, le Coursus de l'Ircam en 1990.

Les résidences de compositeurs au sein de l'institut ont donné lieu à la production de plusieurs compilations qui permettent de donner une idée générale des esthétiques des œuvres y ayant été produites, la plupart étant des œuvres mixtes, des œuvres pour lesquelles, en concert, des musiciens jouent des instruments de musique issus de l'orchestre et interagissent avec l'ordinateur en temps réel.

La première compilation ayant vu le jour regroupait, sur un disque vinyle 33 tours²⁶, huit compositeurs et aucune compositrice. La seconde compilation est sortie en CD en 1990²⁷ et comprenait les œuvres de dix compositeurs et d'une compositrice, Kaija Saariaho, pour un extrait de sa pièce *Io* (1987) pour orchestre, bande et traitements électroniques en temps réel. Une dizaine d'années plus tard, une troisième publication²⁸ faisait apparaître les œuvres de quarante-trois compositeurs et de seulement trois compositrices : Cécile Le Prado (*Cités Antérieures : Bruges*), Saariaho (*Près*) et Karen Tanaka (*Metallic Crystal*). Les compositrices ne dépassaient toujours pas les 10 % de la production.

* * *

Le Coursus est une formation unique en informatique musicale destinée à de jeunes compositeurs et compositrices. Au cours de la formation ils doivent acquérir une autonomie technique et maîtriser plusieurs programmes et langages informatiques, orientés vers la création musicale. Pendant un an, ils sont formés sur les logiciels de l'Ircam appliqués à la composition musicale (Max, OpenMusic, Modalys, TS2, Spat, etc.).

Dans la revue *Manifeste* publiée par l'Ircam en 2021 pour les trente ans d'existence du Coursus, un certain nombre de données sont disponibles : trois cent soixante-quatre personnes ont été formées depuis 1990

²⁶ *Ircam. Un Portrait*, Ircam, IRCAM 0001 [Vinyle, LP], 1983.

²⁷ *Les années 80 à l'IRCAM*, IRCAM MPO, CD 0002, 1990.

²⁸ *IRCAM. Les Années 90*, IRCAM, ircam 008 Sonopress, 1998.

avec cinquante nationalités représentées.²⁹ Le Coursus est la principale formation dont s'occupe le département de pédagogie de l'Ircam. Ce département a été dirigé par une femme, Marie-Hélène Serra de 1993 à 2001, sinon uniquement par des hommes (Jean-Baptiste Barrière, Andrew Gerszo, Cyril Beros, et Philippe Langlois). Un compositeur a toujours été associé comme référent à cette formation, mais uniquement des hommes (Tristan Murail, Brian Ferneyhough, Philippe Hurel, Philippe Leroux, Mauro Lanza, Hèctor Parra, Thierry De Mey et Pierre Jodlowski). Les Réalisateurs en Informatique Musicale chargés d'enseignements dans le département sont actuellement uniquement des hommes, mais par le passé il y a eu deux femmes, Françoise Malaisé et Serra, et vingt-et-un hommes.

En ce qui concerne les étudiants qui ont suivi la formation du cursus, on constate dans la figure n° 3 trois périodes : de 1990 à 2006, avec une moyenne de dix étudiants par an, 2007 à 2012 avec quinze étudiants par an, puis 2013 à 2019 à nouveau dix étudiants par an.

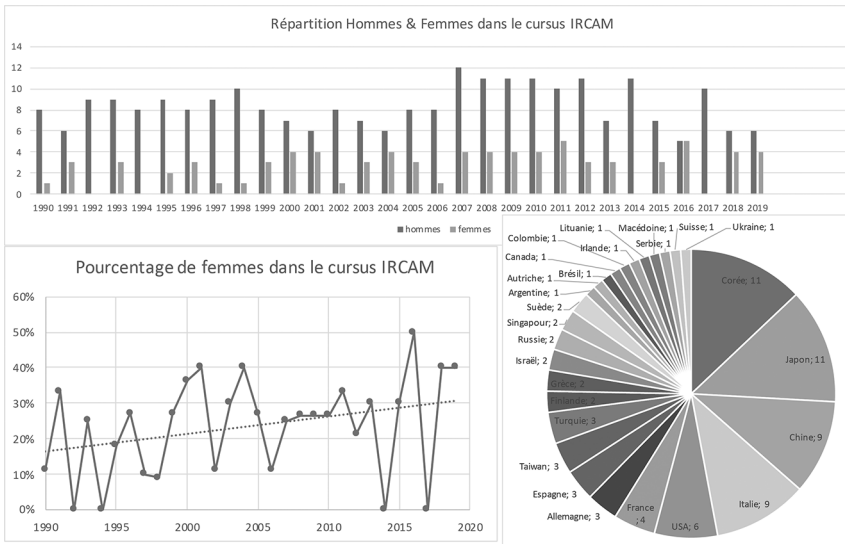


Fig. 3 : En haut : le nombre de femmes et d'hommes ayant suivi le cursus de l'Ircam au fil des années. En bas à gauche : le pourcentage de femmes et d'hommes dans le cursus Ircam. En bas à droite : les nationalités des compositeurs ayant suivi le cursus Ircam entre 1990 et 2019.

²⁹ [s.n.], « Les 30 ans du Coursus et la jeune création », *L'étincelle (journal de la création à l'Ircam)*, n° 21, 2021, pp. 17-25.

Il est possible de constater une augmentation progressive du pourcentage de compositrices suivant la formation, arrivant même jusqu’à 50 % en 2016 (cinq hommes et cinq femmes). À noter quatre années avec uniquement des hommes (1992, 1994, 2014 et 2018). Enfin, les nationalités sont représentées de façons très inégales dans le cursus avec 40 % des compositrices provenant de pays d’Extrême-Orient (Corée, Chine, Japon, Taiwan).

* * *

Pour terminer, nous présenterons quelques chiffres concernant la formation que nous dirigeons à l’université Jean Monnet Saint-Étienne, le Master Professionnel de Réalisateur/Réalisatrice en Informatique

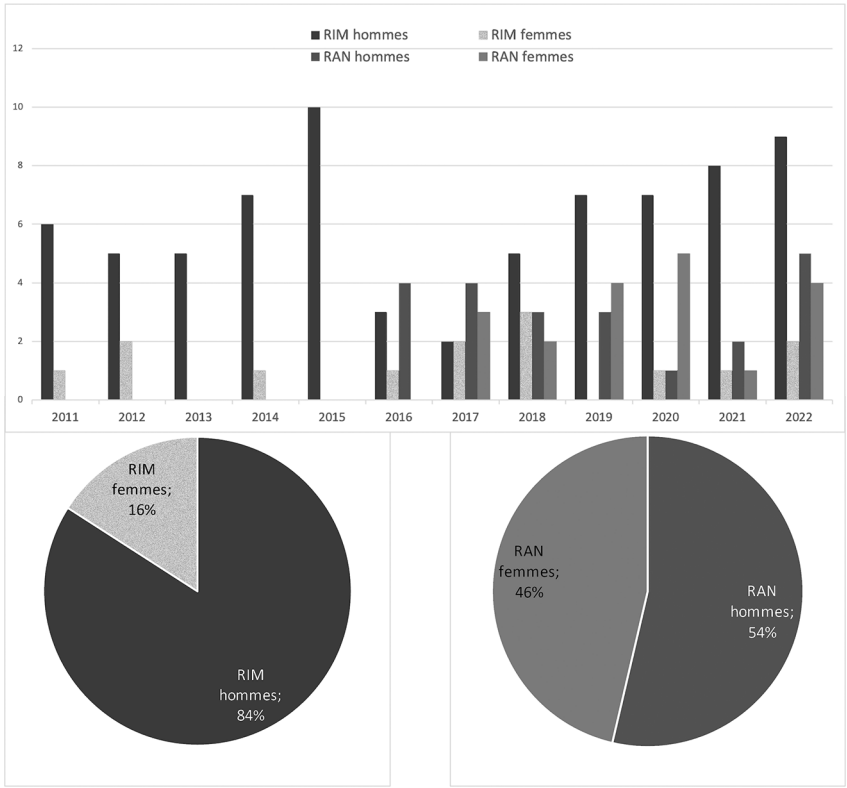


Fig. 4 : En haut : effectifs des Masters RIM et RAN entre 2011 et 2022.
En bas : pourcentage de femmes et d’hommes dans les effectifs totaux des Masters RIM et RAN entre 2011 et 2022.

Musicale (RIM). Là aussi, depuis son ouverture en 2011, nous constatons une faible représentation des femmes dans la formation (16%). Depuis 2016, nous avons ouvert une deuxième branche à ce master, une spécialisation de Réalisateur/Réalisatrice en Arts Numériques. Dans cette spécialisation, le pourcentage de femmes est beaucoup plus élevé (46% de femmes), arrivant presque à la parité.

* * *

En conclusion, l'informatique musicale semble attirer beaucoup moins de compositrices que de compositeurs en règle générale. Il semble également qu'on puisse noter de fortes disparités entre les tendances observées en Europe et en Amérique d'un côté, et en Asie de l'autre, l'Afrique et l'Australie étant des continents absents des statistiques qui ont été évoquées.

Des compositrices comme Oram, Spiegel, Saariaho ou Annette Vande Gorne sont des figures exemplaires qui pourraient susciter des vocations. Par ailleurs, depuis plus de vingt ans, l'Association Francophone d'Informatique Musicale, financée par le Ministère de la Culture, a été présidée par des femmes, Myriam Desainte-Catherine³⁰, professeur à l'INP de Bordeaux et Directrice scientifique et administrative du SCRIME (Studio de Création et de Recherche en Informatique et Musiques Expérimentales) et Anne Sédès, professeure en composition et recherche dans le département de musique de l'université Paris 8 et co-responsable du CICM (Centre de recherche en Informatique et Création Musicale, composante de l'unité de recherche MUSIDANSE).

Les mentalités ont beaucoup changé depuis les années 50, qui constituent le début de notre étude, mais il reste manifestement encore des progrès à faire, notamment sur les enseignements scientifiques qui sont pratiqués dans les collèges et lycées, et en particulier sur les possibilités de réaliser des activités pluridisciplinaires pouvant allier les sciences et les arts, une façon peut-être de faciliter l'accès des filles aux technologies, comme par exemple ce que proposaient ces dernières années des ateliers autour du langage Faust dans les écoles primaires, collèges et lycées en Auvergne Rhône Alpes.³¹

³⁰ Actuellement en co-direction avec Alain Bonardi.

³¹ <<https://www.amstramgrame.fr/>> (consulté le 26.04.2024).

Alban RAMAUT

**LA RÉCEPTION DE *QUATUOR II*
DE BETSY JOLAS EN 1966
ET AU-DELÀ DANS LA PRESSE – ESQUISSE
DE L’HISTOIRE D’UN PARCOURS**

« Visage lumineux, expression résolue, passionnée souvent. Voix basse. Mélange de féminité douce et de virilité. Betsy Jolas compose. Quel chemin a-t-elle parcouru jusqu’à ces œuvres raffinées et rigoureuses qui nous étonnent et nous attachent ? Jusqu’à ce *Point d’Aube* que la Maison de la culture du Havre crée cette semaine sous la direction de Diego Masson ? »¹

Si la réception en art correspond, notamment à l’occasion de la création d’une œuvre, à l’expression d’un jugement critique, si elle s’étend plus particulièrement, dans le domaine du spectacle vivant, au fait de rendre compte des interprètes qui lui ont donné vie, *recevoir* n’est-ce pas aussi approcher à travers l’œuvre, l’artiste qui l’a conçue ? En cette double entente s’articule par conséquent aussi, grâce à l’œuvre qui en est l’un des résultats, un principe d’attention accordé à un parcours de vie qui parfois passe dans l’obscurité. C’est au reste ce cheminement en deux temps qu’observaient les musicologues essentiellement biographes au siècle dernier lorsqu’ils divisaient leurs études sur les artistes entre le rappel de leur vie et l’observation – souvent d’avantage classée et décrite qu’analysée – de leur œuvre et qui perdure de nos jours. Le récit à part entière attentif à la biographie est alors pensé comme la source complexe à débrouiller, de ce que l’on peut appeler « les causes » qui président et

¹ Martine CADIEU, « Entretien avec Betsy Jolas », *Les Lettres françaises*, 21 février 1969 ; repris dans « Les chemins parallèles », in *À l’écoute des compositeurs*, Paris, Minerve, 1992 (Musique ouverte), pp. 177-182. *Point d’Aube* pour alto et treize instruments à vent a été créé le 24 février 1968 à la Maison de la Culture du Havre par Serge Collot et l’Ensemble Musique Vivante placé sous la direction de Diego Masson (voir également note 15).

conduisent à la production des œuvres par un souci de contextualisation de leurs singularités.

DE DEUX MOTS, « RÉCEPTION » ET « PARCOURS »

« Réception » et « parcours » peuvent par conséquent être des notions rapprochées comme des ferments indissociables l'un de l'autre. Peuvent-ils pour autant se confondre dans l'usage qu'on en fait ou croit en faire ? Ces termes peuvent-ils aller parfois jusqu'à s'échanger ? L'un n'existe-t-il que par l'autre dont il procède pour partie, et dont il reprend en changeant de point de vue les prérogatives ; puis inversement, l'autre n'a-t-il d'autres fonctions que de conduire à l'un ? C'est là tout au moins la question qui se pose avec exigence à la plume des critiques chargés de couvrir pour la presse les créations musicales. Ne doivent-ils pas réussir tout à la fois à expliquer un contexte et présenter une recherche qui préciserait elle-même une personnalité créatrice ? N'ont-ils pas *aussi* de surcroît à souligner la qualité des interprètes comme l'accueil du public ? L'exercice est aussi passionnant que difficile, voire délicat.

Des textes de réception rédigés dans la hâte d'une première audition, voire d'une répétition, le plus souvent à partir d'une mince présentation fournie par le programme ou d'une rencontre avec l'auteur, s'orientent parfois davantage sur le mode descriptif. Récit de la vie, du parcours de l'artiste, voire d'une description inaugurale de sa personne physique. L'œuvre est dans ce cas assez souvent également présentée dans sa matérialité à travers des faits établis et des portraits esquissés.

Mais si le critique réussit à inverser le point de vue, l'œuvre étant l'objet principal, la vie de l'artiste cependant aux indices indispensables ne passe-t-elle pas en ses diverses péripéties pour ce que l'on pourrait percevoir comme l'élucidation du parcours de la création, et donc une contribution à ne pas négliger ? Il s'agit d'observer à travers elle comment l'artiste s'est acquis une place tout en étant ou en devenant lui-même. Car il s'affirme et se trouve par sa faculté à accepter ou à refuser le jeu de la société, d'en connaître les convenances, les conventions tout en sachant en jouer à sa manière. C'est, par exemple, ce que Claude Debussy a toujours revendiqué.² Il s'agit de gagner un public par l'adhésion à un milieu artiste favorable.

² « L'enthousiasme du milieu me gêne un artiste, tant j'ai peur qu'il ne devienne par la suite que l'expression de son milieu » ; Claude DEBUSSY, « L'entretien avec Monsieur croche », in *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1987² (1^{ère} éd. : 1971), p. 52

Le dévoilement de cet itinéraire de l'artiste toujours soucieux de sa singularité, et en quelque sorte convaincu d'avancer sur un chemin personnel, et qui sait, pour reprendre une formule de Betsy Jolas, «parallèle» ou encore «en contre-bas», souligne l'effet de réciprocité du processus de réception qu'entretient l'artiste avec la société.³ La société certes du public et de la critique mais aussi celle du milieu de la création musicale, pour ne pas dire du «domaine musical» !

À ce titre, l'affirmation que Jolas reprend dans ses divers entretiens sur sa vie laborieuse de compositrice, lorsqu'elle annonce qu'elle n'est pas douée, sinon de la volonté de composer et d'être compositeur, trace ce parcours au sens de cheminement.⁴ Elle en donne la clef de la réussite. Entre intuition – voire inquiétude, ou tourment – sentiment dont elle a été habitée jusqu'à la création décisive de *Quatuor II* le 23 mars 1966 au Domaine musical, Jolas a été prise dans une vie certes intéressante mais totalement alignée sur une vie de femme musicienne (la redondance est volontaire, celle d'être une femme épouse et mère, et une musicienne).

Le 23 mars 1966 c'est donc une étape déterminante qu'elle franchit. Or si elle a personnellement tout de suite mesuré cette importance pour elle-même, y saisissant le signe en somme d'une confirmation ou plutôt celui de l'affirmation que l'intuition devenait une certitude, la critique a-t-elle perçue ce qui venait de se jouer pour cette jeune femme franco-américaine épouse d'un médecin et vivant dans le septième arrondissement de Paris ? Comment la critique a-t-elle rendu compte de cet avènement, et comment Jolas a pour sa part compris ce que la critique percevait entre l'épanouissement de sa détermination créatrice et l'accueil favorable qu'on lui en faisait ?

Il s'agit donc de revenir sur la forme de duplicité et de complicité que recouvrent ces deux mots chaînés l'un à l'autre – Réception et Parcours – dans le cas particulier que fut celui de la position de Jolas – une femme qui compose – à l'horizon des années 1960.

³ «J'ai suivi en fin de compte une voie parallèle, les yeux toujours fixés sur la démarche de mes camarades, qui m'intéressait beaucoup.» ; Marie-José CHAUVIN, «Betsy Jolas», *Courrier musical de France*, 1969, p. 164.

⁴ «Le temps. Personne n'imagine le temps nécessaire à l'écriture musicale. [...] En fait, composer de la musique représente une somme de travail que le commun ignore, une barrière technique extrêmement complexe à franchir.» ; Anne GERMAIN, «Betsy Jolas une femme triomphante», *Marie-Claire*, n° 319, mars 1979, p. 99.

Les réflexions qui suivent proposent cependant de mettre moins en évidence la complémentarité vérifiée de ces mots, que de fixer leur versatilité selon qu'on les projette sur le long terme ou dans l'instant de leur apparition et que l'on passe du point de vue de l'artiste à ceux, en vérité, variables de la critique. De là le caractère d'enrichissement mutuel que révèle la mise en perspective du jeu réflexe de réciprocity à des stimulations qui ont, le temps aidant, largement évolué. Car si aujourd'hui Jolas est en effet applaudie pour ce qu'elle représente d'autorité et de gravité compositionnelle, hier n'était-elle pas applaudie pour être simplement encouragée ?

Aussi est-il à parier qu'on viendra sans doute à percevoir et souligner les ambiguïtés et les difficultés permanentes malgré les convergences qui se jouent entre parcours et réception. Approximations de rencontres qui persistent dans le dialogue tenu entre l'artiste et le monde, comme aussi dans nos difficultés à comprendre les états d'information que livrent aussi bien la critique que les écrits et les précieux entretiens avec les créateurs. Puis au-delà de ces considérations, faut-il encore trouver la place plus absolue peut-être des œuvres pour elles-mêmes, elles qui traversent et défient les temps, celui ou ceux de leur composition, de leur création officielle, de leur traversée des âges, des modes, des tendances. Autre parcours qui demeure inépuisable.

Car si la réception qui est une manifestation d'un jugement critique a quelque chose de ponctuel, qui s'exerce sur un moment de l'histoire, le parcours compositionnel s'inscrit dans la durée et concerne l'énergie créatrice dans son évolution, ou simplement son activité. Intervertir les termes revient essentiellement à confronter des points de vue a priori opposés, celui de la critique qui ne peut que recevoir et consommer, celui de l'artiste qui ne peut que cultiver et produire à partir, certes, de ce qu'il se sent appelé à être dans le milieu dont il cherche à recevoir les énergies. Or à travers les réceptions successives des diverses œuvres s'établit enfin un parcours officiel qui rejoint peut-être ce à quoi atteint la persévérance créatrice de l'artiste, sa réception du monde.⁵

⁵ Voir Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978. L'ouvrage a été publié en France en 1978 sous ce titre. Il reprend entre autres le texte de sa leçon inaugurale donnée à l'université de Constance en 1966 sous le titre *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [L'Histoire littéraire comme provocation de la science des lettres], l'année de la création de *Quatuor II*.

DE 1966 À NOS JOURS, LES TRANSFORMATIONS DE LA CRITIQUE

La différence de ton que l'on peut appréhender entre la critique de 1966 et celle de 2023 à l'égard de la personnalité créatrice de Jolas est significative. Elle trace le chemin accompli dans l'opinion.

La reconnaissance qui est accordée aujourd'hui à Jolas réalise en quelque sorte le rêve initial et volontaire que la jeune femme portait en elle, cette force de s'affirmer comme compositeur, de se trouver elle-même dans sa singularité face aux influences et aux admirations et qui s'est déclarée à cette date de mars 1966.

Jolas est aujourd'hui célébrée et comblée de distinctions honorifiques. C'est ce que retient naturellement par exemple la plume d'Éric Dahan au moment où la fondation Louis Vuitton organise la rétrospective Joan Mitchell et propose un concert Jolas qui se fait à sa manière l'écho obligé et enthousiaste de cette consécration⁶, c'est aussi ce qu'interroge par exemple Jean-Baptiste Urbain, à la fin de son entretien du 21 janvier 2023⁷, lorsqu'il revient à l'importance déterminante que fut la création de *Quatuor II* en 1966. Notons que l'histoire en quelque sorte s'écrit ou se proclame, dans ce cas, a posteriori. C'est comme si déjà un jugement de l'histoire était possible, une interprétation était devenue certaine. Mais en 1966, que se passait-il ? À quoi la critique s'accrochait-elle aussi pour marquer l'événement musical et se hasarder à le distinguer, à lui prédire sa postérité ?

À comparer de cet éclairage aujourd'hui assuré, Robert Siohan⁸ en 1966 reste par exemple plus circonspect. Il se retranche dans sa critique

⁶ ÉRIC DAHAN, «Le présent composé de Betsy Jolas», *Libération*, 5 décembre 2022. Betsy Jolas est présentée comme «l'éminente compositrice franco-américaine aux 250 œuvres».

⁷ Jean-Baptiste URBAIN, «La matinale avec Betsy Jolas», *Musique Matin*, 23 janvier 2023 <<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/musique-matin/la-matinal-avec-betsy-jolas-3024350>> (consulté le 20.01.2024) ; 1h28'-1h59', plus particulièrement, 1h39' et suivantes.

⁸ Sur Robert Siohan (1894-1985), compositeur, chef d'orchestre, Inspecteur général de la musique et critique musical au *Monde*, *Combat* et à la *Revue d'Esthétique*, voir : Bernard LAUZANNE, «Robert Siohan l'homme des musiques nouvelles», *Le Monde*, 22 juillet 1985 : «Robert Siohan, compositeur, journaliste, musicologue, est mort le 16 juillet. Né à Paris le 27 février 1894, il était premier prix du Conservatoire (alto et contrepont). Par son enseignement et ses livres, par son action aux côtés d'André Malraux, premier ministre de la culture, par ses concerts qui, dans les années 1930, ont un peu préfiguré le futur Domaine musical de Boulez, surtout par son importante contribution à l'élargissement de la rubrique musicale du *Monde* – alors tenue par René Dumesnil – Robert Siohan a multiplié les efforts pour mieux faire connaître et comprendre la musique contemporaine dans ses manifestations les plus audacieuses. Il a ainsi joué un rôle prépondérant dans la découverte de ce qu'il appelle dans son dernier ouvrage – un «Que sais-je?», paru l'an dernier – «les musiques nouvelles». Il en parlait avec une érudition que tempérerait l'humour, rue Chaptal, dans ce

– une femme en cachant une autre – derrière l’art de l’interprète, en effet remarquable, Mady Mesplé et qui assurément contribua à la réussite de la pièce. Le journaliste écrit de *Quatuor II* :

Sa principale originalité consiste à donner pour partenaire au trio à cordes traditionnel une voix de soprano, utilisée sous une forme strictement instrumentale, excluant tout recours à un texte. Magnifiquement interprétée par Mady Mesplé – qui exécute, comme en se jouant les vocalises les plus périlleuses, son souffle pur et ailé émergeant des vermiculures sonores tracées par les cordes –, cette œuvre a plu par ses qualités de fraîcheur et d’ingénuité.⁹

Il faut admettre que les éloges vont à la chanteuse dont l’exceptionnelle aisance vocale est décrite avec soin et admiration. Jolas en revanche reste une collaboratrice appliquée. Sa musique, écrit-il, est faite de « vermiculure sonores » et dégage pour le « plaisir » de l’auditoire « fraîcheur et ingénuité ». À tout prendre le critique n’est pas loin d’évoquer un ouvrage de dame.¹⁰

Claude Rostand, quant à lui, comment, lorsqu’il fait la critique de deux concerts qui ont mis en avant deux cantatrices, des apartés sur les interprètes qui aujourd’hui seraient inqualifiables :

Avalanche de nouveautés ces temps-ci, premières auditions qui ont en outre l’avantage extrêmement rare de nous être présentées par deux des plus ravissantes personnes qu’un critique musical puisse actuellement être appelé à voir gazouiller. Au surplus, l’une de ces œuvres, et non des moindres, se place aussi sous le signe du talent féminin puisqu’elle est signée de Betsy Jolas.¹¹

jardin et cette maison où Robert et Corrie Siohan avaient su préserver le souvenir d’Ernest Renan [Corrie étant, pour rappel, la petite fille d’Ernest Renan, la fille de Jean Psichari et Noémi Scheffer-Renan, elle-même fille du peintre Ary Scheffer, Noémi est enfin également la sœur d’Ernest Psichari], et où aimaient à se rencontrer, souvent pour une première audition, toutes générations confondues, tant de compositeurs, d’artistes, d’écrivains. »

⁹ Robert SIOHAN, « Confrontations au Domaine musical », *Le Monde*, 5 avril 1966.

¹⁰ La vermiculure correspond par définition en art au fruit d’un travail ornemental fait de lignes entrelacées dégagées de la matière non sans évoquer dans ses sinuosités embrouillées et serrées le travail de hasard que laisse par exemple le tracé des vers dans un bois vermoulu. Le mot est employé de manière plus noble en architecture pour désigner un élément de style, principe d’ornementation appliqué à certaines pierres saillantes (corniches ou pierres d’angles), notamment à la fin du XIX^e siècle dans les bâtiments officiels ou privés remarquables, qui fleurit en France sous le Second Empire.

¹¹ Claude ROSTAND, « Premières auditions par Mady Mesplé et Clara Henius. La leçon de deux cantatrices », *Le Figaro littéraire*, 7 avril 1966. On remarquera que le titre n’indique pas les noms des compositeurs concernés.

Jolas pouvait-elle de même apprécier la formulation quelque peu tendancieuse par laquelle le critique qualifie un peu plus bas dans l'article, le style de sa musique malgré le sérieux qu'il reconnaît à sa technique compositionnelle : « Outre que Betsy Jolas nous offre ici une œuvre dont la fraîcheur d'invention est aussi jaillissante que ravissante, elle nous offre aussi une partition magistralement écrite pour la voix. »¹²

L'entrefilet de *L'Express* va dans le même sens quelque peu provocateur, le titre choisit comme accroche « Betsy tire sur le violon » : « On peut être blonde, grande, épouse d'un médecin, mère de trois enfants et néanmoins compositeur d'avant-garde. La preuve en est Betsy Jolas, 39 ans, dont le "Quatuor II" a été très remarqué au dernier concert du Domaine Musical. »¹³

Mais d'autres articles destinés à des magazines spécialisés vont plus directement à la réception de l'œuvre, comme celui d'André Boucourechliev dont voici un remarquable extrait :

Betsy Jolas a fait part de ses conceptions stylistiques personnelles, qui se situent « le long de la voie sérielle » sans pour autant se confondre avec celle-ci. Son œuvre en témoigne de façon convaincante. Par son chromatisme intégral, par la « discontinuité organisée » de ses structures rythmiques et de ses formes, le langage de Betsy Jolas est tributaire de sa rencontre passagère avec la série, par quoi il se rattache à une certaine communauté stylistique actuelle. Au-delà il s'agit d'une mise en œuvre très personnelle où liberté et rigueur se cofondent en une équation d'une grande efficacité poétique. [...]

Betsy Jolas, architecte profondément réfléchi, et poète profondément sensible, Mady Mesplé, Lucia chez les sériels – voilà le mythe de la « prima donna » et celui de la « femme compositeur » effacés par une belle œuvre.¹⁴

L'article de Maurice Fleuret marque de même avec vigueur que *Quatuor II*, est le début du parcours qui devient littéralement et sans jeu de mots, un *point d'aube*.¹⁵

¹² *Ibid.*

¹³ [s.n.], « Betsy tire sur le violon », *L'Express*, 4-10 avril 1966.

¹⁴ André BOUCOURECHLIEV, « Un raccourci d'histoire musicale », *Preuves*, n° 183, mai 1966, pp. 69-70.

¹⁵ En 1968, Jolas composera pour Serge Collot et treize instrumentistes à vent, *Points d'aube*. Le titre évoque les heures du matin durant lesquelles Jolas pouvait se consacrer à la composition. Plus tard Jolas décide d'intituler la seconde publication de ses écrits, *De l'Aube à minuit*. Certes l'allusion à Debussy est volontaire, mais elle inscrit aussi le parcours dans une trajectoire décisive. L'article de Maurice Fleuret est disponible en intégralité dans l'annexe de cet article.

ARRÊT SUR IMAGE, QUEL EST LE SUJET ?

Il est peut-être aussi naturel que les critiques s'empressent parfois, et souvent tout d'abord sous couvert de la réception d'une œuvre d'un compositeur à ses débuts, de s'attarder sur la description du physique de ce nouveau créateur. Quel est au juste l'objet de tant de curiosité ? Pour une femme qui compose, dans les années 1960, il s'agit ni plus ni moins de vérifier, semble-t-il, si, outre l'étrangeté de sa vocation, sa personne physique a bien une conformité rassurante. Dès lors cette apparence (le plus souvent de belle femme), confirme qu'il est possible qu'une femme compose. Son image physique servant en quelque sorte d'introduction à sa vocation de compositeur.

Ainsi en va-t-il de cet aspect incontournable des propos liminaires en 1969 sous la plume de Martine Cadieu même si pour un texte long marqué d'une volonté d'approfondissement réellement captivante. La description n'est donc qu'une entrée en matière. Anne Germain, dix ans plus tard lorsqu'elle écrit pour le lectorat du magazine *Marie-Claire*, s'y complaît en revanche un peu exclusivement. Elle pose tout d'abord des garanties infaillibles, la généalogie étonnante de sa famille, « Prenez un père poète et journaliste, d'origine lorraine, une mère américaine dotée d'une voix superbe. Imaginez les amis de ce couple s'appelant Varèse, ou James Joyce, Hemingway ou Matisse [...] »¹⁶, elle égrène, ensuite, le déjà impressionnant palmarès de Jolas – « aujourd'hui jouée et reconnue dans le monde entier, professeur [noter le masculin] d'analyse et de composition au Conservatoire de Paris où elle a repris la chaire d'Olivier Messiaen, couverte de titre et de récompense [...] »¹⁷ – un palmarès qui figure sans doute comme l'assurance vérifiée et cautionnée de qualités professionnelles à l'abri de tout soupçon, l'article n'évite pas enfin un fatal portait physique :

Elle a le côté astiqué et frais des belles américaines, les épaules sportives, une coiffure mouvante comme celles que les Françaises enviaient dans les films Hollywoodiens [des Grace Kelly et Lauren Bacall¹⁸]. L'œil bleu, liquide, la voix grave, sûre de l'impact de sa présence, de sa beauté solide qui lui permet de dire « *Je frise la soixantaine* (seulement en 1986 !) *et j'en suis fière !* »

Ne pas oublier ce qu'elle répète avec une sorte de délectation gourmande et paradoxale : « Je n'étais pas du tout douée, je n'avais aucune envie de

¹⁶ GERMAIN, *op. cit.*, p. 98.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ces précisions, présentes dans le texte soumis à Jolas, ont disparu du texte imprimé.

travailler mon piano, j'étais horriblement timide, je disais, au début de ma carrière, *je suis musicienne* et l'on croyait que je jouais vaguement du piano ; depuis peu de temps j'ose affirmer je suis compositeur. »
On veut bien la croire ; Le génie, pour les femmes, est aussi une longue patience. Non ?¹⁹

Les écarts que pratiquent, à travers ces exemples, les premières lignes d'un texte consacré à la réception d'un auteur, traduisent la difficulté réelle que pose une entrée en matière. Cette difficulté, on le voit, peut être abordée par des propos peu remarquables, mais assez « sensationnels » pour accrocher le lecteur quoi qu'ils restent non essentiels à ce qu'on est en droit d'attendre d'une stricte réception esthétique-critique.

Or on constate que cette précaution introductive à un sujet délicat, cette matérialité et cette quotidienneté qui fuient sans doute le risque de la forme d'abstraction que serait la concentration des idées sur la partition, tend à disparaître des textes de réception plus le compositeur est connu, plus il a fait ses preuves. Elle est très vite également absente des entretiens dont les magazines regorgent, parce que ceux-ci commencent par des questions. Marie-José Chauvain qui, dès 1969 pour *Le Courrier musical de Paris*, oriente sous forme d'un entretien le récit de la biographie de Jolas, si elle aborde la question de ce que sous-entend être une femme dans le monde de la composition, fait l'impasse sur ces portraits. Elle oriente ses questions sans avoir à nous faire voir à quoi ressemble Jolas.

Par où l'on comprend que ces précisions préliminaires toutes construites d'antériorités présentées cependant comme des liens qui conduisent à l'œuvre et en tracent pour une part le pourquoi de sa physiologie, peuvent constituer à elles seules un champ d'étude complexe de la sociologie d'une époque qui tend aujourd'hui à se résorber. Pour nous il suffit de constater que ce champ en dit assez sur la frilosité de certains et certaines critiques à rendre compte à part entière d'une création, et plus encore d'une création féminine en 1966. C'est pourquoi sans doute les critiques les plus intéressantes demeurent alors non pas tant celles des journalistes que celles des compositeurs attentifs à l'avant-garde, tels Boucourechliev ou Fleuret, ce compositeur qui s'est plus imposé comme critique. En revanche le néo-modernisme des œuvres de Siohan ne rencontre pas trop, comme on l'a vu, la recherche de *Quatuor II*.²⁰

¹⁹ GERMAIN, *op. cit.*

²⁰ On doit noter que Robert Siohan fera en revanche une recension plus attentive à la partition *D'un Opéra de voyage*, créée au festival de Royan le 3 avril 1967.

Boucoucheliev et Fleuret se tournent en réalité vers une autre porte des diverses entrées par lesquelles peut s'ordonner un texte de réception. Ils choisissent l'accès qui rend compte du point de vue de la volonté créatrice de l'artiste, de ce qu'il a entrepris. Cet « autre » accès, d'analyse et de synthèse peut le plus souvent sembler être en contradiction avec l'objet accompli qu'est l'œuvre puisqu'il la déconstruit en quelque sorte pour en révéler les mécanismes et qui sait, en oublier l'impression expressive. N'en est-il pas cependant l'indiscernable, voire l'inavouable et a priori fortuite genèse, le procédé ? Les écrits de compositeurs, leurs entretiens, contribuent pour partie à nourrir aussi ce versant plus secret. Car en dépit des arrangements qu'ils ne cessent de monnayer encore, ces textes même lorsqu'ils posent pour la postérité, conduisent à la mise en lumière des œuvres.

RETOUR SUR LES ÉCRITS DE COMPOSITEURS

Or, à se pencher sur ces sources, on apprend, que pour ce qui concerne Jolas, *Quatuor II*, comme elle le répète à l'envi, procède tout à la fois d'approximations, de balbutiements et de certitude ou de conviction. Ce sont les doutes qu'elle voulait dépasser et qui par exemple à la commande d'un trio à cordes lui ont intimé de composer certes un trio à cordes, mais agrémenté d'une voix de soprano colorature, soit, en fait de trio, un quatuor, qui président à la réussite et à la réalisation de cette partition.

Mais à bien l'étudier, le domaine des écrits et des entretiens relate aussi et expose d'une façon unique la réception que l'artiste a lui-même du monde. C'est donc une manière d'entrer dans l'autre pendant de cette relation à deux voies selon qu'on développe un point de vue extérieur ou intérieur que propose l'appareil para-textuel aux œuvres. C'est la relation du compositeur aux forces en puissances, les siennes mais aussi celle du temps présent dans lequel il est impliqué, et dont il témoigne à sa façon qui est exprimée. C'est le contexte vu de l'intérieur par une personnalité qui lui est a priori plus ou moins étrangère, ou qui dans le cas de Jolas est « d'ailleurs »²¹ et maintient une indépendance, sans pour autant refuser de s'en nourrir. Par un jeu qu'on pourrait dire de miroir, cet autre versant de la réception a pour effet d'inverser en quelque sorte notre compréhension de la problématique créatrice. Et même si cette

²¹ Jolas aime à répéter cette formule qui a fait le titre de l'article de Jean Roy, « Betsy Jolas compositeur – Révélée par le Domaine musical, je suis "d'ailleurs" », *Diapason*, n° 256, décembre 1980. On notera le masculin de « compositeur » et le féminin de « révélée » !

dernière n'est, elle, éclairée que par l'émergence positive des œuvres, celles-ci nous apparaissent soudain issues du sein même de ces incertitudes déjà évoquées, de ces tâtonnements indispensables. Elles sont à leur façon le produit de ces incertitudes dépassées ou simplement assumées. C'est ainsi que derrière l'intemporalité visée en soi de l'objet créé, se dissimulent plusieurs dispositions temporelles et souvent matérielles en somme autant indispensables par le sens qu'elles prennent, qu'invisibles par les fonctions quasi organiques qu'elles accomplissent et qui les absorbent. Pour désigner ce temps duquel est né *Quatuor II*, Jolas a une formule intéressante, elle le nomme comme on le verra « le purgatoire ». En cette observation on comprend aisément que la personne physique des introductions n'a plus grand-chose à faire, c'est la personnalité morale qui introduit à l'atelier de la création.

MOUVEMENTS INVERSÉS

S'il s'agit par conséquent trop souvent de choisir de tracer la réception de l'artiste dans le monde c'est plus encore aussi de sa réception consciente du monde dans lequel il cherche à se situer qu'il doit alors être également question pour envisager l'œuvre. On ne saurait en fait dissocier ces deux mouvements l'un de l'autre. C'est ainsi que la réception critique dont on attend en général qu'elle développe comme un objet unique, et surtout unifié, le concept de réception, intègre, si elle est bien faite, des traces du parcours à celles de la réception, et combine entre eux ces deux points de vue. Le premier mouvement de ce procédé se situe nécessairement dans un exposé des conditions *en amont* de l'œuvre et de sa conception, tandis que le second n'apparaît qu'en ce que l'on nommera ici *son aval*, à savoir son interprétation, sa création, sa « vie publique ». Le premier mouvement, pour le dire autrement, concerne aussi la réception que l'artiste a du monde à travers la représentation qu'il en dresse et aussi par les accueils, les rencontres, les échanges que lui réserve le cours de son existence. Cette première forme de réception conduit à l'autre réception, celle qui ne peut naître que lors de la création de l'œuvre achevée afin d'en assurer la vie effective, la vie officielle.

Les éléments strictement contextuels qui suscitent l'œuvre, sont donc aussi bien préalables à l'accomplissement de la partition que dépendants de son interprétation mais aussi des objets qu'elle veut atteindre. Si divers qu'ils soient ces éléments orientent et conditionnent la réception critique, celle que l'on retient ordinairement. Ils la dictent même dans une certaine mesure tant il est également difficile au critique qui découvre l'œuvre

qu'au créateur qui l'a inventée, d'échapper aux idées reçues d'une époque, aux bonnes et mauvaises volontés des institutions ou des garants des usages.

À cet égard, la motivation si énergique de Pierre Boulez qui fut à l'origine de la création des concerts du Domaine musical met en évidence le besoin imprescriptible de convergence que ressentit le compositeur, au début des années cinquante, entre la puissance des idées nouvelles qui étaient les siennes et les exigences de leur juste réalisation, en opposition à un milieu conservateur prévenu contre ces forces vives qui ne pouvaient exister qu'à travers un instrument en somme indépendant, de diffusion. On comprend dès lors pourquoi Jolas a, dans les années soixante, su se convaincre d'oser prétendre à être programmée dans l'une des saisons de cette société de concerts lors même qu'elle n'en partageait pas toutes les convictions. Accéder à ce monde correspondait en réalité à atteindre le seul lieu où elle pouvait acquérir la certitude dont elle doutait encore comme épouse, mère et « productrice » à la RTF, qu'elle était réellement un compositeur. Une réalité que son activité pourtant créatrice à la RTF ne lui permettait nullement de mesurer, même si elle lui permettait d'exercer sa recherche compositionnelle à travers les commandes d'œuvres radiophoniques²² qu'elle ne renie pas !

On sait de façon certaine que Jolas a accédé à ce désir, ou plutôt à la conscience et à l'audace de ce désir, avec l'aide d'interprètes et de musiciens qui l'ont confortée dans cette idée extrêmement aventurée. Ceux qu'elle appelle ses petits frères, dont l'altiste du Trio français, Serge Collot, et ses camarades du Conservatoire, Gilbert Amy ou Jean-Claude Éloy dont on reparlera. Jolas dans cet élan de courage à rompre sa timidité, à dépasser aussi les convenances du statut qu'elle avait comme musicienne, aspirait tout simplement à être dans le mouvement de ce qui représentait assurément pour elle la réalité et le lieu de la création contemporaine. Ce mouvement qui la pousse à sortir de sa torpeur, à écouter les invitations de ses amis musiciens qui ont aussi préparé Boulez à une rencontre, représente un pas immense sur le chemin qu'elle se donne enfin à elle-même pour sortir des images qu'une certaine critique ne peut que lui faire porter.

²² Placée sous la direction bienveillante d'Henry Barraud elle retrouve aussi l'oreille d'Henri Dutilleux toujours attentive à ce qu'elle compose. Sur ce sujet : Betsy JOLAS, « Henri Dutilleux 1916-2013 », in *De l'Aube à minuit*, éd. Alban Ramaut, Paris, Hermann (Gream/Création contemporaine), 2017, p. 140.

Par où l'on voit que s'il semble naturel que la critique repose sur le double enjeu de lucidité et d'observation, en quelque sorte un enjeu de dévoilement et d'appréciation, le créateur répond lui-même en fait à une double stratégie pour se donner à lui-même ses propres forces d'affirmation, entre la tradition et l'avant-garde.

En ce sens on peut saisir en quoi l'œuvre fixe aussi à sa manière, dans ses hésitations à se définir, même si peut-être en creux, un état de réception face à ce que suggère le cours du temps. C'est pour ces raisons que *Quatuor II* de Jolas marque un point décisif dans le parcours de celle qui se dit sans en débattre – compositeur – ne s'attardant pas sur la forme féminine aujourd'hui de rigueur de «compositrice», car pour elle assurément ce n'est pas là que se situe le sujet.

HISTOIRE D'UN PARCOURS

Quatuor II répond en toute sincérité à une commande passée par Boulez en 1963, suite à une rencontre encouragée par Girolamo Arrigo, suggérée par Amy le cadet de dix ans de Jolas joué, lui, pour la première fois aux Concerts du Domaine Musical en 1958, et également préparée par l'altiste Collot. Boulez s'intéresse donc dans une première rencontre, durant trois heures, précise Jolas, à sa musique et lui «commande»²³ un trio à cordes. Il le fait sans a priori, «me traitant d'égal à égal» précise-t-elle dans un entretien.²⁴ Attitude qui pour elle déverrouille sa situation²⁵ de musicienne qui compose. La suite est connue, Jolas se met au travail, l'année suivante,

²³ L'idée de la commande émane en réalité de l'altiste Serge Collot (1923-2015) qui connaissait et pratiquait la musique de Jolas de plus longue date. Collot faisait partie des musiciens qui jouaient au Domaine musical, il avait participé notamment à la création du *Marteau sans maître*. Il était membre du Trio à Cordes français fondé en 1959 avec Gérard Jarry et Michel Tournus et qui assura avec Mady Mesplé la création de *Quatuor II*. Si pour Jolas le trio *Les Heures* honore à vingt-sept ans de distance la commande passée par Boulez, sa composition a également été suscitée par une commande de l'État et créée salle Gaveau le 14 mai 1991 à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du Trio à Cordes de Paris, lui-même fondé en 1966 par le violoniste Charles Frey. Sur Collot, consulter Dominique BOUTEL, *Les Grands entretiens* (4/5), France musique, 9 mars 2017, <<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-grands-entretiens/betsy-jolas-4-5-je-pille-sans-arret-mais-je-crois-que-nous-le-faisons-tous-4943887>> (consulté le 18.01.2024), 17'45".

²⁴ PHILHARMONIE DE PARIS, «Pierre Boulez. Souvenir de camarades (Betsy Jolas)», 15 juin 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=XTvOOkLIERA>> (consulté le 18.01.2024), 3'48-4'40" et aussi BOUTEL, *Les Grands entretiens* (4/5), op. cit., 11'10"-13'50".

²⁵ Sur l'action de Pierre Boulez, lire l'hommage de Jolas : «Pierre Boulez (1925-2015)», in *De l'Aube à minuit*, éd. Alban Ramaut, Paris, Hermann (Gream/Création contemporaine), 2017, p. 134.

mais ne parvient pas à écrire un trio, formation à laquelle elle s'essaye cependant, mais une partition de quatuor composé d'un trio à cordes avec en guise de premier violon, une voix de soprano colorature.

Cette partition dont il a existé une version préalable à celle que nous connaissons²⁶, est certes ouverte à la recherche contemporaine mais reste indépendante. On peut s'interroger sur le fait que représente la nécessité d'introduire une voix de femme, c'est-à-dire une interprète féminine dans un ensemble qui alors n'était que masculin ?²⁷ La question reste posée. L'*Avertissement* qui sert de préface à la partition publiée en 1969 ne donne aucune explication à cela, sinon celle de la nécessité ressentie d'avoir aussi une voix instrumentale différente, comme l'aurait été une flûte ou un hautbois. Ce qui doit frapper l'observation aujourd'hui, reste bien cette revendication d'autonomie, par rapport aux conditions de la commande plutôt qu'un militantisme féministe. Cependant on notera qu'entre le programme pour la création et l'avertissement imprimé dans l'édition de la partition, Jolas introduit au deuxième paragraphe une phrase significatrice qu'ignorait le programme de 1966 : « D'où une relation nouvelle, d'égal à égal, avec les instruments à cordes. » La formule « d'égal à égal » rappelle celle de l'entretien de 1963 avec Boulez établi, redisons-le « d'égal à égal ». Mais autre désinvolture, *Quatuor II* répond aussi au désir d'établir un pont entre la composition en 1964 et le XVIII^e siècle : « *Quatuor II* [...] est un quatuor "avec voix" comme on écrivait au XVIII^e siècle des quatuors avec flûte ou hautbois ». ²⁸

Quatuor II désigne ainsi à l'évidence un moment dans le parcours que l'histoire donne aujourd'hui comme assez uniformément rectiligne de Jolas. Ce quatuor est aussi pour Jolas un point déterminant : « Quant à moi, je dois dire que c'est une œuvre à laquelle je tiens énormément, qui représente à mes yeux un accomplissement sur lequel je ne suis jamais revenue. »²⁹ Car ce qui fait la rigueur apparente du cheminement jusqu'à maintenant c'est plutôt une volonté habitée, doublée d'un travail impla-

²⁶ La partition originale fut modifiée lors des répétitions, elle a été enregistrée en 1968 et publiée chez Heugel en 1969.

²⁷ Jolas n'oublie pas de préciser que Mesplé, imagina de s'asseoir à la place du 1^{er} violon et qu'elle entra en scène très belle, très élégante, habillée d'un « tailleur pantalon ». En réalité Yves Saint-Laurent a proposé en 1966, l'idée révolutionnaire de créer un Smoking pour femme, ce n'est simplement qu'en janvier 1967 qu'il a inventé le « tailleur pantalon ».

²⁸ Texte du programme de la création, dans l'*Avertissement* si la formulation diffère quelque peu c'est exactement le même sens.

²⁹ Betsy JOLAS, *D'un Opéra de voyage*, entretiens avec Bruno Serrou, Paris, CIG'ART/Jobert, 2001, p. 109.

cable, qu'un long chemin tranquille. Il y a eu un combat constant que l'hommage à Boulez relate assez bien :

Je dois aux plus aventureux de la classe Milhaud (notamment Gilbert Amy et Jean-Claude Éloy), d'avoir, très tôt, fréquenté les Concerts du Domaine Musical. Sans adhérer, loin de là, à tout ce que l'on y entendait, je ne tardai pas à réaliser l'importance du mouvement qui s'y dessinait, et cela malgré la rigueur dogmatique de ses débuts. Je dois en effet avouer ici que cet aspect, curieusement, me séduisait. J'aimais alors assez l'idée d'exiger du jeune compositeur une sorte de *stage* dans ce que j'ai appelé plus tard le «purgatoire».

Mais en réalité, je redoutais d'avoir un jour, moi-même, à me mesurer à ces «jeunes loups».

Aussi, en ces années, ai-je longtemps hésité à montrer ma musique à Pierre Boulez. Non tant par timidité, ou parce que je n'en étais pas entièrement satisfaite, mais en raison surtout de doutes bien plus profonds concernant mon avenir même de compositeur.³⁰

Ces deux forces sont venues à bout notamment le 23 mars 1966 des peurs que le milieu d'hommes prestigieux et parvenus pouvait susciter à l'esprit d'une jeune femme. Or avec cette partition Jolas résout aussi la singularité de son positionnement dans le mouvement du sérialisme parisien. Elle trouve un équilibre d'autonomie entre ce langage qu'elle n'a découvert que dix ans auparavant et la connaissance antérieure autant que fondamentale (acquise à New York entre 1940 et 1946) de l'art des musiciens Franco-flamands. Jolas, il faut le souligner avait lors de son retour à Paris dû réapprendre, sinon tout simplement, au jugement de son mentor l'organiste André Marchal, «apprendre» la musique ?³¹ Cela l'avait conduite, après l'étude du contrepoint et de l'harmonie à quitter la classe de Darius Milhaud en 1955 avec en poche un deuxième accessit un peu pâle de composition !

Le mot «Parcours» puisqu'il relate un déplacement met en relation l'appréhension immédiate de l'espace face à l'expérience de la durée : «déplacement déterminé *accompli* ou à *accomplir* d'un point à un autre»³² précise le dictionnaire. Il nécessite quelques rappels de nature historique.

³⁰ JOLAS, «Pierre Boulez (1925-2015)», *op. cit.*, p. 134. À noter que dans l'entretien déjà mentionné, Jolas dit «qu'elle mourrait de timidité.»

³¹ «Je ne possédais pas vraiment [en 1946 à son retour des États-Unis] l'écriture comme métier» précise Jolas au sujet des remarques d'André Marchal; Betsy JOLAS, «Entretien du 23 février 1996», in *Molto espressivo*, éd. Alban Ramaut, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 69.

³² Définition du CNTRL.

Car si la création de *Quatuor II* souscrit bel et bien à l'idée du cheminement déjà *accompli*, cette création d'un soir parce qu'elle vérifie le bien-fondé d'un désir libéré, initie à une suite encore à *accomplir*. Les derniers mots de l'article que signe Fleuret pour *Le Nouvel Observateur* de la semaine du 6-12 avril 1966, ont en dépit d'une formulation qui reflète les a priori du moment, saisi en *Quatuor II* quelque chose de cette énergie promise à une fructueuse prolongation : « Son "Quatuor" nous l'a appris : Betsy Jolas mérite mieux que la curiosité amusée que l'on accorde habituellement aux femmes compositeurs. Pour l'avenir, soyons attentifs. »³³

Observons cependant la situation que cherche peu à peu l'artiste entraînée par ses jeunes condisciples. Retenons la place quelque peu en sourdine qu'elle s'accorde dans l'espace créatif extrêmement énergique de la décennie 1955-1966. Voyons comment elle rompt le cercle dans lequel tout pouvait la maintenir pour une honorable carrière, si on en juge par celles de deux femmes qu'elle croise nécessairement mais dont elle ne fait nullement mention et dont les statuts ne peuvent pas l'inspirer. Claude Arrieu qui à la RTF remporta le prix Italia, lors de son institution (1949), prix auquel Jolas concourut également par deux fois sans jamais l'obtenir. Elsa Barraine qui remplaça, en fin de carrière (1969-1973), Messiaen au Conservatoire lors de ses tournées à l'étranger pour la classe d'analyse³⁴ au moment où Jolas devint également, son assistante³⁵ (1971-1974) avant de lui succéder officiellement en Analyse (1975-1989) puis en Composition (1989-1992).

UNE FEMME PARMI D'AUTRES, PAS COMME LES AUTRES

Faut-il déduire de ce chemin que Jolas ne s'intéresse pas particulièrement à la cause des femmes même si en fait elle la défend et en illustre le bien-fondé ? Elle affirme dans un entretien ne pas avoir trouvé auprès des femmes qui composaient dans ces années, un modèle à suivre.³⁶ Elle fait en revanche souvent allusion à un texte pour elle fondateur qui résumerait la question et dans lequel quelques propos peuvent nous sembler éclairer sa volonté d'avancer. Il s'agit d'*Une chambre à soi*, *Un lieu à soi* comme

³³ Maurice FLEURET, « Musique au féminin. *Quatuor II* de Betsy Jolas. Domaine musical », *Le Nouvel Observateur*, n° 73, 6-12 avril 1966.

³⁴ Sur cette succession de Jolas à la classe de Messiaen qu'Elsa Barraine assurait, voir : JOLAS, *D'un Opéra de voyage*, *op. cit.*, pp. 131-136.

³⁵ Sur Messiaen, les classes d'analyse puis de composition se reporter à : BOUTEL, *Les Grands entretiens* (4/5), *op. cit.*, 1'52"-6'30".

³⁶ PHILHARMONIE DE PARIS, « Pierre Boulez », *op. cit.*

préfère traduire Marie-Darrieussecq³⁷ *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf. Ce texte publié en 1928, quand Betsy a deux ans devient dans ce parcours un fil conducteur car il représente la certitude et l'affirmation d'une libération mentale possible et unique des femmes, sous la plume non pas de la critique mais de l'écrivain.³⁸

On lit par exemple au chapitre 2 : « En outre, dans cent ans pensai-je en arrivant sur le pas de ma porte, les femmes auront cessé d'être le sexe protégé. Selon toute logique elles participeront à tous les emplois et activités qui leur étaient refusés jadis. »³⁹

C'est l'aspiration inéluctable à une reconnaissance d'égalité qui ne pourra que se conquérir que Woolf fait allusion. Au chapitre suivant quelques lignes se font plus précises encore :

Il y avait toujours eu cette assertion [d'un père à sa fille] – tu ne peux pas faire ceci, tu es incapable de faire cela – à combattre, à surmonter. Ce germe n'est sans doute pas très dangereux pour les romancières, car ce ne sont pas les romancières de valeur qui manquent. Mais il reste quelque peu pernicieux pour les peintres ; et pour les musiciennes, j'imagine qu'il demeure virulent et extrêmement nocif. La compositrice se trouve dans la position où se trouvait l'actrice à l'époque de Shakespeare. Nick Greene [...] disait qu'une femme qui jouait la comédie lui faisait penser à un chien qui danse. Johnson [Samuel Johnson (1709-1784)] employa la même formule deux cents ans plus tard à propos des femmes qui prêchent.⁴⁰

Ces termes, comme le signale Woolf, seront encore repris au sujet de Germaine Tailleferre par Cecil Gray, précisément en 1927, dans *A Survey of Contemporary Music* qu'elle cite textuellement : « Quant à Mlle Germaine Tailleferre, on ne peut que répéter la célèbre phrase du Dr Johnson à propos d'une femme qui prêche, en la transposant : Monsieur, une femme qui compose c'est comme un chien qui marche sur les pattes postérieures. Le résultat n'est pas probant mais on est surpris de découvrir que ça existe. »⁴¹

³⁷ Dans sa récente traduction de 2016, ou *Une pièce bien à soi* dans la traduction d'Élise Argaud en 2012.

³⁸ Si le texte résulte de deux conférences, il est cependant totalement retravaillé pour aussi se construire en une remarquable fiction littéraire, attardé au processus de l'écriture romanesque.

³⁹ Virginia WOOLF, *Une chambre à soi* [trad. Jean-Yves Cotté], Gwen Català, Toulouse, 2016, p. 99.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁴¹ *Ibid.*

Les préjugés avancés et ridiculisés sont déjà vaincus dès lors qu'ils sont exprimés. Une femme prévenue en vaut deux. Or la couverture du numéro du *Nouvel Observateur* d'avril 1966, où paraît l'article de Fleuret titrait de façon accrocheuse : « Une femme vaut moins qu'un homme ».

Mais face à l'intérêt de Jolas pour les analyses et revendications de Woolf, on ne peut passer sous silence, l'échange de deux lettres⁴² entre Élisabeth Pauly – « Conservateur délégué général à la Direction des archives de France », comme le signale le papier à en-tête singulièrement au masculin – et elle.

En effet Pauly sollicite Jolas au nom de la délégation aux célébrations nationales pour rédiger le texte consacré au centenaire de la naissance de Tailleferre. Son courrier en date du 4 octobre 1991, très organisé et flatteur, se termine ainsi : « Ayant beaucoup d'admiration pour l'œuvre que vous avez composée, et pensant que, par ailleurs, seule une femme pouvait présenter une personnalité telle que Germaine Tailleferre, j'ai pensé que, peut-être, vous accepteriez de rédiger ces lignes (deux à quatre pages dactylographiées). »⁴³

La réponse datée du 17 octobre est la suivante :

Madame,

J'ai bien reçu votre lettre du 4 octobre et vous en remercie. J'ai été heureuse d'apprendre qu'il était prévu une célébration nationale autour de la personnalité de Germaine Tailleferre. Pour répondre cependant à votre demande, sans doute vous étonnerais-je en vous apprenant que si j'ai bien connu personnellement tous les membres masculins du fameux « Groupe des Six » – j'ai été notamment l'élève d'Arthur Honegger, puis de Darius Milhaud – il se trouve curieusement que je n'ai jamais ni rencontré Germaine Tailleferre ni même entendu une note de sa musique. C'est là une situation tout à fait choquante, mais un aspect, hélas, parmi bien d'autres de l'absence du compositeur-femme dans le paysage musical actuel. Peut-être pourriez-vous consacrer un colloque à la discussion de ce problème.

Pour l'immédiat, vous comprendrez certainement que j'hésite à accepter votre proposition de présenter un compositeur dont j'ignore tout. Je veux espérer que la célébration prévue contribuera à réparer cet inadmissible oubli, en redonnant à Germaine Tailleferre la place qui lui revient dans le sillage historique de ses compagnons. Enfin je souhaite surtout que l'on ne se contente plus alors de prononcer ce nom mais que l'on y associe son œuvre.

⁴² Ces lettres figurent dans les papiers que Betsy Jolas m'a aimablement communiqués en 1996.

⁴³ *Ibid.*

Avec tous mes regrets pour ce refus, que j'espère cependant avoir justifié, je vous prie, Madame, d'accepter l'expression de mes sentiments les meilleurs.⁴⁴

Ce qui intéresse Jolas, nourrie de la lecture de Woolf, c'est la musique qu'elle veut écrire, celle qu'elle cherche et qui s'impose à elle. Celle enfin qui est en elle, au-delà de tout modèle d'école qui serait trop contraignant. Cette musique qu'elle pressent, est celle qui fait sa différence, le contre-bas déjà évoqué, la marginalité, le chemin parallèle auquel elle tient parce qu'il est son expression. On aurait tôt fait de saisir en cette démarche inassimilable, quelque chose de «féminin». Cette recherche ne s'arrête cependant pas à cette considération, elle est le fait plus simple d'une libération qui se donne les moyens d'affirmer le but. Tout cela s'exprime dans le texte de 1965 pour *Preuves*, dont le préambule avait été supprimé par Boucourechliev alors responsable de la publication.

CONFUSION DES GENRES

Les doutes dont on a déjà parlé ont existé. Ils ont été partiellement conjurés par cet article que signe Jolas qui a alors composé son quatuor. Les doutes sont abordés de front et même proclamés, comme en témoigne cette partie non publiée en 1965 de l'article. Cependant ils passent avec une écriture orthographique intéressante dans ses ambiguïtés. Jolas emploie en effet en son nom propre le «nous» dit «nous de modestie» mais le confond sans cesse avec un «nous» pluriel, celui des compositeurs liés de près ou de loin à l'école sérielle, celui du groupe de ceux qui composent «cette musique-là». Le masculin pluriel, recouvre ainsi en 1965 le féminin de modestie qui serait cependant plus explicite dans les formules «Ainsi nous sommes de ceux – et nous sommes fiers de l'être – qui...»

Voici ce début retiré par Boucourechliev :

Toujours jusqu'ici, nous avons refusé d'exposer notre foi au grand jour, de crainte d'en figer le bref éclair, et que ne cesse alors l'inquiétude qui l'avait fait naître. Car nous le sentions, c'était elle qui nous prêtait vie ; elle qui avait guidé nos premiers pas, alors que nous commencions à nous interroger et que, sous l'effet de quelques musiques-sources, se dessinaient, vaguement encore, les contours de notre rêve ; elle, enfin, qui nous avait menés [*sic*] jusqu'ici, sur la trace de ce rêve : une musique

⁴⁴ *Ibid.*

en perpétuel devenir, puisant en elle-même ses raisons d'exister, musique-phénix, toujours renaissant de ses cendres... Ce rêve auquel encore nous tendons constamment, osons souhaiter aujourd'hui ne jamais le réaliser tout à fait afin que nous reste la force féconde du désir ; et que ce regard que nous voulons lucide, jeté en arrière sur le chemin parcouru, loin d'arrêter notre marche, nous aide au contraire à poursuivre de l'avant dans la seule voie que nous nous serons tracée.

Notre direction cependant nous situe clairement dans un mouvement. C'est pourquoi nous nous trouvons ici. Ainsi nous sommes de ceux – et nous sommes fiers [*sic*] de l'être – qui écrivent ce que l'on appelle encore « cette musique-là ».

S'agit-il de musique sérielle ?

Le moment sans doute est bien venu, sinon venu tout court, de faire le point. Nous le devons certes à nous-mêmes [*sic*], mais plus encore peut-être à ceux qui nous reçoivent ou nous repoussent en bloc sous le nom de musiciens sériels. Car ce sont eux en définitive qui nous imposent cette enquête, prouvant par-là, qu'ils ont reconnu non seulement notre existence mais notre force en tant que mouvement. Prouvant du même coup l'aboutissement d'une première phase de notre évolution par la mise en lumière du caractère de ce mouvement.⁴⁵

On observera comment ce « nous » plein d'ambiguïtés ou de réserve est adroitement utilisé pour masquer l'identité. Ce « nous » désigne le plus souvent, sinon toujours son point de vue d'auteur. Jolas interrogée aujourd'hui sur ce point confirme que c'est bien ainsi qu'il faut le lire. Le « nous » correspond donc bien à un « nous de modestie », mais accordé le plus souvent au masculin pluriel il devient un nous collectif plus évasif. Ce même fonctionnement apparaît également dans la partie publiée, avec une autre cohérence. C'est un masculin singulier qui intervient pour un féminin singulier, à la manière des préfaces de George Sand, où comme on sait, la femme de lettres parle d'elle au masculin.

C'était là, [la découverte de la musique de Webern] clairement, l'aboutissement logique d'une longue évolution, qui nous avait amené [*sic*] progressivement et sans heurt, sinon sans peine, à reconnaître la nécessité de repenser fondamentalement jusqu'à notre raison même de nous mouvoir dans l'univers qui était le nôtre.⁴⁶

Il y va sans doute d'un usage d'époque, et aussi principalement, pour se garantir (?), d'un nous de groupe. Il faut comprendre « nous », les

⁴⁵ Ce texte a été rétabli dans les deux éditions *Molto espressivo* et *De l'Aube à minuit*, *op. cit.*, respectivement pp. 101-102, et p. 20.

⁴⁶ *Ibid.*, respectivement p. 103 et p. 21.

compositeurs attirés de près ou de loin par la musique sérielle. On observera que l'identité féminine en est donc totalement absente.

L'AIR DU TEMPS

«Musique au féminin» est le titre générique que donne Fleuret, dans son article de recension de la création de *Quatuor II*.⁴⁷ Cette formulation interpelle. Ici, comme on l'a remarqué, pas de portrait de Jolas comme femme, épouse, américaine. C'est la musique qui fait l'objet de commentaires. Le critique inverse, renverse les idées reçues non sans cependant les explorer et les exprimer. On lit une sorte d'éloge de la féminité et surtout une question sous-jacente : «et si la musique soudain se féminisait?»

Le «Quatuor» de Betsy Jolas est un enfant de l'amour. Amour de l'archet de Mozart, de Beethoven, de Bartok. Amour de la voix, de Josquin des Prés à Brahms (elle a pendant son enfance aux États-Unis chanté tout le répertoire polyphonique dans une célèbre chorale de New York).

Mais, outre le naturel, la fraîcheur, c'est la délicieuse «féminité» de cette œuvre qui séduit le plus. Qu'on me comprenne bien, il ne s'agit en rien d'un «ouvrage de dame» brodé au petit point et parfaitement insignifiant. Non : solidement construit, mené de main de maître et avec autorité, ce quatuor a, en plus, une souplesse ambiguë, un éclairage doux-tendre, une fausse franchise, une manière de se donner et de se retenir, de se glisser au cœur des choses sans en avoir l'air, qui relève directement de ce qu'il est convenu d'appeler le «charme féminin».⁴⁸

Or si, ce regard pouvait sembler complaisant de la part d'un homme qui écrit sur une femme qui compose, Fleuret se reprend et poursuit :

Ce qui aurait été un défaut au début de notre siècle est une grande qualité aujourd'hui. En effet, la musique n'est plus, depuis Webern, taillée à coup de hache, au contraire, elle est ciselée avec précaution. Elle n'est plus la surface du son, mais un monde de résonances étouffées, de choses non dites, d'allusions voilées. Il me semble que les dernières œuvres de Boulez, en particulier, illustrent fort bien cette «féminisation» de la musique actuelle.⁴⁹

⁴⁷ FLEURET, «Musique au féminin», *op. cit.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

Ce que laisse entrevoir par *Quatuor II* et après *Quatuor II* la recherche compositionnelle de Jolas, bien au-delà de la recherche du sérialisme intégral, de la naissance de la musique spectrale, des explorations de la musique dite alors «électronique», c'est peut-être cette ouverture qu'elle seule réalise avec autant de détermination. L'ouverture vers une musique qui rendrait compte en effet de sa possible féminisation. Offrir une ouverture vers des qualités que l'immédiat après-guerre n'a pas tout d'abord envisagées, pris qu'il était dans la violence d'un art viril de reconstruction. Un art, qui sait, d'hommes ébranlés réagissant par les gestes déterminés qui ont décrété la nécessité de la table-rase.

L'organisation désormais envisageable d'un ordre social redimensionné, ouvert à une réelle mixité que seule la main d'une femme peut concevoir intervient alors de façon très inaugurale. N'est-ce point ce que Fleuret signale également quand il observe, dans les premières lignes de son article la manière dont procède le quatuor, donnant à la voix son identité d'égale à égale au sein de la polyphonie à quatre parties :

L'idée n'est pas nouvelle d'utiliser la voix comme instrument, mais c'est sans doute la première fois qu'on veut vraiment et qu'on sait ne pas la mettre en vedette, la maintenir à égalité avec ses partenaires, trouver sa juste place dans la polyphonie et, finalement, la soumettre tout à fait à la pensée musicale. D'ailleurs, Betsy Jolas a dédié son œuvre aux quatre interprètes, affirmant par là qu'il ne saurait y avoir de préséance dans un quatuor. Elle a fait asseoir la soprano devant un pupitre, comme le violoniste, l'altiste ou le violoncelliste. Elle a soigneusement dosé les intensités pour que la voix ne «sorte» pas plus que les instruments. Elle a inventé toutes sortes d'onomatopées, de syllabes déformées, de sifflements, de chuintements, de coups de langues (comme des coups d'archet) pour «instrumentaliser» la voix et nous défaire de ce réflexe qui veut que, dès qu'on voit une bouche s'ouvrir, on s'attende à saisir des mots plus ou moins compréhensibles.⁵⁰

La féminisation de la musique à laquelle sa musique participe aux côtés des recherches de Boulez, demeure le constat le plus remarquable et le plus stupéfiant de ce que Jolas peut lire des critiques de 1966. Aussi comprend-on combien elle pouvait percevoir une juste compréhension de la place immense que Fleuret lui accordait et qu'il signalait avec subtilité aux lecteurs de l'actualité musicale.

⁵⁰ *Ibid.*

POUR CONCLURE

Si aujourd'hui Guillaume Kosmicki dans son ouvrage qui paraît bien après la question des années 1960, *Compositrices. L'histoire oubliée de la musique*, écrit sommairement avec objectivité et qui sait une certaine placidité de conclusion :

Betsy Jolas permet de remettre en question les classements et certitudes : elle appartient à la modernité, fait avancer l'écriture musicale sans être toutefois actrice de l'avant-garde la plus radicale ; elle respecte l'histoire, intègre la tradition dans ses compositions, mais n'est, ni rétrograde, ni conservatrice et reste une compositrice profondément originale, enfin, elle n'appartient à aucune école ou aucun courant tout en conservant un style personnel très identifiable. L'histoire s'écrit aussi avec ces électrons libres.⁵¹

Il faut laisser la parole aux femmes. À Mitchell d'une part dont Jolas qui l'a bien connue dans les années qui ont suivi la création de *Quatuor II*⁵² écrit :

Ce fut une amitié de près de trente ans. Incandescente et violente. Traversée de ruptures brutales et douloureuses suivies de retrouvailles passionnées. Ensemble nous parlions toujours anglais (anglais et non américain, elle soutenait qu'il n'existait pas de « langue » américaine), retrouvant ainsi nos origines communes.

Elle aimait la musique. À sa manière certes, mais d'une oreille exceptionnellement attentive. La musique accompagnait presque toujours son travail. J'allais dire quotidien, je devrais dire nocturne. Car elle ne peignait que la nuit. Toutes les nuits comme d'autres chaque jour. Peindre était sa vie, sa raison d'être au monde. En elle j'ai découvert et la peinture et le peintre. Nous étions de la même année. Elle m'a aidé à prendre

⁵¹ Guillaume KOSMICKI, *Compositrices. L'histoire oubliée de la musique*, Le mot et le reste, Marseille, 2023, p. 351.

⁵² Jolas se souvient : « Nous avons connu Joan Mitchell en 1967, et de façon plutôt inattendue, alors qu'elle vivait avec le grand peintre canadien Jean-Paul Riopelle. Celui-ci cherchait alors un médecin pour le marin de son beau voilier "Le Sérika" (sur lequel nous avons souvent navigué avec eux par la suite) et on lui conseilla mon mari, Gabriel Illouz qui était rhumatologue, mais adorait aussi les arts dont la peinture et peignait lui-même. Du coup, le couple nous a invité à dîner chez eux à Paris rue Frémicourt. Je me souviens que mon ami le compositeur G. Arrigo, apprenant cette invitation, m'avait dit alors : "Ah J. Mitchell, tu vas voir, c'est quelque chose !" C'était peu dire. Dès ce premier soir, Joan s'est intéressée à moi, disant "*I am a lady painter so you are a lady composer*" Et à partir de là on a commencé, tous les quatre, à se voir souvent. Ça se terminait toujours très tard, bien trop tard pour moi qui me levais alors aux aurores et on buvait beaucoup. » ; information donnée par Jolas le 7 mars 2023.

conscience de ce qui nous unissait comme aussi de tout ce qui nous séparait. En tant que femme. En tant qu'artiste. J'admirais son œuvre profondément. J'ai pensé qu'elle aimait ma musique lorsqu'elle donna à l'une de ses plus belles toiles le titre d'une de mes œuvres. Aujourd'hui je me dis que c'est elle qui m'a appris à regarder ces champs, ces arbres, ces ciels toujours changeants d'Ile-de-France, d'un œil nouveau auquel s'accorde désormais mon oreille. Et à comprendre comment, d'une telle imagination, pouvait naître de nuit ces œuvres éblouissantes, inondées de soleil...⁵³

Mais surtout, toujours, si loin si proche, c'est encore Woolf qui entre dans la complexion du travail de création des femmes. Le ton prophétique antérieur de sa réflexion retentit comme au cœur peut-être de la question que Jolas, armée de cette lecture, vient enfin dans les années soixante de surmonter :

Et je repris ma lecture, et je lus la façon dont Chloé regardait Olivia poser un bocal sur une étagère et dire qu'il était grand temps de rentrer retrouver ses enfants. Voilà une scène à laquelle nul n'a jamais assisté depuis que le monde est monde, m'exclamai-je. Et je regardais aussi, avec curiosité. Car je voulais voir comment Mary Carmichael s'y prenait pour saisir ces gestes jamais consignés. [...] Il va lui falloir retenir son souffle, me dis-je en continuant de lire, si elle veut y arriver [...] La seule façon pour vous d'y arriver, songeai-je en m'adressant à Mary Carmichael comme si elle était là, serait de parler d'autre chose, tout en regardant par la fenêtre, et de rendre ainsi, non pas avec des notes prises au crayon mais avec une sténographie succincte, par des mots à peine phonétiques [*looking steadily out of the Window, and thus note, not with a pencil in a notebook, but in the shortest of shorthand, in words that are hardly syllabled yet*], ce qui arrive quand Olivia – cet organisme enfouis sous le roc depuis des millions d'années – sent la lumière se poser sur elle [*feels the light fall on it*] et voit venir vers elle quelque étrange nourriture : le savoir, l'aventure, l'art. Et elle cherche, pensai-je en relevant les yeux de la page, et doit inventer une combinaison radicalement nouvelle de ses ressources, si remarquablement adaptées à d'autres fins, de façon à absorber le nouveau dans l'ancien sans déranger l'équilibre infiniment complexe et raffiné de l'ensemble.⁵⁴

⁵³ Betsy JOLAS, « Joan Mitchell (1926-1992) », in *De l'Aube à minuit*, éd. Alban Ramaut, Paris, Hermann (Gream/Création contemporaine), 2017, p. 135.

⁵⁴ WOOLF, *Une chambre à soi*, op. cit., pp. 209-210.

ANNEXE

Maurice Fleuret, *Le Nouvel Observateur*, 6-12 avril, n° 73, 1966

MUSIQUE AU FÉMININ

Quatuor II

de Betsy Jolas

Domaine musical

Un seul mouvement de quinze minutes d'une musique à la fois concentrée et aérée, expressive, lyrique, parfois tendre, mais jamais artificielle, bien pensée, bien faite et surtout *surtout* pas prétentieuse pour deux sous. Tel apparaît le « Quatuor » pour soprano, violon, alto et violoncelle de Betsy Jolas que Mady Mesplé et le Trio à cordes français (Gérard Jarry, Serge Collot, Michel Tournus) viennent de créer au dernier concert du Domaine musical.

L'idée n'est pas nouvelle d'utiliser la voix comme instrument, mais c'est sans doute la première fois qu'on veut vraiment et qu'on sait ne pas la mettre en vedette, la maintenir à égalité avec ses partenaires, trouver sa juste place dans la polyphonie et, finalement, la soumettre tout à fait à la pensée musicale. D'ailleurs, Betsy Jolas a dédié son œuvre aux quatre interprètes, affirmant par là qu'il ne saurait y avoir de préséance dans un quatuor. Elle a fait asseoir la soprano devant un pupitre, comme le violoniste, l'altiste ou le violoncelliste. Elle a soigneusement dosé les intensités pour que la voix ne « sorte » pas plus que les instruments. Elle a inventé toutes sortes d'onomatopées, de syllabes déformées, de sifflements, de chuintements, de coups de langues (comme des coups d'archet) pour « instrumentaliser » la voix et nous défaire de ce réflexe qui veut que, dès qu'on voit une bouche s'ouvrir, on s'attende à saisir des mots plus ou moins compréhensibles.

Certes, il faut la science accomplie, l'immense talent et la modestie de Mady Mesplé pour réussir pareille gageure. Les pires acrobaties, les « absurdités anatomiques » (comme dirait Stravinsky) lui sont jeu d'enfant. Elle trille et vocalise comme un oiseau de Messiaen, roucoule, balbutie, siffle, zézaie, papote, comme si elle n'avait fait que cela toute sa vie, alors qu'on sait bien qu'elle est aujourd'hui une de nos meilleures chanteuses d'opéra. À force de justesse, à force de pureté de timbre, elle atteint la dureté, l'infailibilité du Martenot. Dans les deux courts soli

(même pas des cadences) qui lui sont réservés à la fin, elle s'envole vers l'extrême aigu avec une sûreté déconcertante.

Pourtant l'œuvre est avant tout un quatuor «à cordes». Je veux dire que l'esprit et la logique de l'archet la dominant. Pour une fois, le crin frotte la corde, les instruments ne sont pas torturés, ils sonnent selon leur nature. Bien sûr, toutes leurs ressources sont mobilisées et j'ai remarqué, en particulier, l'usage très subtil que Betsy Jolas fait de la sourdine qui vient alternativement estomper tel ou tel des trois instruments.

UN ENFANT DE L'AMOUR

Une partition comme celle-ci montre que, pour faire œuvre originale, convaincante, point n'est besoin, au contraire, de ce que semble croire la majorité des compositeurs d'aujourd'hui, de martyriser l'instrument et l'instrumentiste, d'exiger de l'un et de l'autre qu'ils oublient ce pour quoi ils sont faits.

Le «Quatuor» de Betsy Jolas est un enfant de l'amour. Amour de l'archet de Mozart, de Beethoven, de Bartok. Amour de la voix, de Josquin des Prés à Brahms (elle a pendant son enfance aux États-Unis chanté tout le répertoire polyphonique dans une célèbre chorale de New York).

Mais, outre le naturel, la fraîcheur, c'est la délicieuse «féminité» de cette œuvre qui séduit le plus. Qu'on me comprenne bien, il ne s'agit en rien d'un «ouvrage de dame» brodé au petit point et parfaitement insignifiant. Non : solidement construit, mené de main de maître et avec autorité, ce quatuor a, en plus, une souplesse ambiguë, un éclairage doux-tendre, une fausse franchise, une manière de se donner et de se retenir, de se glisser au cœur des choses sans en avoir l'air, qui relève directement de ce qu'il est convenu d'appeler le «charme féminin».

Ce qui aurait été un défaut au début de notre siècle est une grande qualité aujourd'hui. En effet, la musique n'est plus, depuis Webern, taillée à coup de hache, au contraire, elle est ciselée avec précaution. Elle n'est plus la surface du son, mais un monde de résonances étouffées, de choses non dites, d'allusions voilées. Il me semble que les dernières œuvres de Boulez, en particulier, illustrent fort bien cette «féminisation» de la musique actuelle. Or, il est frappant de constater que, s'il y a eu dans l'histoire de la musique quelques compositrices (d'Elisabeth Jacquet de la Guerre à Germaine Taillefer [*sic*], en passant par Augusta Holmès), la musique nouvelle n'en compte pratiquement pas. Lorsqu'on fait cette remarque à Betsy Jolas, elle se contente de noter que d'autres formes d'art sont depuis longtemps ouvertes aux femmes, que la musique, comme

chacun sait, est toujours en retard, et que dans dix ans on a des chances de compter bien plus de compositrices qu'il n'y en a aujourd'hui.

Betsy Jolas a trente-neuf ans. Elle est née à Paris. Son père bien connu des milieux littéraires internationaux, dirigeait la revue «Transition». Enfant, elle a connu James Joyce. Elle a travaillé aux États-Unis avant d'être l'élève de Milhaud et de Messiaen à Paris. En 1961, sa cantate, «L'Œil égaré» a obtenu le prix des auteurs et compositeurs de langue française. On lui doit de nombreux ouvrages pour voix en particulier «Mots», expérience de mise en polyphonie d'un texte pour cinq solistes et huit instrumentistes, et «Motet II» sur un poème de Jacques Dupin. Il y a peu, l'ensemble du domaine musical, pour son premier concert en Suisse, donnait à La Chaux-de-Fonds la création de «J.D.E.» pour quatorze instruments et, le 25 février dernier, la radio retransmettait «Dans la chaleur vacante», pour voix de femmes.

Son «Quatuor» nous l'a appris: Betsy Jolas mérite mieux que la curiosité amusée que l'on accorde habituellement aux femmes compositeurs. Pour l'avenir, soyons attentifs.

Delphine VINCENT

**UN FAISCEAU D'ENJEUX :
LA RÉCEPTION CRITIQUE DE LA CRÉATION
D'*ADRIANA MATER* DE KAIJA SAARIAHO**

Avec son premier opéra *L'Amour de loin* créé au festival de Salzbourg en 2000, Kaija Saariaho s'est imposée parmi les compositeurices majeures d'opéra contemporain. Cette commande de Gérard Mortier, alors intendant du festival de Salzbourg, lui a valu un prestigieux Grawemeyer Award. Lorsque Mortier, devenu directeur de l'Opéra de Paris, lui commande un second opéra, tous les regards sont braqués sur cette nouvelle œuvre, *Adriana Mater*, dont la création prévue le 30 mars 2006 à l'Opéra Bastille a été repoussée au 3 avril en raison d'une grève du personnel technique en soutien aux intermittent-es du spectacle. L'attention médiatique était telle que plus de cent journalistes représentant les médias de quinze pays différents étaient attendu-es.¹ Grâce aux nombreuses critiques parues dans les journaux, il est possible de mettre en lumière les mécanismes d'acceptation ou de rejet d'une œuvre du canon et de questionner tant les manières dont il est établi que sa pertinence, en soulignant notamment les biais discriminatoires.

Cette étude de la réception critique internationale de la création d'*Adriana Mater* s'appuie sur le dossier d'œuvre conservé à la Bibliothèque nationale de France, qui comprend un large corpus, complété par des recherches annexes. Néanmoins, il n'a aucune prétention à l'exhaustivité, notamment parce qu'il dépend des compétences linguistiques de son autrice. Il comprend tant la presse généraliste (par exemple, *Le Monde* ou *The New York Times*) que spécialisée (par exemple, *Diapason* ou *Opera News*), qu'elle soit publiée sur papier ou/et en ligne. Il est formé de 49 critiques, dont trois ont quasiment la même teneur (écrits par Jörn Florian Fuchs), émanant de journalistes de neuf pays différents (curieusement, nous n'avons trouvé aucun article italien).

¹ Déclaration de la direction de l'Opéra de Paris relayée dans le communiqué de l'Agence France-Presse ; Bibliothèque nationale de France (Opéra), dossier d'œuvre *Adriana Mater*.

Étant donné le report de la première, le tableau 1 comprend uniquement les critiques et n'inclut pas les comptes rendus des personnes qui n'ont pas pu rester à Paris pour la création.

Tableau 1 : Corpus des critiques

Pays	Journal	Auteurice	Titre de l'article	Date
Allemagne	<i>Badische Zeitung</i>	Jörn Florian FUCHS	«Schleichend wird die Welt erlöst»	11/04/06
	<i>Deutschlandfunk</i>	Christoph SCHMITZ	«Rache und Recht in Zeiten des Krieges»	04/04/06
	<i>Frankfurter Allgemeine Zeitung</i>	Joseph HANIMANN	«Kaum Kraft zum Traum»	05/04/06
	<i>Hannoversche Allgemeine Zeitung</i>	Jörn Florian FUCHS	«Schleichfahrt in die Nacht»	06/04/06
	<i>Süddeutsche Zeitung</i>	Olga GRIMM-WEISSERT	«Mörderische Identitäten»	05/04/06
	<i>Die Welt</i>	Jörg VON UTHMANN	«Segeln unter Klangwolken»	05/04/06
Autriche	<i>Der neue Merker</i>	Wilhelm GUSCHLBAUER	«Paris. Großartige Uraufführung. "Adriana Mater", Bastille Oper, 18.4»	Mai/06
	<i>Österreichische Musikzeitschrift</i>	Frieder REININGHAUS	«Musikalische Beschönigung. Saariaho "Adriana Mater"»	Mai/06
	<i>Wiener Zeitung</i>	Jörn Florian FUCHS	«Schleichend die Welt erlöst»	05/04/06
Belgique	<i>La Libre Belgique</i>	Nicolas BLANMONT	«Adriana Mater, opéra français»	06/04/06
Espagne	<i>El Mundo</i>	Rubén AMÓN	«Las mujeres violadas en Bosnia hallan la paz en La Bastilla»	05/04/06
	<i>Mundoclasico</i>	Samuel LLANO	«Sangre y venganza»	07/04/06
	<i>Ópera acutal</i>	Jaume ESTAPÀ	«Saariaho Adriana Mater»	Mai/06
	<i>El País</i>	O[ctavi] M[ARTI]	«Sellars, Maalouf, Saariaho y Salonen estrenan en París la ópera "Adriana Mater", sobre la guerra y el odio»	04/04/06
		Juan Ángel VELA DEL CAMPO	«Tan desgarrada como esperanzadora»	14/04/06
	<i>Scherzo</i>	Bruno SERROU	«Adriana mater dolorosa»	Mai/06
États-Unis	<i>Los Angeles Times</i>	Mark SWED	«A difficult birth for "Adriana"»	11/04/06
	<i>The New Yorker</i>	Alex ROSS	«Birth»	24/04/06
	<i>The New York Times</i>	Alan RIDING	«The Opera "Adriana Mater" Addresses Motherhood in a War Zone»	05/04/06
	<i>Opera News</i>	Stephen MUDGE	«Paris»	Juillet/06

France	<i>Altamusic</i>	Gérard MANNONI	« Chef-d'œuvre aux portes de l'enfer »	03/04/06
	<i>Anaclase</i>	Bertrand BOLOGNESI	« Adriana Mater. Opéra de Kaija Saariaho »	10/04/06
	<i>Le Canard enchaîné</i>	Luc DÉCYGNES	« Adriana Mater (Travail d'épique) »	12/04/06
	<i>Classiquenews</i>	Hugo PAPBST	« Kaija Saariaho, Adriana Mater »	10/04/06
	<i>Concertclassic</i>	Jean Charles HOFFELÉ	« Paris – Compte-rendu. Échec et mat, Adriana Mater de Kaija Saariaho à la Bastille »	10/04/06
	<i>ConcertoNet</i>	Philippe HERLIN	« La guerre et le pardon »	03/04/06
	<i>La Croix</i>	Jean-Luc MACIA	« “Adriana Mater”, la victoire de l'orchestre sur les voix »	06/04/06
	<i>Diapason</i>	Gérard CONDÉ	« Haute mère »	Juin/06
	<i>Les Échos</i>	Michel PAROUTY	« Une histoire d'aujourd'hui »	10/04/06
	<i>L'Express</i>	Bertrand DERMONCOURT	« La promesse était belle... »	13/04/06
	<i>Le Figaro</i>	Christian MERLIN	« Pour la musique »	06/04/06
		François DELÉTRAZ	« Le drame de l'opéra »	14/04/06
	<i>Figaroscope</i>	Jacqueline THUILLEUX	« Les couleurs du malheur »	12/04/06
	<i>L'Humanité Dimanche</i>	M. V.	« Adriana Mater. En prise avec le monde »	13/04/06
	<i>Les Inrockuptibles</i>	Fabienne ARVERS	« À l'ombre de l'amour »	04/04/06
	<i>Le Journal du Dimanche</i>	Philip DE LA CROIX	« Adriana mater, l'opéra contre la haine »	09/04/06
	<i>Libération</i>	Éric DAHAN	« “Adriana Mater”, tragédie sans épaisseur »	06/04/06
	<i>Le Monde</i>	Marie-Aude ROUX	« Décevante “Adriana Mater” »	05/04/06
	<i>Opéra Magazine</i>	Christian WASSELIN	« Adriana mère de toutes les interrogations »	Mai/06
	<i>Le Quotidien du médecin</i>	Olivier BRUNEL	« “Adriana Mater” à l'Opéra de Paris. Un opéra spatialisé au fort impact »	10/04/06
	<i>Le Télégramme</i>	[s.n.]	« Des spectacles pour tous les goûts »	12/04/06
	<i>La Tribune</i>	Olivier OLGAN	« Les noces noires d'Adriana »	06/04/06
	<i>WebTheatre</i>	Caroline ALEXANDER	« Adriana Mater. D'amour, de mère et de guerre »	10/04/06

Grande-Bretagne	<i>Financial Times</i>	Francis CARLIN	«Adriana Mater, Paris Opera, Bastille»	04/04/06
	<i>Opera</i>	John ALLISON	«Paris»	Juin 06
	<i>The Sunday Times</i>	Paul DRIVER	«Striking at the heart of the matter»	09/04/06
Liban	<i>L'Orient-Le Jour</i>	[s.n.]	«Création mondiale de “Adriana Mater”, opéra commandé par l’Opéra de Paris»	05/04/06
Suisse	<i>Neue Zürcher Zeitung</i>	Peter HAGMANN	«Rettung statt Rache – der Ausweg aus der Spirale der Gewalt»	12/04/06
	<i>Scènes Magazine</i>	Pierre-René SERNA	«Le salut d’Adriana»	Mai 2006

LE POIDS DES ATTENTES

De nombreux articles débutent par le rappel du succès de *L'Amour de loin*, ce qui constitue un moyen, plutôt flatteur, de situer Saariaho dans le monde de l'opéra. En général, cette accroche mentionne que l'équipe créatrice est la même, voire que la commande émane aussi de Mortier. Dans le mensuel culturel suisse romand *Scènes Magazine*, Pierre-René Serna écrit :

Kaija Saariaho renouvelle avec *Adriana mater* la formule du succès de son précédent opéra *L'Amour de loin* (créé à Salzbourg en 2000, puis repris au Châtelet). On retrouve ainsi, associés à la compositrice finlandaise établie à Paris, l'auteur à succès Amin Maalouf et le metteur en scène non moins fameux Peter Sellars. À ces derniers revient tout autant la conception de l'opéra, qui combine alors les faisceaux d'inspiration des trois auteurs. Ajoutons-y la complicité de Gérard Mortier, directeur de l'Opéra de Paris, et naguère de Salzbourg, qui a mis les meilleurs moyens au service du projet. Et de fait, la réussite est incontestable.²

Le même procédé est retenu par Wilhelm Guschlbauer dans *Der neue Merker*, un magazine culturel autrichien :

Gérard Mortier, actuel directeur de l'Opéra de Paris, avait déjà commandé le premier opéra, *L'Amour de loin*, de la compositrice finlandaise Kaija Saariaho il y a huit ans pour le Festival de Salzbourg. La nouvelle commande pour l'Opéra de Paris a réuni la même équipe : la compositrice, l'écrivain franco-libanais Amin Maalouf, qui a écrit le livret en fran-

² Pierre-René SERNA, «Le salut d'Adriana», *Scènes Magazine*, n° 186, mai 2006.

çais, et Peter Sellars qui a signé la dramaturgie et la mise en scène. Dans le cadre d'une collaboration très intensive, le trio a créé l'une des œuvres les plus captivantes des dernières années.³

Toutefois, cette *captatio benevolentiae* est le plus souvent pensée pour affirmer la moindre valeur du second opéra de Saariaho. C'est, par exemple, le cas de Francis Carlin dans *Financial Times*, un quotidien financier britannique :

Six ans après le succès de son premier opéra, *L'Amour de loin*, Kaija Saariaho est de retour avec une fable moderne, une histoire frappante de luxe et de désir de vengeance. [...] L'équipe de rêve qui a travaillé à *L'Amour de loin* est de retour. Le livret est d'Amin Maalouf, la mise en scène de Peter Sellars et les décors de George Tsypin. Saariaho se tient à nouveau à l'écart du modèle de l'opéra moderne : la narration est austère et linéaire. Mais, il faut être un fervent supporter du style de Saariaho pour en ignorer les défauts.⁴

Les défauts feront l'objet de la suite de la critique. La même stratégie est appliquée par Marie-Aude Roux dans le quotidien généraliste français *Le Monde*, même si la critique est plus forte en raison du choix du vocabulaire au moment du retournement argumentatif :

Cette commande de l'Opéra de Paris à la compositrice finlandaise (née en 1952 à Helsinki) est la seconde effectuée par Gérard Mortier, d'ailleurs dédicataire de l'œuvre, après *L'Amour de loin*, créé en août 2000 par le Festival de Salzbourg. Autour de Kaija Saariaho, les mêmes : l'écrivain franco-libanais Amin Maalouf au livret, à la mise en scène l'Américain,

³ «Gérard Mortier, derzeitiger Pariser Operndirektor, hatte bereits die 1. Oper, „L'Amour de Loin“, der finnischen Komponistin Kaija Saariaho vor 8 Jahren für die Salzburger Festspiele in Auftrag gegeben. Das neue Auftragswerk für die Pariser Oper hat dasselbe Team zusammenggeführt: die Komponistin, den franco-libanesischen Schriftsteller Amin Maalouf, der das französische Libretto schrieb, und Peter Sellars, der für die Dramaturgie und szenische Realisierung zeichnete. In einer sehr intensiven Zusammenarbeit hat das Trio eines der packendsten Werke der letzten Jahre geschaffen.» ; Wilhelm GUSCHLBAUER, «Paris. Großartige Uraufführung. „Adriana Mater“, Bastille Oper, 18.4», *Der neue Merker*, mai 2006. Toutes les traductions sont de l'autrice.

⁴ «Six years after the success of her first opera, *L'Amour de loin*, Kaija Saariaho is back with a modern fable, a striking story of lust and desire for vengeance. [...] The dream team that worked on *L'Amour de loin* is back. The libretto is by Amin Maalouf, the production by Peter Sellars and sets by George Tsypin. Saariaho again steers clear of the template of modern opera: the narrative is stark and linear. But you have to be a fervent supporter of the Saariaho style to overlook the flaws.» ; Francis CARLIN, «Adriana Mater, Paris Opera, Bastille», *Financial Times*, 4 avril 2006, <<https://www.ft.com/content/3040c3e2-c3f8-11da-bc52-0000779e2340>> (consulté le 18.05.2023).

ex-enfant terrible, Peter Sellars. Seul Esa-Pekka Salonen, compatriote de Saariaho et familier de sa musique, a «remplacé» Kent Nagano dans la fosse. Avec *Adriana Mater*, l'indigence est entrée à l'Opéra de Paris.⁵

Dans certains cas, l'accroche rappelant le succès de *L'Amour de loin* mène à une critique qui ne s'attaque pas directement à *Adriana Mater*, comme dans l'article de Stephen Mudge pour *Opera News*, un magazine états-unien de référence sur l'opéra :

La création mondiale, en 2000, du premier opéra de la compositrice finlandaise Kaija Saariaho, *L'Amour de Loin*, avec Dawn Upshaw, Dagmar Pecková et Dwayne Croft, a été l'un des grands succès du mandat de Gérard Mortier en tant qu'intendant du Festival de Salzbourg. Peu après, lorsqu'il a été nommé directeur de l'Opéra de Paris, Mortier, à qui *L'Amour* est dédié, a commandé une œuvre pour sa nouvelle troupe à la compositrice finlandaise, résidente de longue date de la capitale française. Le résultat est *Adriana Mater*, qui reprend la plupart des membres de l'équipe de production de *L'Amour de Loin* – le librettiste Amin Maalouf, le metteur en scène Peter Sellars et le décorateur George Tsypin – avec le compatriote de Saariaho, Esa-Pekka Salonen, maintenant dans la fosse. (Le maestro américain Kent Nagano avait dirigé la première de *L'Amour de Loin*). La réception de cette nouvelle œuvre a été chaleureuse, malgré certaines difficultés – la première officielle d'*Adriana Mater* à la Bastille a été annulée en raison d'un conflit syndical et lors de la dernière représentation, le 18 avril, le théâtre était plein seulement à environ 70 %.⁶

Derrière ce qui semble un simple compte rendu de faits incontables, on lit une intention moins noble. Ni les actions syndicales, ni la

⁵ Marie-Aude ROUX, «Décevante “Adriana Mater”», *Le Monde*, 5 avril 2006, <https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/04/05/decevante-adriana-mater_758351_3246.html> (consulté le 18.05.2023).

⁶ «The 2000 world premiere of Finnish composer Kaija Saariaho's first opera, *L'Amour de Loin*, starring Dawn Upshaw, Dagmar Pecková and Dwayne Croft, was one of the great successes of Gérard Mortier's tenure as general manager of the Salzburg Festival. Soon afterward, when he was appointed general director of Paris Opera, Mortier, to whom *L'Amour* is dedicated, commissioned a work for his new company from the Finnish composer, a longtime resident of the French capital. The result was *Adriana Mater*, which used most of the same production team responsible for *L'Amour de Loin* – librettist Amin Maalouf, director Peter Sellars and designer George Tsypin – with Saariaho's compatriot Esa-Pekka Salonen now in the pit. (American maestro Kent Nagano led the *L'Amour de Loin* premiere.) The reception for the new work was warm, despite some difficulties – the official premiere of *Adriana Mater* at the Bastille was canceled owing to a union dispute, and for the final performance of the run, on April 18, the theater was only about seventy percent full.» ; Stephen MUDGE, «Paris», *Opera News*, juillet 2006.

fréquentation de la salle sont imputables à Saariaho et surtout aucune des deux est pertinente pour dégager la valeur d'une œuvre. Sous couvert d'objectivité, Mudge conditionne son lectorat pour la suite de sa critique.

Dans le mensuel musical français *Diapason*, Gérard Condé articule les deux opéras de Saariaho dans un but dépréciatif :

Le premier opéra de la compositrice finlandaise Kaija Saariaho (née en 1952), *L'Amour de loin*, avait laissé une impression durable par la puissance et la dimension poétique d'une expression lyrique tranchant sur l'ordinaire. On regrettait seulement qu'une accentuation fantaisiste du français contrarie l'éloquence des mots. On ne défie pas l'orthographe acoustique d'une langue sans mettre en péril sa crédibilité. Le même défaut se retrouve dans *Adriana Mater*. Mais l'œuvre est plus forte en dépit des longueurs des deux premiers tableaux et du dernier. Avec une demi-heure de moins, elle s'imposerait à travers le monde car, le fait est assez rare, il s'agit d'un véritable opéra qui ne triche pas avec les lois du genre.⁷

Dans ce cas l'argumentation est très efficacement construite pour discréditer les deux opéras de la compositrice sous couvert de louanges. Après une première phrase soulignant les mérites de *L'Amour de loin*, Condé critique sa prosodie. Il confirme son avis par une remarque péremptoire sur la mise en musique qui laisse perplexe étant donné que les expérimentations vocales vont bon train depuis plus d'un demi-siècle. Condé peut ainsi commencer par critiquer *Adriana Mater* sur ce point, avant d'avancer que l'œuvre est meilleure que *L'Amour de loin*, mais de balancer à nouveau son compliment par une critique portant sur des longueurs. Cette remarque lui permet, là encore, d'asséner une vérité générale, digne de la voyance, puisqu'il annonce que l'œuvre ne s'imposera pas au répertoire.

Ces quelques citations attirent l'attention sur un point fondamental : la contextualisation offerte par la mention de *L'Amour de loin* n'est jamais neutre. Elle sert l'argumentation pour ou contre *Adriana Mater*. Les auteures qui se positionnent en défaveur de la nouvelle œuvre ont tendance à plus souvent utiliser la contextualisation positive pour donner un ton objectif à leurs critiques. Toutefois, certain·es en sont bien loin, puisque des arguments non fondés et souvent présentés comme impératifs sont intégrés.

⁷ Gérard CONDÉ, « Haute mère », *Diapason*, n° 537, juin 2006.

Enfin, certains articles montrent à quel point la contextualisation est liée à un aspect très pervers de la réception critique. Dans le quotidien généraliste belge *La Libre Belgique*, Nicolas Blanmont écrit :

C'est que la compositrice finlandaise Kaija Saariaho et surtout son librettiste, l'écrivain d'origine libanaise Amin Maalouf, sont devenus des personnalités de la vie culturelle française, mais aussi que l'accueil international réservé en 2000 à leur première collaboration («*L'amour de loin*», également commandité par Gérard Mortier mais à l'époque au festival de Salzbourg) avait suscité de grandes attentes. Trop grandes, peut-être : au-delà d'évidentes qualités, le résultat est plutôt décevant.⁸

Bertrand Dermoncourt exploite dans *L'Express*, un hebdomadaire français d'actualité, le même principe, mais place le rappel de *L'Amour de loin* au début de son article qui se conclut par la mention des attentes, afin de donner plus de poids à son argument :

Mené par la compositrice Kaija Saariaho, avec, à ses côtés, l'écrivain Amin Maalouf et le metteur en scène Peter Sellars, ce trio de choc avait prouvé avec sa première œuvre lyrique, *L'Amour de loin*, il y a six ans, à quel niveau d'excellence son travail pouvait se situer. [...] La déception provoquée par *Adriana Mater* doit être jugée à l'aune des attentes suscitées. Trop grandes.⁹

Ces citations rappellent un point fondamental dans la constitution du canon : très peu de compositrices parviennent à être acceptées après un changement de style en cours de carrière, ou alors seulement avec le recul. Le poids des attentes ne concerne donc pas seulement la qualité intrinsèque de la nouvelle œuvre, mais sa conformité aux caractéristiques des pièces précédentes. Cette tendance à apposer des étiquettes fixes sur des compositrices est un aspect très pervers du canon, qui enferme les artistes dans un style ou les menace d'exclusion.

Cette tendance ne se cantonne pas à la musique, comme le prouve la critique de Roux dans *Le Monde* :

Même cruelle indigence pour ce qui concerne la mise en scène. Dans le décor pseudo lunaire d'un quasi-village des Balkans aux coupoles symboliquement arrondies (George Tsypin, peu inspiré), les quatre personnages,

⁸ Nicolas BLANMONT, «*Adriana Mater*, opéra français», *La Libre Belgique*, 6 avril 2006, <<https://www.lalibre.be/culture/scenes/2006/04/07/adriana-mater-opera-francais-IYYOR66B4ZDJTLQBLRYWIXYPLA/>> (consulté le 18.05.2023).

⁹ Bertrand DERMONCOURT, «*La promesse était belle...*», *L'Express*, 13 avril 2006.

Adriana, sa sœur Refka, Tsargo le violeur et Yonas, son fils, suivent le livret au mot près. [...] Où donc est passé Sellars l'iconoclaste, Sellars l'agitateur culturel? [...] Mais le clou est pour la fin. On croit halluciner en voyant le fils se diriger lentement vers son père couché sur les ruines de la ville. On pense qu'il ne va pas oser. Et l'insupportablement niais se réalise : le fils rejoint son père, l'enlace et se retourne, tendant la main à sa mère. Les poncifs viennent de remporter la guerre.¹⁰

Dans ce cas, la rhétorique au vitriol de Roux s'attaque au metteur en scène Peter Sellars, qui n'a pas réalisé une mise en scène provocatrice comme à son habitude. C'est aussi le cas de François Delétraz dans le quotidien français *Le Figaro* : «Quant à la production, on se demande où sont passés l'inventivité et le génie du metteur en scène Peter Sellars, qui, en d'autres temps, faisait courir le Tout-Paris à Bobigny. En fait d'opéra, il s'agit plutôt là d'une version de concert, avec un décor inutile et des éclairages rustiques».¹¹

Les étiquettes sont donc bien apposées sur les artistes en général et se montrent aussi réductrices, dans le cas présent, pour la musique que pour la mise en scène. En revanche, Condé dans *Diapason* se limite à constater la différence sans la condamner : «La mise en scène réaliste de Peter Sellars, qui étonne d'abord par son conformisme, s'impose par sa justesse.»¹² Cette citation rappelle que, s'il faut être vigilant·e à ne pas condamner les artistes à une seule manière, la notion de style et de sa modification dans le parcours d'un·e artiste n'est pas forcément biaisée, tout dépend de la formulation.

Enfin, le canon a également un effet pervers, celui de faire préférer les œuvres du passé aux créations contemporaines. Dans *Le Figaro*, Delétraz débute son article ainsi : «Les créations mondiales en matière d'opéra sont si rares, surtout en France, que l'entreprise est en soi louable. L'Opéra de Paris présente en ce moment *Adriana Mater*, une commande passée par Gérard Mortier à Kaija Saariaho. Que le résultat ne soit qu'un demi-succès, c'est le risque inhérent à une telle aventure.»¹³

Dans ce cas, le discours est pernicieux puisqu'il sous-entend que le canon permet de filtrer le bon grain de l'ivraie dans la musique du passé, alors qu'il ne s'agit pas d'un mécanisme objectif permettant d'élarguer en

¹⁰ ROUX, «Décevante "Adriana Mater"», *op. cit.*

¹¹ François DELÉTRAZ, «Le drame de l'opéra», *Le Figaro*, 14 avril 2006, <https://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/04/14/01006-20060414ARTMAG90352-le_drame_de_l_opera.php> (consulté le 20.05.2023).

¹² CONDÉ, «Haute mère», *op. cit.*

¹³ DELÉTRAZ, «Le drame de l'opéra», *op. cit.*

fonction uniquement de la qualité. Il faut aussi s'interroger sur la pertinence d'une démarche qui ne garde que les chefs-d'œuvre, tant parce que cela concentre le poids de l'œuvre d'art sur son seul apport esthétique sans considérer, par exemple, son importance dans un contexte culturel, mais aussi parce que les critères esthétiques sont souvent utilisés pour établir une tendance artistique comme légitime, voire dominante. S'il n'est pas forcément pertinent de vouloir renoncer à tout prix au canon, il est important d'avoir conscience de sa subjectivité, tout comme de travailler à son élargissement. Certes, la création de canons parallèles met en péril le terme même dans ses acceptions étymologique – en grec ancien il signifie la règle ou le modèle – et religieuse – le Canon des Écritures est l'ensemble des livres reconnus par le judaïsme ou les églises chrétiennes comme inspirés. Ces implications du terme « canon » en ce qui concerne l'unicité du modèle esthétique ou l'idée de génie plaident, d'ailleurs, pour un changement de vocabulaire et surtout de mentalité.

LE POIDS DES PRÉJUGÉS

De nos jours, l'opéra est considéré par beaucoup comme un genre vieilli qui ne serait pas adapté aux problématiques de la vie contemporaine. Les préjugés que les critiques ont en tête avant même d'assister à une représentation d'opéra sont fondamentaux, car ils influencent leur jugement, comme celui de Condé dans *Diapason* : « Parce qu'il assume toutes les lois du genre, jusque dans ce qu'il peut avoir de trivial, le deuxième opéra de Kaija Saariaho a fait forte impression. »¹⁴ Il ne faut pas se laisser abuser par la chute positive de l'accroche de Condé, son effet est anéanti par le qualificatif « trivial » : choisir de composer un opéra revient à opter pour un genre banal. Et le fait qu'il s'agisse « d'un véritable opéra qui ne triche pas avec les lois du genre », ne peut pas être pris comme un compliment dans un contexte qui a, au préalable, établi la trivialité du genre.¹⁵

Certains journalistes trahissent leur vision de l'opéra comme un genre poussiéreux par une emphase sur le sujet contemporain d'*Adriana Mater*. Dans le magazine musical autrichien *Österreichische Musikzeitschrift*, Frieder Reininghaus affirme : « L'Opéra national de Paris pouvait montrer comment il veut amener le théâtre musical aussi à des sujets et problèmes

¹⁴ CONDÉ, « Haute mère », *op. cit.*

¹⁵ *Ibid.*

contemporains.»¹⁶ Dans le quotidien suisse alémanique *Neue Zürcher Zeitung*, Peter Hagmann écrit : «La création d'«Adriana Mater» s'inscrit dans une politique qui souhaite montrer que l'opéra n'est ni obsolète ni fait pour se reposer des désagréments du quotidien par des rêves agréables, mais qu'il peut tout à fait avoir un rapport avec notre époque.»¹⁷ Ces remarques sont étranges alors que l'opéra contemporain se tourne régulièrement vers des sujets actuels, au point que l'étiquette «CNN opera» a été inventée pour qualifier des ouvrages comme *Nixon in China* (1987) ou *The Death of Klinghoffer* (1991) de John Adams.

Certains sont plus précis, comme Olivier Brunel dans *Le Quotidien du médecin*, un journal français d'information médicale, pour qui l'œuvre «prouve que l'on peut écrire aujourd'hui encore un opéra sur un sujet actuel sans tomber dans la sinistrose comme ce fut le cas avec toutes les créations de commandes passées aux compositeurs français lors de ces dernières saisons.»¹⁸

Parfois, le discours est plus radical puisqu'il concerne la viabilité du genre dans le contexte contemporain, comme pour Philip de la Croix dans *Le Journal du Dimanche*, un hebdomadaire français d'actualité : «*Adriana mater* est à voir et à entendre, ne serait-ce que pour être convaincu que l'opéra fait bien partie des «musiques actuelles».»¹⁹

Les avis reflètent aussi souvent les orientations politiques du journal comme M. V. dans *L'Humanité Dimanche*, un supplément hebdomadaire au quotidien français communiste, qui consacre presque entièrement sa critique à la démocratisation de l'opéra, phénomène qui dépendrait de l'actualité de son sujet :

L'opéra rajeunit et se démocratise. C'est aussi le cas du public qui a l'occasion de voir en ce moment «Adriana Mater», une création mondiale présentée à l'Opéra Bastille. [...] La compositrice finlandaise a voulu mettre en scène un sujet contemporain. [...] Et ce contact avec la réalité

¹⁶ «Die Pariser Nationaloper konnte [...] zeigen, wie sie das Musiktheater auch an Stoffe und Probleme der Gegenwart heranführen will.»; Frieder REININGHAUS, «Musikalische Beschönigung. Saariaho «Adriana Mater»», *Österreichische Musikzeitschrift*, mai 2006.

¹⁷ «Die Uraufführung von «Adriana Mater» steht für eine Politik, die zeigen möchte, dass Oper nichts Gestriges ist, bei dem man sich in angenehmen Träumen von den Widerwärtigkeiten des Alltags erholen darf, sondern durchaus etwas mit unserer Zeit zu tun haben kann.»; Peter HAGMANN, «Rettung statt Rache – der Ausweg aus der Spirale der Gewalt», *Neue Zürcher Zeitung*, 12 avril 2006.

¹⁸ Olivier BRUNEL, ««Adriana Mater» à l'Opéra de Paris. Un opéra spatialisé au fort impact», *Le Quotidien du médecin*, 10 avril 2006.

¹⁹ Philip DE LA CROIX, «Adriana mater, l'opéra contre la haine», *Le Journal du Dimanche*, 9 avril 2006.

contemporaine est suffisamment rare pour être souligné. Car c'est précisément cela qui a longtemps manqué à l'opéra. Un opéra qui tend à revenir petit à petit à des créations plus abordables, grâce auxquelles un échange avec un plus large public est possible.²⁰

Il est fort étonnant qu'une critique dans un journal communiste emploie le terme «abordable» sans mentionner le coût de l'opéra qui est loin de l'être pour toutes les bourses. Baser la démocratisation de l'opéra uniquement sur le choix du sujet est véritablement biaisé.

SUJET ATYPIQUE

Les débats sur le sujet ne s'arrêtent pas à la question de l'argument contemporain, puisqu'il s'agit d'une intrigue atypique pour l'opéra : Adriana est violée par Tsargo, un soldat de sa communauté, lors d'une guerre civile. Elle choisit de garder l'enfant qui naît de ce viol, tout en se demandant si son fils, Yonas, sera Caïn ou Abel. Dix-sept ans plus tard, Yonas apprend la vérité et jure de se venger, mais lorsqu'il retrouve son père, il découvre qu'il est aveugle et renonce à le tuer. Adriana commente «Nous ne sommes pas vengés, Yonas, / Mais nous sommes sauvés.»²¹

Certains critiques – comme Philippe Herlin dans *ConcertoNet*, le plus ancien webzine consacré à la musique classique en France – louent le choix de ce sujet atypique : «Une thématique contemporaine qui parle de la maternité, défend une femme qui refuse l'avortement, fait intervenir le viol et la guerre civile comme moteur de l'action, pour une fin basée sur les valeurs de l'amour et du pardon. Un message universel.»²² C'est aussi le cas de Blanmont dans *La Libre Belgique* : «Côté texte, on apprécie bien sûr d'avoir un opéra qui parle de thèmes d'aujourd'hui : sur fond d'une guerre qui pourrait se dérouler au Liban, en Bosnie ou en Algérie (les décors évoquent une architecture musulmane, les costumes l'Europe centrale), la violence faite aux femmes, la maternité, l'identité...»²³

Toutefois, de nombreux critiques éprouvent le besoin de lier l'intrigue, volontairement non localisée et non datée par Maalouf²⁴, à une tragédie

²⁰ M. V., «Adriana Mater. En prise avec le monde», *L'Humanité Dimanche*, 13 avril 2006.

²¹ Amin MAALOUF, *Adriana Mater*, Paris, Grasset, 2006, p. 94.

²² Philippe HERLIN, «La guerre et le pardon», *ConcertoNet*, 4 avril 2006, <https://www.concertonet.com/scripts/review.php?ID_review=3409> (consulté le 22.05.2023).

²³ BLANMONT, «Adriana Mater, opéra français», *op. cit.*

²⁴ Amin MAALOUF, «Les portes de l'enfer doivent se refermer...», *Adriana Mater* [programme], Paris, Opéra National de Paris, 2006, pp. 57-59 : 57.

contemporaine. Dans le quotidien généraliste espagnol *El Mundo*, Rubén Amón évoque la guerre en ex-Yougoslavie :

Le massacre et le viol des femmes bosniaques n'avaient pas encore été extrapolés aux dimensions conceptuelles du théâtre lyrique. Par exemple, La Bastille à Paris, dont le directeur, Gérard Mortier, a fait preuve de sensibilité et d'audace pour transformer le phénomène opératique en une question d'actualité, d'engagement et de contemporanéité.²⁵

Ancrer l'intrigue dans un contexte précis revient, bien sûr, à en souligner l'actualité, mais aussi à limiter sa portée universelle. Bruno Serrou dans *Scherzo*, un magazine musical espagnol, estime que celle-ci est prétentieuse :

Contrairement à *L'Amour de loin*, dont l'action se situe au XII^e siècle, celle d'*Adriana mater* est indéterminée. Tout laisse à penser que nous sommes en Bosnie-Herzégovine ou en Tchétchénie dans les années 90, cependant le refus de fixer le lieu et la date pour prétendre à l'universel devient prétentieux. Si la parabole du mal vaincu par le bien, de l'homme vaincu par la maternité, de la mort vaincue par la vie est une idée généreuse, l'excès de bons sentiments provoque l'overdose.²⁶

Dans *Libération*, Dahan va plus loin encore :

Après l'amour mystique à l'ère des troubadours, Saariaho a voulu un sujet contemporain, croisant les thèmes de la guerre, du viol, et de la maternité. Première faiblesse de l'entreprise, l'indétermination de lieu et de temps : si tout laisse penser qu'on est dans la Bosnie-Herzégovine des années 90, ce refus de dater et situer pour toucher, sans trop d'efforts, à l'universel, est la plus sûre façon de sombrer dans le kitsch métaphysico-humaniste.²⁷

²⁵ «La masacre y la violación de las mujeres bosnias tenía pendiente extrapolarse a las dimensiones conceptuales de un teatro lírico. Por ejemplo, La Bastilla de París, cuyo intendente, Gérard Mortier, ha demostrado sensibilidad y audacia para convertir el fenómeno operístico en una cuestión de actualidad, compromiso y contemporaneidad. » ; Rubén AMÓN, «Las mujeres violadas en Bosnia hallan la paz en La Bastilla», *El Mundo*, 5 avril 2006.

²⁶ «Contrariamente a *L'amour de loin*, cuya acción se sitúa en el siglo XII, la de *Adriana Mater* es indeterminada. Todo hace pensar que estamos en Bosnia-Herzegovina o en la Chechenia de los años 90, pero el rechazo a fijar el lugar y la fecha para pretender lo universal se transforma en pretencioso. Si la parábola del mal vencido por el bien, del hombre vencido por la maternidad, de la muerte vencida por la vida es una idea generosa, el exceso de buenos sentimientos provoca sobredosis. » ; Bruno SERROU, «Adriana mater dolorosa», *Scherzo*, n° 208, mai 2006, <https://scherzo.es/wp-content/uploads/2019/07/Scherzo_208-Mayo06.pdf> (consulté le 22.05.2023).

²⁷ Éric DAHAN, «“Adriana Mater”, tragédie sans épaisseur», *Libération*, 6 avril 2006, <https://www.liberation.fr/culture/2006/04/06/adriana-mater-tragedie-sans-epaisseur_35435/>, (consulté le 18.05.2023).

L'emploi d'un tel lexique laisse plutôt penser que le sujet dérange profondément Dahan et qu'il n'est pas prêt à reconnaître que la situation décrite n'est, malheureusement, pas propre à une guerre, mais bien à toutes les guerres. Il n'est pas le seul, puisque Alan Riding écrit dans le quotidien états-unien *The New York Times* :

« Adriana Mater », le nouvel opéra de la célèbre compositrice finlandaise Kaija Saariaho, emprunte son récit obsédant à notre propre époque et montre qu'il s'agit d'une histoire pour tous les temps. Son cadre est une guerre moderne, moderne parce qu'elle pourrait se dérouler aujourd'hui, mais primitive car ses armes incluent le viol. Ainsi, bien que le pays ne soit pas nommé, l'intrigue évoque inévitablement la guerre de Bosnie des années 1990, avec son effroyable composante de viol et d'épuration ethnique.²⁸

L'association du viol comme arme de guerre primitive, qui serait donc inévitablement lié à la guerre en ex-Yougoslavie, fait frémir quand on se rappelle que le massacre de Mahmoudiyah a été perpétré le 12 mars 2006 par des militaires américains lors de la guerre d'Irak.

D'autres stratégies sont mobilisées pour aplanir la nouveauté du sujet à l'opéra et les crimes qu'ils dénoncent. Dans *Le Journal du Dimanche*, de la Croix écrit :

Avec cette histoire et sa morale empreinte de bons sentiments, Saariaho et Maalouf s'inscrivent dans la lignée des opéras « classiques ». Depuis *La clémence de Titus* jusqu'à *Turandot*, le genre « opéra » fourmille de livrets qui interrogent le spectateur autant qu'ils le transportent et le divertissent en s'achevant par une « morale », au sens fort du terme, édifiante.²⁹

Cette réécriture de l'histoire de l'opéra qui oublie ce que Catherine Clément a appelé la défaite des femmes³⁰ et place sur le même plan une œuvre centrée sur une femme et les conséquences d'un viol dont elle a

²⁸ « “Adriana Mater,” the new opera by the heralded Finnish composer Kaija Saariaho, borrows its haunting narrative from our own age and shows it to be a story for all time. Its setting is a modern war, modern because it could be happening now, yet primitive because its weapons include rape. Thus, while the country is not named, the plot inevitably evokes the Bosnian war of the 1990's, with its grim legacy of rape and ethnic cleansing. » ; Alan RIDING, « The Opera “Adriana Mater” Addresses Motherhood in a War Zone », *The New York Times*, 5 avril 2006, <<https://www.nytimes.com/2006/04/05/arts/music/the-opera-adriana-mater-addresses-motherhood-in-a-war-zone.html>> (consulté le 22.05.2023).

²⁹ DE LA CROIX, « Adriana mater, l'opéra contre la haine », *op. cit.*

³⁰ Catherine CLÉMENT, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Bernard Grasset, 1979.

été la victime et un ouvrage représentant un empereur romain qui échappe à un complot et pardonne aux conjurés laisse perplexe. Certes, le pardon (plutôt que la vengeance) est aussi au cœur d'*Adriana Mater*, mais les circonstances sont éminemment différentes.

D'autres aspects de l'histoire de l'opéra sont soudainement oubliés pour réduire la portée du sujet, comme dans la critique de Caroline Alexander pour *WebTheatre*, un webzine français du spectacle vivant :

Une déception aux multiples facettes, à commencer par la minceur du sujet : une jeune femme se fait violer par un ex-soupirant et, à l'aide de sa sœur, met au monde un petit garçon. Dix-huit ans plus tard celui-ci découvre le passé de son géniteur et crie vengeance. Mais l'ancienne brute a perdu la vue et, tel Œdipe, erre dans l'obscurité. La compassion alors finit par l'emporter sur la haine.³¹

L'évocation de la minceur du sujet peut faire sourire lorsqu'on pense que cet aspect a été reproché à l'opéra tout au long de son histoire, mais laisse aussi perplexe : peut-on vraiment qualifier un viol et une guerre de sujets minces ?

Enfin, certains décrivent cette thématique, comme Luc Décygnes dans l'hebdomadaire satirique français *Le Canard enchaîné* :

Deux jeunes femmes, deux hommes, et pour faire la sauce autour la guerre qui s'en va rôdant. Adriana, violée et abandonnée. Dans un pays où la guerre, la torture sont un état endémique, que pèse le destin d'une fille qui s'est attrapé le ballon même si elle gazouille des choses fort poétiques qui maintiennent le livret à la godille entre Maeterlinck et Claudel ? Le mauvais sang, l'envers des destinées au crépitement des kalachnikovs. La partition de Madame Saariaho donne dans le genre épique. C'est vaste, bien cousu et ça se laisse entendre. C'est simplement disproportionné au regard du fait divers.³²

Qu'il s'agisse ou non d'un fait divers n'est pas important face à la formulation de Décygnes : le viol d'une femme et ses conséquences dramatiques ne doivent pas être traitées dans le genre épique, car ce serait disproportionné. La violence de cet exemple et la prédominance de ce type d'arguments dans la presse française donne malheureusement raison

³¹ Caroline ALEXANDER, «Adriana Mater. D'amour, de mère et de guerre», *WebTheatre*, 10 avril 2006, <<https://www.webtheatre.fr/Adriana-Mater-902>> (consulté le 18.05.2023).

³² Luc DÉCYGNES, «Adriana Mater (Travail d'épique)», *Le Canard enchaîné*, 12 avril 2006.

aux thèses de Valérie Rey-Robert exposées dans *Une culture du viol à la française. Du «troussage de domestique» à la «liberté d'importuner»*.³³

Les critiques contre le sujet s'étendent en général au livret de Maalouf, notamment en ridiculisant ses bons sentiments, comme c'est le fait de Roux dans *Le Monde* :

Avec *Adriana Mater*, l'indigence est entrée à l'Opéra de Paris. Tout d'abord, le livret. Les fades jolieses du style pseudo-poétique d'Amin Maalouf convenaient peu ou prou à *L'Amour de loin*, cette histoire d'amour courtois du troubadour Jaufré Rudel mourant aux pieds de la comtesse de Tripoli au terme d'un long voyage. Il en va tout autrement pour *Adriana (Mater)*, cette jeune femme violée pendant la guerre par l'un des siens, qui décidera d'élever son enfant et de «refermer les portes de l'Enfer» en brisant la chaîne de la violence et en ne se vengeant pas. La parabole du mal vaincu par le bien, du mâle vaincu par la maternité, de la mort vaincue par la vie, certes. Mais il y a un moment où l'excès de bons sentiments donne la nausée et se retourne en un ricanement contre ce que l'on prétend dénoncer ou affermir.³⁴

Ces attaques sont, là encore, très fortes dans la presse française, où elles prennent parfois un tour condescendant, comme dans *Figaroscope*, un supplément culturel et gastronomique au *Figaro*, sous la plume de Jacqueline Thuilleux :

Adriana Mater, commandé par l'Opéra de Paris confirme, sans l'égaliser, cet essai de maître [*L'Amour de loin*]. Car il y a un écueil, le livret d'Amin Maalouf, ruisselant de sentiments stéréotypés et jouant sur des répétitions de mots à la systématique primaire: la guerre qui éveille le pire chez le mâle, la femme génitrice avant tout, la vengeance évanouie, devant la misérable réalité des choses. Maalouf n'est pas Eschyle, c'est mieux pour la morale, moins bien pour le drame.³⁵

Pour dénigrer Maalouf, Dahan étend, dans *Libération*, son ton méprisant au RnB et aux téléfilms, tout en attribuant à l'écrivain les capacités d'un élève de onze ans :

Deuxième faiblesse, le livret d'Amin Maalouf, version esthétiquement correcte, des textes des compagnies R n' B actuels : « On ne blesse pas un

³³ Valérie REY-ROBERT, *Une culture du viol à la française. Du «troussage de domestique» à la «liberté d'importuner»*, [Montreuil], Libertalia, 2021² (1^{ère} éd. : 2019). Voir aussi : Noémie RENARD, *En finir avec la culture du viol*, Paris, Les petits matins, 2021 (éd. augmentée ; 1^{ère} éd. : 2018).

³⁴ ROUX, « Décevante "Adriana Mater" », *op. cit.*

³⁵ Jacqueline THUILLEUX, « Les couleurs du malheur », *Figaroscope*, 12 avril 2006.

Scorpion, Adriana, on l'écrase sous son talon» ou encore «C'est la peur déguisée, la peur apprise aux femmes, depuis Eve», voire «Le sang du monstre coule dans mes propres veines... Qui est cet être que je porte? Qui est cet être que je nourris? Mon enfant sera-t-il Caïn ou bien Abel?». Il faut ajouter un usage immodéré du «comme»: «comme un vêtement sale et vide», «comme si on ne l'avait pas vu», «comme s'ils portaient vers nous la sagesse des enfants morts», digne d'une rédaction d'élève de sixième. Et pour finir, une linéarité plate de téléfilm, sacrifiant scrupuleusement à toutes les scènes-cliché possibles, jusqu'au dénouement: vingt ans après, le fils du viol tuera-t-il le père retrouvé?³⁶

Comme le rappelle ce dernier exemple, les critiques révèlent souvent un réseau de préjugés dépassant l'opéra et servent un discours élitiste qui repose essentiellement sur le remplacement d'une argumentation par des piques ou des bons mots.

MUSIQUE

Le poids des attentes se reflète aussi dans la manière dont la musique de Saariaho est décrite. Herlin affirme sur *ConcertoNet*:

L'orchestre de Kaija Saariaho ne ressemble à nul autre: atmosphère versatile de timbres, nappes sonores transpercées d'événements sonores, flux musical ininterrompu tour à tour dense ou éthéré, approche spectrale mêlée d'éléments thématiques récurrents, ce son enveloppant, maternel pourrait-on dire, fascine. L'écriture vocale, de l'ordre de la déclamation lyrique, s'accorde avec celle de l'orchestre plus en terme [sic] de climat que de forme.³⁷

Excepté le stéréotype sexiste d'un son enveloppant qualifié de maternel, la formulation d'Herlin est positive, mais frappe par la primauté accordée à l'écriture orchestrale alors qu'il s'agit d'un compte rendu d'opéra. Ce choix est évidemment influencé par le fait que Saariaho est, à ce moment-là de sa carrière, reconnue comme une compositrice de musique instrumentale, louée particulièrement pour son orchestration. La critique de Jean-Luc Macia dans *La Croix*, un quotidien français catholique, effectue le même type de lecture: «La création mondiale d'«Adriana Mater» démontre avant tout les éminentes qualités d'orchestratrice de Kaija Saariaho. Les chanteurs, peu compréhensibles, sont les grands absents de cet ambitieux opéra. [...] Kaija Saariaho reste la grande

³⁶ DAHAN, ««Adriana Mater», tragédie sans épaisseur», *op. cit.*

³⁷ HERLIN, «La guerre et le pardon», *op. cit.*

trionphatrice de cette création, qui confirme la magie de son écriture instrumentale.»³⁸

Jean Charles Hoffelé sur *Concertclassic*, un site dédié aux concerts de musique classique, applique le même principe, bien que poussé plus loin : « En fosse Salonen est souverain, rendant la tension incessante d'une partition au noir assez fascinante. Mais tout le travail de Saariaho semble s'être concentré là, au point qu'on pourrait ôter les voix sans dommage, et garder sa fantastique bande son où l'électronique épaula l'acoustique. »³⁹

Quant à Jörg von Uthmann, dans le quotidien allemand *Die Welt*, il utilise cet angle de lecture pour questionner les capacités de Saariaho à maîtriser le genre opératique :

En ce qui concerne la musique on se demande aussi si le talent de Madame Saariaho réside vraiment dans le domaine de l'opéra. Elle-même a longtemps répondu à cette question par la négative. Jusqu'à ce qu'elle rencontre Peter Sellars, qui a mis en scène ses deux opéras. À propos de *L'Amour de loin*, on avait loué la virtuosité de son écriture orchestrale. Cette fois encore, c'est l'atout qui efface tous les autres.⁴⁰

Dans le journal économique français *La Tribune*, Olivier Olgan va encore plus loin puisqu'il associe l'œuvre à un autre genre : « Pour ces noces noires, Kaija Saariaho, grande dame de l'Ircam à Paris, réalise une synthèse de ses édifiantes qualités d'écriture. Un éclatant poème symphonique nourrit les mots savamment distillés de l'écrivain Amin Maalouf, les timbres subtils s'appuient sur des harmonies sophistiquées, lancinantes. »⁴¹

Dans *Le Figaro*, Christian Merlin effectue la même association : « Ensuite parce que les voix sont avalées toutes crues par l'orchestre : ajouté au fait que les chanteurs, non francophones, ont une diction inin-

³⁸ Jean-Luc MACIA, « “Adriana Mater”, la victoire de l'orchestre sur les voix », *La Croix*, 6 avril 2006.

³⁹ Jean Charles HOFFELÉ, « Paris – Compte-rendu. Échec et mat, Adriana Mater de Kaija Saariaho à la Bastille », *Concertclassic*, 10 avril 2006, <<https://www.concertclassic.com/article/paris-compte-rendu-echec-et-mat-adriana-mater-de-kaija-saariaho-la-bastille>> (consulté le 19.05.2023).

⁴⁰ « Auch bei der Musik fragt man sich, ob Frau Saariahos Talent wirklich auf dem Gebiet der Oper liegt. Sie selbst hatte diese Frage lange verneint. Bis sie Peter Sellars kennenlernte. Der hat ihre beiden Opern inszeniert. An der “Liebe aus der Ferne” hatte man die Virtuosität ihres Orchestersatzes gepriesen. Sie ist auch diesmal die Trumpfkarte, die alle anderen stricht. » ; Jörg VON UTHMANN, « Segeln unter Klangwolken », *Die Welt*, 5 avril 2006.

⁴¹ Olivier OLGAN, « Les noces noires d'Adriana », *La Tribune*, 6 avril 2006.

telligible et une prononciation déplorable, on assiste à un poème symphonique avec voix. Frustrant pour une forme théâtrale.»⁴²

Ces commentaires permettent de souligner l'effet pervers des attentes, car celles-ci génèrent bien trop souvent une grille de lecture biaisée qui donne la prédominance à l'aspect déjà dégagé comme caractéristique de son écriture, allant jusqu'à relier l'œuvre à un autre genre musical.

La critique est aussi infléchie par un biais qui voudrait que l'innovation soit supérieure au travail avec des techniques déjà connues. On lit dans le quotidien breton *Le Télégramme* cette formule révélatrice : « Une création nouvelle mais pas révolutionnaire. »⁴³

Certains journalistes ne sont pas aussi explicites, mais retracent les influences (supposées) de Saariaho. Il s'agit d'une manière de souligner qu'elle n'est pas révolutionnaire, mais aussi de lui dénier une voix propre. Cette imbrication se lit très bien dans la critique de Blanmont pour *La Libre Belgique* :

La prosodie de Saariaho n'est pas tellement éloignée de celle de « Pelléas et Mélisande », son orchestre garde une nomenclature assez traditionnelle (hormis un pupitre de percussion plus étoffé et un piano), et l'essentiel de sa « modernité » vient du recours à l'électronique (signée Ircam) pour amplifier et spatialiser les chœurs (en coulisse), l'orchestre et parfois même les voix des solistes, mais il en découle une certaine uniformisation du son en un halo nébuleux qui finit par lasser. [...] En outre, certains effets sonores – comme les déchaînements de percussion pour signifier le viol – semblent un peu datés dans une œuvre créée plus d'un siècle après l'« Elektra » de Strauss.⁴⁴

Dans ce cas, les références à des compositeurs actifs plus ou moins un siècle plus tôt (celle à Debussy est revendiquée par Saariaho) est renforcée par le fait que sa modernité (notée entre guillemets pour amoindrir le terme) est signée Ircam, et donc pas vraiment de sa plume. Bien que faisant allusion à d'autres œuvres, von Uthmann, dans *Die Welt*, s'appuie sur le même principe : « Certaines éléments rappellent de loin Messiaen, un motif récurrent aux bois rappelle même le faucon plaintif dans *La femme sans ombre*. »⁴⁵

⁴² Christian MERLIN, « Pour la musique », *Le Figaro*, 6 avril 2006, <https://www.lefigaro.fr/2006/04/06/03004-20060406ARTFIG90158-pour_la_musique.php> (consulté le 18.05.2023).

⁴³ [s.n.], « Des spectacles pour tous les goûts », *Le Télégramme*, 12 avril 2006.

⁴⁴ BLANMONT, « Adriana Mater, opéra français », *op. cit.*

⁴⁵ « Einiges erinnert von fern an Messiaen, ein mehrfach wiederkehrendes Motiv in den Holzbläsern sogar an den klagenden Falken in der "Frau ohne Schatten". » ; VON UTHMANN, « Segeln unter Klangwolken », *op. cit.*

Les références à des compositeurs permettent également de souligner la supposée non-viabilité de l'opéra de nos jours et donc l'incompétence de Saariaho de choisir d'en écrire un. Dans *Libération*, Dahan affirme :

Dans la fosse, Esa-Pekka Salonen rend très consciencieusement cette partition dense et statique, où se déploie à nouveau la science du spectre sonore de Saariaho, d'une sophistication inversement proportionnelle à sa parfois grossière écriture chorale et orchestrale : la scène du viol, tout en coups de boutoirs et crescendos, est d'un prosaïsme risible et fait bien comprendre pourquoi Boulez et Dutilleul ne se sont toujours pas risqués à écrire des opéras.⁴⁶

Dans d'autres cas, les (pseudo-)références ne sont pas instrumentalisées, mais n'apportent pas grand-chose, si ce n'est une supposée allégeance de la compositrice à une figure masculine. Amón, dans *El Mundo*, convoque Boulez sans raison objective et renforce son effet en utilisant le terme «protégée» : «C'est peut-être parce que l'opéra est né de la maternité. Il ne s'agit pas d'une métaphore récurrente ou arbitraire. Il se trouve que Kaija Saariaho, compositrice finlandaise exilée en France et protégée de Pierre Boulez, l'a écrit après avoir mis au monde son fils.»⁴⁷ Dans ce genre d'argumentaire paternaliste, la palme revient à von Uthmann dans *Die Welt* :

Pour la plupart, la musique finlandaise commence et se termine avec Jean Sibelius. Les mélomanes avertis connaissent peut-être encore les symphonies et les opéras postromantiques de Joonas Kokkonen (*Les dernières tentations*, 1975) et Aulis Sallinen (*La ligne rouge*, 1978). Le langage musical de Kaija Saariaho, 53 ans, est totalement différent. À Helsinki, elle appartenait au groupe contestataire «Korvat auki!» (Oreilles ouvertes!), finalement elle a atterri au Vatican de l'avant-garde post-sérielle, l'IRCAM de Pierre Boulez. Dans les dernières années, Saariaho a doucement abandonné l'appareillage pour revenir à une instrumentation traditionnelle.⁴⁸

⁴⁶ DAHAN, «“Adriana Mater”, tragédie sans épaisseur», *op. cit.*

⁴⁷ «Quizá sea así porque la ópera ha nacido desde la maternidad. Nos es una metáfora recurrente ni arbitraria. Resulta que Kaija Saariaho, compositora finlandesa exiliada en Francia y protegida de Pierre Boulez, la escribió después de alumbrar a su hijo.» ; AMÓN, «Las mujeres violadas en Bosnia hallan la paz en La Bastilla», *op. cit.*

⁴⁸ «Finnische Musik – das beginnt und endet für die meisten mit Jean Sibelius. Ausgepichte Melomanen kennen vielleicht noch die spätromantischen Sinfonien und Opern von Joonas Kokkonen (“Die letzten Versuchungen”, 1975) und Aulis Sallinen (“Die rote Linie”, 1978). Die Tonsprache der 53jährigen Kaija Saariaho ist völlig anders. In Helsinki gehörte sie zur aufmüpfigen Gruppe “Korvat auki!” (Ohren auf!), schließlich landete sie im Vatikan der postseriellen Avantgarde, dem IRCAM von Pierre Boulez. In

C'est un comble : von Uthmann consacre une part importante de son article pour situer Saariaho en Finlande pour conclure qu'elle n'appartient pas à cette tradition, puis évoque l'Ircam et Boulez mais affirme qu'elle s'en est distanciée.

Dans les cas susmentionnés, les critiques reposent sur une rhétorique paternaliste mettant systématiquement une créatrice sous la coupe d'un mentor masculin. Elles s'appuient aussi sur le dogme élitiste de l'innovation comme seul (ou principal) critère de jugement, qui permettrait de dégager l'individualité des compositeurices. Toutefois, une voix personnelle peut éclore sans bouleverser les techniques d'écriture. D'ailleurs, Mudge, dans *Opera News*, parvient à combiner l'influence de l'IRCAM et l'originalité de Saariaho :

La musique de Saariaho a une voix véritablement originale. Elle a absorbé ses études à Darmstadt et à l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) de Paris et a atteint un style personnel qui distille des timbres et des textures, mais conserve une hiérarchie presque tonale des intervalles dans les lignes orchestrales sensuelles et vocales.⁴⁹

En outre, certains critiques se distinguent par une absence de connaissance de la dramaturgie musicale et assimilent une adéquation entre la musique et les mots à un défaut. Dans *La Libre Belgique*, Blanmont s'en prend au livret de Maalouf : « Mais si le livret de Maalouf se lit avec autant de plaisir que ses livres [...], il agace parfois à l'épreuve de la scène quand il souligne avec trop d'insistance ces actions ou ces sentiments que l'on voit ou que la musique fait entendre. »⁵⁰

Dans la plupart des cas, c'est la musique qui est attaquée, notamment par Christoph Schmitz dans *Deutschlandfunk*, une radio publique allemande qui publie des articles : « Lorsque la compositrice tente de rompre [la monotonie], elle recourt à une rhétorique banale, comme un bruit martial pour le déclenchement des hostilités ou un carillon de cloches

den letzten Jahren hat sich Saariaho sachte von den Apparaturen verabschiedet und ist zum traditionellen Instrumentarium zurückgekehrt. » ; VON UTHMANN, « Segeln unter Klangwolken », *op. cit.*

⁴⁹ « Saariaho's music has a genuinely original voice. She has absorbed her studies at Darmstadt and at Paris's IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) and achieved a personal style that distills timbres and textures but retains an almost tonal hierarchy of intervals in the sensual orchestral and vocal lines. » ; MUDGE, « Paris », *op. cit.*

⁵⁰ BLANMONT, « Adriana Mater, opéra français », *op. cit.*

pour l'issue heureuse. Il n'est pas rare que les parties chorales et orchestrales sonnent comme de la musique de film».⁵¹

La comparaison dépréciative avec la musique de film est récurrente : elle dénote à la fois une méconnaissance – il n'existe pas un seul type de musique de film – et des préjugés discriminants. Dans *Le Monde*, Roux s'interroge : «Où est passée l'alchimie "saariahenné", ces noces subtiles de l'écriture acoustique et de la technique électronique ensemble en allées ? Malgré l'acuité ardente de Salonen, on dirait par moments de la mauvaise musique de film [...]».⁵² La charge est particulièrement forte dans *Le Canard enchaîné*, où Décygnes écrit : «On a cru entendre un opéra moderne ? C'était simplement une musique de film sur la guerre des Balkans revue en CinémaScope par Dimitri Tiomkin.»⁵³

Finalement, certains commentateurs ne peuvent s'empêcher d'associer l'écriture de Saariaho à son genre. Dans le *New Yorker*, Alex Ross estime que :

Cela donne un premier acte maussade, peu contrasté. D'un autre côté, il pourrait y avoir une raison spécifique pour laquelle Saariaho a choisi d'employer cette palette rude et limitée dans sa mise en musique de la scène. Depuis des siècles, les compositeurs ont soumis les personnages féminins à l'humiliation et à la mort sur scène. C'est différent, d'une manière ou d'une autre, lorsqu'une compositrice accomplit le même rituel ; il n'y a aucun élément de fantasme à propos de la violence, comme c'est le cas même dans une œuvre aussi complexement compatissante que *Lulu* de Berg.⁵⁴

Cette remarque implique tristement que les violences sexuelles et sexistes vues par un compositeur sont toujours fantasmées et qu'elles ne

⁵¹ «Wenn die Komponistin auszubrechen versucht, bedient sie sich platter Rhetorik, wie der eines martialischen Lärms bei Kriegsausbruch oder des Glockengeläuts zum glücklichen Ausgang hin. Der Chor- und Orchesterpart klingt nicht selten wie Filmmusik.» ; Christoph SCHMITZ, «Rache und Recht in Zeiten des Krieges», *Deutschlandfunk*, 4 avril 2006, <<https://www.deutschlandfunk.de/rache-und-recht-in-zeiten-des-krieges-100.html>> (consulté le 20.05.2023).

⁵² ROUX, «Décevante "Adriana Mater"», *op. cit.*

⁵³ DÉCYGNES, «Adriana Mater (Travail d'épique)», *op. cit.*

⁵⁴ «It makes for a sullen first act, short on contrast. On the other hand, there may be a specific reason that Saariaho has chosen to employ this harsh and limited palette in setting out her scene. For centuries, male composers have been subjecting female characters to humiliation and death onstage. It is different, somehow, when a woman composer enacts the same ritual ; there is no element of fantasy about the violence, as there is even in such a complexly compassionate work as Berg's *Lulu*. » ; Alex Ross, «Birth», *The New Yorker*, 24 avril 2006 [en ligne : 16 avril], <<https://www.newyorker.com/magazine/2006/04/24/birth>> (consulté le 22.05.2023).

peuvent être condamnées que par une personne du même genre que la victime. Quant à Mark Swed dans le quotidien états-unien *Los Angeles Times*, il affirme : « En surface, “Adriana” semble être un opéra de sang et de tripes à la manière de Verdi ou Janacek. Et une grande partie de la déception réside dans le fait qu’il n’en est rien. [...] Saariaho ne compose pas non plus une musique conventionnellement orientée vers un but (lisez : masculine). »⁵⁵ Swed s’appuie sur des stéréotypes de genre pour induire une vision genrée de la musique.

PATERNALISME ET SEXISME DÉCOMPLEXÉ

Ces remarques genrées se développent parfois dans des déclarations sexistes contre Saariaho, comme Riding dans *The New York Times* :

« Le moment où je commence à l’entendre, j’arrête de l’imaginer », dit-elle. « Je commence à oublier ce que j’avais en tête. Je regarde la partition et me souviens de ce que j’ai entendu l’orchestre jouer et de ce que j’avais d’abord imaginé. Et je me demande “Est-ce que c’est comme c’est censé être ?” Je dois être très critique. Est-ce que je l’ai écrit comme je l’imaginai, si c’est joué comme cela ? » Néanmoins, Madame Saariaho est manifestement rassurée de travailler avec des amis de longue date, non seulement M. Maalouf et M. Sellars, mais aussi Esa-Pekka Salonen [...].⁵⁶

Dans une rhétorique typiquement paternaliste, Riding prétend que Saariaho est rassurée par son équipe masculine. Quant à Dahan dans *Libération*, il choisit une formulation d’une rare violence sexiste : « Voir la fragile Saariaho se confronter à cette grande forme, et de surcroît au thème de la violence, est aussi embarrassant de naïveté que l’idée d’un

⁵⁵ « On the surface, “Adriana” appears blood-and-guts opera in the manner of Verdi or Janacek. And much of the disappointment in it has been based on the fact that it is nothing of the sort. [...] Nor does Saariaho compose conventionally goal-directed (read: male) music. »; Mark SWED, « A difficult birth for “Adriana” », *Los Angeles Times*, 11 avril 2006, <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-apr-11-et-adriana11-story.html>> (consulté le 21.05.2023).

⁵⁶ « “That moment, when I start hearing it, I stop imagining it,” she said. “I begin to forget what was in my mind. I go back and look at the score and remember what I heard the orchestra play and what I first imagined. And I ask myself, ‘Is this what it is supposed to be?’ I have to be very critical. Did I write it as I imagined it, if this is how it is played?” Still, Ms. Saariaho is evidently assured by working with longtime friends, not only Mr. Maalouf and Mr. Sellars, but also Esa-Pekka Salonen [...]. »; RIDING, « The Opera “Adriana Mater” Addresses Motherhood in a War Zone », *op. cit.*

Stallone s'essayant à danser Giselle. »⁵⁷ Dans ce cas, le cliché sexiste de la fragilité féminine est décuplé par l'allusion à la grande forme et à la violence du sujet. L'incompétence est ensuite suggérée par les termes « embarrassant » et « naïveté », alors que la pique sexiste se termine par une attaque, tout aussi violente et basée sur des clichés liés au genre, contre une icône masculine du cinéma populaire.

La presse française reflète également une résistance à la féminisation des métiers dans le choix du vocabulaire dans une partie des articles. Dans *Libération*, Décygnes s'exclame : « On se lissait les plumes de plaisir. Pensez une création à Bastille d'un compositeur finnois sur un livret d'un écrivain franco-libanais. »⁵⁸ Sur une page de *La Croix*, une interview et une critique sont réunies. Bruno Serrou qui a recueilli les propos de Saariaho la qualifie de « compositeur d'« Adriana Mater » » et s'adresse à elle avec le terme au masculin « Vous êtes l'un des compositeurs les plus demandés au monde ». ⁵⁹ De son côté, Macia place le terme *compositrice* entre guillemets, comme pour souligner un usage fautif, mais utilise sans guillemets *orchestratrice*.⁶⁰ Outre son sexisme, la formule de Thuilleux, dans *Figaroscope*, génère une incohérence linguistique : « S'il est un compositeur contemporain capable de captiver un auditoire, c'est bien la Finlandaise Saariaho, porteuse des meilleurs courants de la musique nouvelle. »⁶¹ Ces critiques s'avèrent ainsi partisan-es de la croisade en faveur des termes masculins menée par l'Académie jusqu'à il y a peu, ici retracée par Éliane Viennot :

Enfin, une dernière salve de condamnations suit, après 1945, l'ouverture aux femmes des carrières de la politique, de la haute administration, de la magistrature. Ouverture de principe, car dans la réalité, il faudra attendre encore une soixantaine d'années pour qu'elles les investissent à peu près normalement, et c'est bien cette norme qu'il s'agit d'entraver grâce au maintien du vocabulaire masculin. Incapable de lutter par l'intermédiaire de son *Dictionnaire* – en sommeil jusque dans les années 1980 et inaudible depuis malgré l'aide que lui apporte le pouvoir – c'est au moyen de *Déclarations* tonitruantes et d'articles de presse enflammés que la « gardienne de la langue » poursuit son combat jusqu'à la fin des années 2010. Où elle enterre enfin la hache de guerre – à la demande du

⁵⁷ DAHAN, « « Adriana Mater », tragédie sans épaisseur », *op. cit.*

⁵⁸ DÉCYGNES, « Adriana Mater (Travail d'épique) », *op. cit.*

⁵⁹ Bruno SERROU, « C'est un hymne à l'humanité et à la maternité », *La Croix*, 6 avril 2006.

⁶⁰ MACIA, « « Adriana Mater », la victoire de l'orchestre sur les voix », *op. cit.*

⁶¹ THUILLEUX, « Les couleurs du malheur », *op. cit.*

pouvoir – avec son *Rapport sur la féminisation des noms de métiers et de fonctions* (2019).⁶²

Enfin, les personnages de l'opéra de Saariaho sont également touchés par le sexisme, puisqu'on lit dans *Le Télégramme* : « Dans un pays en guerre qui pourrait être une région des Balkans, la charmante Adriana est violée par un homme qui fait partie de son entourage. »⁶³ Dans cette description expresse de l'intrigue, qu'est-ce que l'adjectif « charmant » vient apporter ? Il semble, malheureusement, qu'il n'est là que pour « adoucir » le viol mentionné, en vertu des stéréotypes qui ont encore cours sur la définition d'un « vrai viol ». ⁶⁴ Quant à Gérard Mannoni, dans le quotidien français de la musique et de la danse *Altamusic*, il loue « la force psychologique d'une femme qui, ne pouvant être épouse, sera au moins mère »⁶⁵, dans une vision pour le moins réductrice de la place des femmes dans la société.

GRÈVE

Finalement, le contexte de création implique un dernier biais, celui lié à l'instrumentalisation de la grève du personnel technique de l'Opéra de Paris en soutien aux intermittent·es du spectacle qui a conduit à l'annulation de la première prévue le 30 mars 2006. C'est sans grande surprise qu'on lit dans le quotidien de droite *Le Figaro* : « Après une grève irresponsable, qui aura réussi à choquer jusqu'aux plus épris de progrès social, on a enfin pu assister à la création d'*Adriana Mater*, le deuxième opéra de Kaija Saariaho. »⁶⁶ Toutefois, cette prise de position politique ne crée pas un lien direct entre la grève et l'opéra de Saariaho. Certains journalistes ne s'en sont pas contenté·es et ont aussi souligné ses conséquences pour le monde de la musique contemporaine, comme dans le quotidien

⁶² Éliane VIENNOT, « Fabriquer l'invisibilité des femmes. Au commencement était la langue », in *Les Silences de la musique. Écrire l'histoire des compositrices*, éd. Delphine Vincent, Pauline Milani, Genève, Slatkine, 2024, pp. 19-30 : 26-27. Pour plus d'informations, cf. : Éliane VIENNOT, Maria CANDEA, Yannick CHEVALIER, Sylvia DUVERGER, Anne-Marie HOUEBINE, *L'Académie contre la langue française. Le dossier « féminisation »*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2015.

⁶³ [s.n.], « Des spectacles pour tous les goûts », *op. cit.*

⁶⁴ RENARD, *En finir avec la culture du viol*, *op. cit.*, pp. 55-58.

⁶⁵ Gérard MANNONI, « Chef-d'œuvre aux portes de l'enfer », *Altamusic*, 3 avril 2006, <<http://www.altamusic.com/concerts/document.php?DocRef=2946&DossierRef=2619>> (consulté le 10.01.2024).

⁶⁶ MERLIN, « Pour la musique », *op. cit.*

autrichien *Die Presse*: «Ce qui devrait donner raison à un collaborateur de l'Opéra Bastille qui estime que la seule chose que les techniciens ont obtenue par leur action est un préjudice pour la situation de toute façon déjà délicate de la musique contemporaine et les collègues qui ont porté l'œuvre à la scène avec un immense engagement.»⁶⁷

Les journalistes venant de l'étranger ont aussi souligné les conséquences en termes de couverture médiatique, comme dans le quotidien allemand *Fränkischer Tag*: «C'est l'institution de l'Opéra national qui en subit les dommages, car les médias étrangers réfléchiront à l'avenir plus attentivement avant d'investir dans des frais de déplacement en raison des incertitudes.»⁶⁸ Ils saisissent également l'opportunité de se prononcer sur des événements similaires dans leur pays, comme Gerhard Rohde dans *Neue Musikzeitung*, un magazine spécialisé allemand :

Lorsqu'une grève du personnel technique touche une représentation du répertoire, comme *La Bohème*, qui affiche complet, on peut encore l'accepter dans le cadre d'une proportionnalité particulière des moyens. [...] Mais cela devient fatal, lorsque [...] la création d'une nouvelle œuvre est empêchée ou ne peut se faire que sous forme réduite. Cela n'affecte pas seulement le «patronat», mais surtout l'artiste créateur lui-même.⁶⁹

En revanche, plusieurs critiques lisent *Adriana Mater* en fonction de cet événement. Dans la *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, un quotidien allemand, Jörn Florian Fuchs proclame : «Après deux heures trois quarts, ressenties comme quatre, nous sortons dans le Paris nocturne, où plusieurs voitures de police manquent de nous renverser en route vers leur

⁶⁷ «Womit ein Mitarbeiter der Opera Bastille Recht behalten dürfte, der meinte, das Einzige, das die Techniker mit ihrer Aktion erreicht hätten, sei ein Schaden für die ohnedies heikle Situation der zeitgenössischen Musik und die Kollegen, die das Stück mit enormen Einsatz auf die Bühne gebracht hatten.» ; [s.n.], «Opera de Paris. Uraufführung wegen Streik verschoben», *Die Presse*, 1^{er} avril 2006.

⁶⁸ «Den Schaden hat die Institution Nationaloper, denn ausländische Medien werden sich in Zukunft genauer überlegen, ob sie in Reisespesen für deren unsichere.» ; [s.n.], «Ein Streik der Bühnenarbeiter in der Bastilleoper lässt die Uraufführung eines Musikdramas platzen», *Fränkischer Tag*, 5 avril 2006.

⁶⁹ «Wenn ein Streik der Bühnentechnik eine ausverkaufte Repertoirevorstellung von "La Bohème" trifft, kann man dies im Rahmen einer speziellen Verhältnismäßigkeit der Mittel noch akzeptieren. [...] Fatal wird es jedoch, wenn [...] das Erscheinen eines neuen Werkes verhindert wird oder nur in reduzierter Form erfolgen kann. Das trifft nicht nur die "Arbeitgeberseite", sondern am meisten den schöpferischen Künstler selbst.» ; Gerhard ROHDE, «Streiken bis das Opernhaus schließen muss», *Neue Musikzeitung*, vol. 6, 2006, <<https://www.nmz.de/artikel/streiken-bis-das-opernhaus-schliessen-muss>> (consulté le 21.05.2023).

prochaine intervention. La réalité nous a, à nouveau, rattrapé et la rédemption par le renoncement à la violence se faire encore attendre.»⁷⁰

Quant à Reininghaus, dans l'*Österreichische Musikzeitschrift*, il l'utilise pour critiquer Saariaho : «Kaija Saariaho est en passe de devenir la meilleure prestataire en matière d'art patrimonial dans un monde mondialisé et hostile. Faire la grève là contre encore une fois aurait été courageux. Après tout, l'art a un contexte social.»⁷¹ Dans *Opéra Magazine*, un mensuel français consacré à l'art lyrique, Christophe Wasselin lie le succès de l'œuvre à la grève : «Avec *Adriana Mater*, très chaleureusement accueillie le soir de sa création (il est vrai qu'une grève avait repoussé la première de quatre jours, stimulant d'autant le désir), Kaija Saariaho (née en 1952) signe son deuxième opéra [...].»⁷² S'il est bien évident que ce type de biais est lié à une situation heureusement rare, il est important d'y porter attention puisqu'il concerne plusieurs journalistes, qui oublient le *b.a.-ba* de leur métier.

CONCLUSION

Le panorama dégagé par cette étude de 49 critiques de neufs pays différents est consternant. Il atteste que tant la presse généraliste que la presse spécialisée recourent à un nombre important de biais. Concernant les attaques sexistes et les piques paternalistes, nous rejoignons Viviane Waschbüsch qui a montré que la presse généraliste est plus offensive que la presse spécialisée, qui tente de légitimer ses propos discriminants par un discours technique reposant sur sa supposée autorité dans le domaine.⁷³ Dans notre cas, les biais sexistes sont appliqués aussi bien à la compositrice qu'à la thématique de l'œuvre. Toutefois, notre étude

⁷⁰ «Nach zweidreiviertel, gefühlten vier Stunden dann hinaus ins nächtliche Paris, wo einen gleich mehrere zum nächsten Einsatz jagende Polizeiautos fast über den Haufen fahren. Die Realität hat uns wieder – und die Erlösung durch Gewaltverzicht lässt wohl noch etwas auf sich warten.»; Jörn Florian FUCHS, «Schleichfahrt in die Nacht», *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 6 avril 2006.

⁷¹ «Kaija Saariaho ist auf dem Weg, zur Top-Lieferantin von anheimelnder Heimatkunst in der unbehausten globalisierten Welt zu avancieren. Dagegen nochmals zu streiken wäre mutig gewesen. Kunst hat schließlich einen sozialen Kontext.»; REININGHAUS, «Musikalische Beschönigung», *op. cit.*

⁷² Christian WASSELIN, «Adriana mère de toutes les interrogations», *Opéra Magazine*, n° 7, mai 2006.

⁷³ Viviane WASCHBÜSCH, «Stratégies de dévalorisation des compositrices contemporaines. Kaija Saariaho et Rebecca Saunders dans la presse francophone et germanophone», in *Les Silences de la musique. Écrire l'histoire des compositrices*, éd. Delphine Vincent, Pauline Milani, Genève, Slatkine, 2024, pp. 89-105.

dévoile un réseau beaucoup plus large de préjugés, révélant un faisceau d'enjeux.

Les biais liés aux attentes sont nombreux et mettent en lumière un besoin urgent de réflexion à large échelle sur le canon.⁷⁴ Ceux relevant d'une prétendue supériorité de l'innovation sur la tradition mettent en évidence une mouvance critique très forte depuis la seconde moitié du XX^e siècle, qui doit être questionnée car elle repose sur une vision élitiste. De manière étonnante, les a priori sur le genre opératique sont autant présents dans la presse généraliste que spécialisée. En outre, les journalistes recourent souvent à la dépréciation par des comparaisons jugées infamantes, dévoilant ainsi un réseau de préjugés qui dépasse de loin le monde opératique. On constate aussi, tant dans la presse généraliste que spécialisée, une méconnaissance de la dramaturgie musicale pratiquée dans la recherche opératique depuis un demi-siècle. Le cas particulier de la création d'*Adriana Mater* permet enfin de montrer comment un contexte de création peut être instrumentalisé dans la lecture d'une œuvre.

Ces constats montrent qu'il est fondamental de dénoncer les biais et de se battre pour une évolution de la profession de critique car il n'est, bien évidemment, pas dans notre propos d'empêcher un jugement sur une œuvre. Toutefois, loin de nous l'idée de tirer à boulets rouges sur les journalistes et de prétendre que la question ne concerne que leur profession. Comme le rappelle cette phrase du musicologue suisse Theo Hirsbrunner «Même si l'œuvre se termine dans l'indulgence et le calme, Saariaho cherche à se profiler comme une musicienne d'une grande force virile»⁷⁵, le problème est loin d'être limité au journalisme, mais bien structurel.

⁷⁴ Sur le canon, cf. : Marcia J. CITRON, «Gender, Professionalism and the Musical Canon», *The Journal of Musicology*, vol. 8, n° 1, 1990, pp. 102-117; Lydia GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2007 (éd. révisée); *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte – ein Handbuch*, éd. Klaus Pietschmann, Melanie Wald-Furhmann, Munich, edition text+kritik, 2013; Joseph KERMAN, «A Few Canonic Variations», *Critical Inquiry*, vol. 10, n° 1, 1983, pp. 107-125; Cora S. PALFY, Eric GILSON, «The Hidden Curriculum in the Music Theory Classroom», *Journal of Music Theory Pedagogy*, vol. 32, 2018, <<https://digitalcollections.lipscomb.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1194&context=jmtp>> (consulté le 10.01.2024).

⁷⁵ «Auch wenn das Stück [*Adriana Mater*] milde und still ausklingt, sucht sich Saariaho doch als Musikerin von größer und männlicher Kraft zu profilieren.»; Theo HIRSBRUNNER, «*L'amour de loin* und *Adriana Mater*, die beiden Opern von Kaija Saariaho. Ein Vergleich», in *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Kanonbildung, mit einem Schwerpunkt. Die Salzburger Ur- und Erstaufführungen in Theater und Musiktheater*, éd. Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Anif/Salzburg, Verlag Mueller-Speiser, 2008, pp. 203-210 : 209.

BIOGRAPHIES

Ariane Couture est professeure de musicologie à l'Université de Sherbrooke. Adoptant un cadre féministe, ses intérêts de recherche incluent la programmation musicale; la musique à l'image; l'entrepreneuriat en musique; et l'innovation sociale. Elle est rédactrice en chef francophone d'*Intersections : Revue canadienne de musique* et siège sur plusieurs comités impliqués en culture. Elle est l'auteure de *La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions* paru aux Presses de l'Université Laval en 2019.

Docteure en musique et musicologie de l'Université Paris-Sorbonne et docteure en Histoire et critique des biens artistiques, musicaux et du spectacle de l'Université de Padoue (Italie), **Francesca Guerrasio** est actuellement professeure d'Histoire de la musique au Conservatoire d'État de musique de Salerno (Italie) où elle dirige un projet scientifique consacré aux études de genre. Chargée de cours à l'Université de Salerno depuis presque une décennie, elle est aussi assistante-professeure d'Histoire de la musique. Elle a récemment publié un essai intitulé *Orchestra non è un nome femminile di cosa* [La présence féminine à l'orchestre] (D'Amato, Salerno, 2022).

Diplômée du CNSMDL, **Claire Lapalu** est actuellement professeure d'histoire de la musique et d'analyse au CRR de Saint-Étienne ainsi que chargée de cours à l'université Jean Monnet. Elle mène une recherche doctorale consacrée à la présence de la musique contemporaine au sein de la radio publique française et collabore régulièrement, parmi d'autres institutions, avec le centre Présences compositrices, dédié à la valorisation du travail des compositrices.

Louisa Martin-Chevalier est maîtresse de conférences en Musicologie à Sorbonne Université, où elle enseigne l'histoire de la musique et l'analyse des œuvres du XX^e et XXI^e siècle. Elle poursuit ses recherches sur l'avant-garde russe et plus largement sur la création musicale dans les

pays de l'Est et de l'Europe centrale, du début du XX^e siècle à nos jours, en interrogeant les enjeux de genre ainsi que les incidences des mouvements migratoires et de l'exil. Elle est co-directrice de l'équipe de recherche « Cadres institutionnels et sociaux » de l'IReMus et de la revue *Filigrane. Musique, esthétique, science, société*. Elle initie actuellement deux vastes programmes de recherche : UkFeMM, consacré aux compositrices ukrainiennes en exil en collaboration avec Anna Papaeti et Nelly Kambouri (ERC MUTE), et le projet TANDEM-CNRS-UK « A Subaltern That Sings: From Sound Resistance to Musical Diplomacy in Wartime Ukraine » en collaboration avec Valeria Korablyova (Université Charles).

Laurent Pottier est professeur des universités, spécialisé sur les musiques utilisant les technologies électroniques et numériques. Il enseigne à l'Université Jean Monnet Saint-Étienne où il a créé en 2011 le Master PRO RIM (Réalisateur en Informatique Musicale). Il a enseigné à l'IRCAM (1992-1996), puis a dirigé le secteur recherche au GMEM à Marseille (1997-2005). Comme RIM il a travaillé avec de nombreux compositeurs et compositrices. Il est notamment l'auteur de : « L'analyse musicale et sonore – De la recherche à la recommandation », *Musique et données*, Paris, CNM Éditions, juin 2023 et « Le contrôle de la spatialisation de la musique », in *La musique et la machine – Penser l'interaction dans les musiques électroniques*, éd. P. Couprie, K. Gohon, E. Parent, Rennes, PUR, 2022.

Cécile Quesney est maîtresse de conférences en musicologie à l'Université de Lorraine (Metz) et membre du Centre de Recherche Universitaire Lorrain d'Histoire. Elle s'intéresse à l'histoire des pratiques musicales en France et en Europe au XX^e siècle, en particulier pendant la Seconde Guerre mondiale (*Chanter, rire et résister à Ravensbrück* codirigé avec M.-H. Benoit-Otis, P. Despoix et D. Maazouzi, 2018 ; *Mozart 1941* coécrit avec Benoit-Otis, 2019 ; *André Caplet* codirigé avec D. Herlin, 2020).

Ancien élève du CNSMD de Paris, **Alban Ramaut** est professeur émérite de l'université Jean Monnet (Saint-Étienne). Membre de l'IHRIM (UMR 5317), il a publié les écrits de Betsy Jolas : *Molto espressivo*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; *De l'aube à minuit*, Paris, Hermann, 2017, et réalisé pour son nom dans la base Brahms les entrées « œuvres », « parcours de l'œuvre », « Ressources », 2021. Avec Mélanie Traversier il a publié *La*

Musique a-t-elle un genre ?, Éditions de la Sorbonne, 2019, OpenEdition Books, 2022.

Sociomusicologue, professeure et vice-doyenne égalité-lutte contre les discriminations à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université, chercheuse à l'Institut de recherche en Musicologie, **Hyacinthe Ravet** est spécialiste du genre en musique et des processus créateurs collectifs. Autrice de *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique* (Autrement, 2011), *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations* (Vrin, 2015) et *Sociologie des art* (Armand Colin, 2015), directrice de la revue *Travail, genre et sociétés*, elle est co-responsable du Programme de recherche sur les orchestres, les discriminations et le genre (ANR Prodige).

Danielle Roster a suivi des études de musicologie et d'histoire de l'art à la *Paris Lodron Universität Salzburg*. En 1998, elle redécouvre l'intégralité des œuvres posthumes d'Helen Buchholtz ainsi que les œuvres d'orchestre, de piano et l'opérette *An der Schwemm* de Lou Koster, que l'on croyait perdues, et fonde les *Archives Helen Buchholtz* et *Lou Koster* au Cid | Fraen an Gender. Depuis 2023, elle est chercheuse à l'université du Luxembourg. Auteure e.a. de : *Lou Koster. Komponieren in Luxemburg* (Köln/Wien/Weimar, 2020).

Consuelo Salvadori est doctorante à l'Université de Fribourg en musicologie. Après un diplôme de concert en harpe et un master sur la dramaturgie musicale, sa thèse, sous la direction de PD Dre Delphine Vincent, s'intéresse à la musique de la compositrice suisse Caroline Charrière. Elle a été assistante diplômée à l'Université de Fribourg de 2021 à 2022. En 2024, elle a publié le premier catalogue des œuvres de Charrière sur le site de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg.

Mariette Thom est journaliste. Elle a notamment publié dans *Sciences humaines*, *Philonomist* et *La Lettre du musicien*. En 2019, elle a soutenu à Sorbonne Université un mémoire de master en histoire intitulé *Elsa Barraine, une compositrice engagée (1910-1999)*. Elle consacre régulièrement des conférences à cette compositrice (concerts, colloques...) et prépare plusieurs articles à son sujet, en collaboration avec la musicologue Cécile Quesney.

Agrégé de musique, **Vincent Tiffon** est Professeur de musicologie à Aix-Marseille Université depuis septembre 2019, chercheur au laboratoire PRISM (UMR7061). Il est par ailleurs chercheur associé régulièrement à des projets de l'équipe APM de l'Ircam à Paris. Spécialiste des musiques électroacoustiques et mixtes, il développe des travaux en AST (Art-Science-Technologie) sur la médiologie musicale. Ses travaux récents portent sur l'histoire orale de l'acoustique et la recherche musicale.

Delphine Vincent est maîtresse d'enseignement et de recherche à l'Université de Fribourg en musicologie. Après un doctorat sur la perception, l'idéologie et la réception de la musique classique filmée et une habilitation sur les opéras contemporains dont le sujet est tiré de films, ses recherches portent sur la musique de film, les études de genre en musicologie, la musique suisse (Prix Meylan 2021) et la mise en scène d'opéra. Elle est notamment l'autrice de *Musique classique à l'écran et perception culturelle* (L'Harmattan, 2012) et l'éditrice de *Les silences de la musique: écrire l'histoire des compositrices* (Slatkine, 2024 avec Pauline Milani).

Viviane Waschbüsch a étudié la composition à la Musikhochschule Karlsruhe de 2008 à 2013 avec Wolfgang Rihm et la musicologie à Sorbonne Université et à l'Université de la Sarre. Elle a obtenu son doctorat de musique et musicologie en 2016 à l'Université Paris-Sorbonne. En 2011-12, elle a été chargée de cours, puis assistante à l'Université de la Sarre. De 2013 à 2017, elle a été Contrat doctoral puis ATER à Sorbonne Université. De 2017 à 2021, elle a été Education Manager à la Philharmonie Luxembourg et, en 2020-21, elle a été akademische Mitarbeiterin à la Pädagogische Hochschule Karlsruhe. Depuis 2021, elle est maîtresse de conférences à l'Université Jean Monnet Saint-Étienne, membre du laboratoire ECLLA et dirige le Master Administration et Gestion de la Musique de l'UJM. Elle est notamment l'autrice d'articles concernant la réception critique de Kaija Saariaho et Rebecca Saunders, parus dans *Compositrices l'égalité en acte* (2019) et *Les silences de la musique. Écrire l'histoire des compositrices* (2024).

TABLE DES MATIÈRES

Viviane Waschbüsch, Delphine Vincent, Laurent Pottier, Louisa Martin-Chevalier PRÉFACE	7
Hyacinthe Ravet OUVERTURE : COMPOSITRICES, DE L'ENGAGEMENT CRÉATEUR AUX STRATÉGIES POLITIQUES.	11
Stagnation ou progression?	12
Présence et diffusion des compositrices	12
La programmation de l'Ensemble intercontemporain et celle du festival <i>Présences</i>	16
Quelle transmission du métier?	19
Éducation et accès à l'enseignement	19
La ténacité des représentations genrées associées à la création.	23
Créer comme métier	25
Quels enjeux esthétiques et politiques?	27
Le rapport aux technologies en musique	28
Mener une politique volontariste?	31
Claire Lapalu LE PARCOURS DE CLAUDE ARRIEU À LA RADIO: DE LA RECONNAISSANCE À L'OUBLI.	37
La construction d'une carrière radiophonique	37
La participation aux instances de pairs	40
Être diffusée sur les ondes : une voie pour accéder à une reconnaissance publique.	42

Les commandes comme symboles de la légitimité.	46
La radio productrice de discours et relai des stéréotypes de genre	50
Conclusion	55
Cécile Quesney – Mariette Thom	
ÊTRE UNE COMPOSITRICE COMMUNISTE	
DANS LES ANNÉES 1930 ET 1940 :	
LE CAS ELSA BARRAINE (1910-1999).	57
De la gauche culturelle au communisme	58
Un engagement tremplin pour la carrière	60
De l'engagement culturel à la Résistance	61
Dans l'après-guerre, une compositrice communiste en vue	62
Un engagement en musique	64
Voïna, une symphonie contre la guerre en 1938	64
Le silence de la guerre	66
Avis, l'hommage aux résistants	67
Une compositrice « progressiste »	70
Une femme en musique : réception et reconnaissance	
institutionnelle	71
Une réception teintée de préjugés de genre	71
Barraine féministe ? <i>Ouvrage de dame</i>	73
Quelle reconnaissance pour une compositrice engagée ?	73
Viviane Waschbüsch	
ÉLIANE RADIGUE ET SON RÉSEAU D'INTERPRÈTES :	
ÉTUDE DE LA TRANSMISSION D' <i>OCCAM II</i>	77
Le cycle <i>Occam Océan</i>	79
<i>Occam II</i> pour violon dans l'interprétation de Silvia Tarozzi.	83
La transmission d' <i>Occam II</i> à Irvine Arditti	87
Le cycle <i>Occam</i> pour instrument seul et ensemble de musique de chambre ou orchestre	90
Conclusion	90
ANNEXE	92
Interview de Silvia Tarozzi par Viviane Waschbüsch	92

Consuelo Salvadori	
CONCILIER LA NORME ET LA MARGE :	
<i>RIVOLTA</i> DE CAROLINE CHARRIÈRE	101
Le chant choral à Fribourg	103
L'art choral fribourgeois élu modèle national	104
Charrière sort du canon	105
Le modèle Marini	109
Un chant populaire différent	112
Ariane Couture	
SÉRIE HOMMAGE DE LA SMCQ À ANA SOKOLOVIĆ	
ET KATIA MAKDISSI-WARREN :	
UNE DOUBLE EXCEPTIONNALITÉ	115
Ana Sokolović : quand la musique raconte des histoires	119
Katia Makdissi-Warren : une musique connectée	
à toutes les cultures	123
Compositrice et femme : une double exceptionnalité	127
Être reconnue comme compositrice : la voie de l'ouverture	128
Être une femme en musique de création	131
Conclusion	133
Danielle Roster	
LOU KOSTER (1889-1973) : PARCOURS	
D'UNE MUSICIENNE ET COMPOSITRICE	
LUXEMBOURGEOISE	135
Étudiante, enseignante, puis professeure de piano	
au Conservatoire	138
Musicienne de cinéma muet et compositrice	
de musique légère	140
L'opérette <i>An der Schwemm</i> et ses œuvres	
pour orchestre diffusées par <i>Radio Luxembourg</i>	143
Rupture, reprise et féminisme	148
Sa musique	153

Francesca Guerrasio	
<i>LA BALLATA DEL VASSALLO</i> D'IRMA RAVINALE : RÉFLEXIONS SUR LA CONCEPTION ÉTHIQUE DE L'ART, DE LA POIÈSIS ET DE LA CRÉATION MUSICALE DANS L'ITALIE DES ANNÉES 1990	
	159
Comment analyser les œuvres d'Irma Ravinale	159
La composition comme acte communicatif et activité quotidienne	160
<i>La Ballata del vassallo</i> au tournant des années 1980-1990 . . .	163
Tradition et rénovation en tant que signes d'identification fondamentale	169
Vincent Tiffon	
LA RECONNAISSANCE INTERNATIONALE DE L'ŒUVRE MUSICALE ET DE L'ACTION INSTITUTIONNELLE D'ANNETTE VANDE GORNE	
	173
Présupposés théoriques	173
Objectifs	173
Définition de la médiologie	174
Analyse médiologique de l'activité d'Annette Vande Gorne . .	176
Support d'inscription et de stockage	176
Procédés généraux de symbolisation, mode d'expression. .	178
Dispositifs de diffusion	182
Code linguistique hégémonique, techniques d'écriture. . . .	184
Cadres d'organisation	187
Matrices de formation	190
Conclusion	193
Laurent Pottier	
QUELQUES FEMMES QUI ONT MARQUÉ L'HISTOIRE DE L'INFORMATIQUE MUSICALE ET DES MUSIQUES ÉLECTROACOUSTIQUES	
	195

Alban Ramaut	
LA RÉCEPTION DE <i>QUATUOR II</i> DE BETSY JOLAS	
EN 1966 ET AU-DELÀ DANS LA PRESSE – ESQUISSE	
DE L'HISTOIRE D'UN PARCOURS	211
De deux mots, «réception» et «parcours»	212
De 1966 à nos jours, les transformations de la critique	215
Arrêt sur image, quel est le sujet?	218
Retour sur les écrits de compositeurs	220
Mouvements inversés	221
Histoire d'un parcours	223
Une femme parmi d'autres, pas comme les autres	226
Confusion des genres	229
L'air du temps	231
Pour conclure	233
ANNEXE	235
Musique au féminin	235
Un enfant de l'amour	236
Delphine Vincent	
UN FAISCEAU D'ENJEUX : LA RÉCEPTION CRITIQUE	
DE LA CRÉATION D' <i>ADRIANA MATER</i>	
DE KAIJA SAARIAHO	239
Le poids des attentes	242
Le poids des préjugés	248
Sujet atypique	250
Musique	255
Paternalisme et sexisme décomplexé	261
Grève	263
Conclusion	265
BIOGRAPHIES	267
TABLE DES MATIÈRES	271

Les mondes de la musique et de la musicologie invisibilisent les **L**compositrices. Cette invisibilisation se manifeste à travers plusieurs paramètres, dont le nombre de compositrices présentes dans les programmations musicales, bien inférieur à celui de leurs homologues masculins, leur présence réduite dans les publications scientifiques, leur sous-représentation dans la presse musicale et généraliste, les critères parfois extra-musicaux de réception de leurs œuvres et les difficultés rencontrées dans l'évolution de leur carrière. Cet ouvrage met en lumière des parcours de compositrices des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles en s'intéressant tant à leurs œuvres, aux processus de leur création, qu'à leur réception critique, par des contributions variées de spécialistes de ces thématiques. Il s'intéresse à des tendances diverses des musiques académiques et prend en compte de nombreuses traditions nationales, avec un accent sur la francophonie.

LOUISA MARTIN-CHEVALIER est maîtresse de conférences en musicologie à Sorbonne Université, elle mène des recherches sur la création musicale dans les pays de l'Est (^{xx}e-^{xxi}e siècles) en interrogeant les enjeux de genre, les incidences des mouvements migratoires et de l'exil.

LAURENT POTTIER est professeur à l'université Jean Monnet Saint-Étienne, spécialisé sur les musiques utilisant les technologies électroniques et numériques. Il a également enseigné à l'IRCAM et a dirigé le secteur recherche au GMEM à Marseille.

DELPHINE VINCENT est maîtresse d'enseignement et de recherche à l'Université de Fribourg en musicologie. Ses recherches portent, notamment, sur l'opéra contemporain, les études de genre en musicologie, la musique de film et la musique suisse.

VIVIANE WASCHBÜSCH est maîtresse de conférences en musicologie à l'Université Jean Monnet Saint-Étienne. Ses recherches portent sur l'analyse des musiques des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, les compositrices et les études de genre à travers l'étude de la représentation des compositrices contemporaines dans la presse.

Illustration de couverture :

Nana par Niki de Saint Phalle au musée Guggenheim de Bilbao, 30.05.2015.

© Robert B. Fishman/DPA/Photononstop

ISBN 978-2-05-102954-4



9