

Musique, Femmes et Interdits

Rencontre internationale
des 3-4 octobre 2008

CCR d'Ambronay

Labellisé Centre culturel de rencontre depuis 2003, Ambronay est un lieu de partage où la culture est accessible, un lieu d'échange ouvert sur la vie. Enfants, adolescents, amateurs, professionnels, chercheurs, étudiants, artistes internationaux, jeunes professionnels..., le Centre culturel d'Ambronay est un lieu de rencontre, un espace de création et d'épanouissement offert à tous.

Le centre de recherche d'Ambronay permet aux chercheurs et aux créateurs de travailler de concert pour explorer les ramifications intellectuelles, humaines, sociales et artistiques de sa thématique « Musique et Sacré ». Les ouvrages d'Ambronay Éditions s'adressent ainsi à un public curieux des arts et de la culture.

Moins monographies que florilèges, les Cahiers saisissent le temps d'un instant une pensée en évolution autour de projets développés par le Centre culturel de rencontre. Ils ont pour parti pris d'établir un dialogue entre la pratique artistique, culturelle et la réflexion intellectuelle. Ils procèdent donc de la rencontre de regards variés sur les projets artistiques et invitent au dialogue.

Ambronay : un lieu de qualité, de curiosité, de créativité.
www.ambronay.org

Pourquoi associer musique et femmes ? Pourquoi leur adjoindre la notion d'interdits ? Que ce soit dans l'Antiquité, aux premiers temps du christianisme, en terres d'islam ou dans notre société contemporaine, la musique n'est pas étrangère aux rapports hommes-femmes. Tantôt accusée de provoquer une « mollesse » chez les hommes, tantôt portée aux nues – pour l'élévation ou les plaisirs qu'elle provoque –, la musique a souvent été prise à partie ou instrumentalisée.

Présent de la « Dame du Ciel » chez les Égyptiens, incarnée par la lyre d'Apollon qui charmaient l'Olympe chez les Grecs, « feu qui brûle le cœur et l'âme » en Inde, la musique, tantôt femme tantôt homme dans son origine mythique, est pourtant presque toujours associée au féminin. Et puisque pour l'homme – et tout ce qui se place du côté du masculin, du viril et du sociétal – elle exerce un pouvoir entre fascination et menace (à l'image-même des femmes), il a fallu, au cours du temps, mobiliser différents accommodements, variables d'une société à l'autre, pour en préserver le cadre et autoriser la jouissance qu'elle procure.

Ce colloque réunissait chercheurs de tous horizons, acteurs des politiques publiques et artistes sous la direction scientifique d'Aline Tazuin (CNRS) et la coordination d'Isabelle Battioni (directrice adjointe du CCR d'Ambronay). Conférences, débats et concerts étaient ouverts à tous, qu'ils soient étudiants, musiciens, scientifiques, curieux, etc., car c'est en effet l'ambition du CCR d'Ambronay de favoriser la rencontre, les croisements, les débats. On trouvera dans ce Cahier d'Ambronay n°6 diverses pistes de réflexion, des points de vue résolument variés et même certaines propositions concrètes. Nous souhaitons en effet que ces textes soient lus comme un point de départ, un point d'appui à une essentielle poursuite de ces débats et de ces réflexions sur un sujet loin d'être épuisé ou dépassé !

Alain Brunet

Directeur général du Centre culturel
de rencontre d'Ambronay

- 8 **Introduction** - Aline Tauzin
- 15 **Femmes et religion**
- 17 **Voix féminines dans l'histoire du culte chrétien** - Jean-Yves Hameline
- 35 **Plains-chants et motets pour les religieuses dans la France catholique des XVII^e et XVIII^e siècles** - Cécile Davy-Rigaux
- 55 **Amour sacré, amour profane : sainte Cécile et les femmes musiciennes dans la peinture du XVII^e siècle** - Florence Gétéau
- 83 **Entre ateliers d'artistes et musicologie**
- 85 **Le Concert secret** - Denis Raisin Dadre
- 93 **Orfeo's Machines** - Bonnie Gordon
- 107 **La tradition des courtisanes de l'Inde du Nord : passé et présent** - Francesca Cassio
- 117 **Du côté des politiques**
- 119 **À propos du cas Montgeroult : réflexions sur la constitution et l'écriture des « grands récits » musicologiques** - Jérôme Dorival
- 147 **Jeunes apprenties musiciennes : entre ordre et transgression** - Catherine Monnot
- 169 **Musique, femmes et interdits : qu'en est-il des politiques ? De l'interdit à l'empêchement** - Reine Prat
- 193 **Autour de la voix**
- 195 **Dalmatica : un projet commun entre oral et écrit, traditions musicales latines et glagolitiques, masculines et féminines, en Croatie** - Katarina Livljanić, Joško Čaleta
- 207 **De la sexualité à la spiritualité, musique et danse des femmes baka du Cameroun** - Susanne Fürniss
- 221 **La voix chantée des initiées chez les Iṣà du Bénin** - Madeleine Leclair
- 229 **Exode, exil ou transhumance des voix de femme : la quête du « Gràave »** - Claire Gillie

Le colloque dont les actes

sont publiés ici s'est déroulé dans le cadre du 29^e Festival d'Ambronay, *Femmes, le génie interdit* ? Cette édition du festival se donnait pour objectif de faire entendre des compositrices du passé, méconnues ou trop peu jouées, et des artistes contemporaines désormais plus nombreuses à intervenir sous différentes formes dans le champ musical.

La place des femmes était donc questionnée d'emblée, leur rareté, leur quasi absence, aussi bien comme créatrices que comme interprètes. Le colloque s'est alors proposé d'éclairer les modalités et les causes de cette marginalisation, les modulations aussi, qui ont affecté cette dernière, selon les moments de l'Histoire. Bien sûr, il n'avait pas la prétention de parvenir à une quelconque exhaustivité. Mais des logiques se sont ébauchées, d'une époque à l'autre, d'un lieu à l'autre, que je vais m'efforcer de dégager, des cheminements se sont dessinés, entre textes savants et moments musicaux, entre l'abstraction des mots et la sensualité des voix et des instruments, donnant ainsi aux enjeux de savoir une dimension sensible et d'émotion.

Dans nombre de sociétés, la question des rapports entre musique et femme est posée avec insistance. Le fait musical est en effet un des lieux privilégiés où se dit quelque chose de la différence des sexes. Et parce que la hiérarchisation est son lot ordinaire, elle a conduit, dans de vastes aires culturelles, à l'exclusion des femmes de la pratique musicale ou à leur cantonnement dans un espace confiné, ou encore au déni de leur rôle et de leur production. D'autres sociétés, très minoritaires, reconnaissant au contraire aux femmes un rôle primordial dans la gestion du sacré, ont affirmé leur nécessaire concours lors de rituels majeurs.

Le premier groupe inclut les sociétés relevant des trois monothéismes. Mais il ne s'y cantonne pas. Pour ce qui est du christianisme, Jean-Yves Hameline nous montre comment, après des débuts d'un égalitarisme revendiqué, il s'est progressivement structuré, tout au long du premier millénaire de son histoire, à l'image du groupe domestique de la société romaine où se trouvait déjà clairement affirmée la prééminence masculine. Jean-Yves Hameline signale aussi une des lignes rouges de la partition entre les sexes, que les dogmes des trois religions du Livre n'ont cessé de rappeler : à les suivre, la virilité est menacée par la musique. La fréquentation de la musique entraîne un ramollissement, une dévirilisation des sujets mâles, qui conduisent inmanquablement à la ruine d'organisations sociales bâties sur leur primat. C'est là un de leurs postulats fondateurs.

Il souligne également le développement concomitant d'un espace particulier, celui du monachisme, où le chant a gardé toute sa place, et où a parfois perduré la célébration en commun, voix de femmes et voix d'hommes mêlées, des offices religieux. Un espace où

se jouait une forme de désobéissance, tolérée, aux rigueurs du dogme concernant la jouissance musicale, et qui offrait de surcroît aux femmes la possibilité de se soustraire à leurs assignations ordinaires, celles du mariage et de la maternité.

La réduction de l'échelle à une période plus brève n'invalide pas cette logique. Elle fait aussi ressortir des stratégies ou des évolutions, qui toutes ont pour fondement le lien entre musique et femme, sa dangerosité mais aussi la séduction qu'il opère. Cécile Davy-Rigaux montre comment la Réforme catholique a fait appel au chant féminin, en suscitant le développement dans le seul dessein d'atteindre ses propres objectifs. Il s'agissait pour la hiérarchie ecclésiastique à la fois de soumettre à nouveau la vie conventuelle à une règle qui s'était quelque peu relâchée et d'attirer une haute noblesse qui servirait alors d'exemple, par ses pratiques de piété, à l'ensemble de la société. Le moment est très particulier et le phénomène unique, nous est-il précisé, de cette transmission de femmes à femmes, de ce chant qui circulait des nonnes aux dames de l'aristocratie venues les écouter, et de l'effervescence créative qui en a résulté. Ce qui était convoqué là, c'était la sensualité, le charme de voix féminines connaisseuses de l'art musical, dans le seul projet de consolider l'autorité de l'Église un temps ébranlée. Une telle convocation des sens, l'art baroque dans son ensemble l'a magnifiée, prenant ainsi le contre-pied de l'austérité protestante. Mais en fixant des règles précises, ici de composition, validées par les responsables cléricaux, ce qui était censé garantir la « bienséance » des œuvres proposées. À lui seul, le terme suffit à indiquer que le danger d'un débordement n'était jamais très éloigné.

Florence Gétreau nous donne à voir les transformations subies par l'image de sainte Cécile, figure tutélaire des musiciens, le glissement, au long de plusieurs siècles, de sa position de jeune fille martyrisée pour avoir voulu conserver sa pureté virginale à une sibylle séductrice et jouisseuse. L'adjonction – tardive, à la fin du Moyen Âge – d'un orgue portatif à ses côtés conforte d'abord cette représentation sublimée de la femme, « emblème de l'harmonie céleste », « intermédiaire entre le ciel et la terre ». Puis, à partir de la Renaissance, et de l'œuvre de Raphaël, commence à s'effectuer un travail de déconstruction, lointain précurseur de combats à venir et dont des communications ultérieures se feront l'écho. Le modèle passe de la sphère du religieux au cadre domestique et l'orgue laisse la place à l'épinette, instrument féminin synonyme d'une pratique musicale à la fois profane et cantonnée aux salons des demeures privées. Chez nombre de peintres, le corps de la femme devient très présent, engagé dans des transports mystiques ou dans une séduction dont les atouts charnels, abondamment représentés, ne manqueront pas d'être dénoncés plus tard, par un XIX^e siècle de nouveau interdicteur.

Le *Concert secret des Dames de Ferrare* que nous a donné à entendre Denis Raisin Dadre et sur lequel il a fourni quelques précisions, permet d’appréhender une des formes prises par la fascination exercée par la musique, fascination à la mesure des dangers énoncés par les institutions religieuses. À la fin du *xvi^e* siècle, le duc de Ferrare réunit à sa cour quelques musiciennes auxquelles il offre la possibilité de se consacrer entièrement à leur art. Des heures quotidiennes de pratique conduisent à la perfection de leur chant, dont il est dit qu’il conjugue la netteté des propos et les ornements virtuoses. Une telle perfection est rendue plus fantasmagique encore par le secret qui entoure leurs prestations : la musique qu’elles interprètent est demeurée inédite car interdite d’édition et leur public est restreint par le bon vouloir de leur mentor. Dès lors, les poètes s’empressent d’écrire pour elles et les musiciens de composer, certains venus d’autres cours italiennes dans le but de percer le secret de ce Concert. Et sans doute peut-on suggérer que la quête de ces moments de grâce extatique, réservés à un petit nombre, se rejoue, de nos jours, dans celle de partitions égarées après que le duché ait disparu, et pour la plupart sans doute à jamais perdues.

La rencontre de ces deux pôles antinomiques que sont un pouvoir politique éminemment masculin et une jouissance musicale repérée du côté de la femme ne s’est pas jouée à l’initiative du seul duc de Ferrare. Denis Raisin Dadre ne manque pas de comparer ce dernier à certains maharajas des Indes, eux aussi grands amateurs de concerts au fond de leurs palais, que Satyajit Ray s’est attaché à recréer dans son film *Le Salon de musique*.

Francesca Cassio et Saira Begum ont illustré cette tradition durant le colloque. Saira Begum, qualifiée de « dernière courtisane de Bénarès », est l’ultime représentante d’une longue lignée d’interprètes féminines du chant de cour. La société hindouiste – mais elle n’est pas la seule – classe les femmes en deux catégories distinctes : dans l’une, celles qui sont destinées à la vie conjugale et à la reproduction, et dans l’autre, celles qui font profession des arts, musicaux, littéraires, etc. et sont en même temps des prostituées. Et si, à Ferrare, le secret entourait les productions du Concert, en Inde, c’est le silence qui a régné au sujet de ces artistes dont le nom n’est jamais mentionné dans les traités de musique. Seuls en notent l’existence quelques récits de voyageurs étrangers, quelques gravures ou photographies.

Là comme à Ferrare, se réitèrent, à chaque concert, l’accaparement, par les tenants du pouvoir politique, de la jouissance musicale et, ce faisant, la tentative d’atteindre à une complétude dont la caractéristique est précisément d’échapper à l’humain. Et ce, au prix de l’effacement des femmes.

De l’œuvre de Monteverdi, *Orfeo*, dont nous parle Bonnie Gordon, les femmes se sont trouvées exclues, au moins lors de sa création. Le *xvii^e* siècle marque une étape particulière : ce n’est plus seulement la voix qui est mise à contribution pour exprimer les émotions humaines, ce sont aussi les instruments de musique – là réside la nouveauté. On a dès lors

affaire à un art modifié, selon les termes de l'auteur, et non plus naturel. Le recours aux castrats va dans le même sens, dont Bonnie Gordon considère le corps à l'égal d'un instrument, modifié qu'il est par l'intervention chirurgicale. Celle-ci permet de conserver les aigus du chant tout en chassant les femmes de la scène.

Retour en France. Les évolutions qui vont être dépeintes portent la trace des enjeux d'émancipation des femmes. Mais d'abord de leur effacement, dont il vient d'être question : Jérôme Dorival en donne une illustration avec Hélène de Montgeroult, dont la vie s'est déroulée à cheval sur les XVIII^e et XIX^e siècles. Elle fut la première femme professeur de piano au Conservatoire de Paris et une compositrice « annonciatrice des grands romantiques ». C'est pour son enseignement qu'elle fut reconnue et non pour son activité créatrice, qui fut envisagée avec condescendance puis passée sous silence, jusqu'à ce que nos contemporains viennent y remédier, tant il est vrai que les femmes sont mieux tolérées comme interprètes, c'est-à-dire exécutantes, que comme créatrices. Le génie peine à être autre que masculin.

Pour la période actuelle, et à partir de plusieurs enquêtes portant sur les pratiques musicales au tout début des années 2000, Catherine Monnot note des similitudes avec ce qu'il en était à l'époque de Madame de Montgeroult. Même si les écoles de musique (tous types confondus) accueillent davantage de filles que de garçons, à y regarder de près, cette fréquentation s'inscrit en droite ligne des pratiques éducatives antérieures de la bourgeoisie ou de la noblesse. En réalité, c'est le statut du corps de la femme qui continue de poser question. Les jeunes filles font massivement le choix des claviers ou de gros instruments parce que, en cachant leur corps, ils sont censés répondre à un souci de pudeur qui leur serait constitutif. À l'opposé, les instruments à vent sont délaissés, hormis le cas particulier de la flûte traversière. Quant à la carrière de concertiste, parce qu'elle expose le corps, elle continue à être assimilée à une forme de prostitution. L'ébauche d'une rupture semble se dessiner chez les plus jeunes, dans la liberté de choix d'un instrument éventuellement atypique, dans la liberté laissée aux jeunes filles de ne plus se conformer aux stéréotypes hérités du passé. L'appui du père serait alors déterminant. Les garçons, de leur côté, n'échappent pas – pas encore ? – aux déterminismes transmis.

C'est l'inscription de l'égalité entre hommes et femmes dans les arts du spectacle qui retient l'attention de Reine Prat, à partir d'une mission lancée en 2006 par la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (Dmdts). Il est fait le constat que cette égalité est tout aussi difficile à mettre en place que dans les autres domaines. À tous les postes de direction, les hommes sont largement majoritaires. Et les lignes de pouvoir se déplacent dès qu'une forme d'art change de statut : ainsi, la danse se voit largement investie par les

hommes à partir du moment où elle cesse d'être considérée comme un art mineur. Mais, dans le même temps, les femmes, par leur présence de plus en plus marquée, conquièrent les marges que constituent les musiques baroque et contemporaine. En s'appuyant sur l'action de réseaux et de groupes de réflexion existants, ainsi que sur ses propres analyses des raisons d'une telle inégalité, Reine Prat élabore un certain nombre de propositions de mesures visant à remédier à un tel état des choses.

Ces évolutions, ces remises en question, Claire Gillie nous en entretient également, à partir d'un double constat : celui de l'aggravation des voix de femme, avec la perte d'une octave au cours des cinquante dernières années, et celui de l'embarras qu'un tel changement de tessiture vocale provoque dans les champs de la médecine et de l'éducation. Elle propose de décrypter cette perte dans l'aigu comme l'effet d'une révolte des voix de femme contre une assignation, contre une construction masculine, l'effet de la conquête d'une parole de sujet.

Dalmatica est avant tout une expérience musicale réunissant les deux traditions liturgiques, byzantine et romaine, présentes dans la Dalmatie croate. La première, masculine, utilise le glagolitique, ou slavon d'église, tandis que la seconde, féminine, s'appuie sur un corpus en latin. Outre cette rencontre, le projet se conçoit aussi comme un pont jeté d'un sexe à l'autre, par le recours à un vêtement datant du Moyen Âge, la dalmatique, habit sacerdotal byzantin à l'origine, mais qui fut également porté, indifféremment, par les hommes et les femmes.

Pour finir, et pour questionner cette belle homogénéité, les deux communications qui traitent de sociétés africaines présentent une tout autre logique que celle que nous avons vue à l'œuvre jusque-là. Susanne Fűrnis, tout d'abord, avec les Baka du Cameroun (Pygmées), dépeint un groupe organisé autour de la complémentarité entre les sexes et d'une répartition des tâches qui se fait en fonction des situations et ne semble guère comporter d'interdits. Plus encore, pour être efficace, le rituel nécessite la célébration conjointe d'un homme et d'une femme, souvent un couple. Quant aux entreprises dangereuses, telle la chasse aux éléphants, elles ne peuvent réussir « sans le pouvoir du tissage polyphonique des voix féminines ». Le chant féminin, et lui seul, a la capacité de créer une enveloppe sonore autour du corps des chasseurs, qui va les défendre contre tous les risques.

Madeleine Leclair s'attache, quant à elle, à l'étude d'un sous-groupe yoruba du Bénin qui vénère une « Mère Divinité » dont le pouvoir est de rendre la terre féconde. Elle montre la communauté de lexique entre les différents types de voix et les états de cuisson de l'igname, ou entre les étapes d'apprentissage du chant et les phases de cuisson de ce même tubercule,

essentiel à la survie du groupe. Quant au culte rendu à cette divinité, les rituels en sont effectués par des hommes mais aussi par une communauté de femmes qui lui sont consacrées, après avoir suivi un long processus initiatique que l'on est davantage accoutumé à observer, dans nombre d'ethnies africaines, du côté masculin. Il y a là une apparente inversion des pôles, où la position dominante serait celle d'un féminin, en réalité maternel, inversion dont il serait intéressant de suivre toutes les implications.