

Pratiques musicales féminines discours, normes, représentations

Ouvrage dirigé par
Catherine DEUTSCH et Caroline GIRON-PANEL

Catherine CESSAC – Carla CONTI – Catherine DEUTSCH
Estelle FREYERMUTH – Inga Mai GROOTE – Fabien GUILLOUX
Massimo PRIVITERA – Cécile QUEFFÉLEC – Martine SONNET

collection Symétrie Recherche, série Histoire du concert, 2016

Quelques échos des pratiques musicales dans l'éducation des filles au XVIII^e siècle

Martine SONNET

Au XVIII^e siècle, les leçons de musique vocale et instrumentale font nécessairement partie de la formation des jeunes filles de la grande bourgeoisie et de la noblesse, que celle-ci soit assurée dans le cadre familial ou déléguée, au moins pour un temps, à une institution – pensionnat conventuel le plus souvent. Leurs frères, au collège ou à la maison, en reçoivent aussi mais leurs cursus scolaires beaucoup plus complets, dictés par des ambitions de carrières civiles ou militaires inaccessibles aux femmes, en estompent la visibilité. Endogamie sociale aidant, les initiations musicales de jeunesse, féminine et masculine, anticipent une pratique amateur dans l'entre-soi des salons¹, et si la pratique se trouve délaissée, les mélomanes des deux sexes se mêleront au moins dans le public des concerts². Apprendre la musique n'est pas une spécificité de l'éducation féminine et les effets de genre à l'œuvre dans cet apprentissage, greffé sur des cursus bien distincts par ailleurs, sont une composante de ses enjeux sociaux. Le Paris des décennies pré-révolutionnaires, concentrant toute la diversité des usages pédagogiques, institutionnels ou familiaux, qui ont cours dès lors qu'il est pourvu aux nécessités les plus vitales de subsistance et de logement, offre un terrain privilégié pour lire l'inscription des pratiques musicales propres à l'éducation des filles dans la socio-économie culturelle de la ville. Des écrits « du for privé », correspondances et autobiographies féminines, ajoutent une touche sensible à cette observation.

-
1. Voir Marie-Thérèse DE TRUCHIS & Diane BAUDE, « Les salons au XVIII^e siècle : les salons musicaux, le salon de musique », *Musique et Musiciens au Faubourg Saint-Germain*, sous la direction de Jean GALLOIS, Paris : Délégation à l'Action artistique de la Ville de Paris, 1996, p. 28-34.
 2. Sur la présence « régulée » des femmes dans le public des académies de concert, voir Georges ESCOFFIER, « De la tentation à la civilisation : la place des femmes au concert en France au XVIII^e siècle », *Les Sociétés de musique en Europe 1700-1920 : structures, pratiques musicales, sociabilités*, sous la direction de Hans Erich BÖDEKER & Patrice VEIT, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 101-128.

souçon de moustaches. Si elle est mariée, elle intervertira le fameux article 213 du Code civil, relativement à l'obéissance conjugale²⁵. » On voit ici la force et la ténacité des représentations genrées attachées à la pratique instrumentale.

Et les garçons ?

La musique était-elle un impératif exclusivement féminin ? À en croire Julie-Victoire Daubié (1824-1874), première bachelière française et fine observatrice de la société de son temps, il semblerait que ce soit le cas. Évoquant les excès de l'éducation musicale presque forcée des filles, elle remarque concernant les garçons que « le programme universitaire est trop chargé pour laisser une place suffisante à l'instruction artistique dans nos lycées et collèges²⁶ ». La situation de l'éducation musicale masculine est donc l'exact opposé de celle des jeunes filles : l'enseignement artistique serait sacrifié sur l'autel des disciplines scolaires traditionnelles et plus prestigieuses²⁷. En filigrane, on devine l'idée que la musique ne constitue pas une occupation assez sérieuse pour être cultivée par un jeune homme. Nous sommes bien loin ici de la mode des demoiselles musiciennes. En examinant les statistiques de fréquentation du conservatoire de Strasbourg, nous constatons qu'après son ouverture aux filles, ces dernières sont en effet entrées massivement dans l'institution jusqu'à dépasser assez largement le nombre de garçons : entre 1876 et 1914, les filles représentaient environ 56 % des élèves. La forte présence féminine dans les conservatoires a d'ailleurs sans doute limité dans une certaine mesure l'éducation musicale des garçons, en faisant de ces écoles des lieux jugés comme féminins pour les mentalités de l'époque. Pour le critique Émile Vuillermoz, les garçons qui franchissaient les portes des conservatoires étaient même confrontés à un « péril rose » :

Le conservatoire [de Paris], où elles [les demoiselles] sont déjà la majorité, finira par rester leur propriété personnelle et les classes que l'on appellera « classes mixtes » seront celles où l'on tolérera la présence de deux ou trois porteurs de moustache. Tel, aux concours annuels de harpe, on voit parfois un timide adolescent, fourvoyé dans l'essaim blanc et rose des fillettes aux doigts légers, se présenter gauchement sur la scène qu'attriste son veston noir et froisser de ses rudes phalanges les cordes d'or encore toutes vibrantes de la douce caresse de jolis bras nus, tel apparaîtra dans quelques années l'outrecuidant garçon qui s'entêtera à pénétrer les mystères, devenus semblables à ceux d'Isis, de la fugue, de l'orgue ou du cornet à piston²⁸.

Si l'éducation musicale masculine est plus rare, elle est généralement plus poussée que l'éducation musicale féminine. C'est d'ailleurs à l'intention des jeunes gens qu'est créé le conservatoire de Strasbourg, qui ajoute une formation théorique complète (solfège, harmonie, contrepoint, histoire de la musique) à leur formation instrumentale. Pour eux,

25. *Les Français peints par eux-mêmes*, p. 254.

26. Julie-Victoire DAUBIÉ, *La Femme pauvre au XIX^e siècle*, collection Saga, Paris : Thorin, 1869 ; réédition collection Des femmes dans l'histoire, Paris : Côté femmes, 3 volumes, 1993, p. 12-13.

27. Fait symptomatique, nous n'avons retrouvé, au hasard de nos recherches, aucun texte conseillant l'éducation musicale aux garçons.

28. Émile VUILLERMOZ, « Le péril rose », *Musica*, 114 (mars 1912), p. 45. Cité dans LAUNAY, *Les Compositrices en France*, p. 57.



Illustration 12. Bartolomeo Veneto (actif de 1502 à 1546), *Santa Cecilia*, localisation inconnue.

© droits réservés

Bembo. Née à Venise, élève de Francesco Cavalli, elle épouse Lorenzo Bembo, un descendant⁴¹ du poète Pietro Bembo (1470-1574). Après avoir subi les brutalités de son mari, elle demande en 1672 le divorce (lequel n'a jamais été prononcé) et arrive en France vers 1676. Elle est pensionnée par Louis XIV et passe le restant de sa vie dans la communauté de la Petite union chrétienne des Dames de Saint-Chaumont dans la paroisse de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle à Paris. C'est peut-être pour cette communauté qu'elle composa une partie de son œuvre religieuse, notamment *Les Sept Psaumes de David*, sur une traduction française d'Élisabeth-Sophie Chéron, peintre, graveuse et poétesse de renom. Toutes ses œuvres, dont un grand *Te Deum* et un *Ercole amante* sur le livret de l'abbé Francesco Buti déjà mis en musique par Cavalli, sont conservées en manuscrit autographe au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France ; il est fort probable que la plupart d'entre elles ne furent jamais jouées⁴².

Si l'œuvre d'Élisabeth Jacquet a connu un tel rayonnement contrairement à celle de ses consœurs et est parvenue jusqu'à nous, c'est en grande partie grâce à l'édition. Il n'était pas aisé à cette époque d'être publié. Il y fallait certes beaucoup de volonté, mais également des moyens que la compositrice trouva certainement auprès du roi.

Entre discours et réalité

Toutes les œuvres publiées d'Élisabeth Jacquet de La Guerre⁴³, ainsi que le livret manuscrit des *Jeux à l'honneur de la victoire*, comportent une dédicace à Louis XIV, et ce jusqu'à la mort du monarque bienfaiteur. Emplis naturellement de déférence, ces textes frappent par leur ton très personnel, signe de la relation particulière instaurée entre le roi et sa musicienne qui pouvait recourir à une forme d'expression plus intime qu'un auteur de sexe masculin. Outre un contenu informatif très précieux, ces dédicaces dévoilent l'état d'esprit dans lequel se trouve la compositrice à une époque donnée. L'ensemble de ces éléments permet de situer ces documents entre *topoi* dédicatoires et confidences.

La première dédicace se trouve dans le premier livre de *Pièces de clavecin* de 1687. La compositrice a alors vingt-deux ans et noircit quatre pages serrées dans lesquelles la déception se glisse entre l'enthousiasme le plus vif et la gratitude la plus absolue :

Sire, voicy le premier ouvrage que j'ose mettre au jour, et je prens la liberté de le dedier à Vostre Majesté, parce que je luy suis redevable de tout ce que mon génie a produit jusques à present. Ouy, Sire, il me souvient que trouvant en moy, à l'âge de cinq ans, quelques dispositions pour le jeu de clavessin, vous ordonnâtes que l'on prist soin de m'y eslever. Qui pourrait

41. L'arrière grand-mère de Lorenzo était la sœur de Pietro Bembo.

42. Voir Claire A. FONTIJN, *Antonia Bembo: « Les goûts réunis », Royal Patronage, and the Role of the Woman Composer During the Reign of Louis XIV*, Ph. D., Duke University, 1994. Voir aussi Claire A. FONTIJN, *Desperate Measures the Life and Music of Antonia Padoani Bembo*, New York–Oxford : Oxford University press, 2006.

43. À l'exception de ses *Cantates françaises* profanes de 1715, dédiées à l'Électeur de Bavière Maximilien-Emmanuel II.

« patron » (le président de l'académie) du danger que les statues (qui ornent en réalité la *scenae frons* du théâtre) ne tombent si les filles chantent « comme Orphée²⁴ » :

Paròn el ghè un gran prigolo
Se'l canta in ste statole chialò
Che tutte quante le no uegne zò,
Perquè à ue sò què dire,
Ste Tosatte à cantare
Amuò Smorfeo, si le farà ballare ;
Qualcùn se la porae butar da rire
Mi mò hè uogiù uertire
La uuostra Segnorìa de uù, perchè
Se le caisse, à no ue lumentè.

Patron, c'est courir un grand danger,
Si l'on chante sous les statues qui se trouvent ici,
Qu'elles ne nous tombent toutes dessus.
Et je vais vous dire pourquoi :
Si ces filles chantent
Comme Orphée, elles les feront danser.
Certains pourraient en rire
Mais moi, je voulais avertir
Votre Seigneurie. Comme cela,
Si elles tombent, vous ne pourrez pas vous plaindre.

En 1585, l'Olimpica reçut aussi la visite de deux princes ambassadeurs japonais, devant qui les musiciens et les musiciennes salariés se produisirent²⁵. Mais la carrière de la famille Pellizzari se poursuivit ailleurs ; peu après la représentation de *l'Edippo*, ils changèrent de mécène et furent embauchés par le duc de Mantoue, Guglielmo Gonzaga, qui les avait d'ailleurs déjà entendus lors d'une visite en 1582²⁶. Les paiements des musiciens de la cour mantouane mentionnent Antonio Pellizzari à la fin de l'année 1587 ; en 1588, il est question d'un paiement de trois mille livres à « la musica Vicentina » ; l'année suivante, le duc Vincenzo Gonzaga se rendit à Ferrare accompagné d'un ensemble constitué des sœurs Lucia et Isabetta Pellizzari, de Lucrezia Urbani et de Caterina Romana²⁷. Cette mobilité entre différents mécènes et institutions ne diffère en rien de celle de leurs collègues masculins²⁸. On connaît en effet de nombreux exemples de musiciens qui changèrent ou accumulèrent les postes – et tout particulièrement ceux qui travaillaient pour les académies, qui étaient souvent recrutés parmi les musiciens actifs sur place, notamment dans les églises locales.

La renommée des sœurs Lucia et Isabetta Pellizzari est en outre confirmée par la trace de sources iconographiques : dans la galerie de portraits du château d'Ambras à Innsbruck, ancienne possession de l'archiduc Fernand II de Tyrol, une section était dédiée aux

24. Voir Luigi VALMARANA, *Smissiaggia de sonagitti, canzon, e smaregale in lengua pauana de Tuogno Figaro da Crespaoro*, Padova : Cantoni, 1586, C2v.

25. « [Les Japonais et leur suite] entrèrent dans le théâtre et entendirent un très suave concert de musique, avec des chants d'hommes et de femmes salariées par l'académie, et d'étrangers » (« Entrarono in teatro, et udirono un soavissimo concerto di musica, con canti d'uomini e donne salariate dall'Accademia, e forestieri. ») (ZIGGIOTTI, *Memorie sull'Accademia olimpica*. Cité dans MAINO, *Dispositivi illuminotecnici*, p. 63).

26. Bartolomeo Ziggioiti mentionne la « grande musique composée de virtuoses et de dames de Vicence salariées de l'académie » (« gran musica composta di virtuosi, e donne Vicentine salariate dell'Accademia »), qui joua devant Guglielmo. Voir ZIGGIOTTI, *Memorie sull'Accademia olimpica*, p. 76. Le parcours des Pellizzari a été étudié dans GALLO, *La Prima Rappresentazione*, p. LII.

27. Voir Iain FENLON, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, vol. I, Cambridge : Cambridge University Press, 1980, p. 128.

28. Virginia Vagnoli est un exemple de musicienne qui circulait entre deux cours différentes : Pesaro et Vienne. Voir FRANCO PIPERNO, « Diplomacy and Musical Patronage: Virginia, Guidubaldo II, Massimiliano II, 'lo Streggino' and Others », *Early Music History*, 18 (1999), p. 259-285.