Document generated on 07/14/2025 6:32 p.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Que signifie et ne signifie pas la musique des femmes ? What Women's Music Does, or Doesn't, Mean

Kyle Gann

Volume 19, Number 1, 2009

Composer au féminin

URI: https://id.erudit.org/iderudit/019930ar
DOI: https://doi.org/10.7202/019930ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gann, K. (2009). Que signifie et ne signifie pas la musique des femmes ? *Circuit*, *19*(1), 9–13. https://doi.org/10.7202/019930ar

Article abstract

Translation of a provocative text included in the programme for the 1998 Cologne Women's Music Festival, in which the American music critic attempts to identify characteristics of music composed by women.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Que signifie et ne signifie pas la musique des femmes ?[1]

Kyle Gann (traduction : Guy Marchand)

La seule fois où j'ai été modérateur d'une table ronde de compositrices, j'ai été pris au piège. J'avais récemment publié un article affirmant que les femmes apportaient à la musique une sensibilité différente de celle des hommes et je remarquai en passant que, comme cette nouvelle sensibilité était rafraîchissante et source de renouvellement, je sentais que la majorité des vraiment bons compositeurs étaient, à cette époque (les années 1980), des femmes.

Deux des compositrices de la table ronde remportaient beaucoup de succès en musique orchestrale. L'autre était une plus vieille amie, une créatrice d'œuvres conceptuelles très expérimentales. Je savais que les deux premières ne seraient pas d'accord avec moi et insisteraient pour dire qu'il n'y avait absolument aucune différence entre la musique des hommes et celle des femmes. Mais mon amie m'avait complimenté pour mon article ; elle était une alliée.

Or, juste avant d'entrer en scène, mon amie se tourna vers moi et dit : « Tu sais, j'ai repensé à l'article que tu as écrit, et j'en suis arrivée à la conclusion que je ne suis pas d'accord. » Sur scène, j'ai présenté mon point de vue, après quoi les trois autres m'ont découpé en petites lanières et m'ont suspendu pour me faire sécher. J'ai continué de sourire, mais j'aurais souhaité être ailleurs.

Ainsi, je sais par pénible et publique expérience que les femmes ne considèrent pas nécessairement les hommes qualifiés pour commenter cette question. Laissez-moi souligner en commençant ce fait assez évident que personne ne peut jeter un coup d'œil sur une pièce de musique particulière et déterminer avec certitude si elle fut écrite par un homme ou une femme. (Selon les idées de Susan McClary, on voudra peut-être faire une exception pour des œuvres comme la sonate *Hammerklavier* ou *Gruppen*, qui semblent

1. Article écrit pour le programme du Festival de musique de femmes de Cologne (octobre 1998). Texte original en anglais disponible à l'adresse suivante : <http://www. kylegann. com/ womens_music.html>.

d'une arrogance si mâle dans leurs ambitions ; mais ne nous laissons pas égarer dans ces eaux troubles d'ordre psychologique.) Il n'y a rien d'incongru à ce qu'une femme compose une puissante forme sonate, ou à ce qu'un homme crée une œuvre environnementale sensible aux sons de la nature. Les deux ont été faits et bien faits.

Néanmoins, après quinze ans de carrière comme critique musical, j'ai porté une attention considérable aux compositrices. J'ai essayé de leur donner un espace aussi égal que le permettaient les iniquités inhérentes au monde du concert. Dans mon monde musical particulier, c'est-à-dire le centre de Manhattan, il était impossible de ne pas noter que les compositrices œuvraient avec des référents différents de ceux des compositeurs.

Par exemple, les compositeurs suivants font une musique fondée sur l'usage de leurs propres voix et corps : Meredith Monk, Pauline Oliveros, Diamanda Galas, Laurie Anderson, Eve Beglarian, Elise Kermani, Joan LaBarbara, Shelley Hirsch, Pamela Z, Brenda Hutchison, Maria de Alvear, Linda Fisher, Bonnie Barnett, Christine Baczewska, Lynn Book, Barbara Golden, Toby Twining, David Moss et David Garland. On peut noter que sur les 19 compositeurs nommés, 16 sont des femmes.

De même, on peut faire une liste des compositeurs qui font de longues œuvres environnementales, méditatives et non structurées en détail, mais ouvertes sur les sons naturels comme la respiration, l'eau courante, les harmoniques et ainsi de suite : Anne Lockwood, Pauline Oliveros, Eliane Radigue, Maryanne Amacher, Brenda Hutchison et John Cage. Encore une fois, la liste est dominée par des femmes.

Le fait que des noms d'hommes apparaissent sur chacune des listes indique que les généralités en ce domaine ne valent pas plus que ce qu'elles valent en général. Ce qui ne veut pas dire que les généralités ne veulent jamais rien dire, qu'elles ne peuvent pas parfois suggérer quelque chose.

Maintenant, n'ayons pas peur de faire un premier et timide pas vers le théorique. N'est-il pas indéniable que ces deux catégories de musique, celle faite à partir du corps et de la voix du compositeur et celle sensible au son naturel, aient émergé au moment même où le nombre de compositrices augmentait significativement ? Et n'est-ce pas aussi notable que ces mouvements aient suivi une période complètement opposée pendant laquelle la musique (sous le sérialisme) était aussi impersonnelle et aussi structurée que possible ? Et le sérialisme lui-même ne semblait-il pas le résultat d'ambitions de carrière extrêmes, chaque compositeur essayant de se hisser au premier rang en créant des œuvres toujours plus ornementées, plus convulsives, avec des systèmes toujours plus difficiles à analyser que ceux de ses collègues ?

Au-delà, l'évidence devient anecdotique. Très peu des compositeurs que je connais seraient en mesure de surmonter leurs inhibitions pour chanter et danser en public. Inversement, je connais des compositrices mal à l'aise lorsqu'il s'agit de donner à leur musique la forme permanente et inchangeable de notes sur du papier. Je connais des compositeurs fiers de la complexité de leurs systèmes musicaux et qui, clairement, sont convaincus que celle-ci leur donne droit à un statut élevé dans la communauté musicale. Je n'ai jamais rencontré une femme ayant une telle attitude. Les femmes que j'ai connues étaient souvent hésitantes à exprimer des ambitions aussi fortes ; comme l'excellente et prolifique symphoniste Gloria Coates, qui écrivit plusieurs grandes œuvres orchestrales en multiples mouvements, avant de prendre conscience, avec fébrilité, qu'elle pourrait aussi les appeler symphonies.

La tentation – et peut-être est-ce une tentation à laquelle il ne faudrait pas succomber – est de tracer des lignes entre les tendances observées et nos images culturelles de la masculinité et de la féminité. Les hommes, comme le veulent les clichés, sont ambitieux, analytiques, mus par l'intérêt personnel et dictatoriaux. Les femmes sont réceptives, émotives, orientées vers la communauté, maternantes. Par conséquent, la musique que chacun écrit devrait refléter ses qualités.

Cas par cas, c'est évidemment faux. Prenons par exemple *Music for Four*, ce beau quatuor, non structuré, paresseusement « Walden Pond[2] » — c'est d'un homme, John Cage. Prenons ensuite *Sequoia*, une œuvre orchestrale qui frappe de plein fouet avec ses pages noircies de notes et hautement hiérarchisées – c'est d'une femme, Joan Tower. Ni l'une ni l'autre de ces pièces n'est assez inhabituelle, en rapport avec la question des caractéristiques stylistiques selon le sexe, pour être appelée une exception de quoi que ce soit.

2. L'auteur fait référence au célèbre étang situé dans le Vermont près duquel l'écrivain Henry David Thoreau fit construire une cabane où il mena une vie contemplative et de simplicité volontaire.

Alors essayons une approche différente. Au milieu du XXe siècle, la musique était caractérisée par un excès paralysant de structure, de logique, de précision scientifique, d'individualité. Cela était considéré (et je cite ici une autorité en la personne de Pauline Oliveros, car ce sont ses écrits qui m'ont mis sur cette voie) comme des valeurs masculines. Des valeurs opposées – communauté, réceptivité, émotivité, intuition, naturel – sont souvent considérées comme féminines.

Au milieu du siècle, la musique s'est presque étranglée elle-même en comptant de manière obsessive sur des qualités considérées comme masculines. Pour que la musique renoue dans l'acte même de composer avec une certaine notion de plaisir, pour qu'elle puisse exhiber la légitimité d'une intuition gratifiante, pour qu'elle puisse restaurer ses liens avec le public, elle avait désespérément besoin d'une intensive transfusion de valeurs considérées

comme féminines. Il importait donc peu que les valeurs structurelles masculines soient défendues par des femmes comme Betsy Jolas et les valeurs féminines de réceptivité assurées par des hommes comme La Monte Young. La musique avait un besoin urgent de retrouver son côté féminin.

Cela fait sens, et rend même poétiquement justice aux compositrices. Si je peux parler au nom des compositeurs, nos ambitions, notre peur d'être considérés comme efféminés (c'est-à-dire « non sérieux »), notre besoin d'être plus expert (complexe) que l'expertise (la complexité) de l'autre gars, nous a emberlificotés dans un terrible nœud gordien névrotique. Je dis cela à partir d'une expérience personnelle profondément sentie. N'importe lequel d'entre nous aurait pu exprimer intuition et émotion dans sa musique pour la rendre plus humaine et plus émouvante ; mais la plupart d'entre nous étions trop craintifs. Craintifs de ne pas être le Prochain Grand Compositeur après Bach, Beethoven, Stockhausen, et ainsi de suite.

Les compositrices – si l'on me permet une généralisation sans fard – ne furent pas aussi effrayées. N'ayant pour ainsi dire rien reçu de l'establishment musical, elles n'avaient pas beaucoup à perdre. Certaines d'entre elles, en toute honnêteté, sentirent qu'elles devaient écrire des œuvres orchestrales aussi grosses, fracassantes et bruyantes pour prouver qu'elles n'étaient pas seulement des « compositrices du dimanche ». Mais plusieurs, plusieurs d'entre elles, non intimidées par les expectatives de carrière définies par les valeurs masculines, ont embrassé l'intuition, la simplicité naturelle et les références personnelles dans leur musique, la rendant plus humaine et pleine de résonances pour les auditeurs. Et, individuellement, certaines d'entre elles, comme Oliveros, Meredith Monk, Laurie Anderson et Diamanda Galas, ont joué un rôle majeur dans le virage que la musique de ce siècle a opéré pour s'engager dans une voie plus saine.

Plusieurs hommes ne l'ont pas accepté. Les critiques musicaux masculins définissent souvent la « grande musique » explicitement en termes de valeurs considérées comme masculines et, bien sûr, ils passent entièrement à côté de la révolution en cours, rejetant avec ignorance de nouveaux bons compositeurs, tant hommes que femmes. Mais ils devront changer. Une étude récente révèle qu'à la fin des années 1980, un peu plus de 50 % des compositeurs diplômés des collèges américains étaient des femmes. Et cela, pour moi, est une garantie de notre future santé musicale.

Savoir si les compositrices sont différentes des compositeurs est peut-être un de ces débats sans fin opposant nature et culture qui ne peuvent que diviser les gens. Ce que j'aimerais plutôt suggérer est que l'histoire a placé les compositrices dans une position privilégiée, si elles choisissent d'en tirer

avantage, pour exercer une influence guérissante sur la musique torturée de cette fin de XXe siècle. Plusieurs ont choisi d'aller dans ce sens et nous avons toutes les raisons de leur en être reconnaissants. Et j'espère, cette fois, que personne ne m'en voudra.