

**« Qu'est-ce que vous faites dans la vie ? – Je suis compositrice. .
. »**

“What line of work are you in? — I’m a composer...”

Michèle Reverdy

Volume 19, Number 1, 2009

Composer au féminin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/019931ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/019931ar>

[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

Reverdy, M. (2009). « Qu'est-ce que vous faites dans la vie ? – Je suis compositrice. . . ». *Circuit*, 19(1), 15–21. <https://doi.org/10.7202/019931ar>

Article abstract

Continuing her answer to one of the “50 questions” she addresses in her book *Composer de la musique aujourd'hui*, Reverdy describes the many obstacles that French women must deal with to become composers. Following a brief autobiographical sketch, Reverdy addresses the question of the supposed essence of music composed by women, and attacks the myth of “innocently” composed music. She concludes with a discussion of the politics of musical composition.

« Qu'est-ce que vous faites dans la vie ? – Je suis compositrice. . . »

Michèle Reverdy

« La création musicale est au plus près du fantasme de toute-puissance de par son branchement direct sur l'essence intime des choses. »

Jacqueline Rousseau-Dujardin

Brève excursion autobiographique

Lorsque j'ai commencé à composer, je ne me percevais pas, dans la pratique de mon métier, comme une femme. Au fil des années, j'ai réalisé que certains hommes avec lesquels je travaillais - interprètes, organisateurs de concerts ou de festivals, responsables ministériels - s'adressaient à moi sur un mode différent de celui qu'ils adoptaient avec mes confrères masculins. J'ai été lente à comprendre que, étant une femme, mon statut de compositrice serait différent de celui des compositeurs. Certains acteurs du monde musical s'adressent à nous sur le ton de la plaisanterie galante, laissant entendre qu'une femme ne peut composer que pour passer le temps, comme autrefois elle s'occupait à broder. D'autres nous rabrouent comme des petites filles : la moindre difficulté de notre partition est montée en épingle et considérée comme un manque de connaissance du métier de notre part, alors que les mêmes, lorsqu'ils ont affaire à un compositeur, le respectent d'autant plus que sa musique est complexe, craignant trop de moquer un génie.

Cela se passait en 1988. Un jeune metteur en scène avait monté mon monodrame, *La nuit qui suivit notre dernier dîner*, dans le cadre du *Prüfstand* de l'*Opera stabile*, lieu d'expérimentation de la jeune musique à l'Opéra de Hambourg. J'avais profité de l'occasion pour avoir une entrevue avec Rolf Liebermann, alors directeur de cette institution, afin de lui présenter la partition de mon opéra *Le Château* d'après Kafka, qui, malgré l'appui d'Olivier

Messiaen, de John Cage et d'Henri Dutilleux, n'avait pas encore trouvé preneur sur une scène lyrique. Liebermann, feuilletant distraitement ma partition, me dit, un sourire goguenard aux lèvres : « *Ma petite*, vous écrivez pour trois piccolos, ne savez-vous donc pas que les piccolos jouent toujours faux ? » J'ai jugé inutile de lui préciser que c'est cette justesse approximative qui fait le charme de l'alliance de trois piccolos. . . Mais je me suis demandé s'il aurait interpellé de la même manière l'un de mes collègues masculins.

Il est rare que nous subissions des attaques frontales : tout simplement, on nous ignore.

Je me rappelle la création mondiale de mon œuvre *Propos félins* à Radio France en 1989. C'était une époque où la presse écrite donnait encore des comptes rendus détaillés de tous les concerts. Ce soir-là, il y avait plusieurs journalistes dans la salle. Le lendemain, les articles de ces journalistes parlaient de toutes les œuvres jouées au cours de ce concert, sauf de la mienne, qui était pourtant la seule donnée en création mondiale, et qui en outre avait obtenu un franc succès auprès du public. Non seulement cette œuvre n'était ni critiquée ni encensée, mais sa création n'était pas même mentionnée.

Un jour, alors que j'avais environ 30 ans, mon premier mari m'a dit : « Toi, tu es un vrai mec. » Je me suis insurgée contre cette assertion car je me sentais très femme : j'étais, je crois, assez séduisante, bien dans ma peau, j'aimais faire l'amour, la cuisine, m'occuper de l'aménagement de la maison et du jardin — nous habitions alors à la campagne. Je venais de donner naissance à un enfant qui me comblait de joie. . .

C'est à présent - après tant d'années!- que je comprends enfin le sens de ses paroles : j'ai, sans m'en rendre compte, toujours vécu comme un homme, c'est-à-dire librement et dans une grande indépendance.

Et en réfléchissant à cela, je me suis rappelé mon enfance.

Ma mère était une femme intelligente, active, enjouée, révoltée contre l'injustice faite aux femmes.

Elle était née à Alexandrie en Égypte, d'un père maltais et d'une mère française.

Aînée de neuf enfants, elle avait dix ans lorsqu'on rapatria en France sa mère, tombée gravement malade. Bien qu'elle fût brillante, son père la retira de l'école pour qu'elle s'occupe de ses frères et de sa sœur. Elle aurait voulu étudier, avoir un travail intéressant, décider de son destin. Cette terrible frustration eut pour conséquence mon éducation : ma mère m'a élevée comme un garçon.

Elle m'interdisait de participer aux tâches ménagères et lorsque je faisais mine de vouloir l'aider, elle me renvoyait à mes devoirs ou à mon piano,

ajoutant régulièrement: « je ne veux pas que tu deviennes comme moi » — sous-entendu: « une femme au foyer » donc asservie.

De son côté, mon père lui aussi me donnait un sens très fort de ma responsabilité: il fallait que je me prépare à avoir un bon métier, car n'étant pas riche, il n'avait rien d'autre à me léguer que son amour.

Tout en étant fermes sur certains principes, mes parents me laissaient libre de mes choix. C'est ainsi que, portée vers la littérature, j'ai choisi de faire des études de lettres classiques.

De même, constatant ma passion pour la musique, ils se sont privés de beaucoup de plaisirs afin de pouvoir me payer des cours particuliers — les conservatoires municipaux et les horaires aménagés n'existaient pas alors.

J'ai donc grandi avec la ferme conviction que, dans la vie, l'essentiel était de s'accomplir dans un métier et de ne compter que sur soi-même pour se nourrir. Le corollaire de cette attitude est que j'échappe à toute emprise, ce que beaucoup de personnes supportent mal.

Y a-t-il une musique spécifiquement féminine ?

On s'accorde généralement à dire qu'il y a une part féminine chez l'homme et une part masculine chez la femme, inégalement distribuées en chaque individu. On peut constater également que la bisexualité - en tous cas sur le plan fantasmatique - est largement répandue.

Je suis persuadée qu'il en va de même pour les œuvres. Il est impossible de savoir si une œuvre musicale a été composée par une femme ou par un homme, car il y a, à notre époque, des musiques « féminines » écrites par les hommes (dans l'entendement général et machiste, des musiques « mièvres »), et des musiques « masculines » (musclées, embrassant les « grandes formes » — symphonies, opéras) écrites par des femmes.

Vouloir déterminer le sexe d'une musique n'est donc pas pertinent, car il existe une infinité d'œuvres musicales capables de représenter tous les degrés possibles allant du plus « féminin » au plus « masculin » — si tant est que ces qualificatifs aient un sens en art.

Je serais tentée de penser que, néanmoins, s'il existe une différence - qui tend d'ailleurs à s'estomper à notre époque car elle ressort en grande partie de l'éducation -, c'est que les femmes sont plus volontiers attachées à la tradition et par conséquent moins audacieuses que les hommes.

En effet, j'ai constaté que dans la vie quotidienne les femmes sont peu nombreuses à se passionner pour la mécanique ou la technologie. En ce qui me concerne, je n'ai jamais eu le désir de composer de la musique électro-acoustique, et l'ordinateur m'agace plus qu'il ne m'intéresse.

Est-ce un effet de la façon dont on éduque les filles, ou ce goût de « l'humain » — écrire pour des interprètes en chair et en os — est-il en corrélation avec notre nature procréatrice et nourricière ?

C'est ce que pense Kyle Gann, qui se réjouit du nombre croissant de compositrices car il prétend « qu'elles exercent une influence rafraîchissante sur la musique torturée de la fin du xx^e siècle ». Il prend comme argument qu'un bon nombre d'entre elles font une musique basée sur l'usage de leur propre voix, de leur corps, et plus généralement de sons naturels comme le souffle, le bruit de l'eau, les sons harmoniques alors que les compositeurs considèrent que pour accéder à une stature de haut niveau dans la communauté musicale, il leur faut élaborer des systèmes d'une grande complexité. Les femmes, en revanche, n'ayant rien à perdre — d'après Kyle Gann —, n'ont rien à prouver — d'où leur refus d'une musique « caractérisée par un excès paralysant de structure, de logique, de précision scientifique, d'individualité ».

C'est là que le raisonnement me semble vicié.

Car la musique des grands compositeurs a été de tout temps construite, précise, individuelle. Ces qualités dépendent de l'intelligence, de l'amour du métier bien fait et du génie. Schopenhauer nous apprend que la force d'un génie est de savoir être seul : félicitons-nous que Mozart ou Debussy aient su préserver leur individualité !

Je pense donc que lorsque Kyle Gann raisonne de façon aussi simpliste - ou simplette -, il ne prend en considération que les compositeurs de peu de talent, aussi bien lorsqu'il évoque de pauvres hommes persuadés qu'ils vont connaître la gloire en s'inscrivant dans le courant d'un « sérialisme qui lui-même semble être le résultat d'une extrême ambition de carrière » (!) que lorsqu'il fait mine d'admirer de malheureuses compositrices introduisant dans leur musique : « l'intuition, le naturel et les références personnelles, la rendant ainsi humaine et plus recevable pour l'auditeur » — on croirait lire une recette de produits « bio ».

Un vrai compositeur ne se pose pas ce genre de questions. Un vrai compositeur compose.

Il compose car il a quelque chose à dire, et cela s'exprime de diverses manières, qu'il soit homme ou femme. Mais cela relève surtout d'une grande honnêteté envers lui-même.

Je me pose souvent la question : « D'où vient cette musique que je porte en moi ? »

Ce dont je suis sûre, c'est qu'elle ne m'a jamais quittée. En outre, la composition musicale a conduit ma vie entière dans une direction que je n'ai pas toujours pu contrôler, m'imposant des choix qui eux-mêmes engendraient

parfois des renoncements difficiles à admettre, mais nécessaires pour me rapprocher du dessein utopique que je m'étais fixé : celui de l'accomplissement d'une œuvre.

On n'écrit pas de la musique « en toute innocence »

Un vrai compositeur ne se force pas à *être ou ne pas être* complexe ! Seuls les « faiseurs » - dénoncés d'ailleurs par le père de ce sérialisme qui semble beaucoup tracasser Kyle Gann - tiennent ce genre de raisonnement. Et un faiseur n'est pas un compositeur.

Lorsqu'un compositeur cherche des combinatoires et élabore des systèmes, ce n'est pas pour « faire compliqué », mais c'est parce que cela nous amuse passionnément, de même que cela a amusé passionnément un certain Jean-Sébastien Bach de concevoir puis de réaliser l'*Offrande musicale*, dont on ne peut pas vraiment dire qu'elle soit desséchante de complexité...

Personnellement, j'aime comprendre d'où je viens, et je mets souvent mon travail en relation avec les musiques du passé.

Ce que je poursuis dans les œuvres du passé, c'est un savoir-faire, la recherche des clés de la démarche compositionnelle.

Et lorsqu'on se réfère au passé, on constate que les compositeurs qui se plaisent à inventer ce genre de processus s'inscrivent tout simplement dans une lignée de grands contrapuntistes parmi lesquels on peut retenir Machaut, Bach, Mozart (eh oui !), Brahms, Schoenberg, Berg, Dallapiccola et bien d'autres.

Car le tour de force est là : ces jeux contrapuntiques qui paraissent être le résultat d'un travail intellectuel terriblement abstrait, ont pour conséquence une œuvre d'art de toute beauté.

C'est pourquoi je m'insurge contre ceux qui prétendent que trop d'intellectualisme en musique nuit à l'expression. J'affirme haut et fort le contraire. L'émotion ne peut être forte que lorsqu'elle est soutenue par un travail exigeant, et un imaginaire nourri par la réflexion.

Il ne suffit pas, pour composer, d'avoir de l'imagination et une bonne oreille. Il faut aussi avoir une exigence de l'écriture qui passe par le moindre détail. À l'instar de l'interprète qui toute sa vie travaillera sa technique instrumentale, le compositeur perfectionnera son écriture au fil des œuvres, dans un artisanat quotidien et une réflexion permanente sur son art. La fréquentation des œuvres du passé alimente sa réflexion et lui permet de se situer dans une dynamique historique. Mais la tradition n'est vécue avec authenticité que si elle permet d'aller plus loin, d'aller *ailleurs*. Et de trouver sa voie propre.

Actuellement, un courant « néotonal » envahit le monde musical depuis une vingtaine d'années. Si les compositeurs qui se réclament de ce courant avaient tiré les leçons de la tradition, ils ne reviendraient pas à un langage éteint, auquel les musiciens travaillent à échapper depuis déjà un siècle et demi.

Ces personnes aux oreilles paresseuses et à l'esprit casanier devraient se pencher un jour sur l'analyse de la *Salomé* de Richard Strauss, ou des *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Maurice Ravel : elles constateraient alors que ces compositeurs qu'elles jugent elles-mêmes incontestables ont abordé dès le début du xx^e siècle les rivages empoisonnés du langage atonal. . .

Le ressassement n'est pas un signe d'intelligence, et le compositeur n'est pas un archiviste : il regarde toujours vers l'œuvre à venir.

D'aucuns se plaisent à associer le nom de Schoenberg à une possible rupture dans l'histoire de la musique. Je pense que s'il y a eu rupture à un certain moment, elle se situerait davantage dans l'attitude de la table rase qui fit quelques victimes à la suite des conférences de John Cage à Darmstadt en 1958. (Franco Donatoni m'avait avoué dans les années 1980 avoir été alors au bord du suicide, artistique et physique.)

La « rupture » s'il y en a une, n'est donc pas le fait de Schoenberg, mais plutôt de ses suiveurs qui, — contre son avis même — ont transformé sa « méthode » en « système » — ou d'autres compositeurs qui, au contraire, ont pris la tangente et qui, voulant combattre le système sériel, en ont créé d'autres qui parfois ne valaient pas mieux.

L'avant-garde oscillait alors entre le tout théorique d'une démarche quasi scientifique et, sur l'autre versant, le choix de la démarche aléatoire.

Ce grand remue-ménage n'a pas eu que des conséquences négatives. Bien au contraire, il a dépoussiéré le monde musical et permis l'éclosion de langages neufs.

Mes observations m'amènent à penser que toute attitude nouvelle en art, même lorsqu'elle paraît stérile, destructrice, ou négation de l'art lui-même, fait progresser la réflexion sur le langage : le questionnement est indispensable pour aller de l'avant.

Devant les produits du *ready-made* à la Duchamp, je m'interroge : doit-on laisser la bride sur le cou à son imagination, ou bien la juguler par une technique rigoureuse ? Trouver l'équilibre... comme les bons comédiens, donner l'illusion du naturel après avoir appris à posséder pleinement le métier, voilà le but à poursuivre. . .

Il n'y a pas de conclusion

À présent lorsque je compose, je ne me perçois toujours pas comme une femme, mais le regard de la société me renvoie sans cesse à ma place de femme, dans la pratique même de mon métier.

Pourquoi ?

L'art et la politique sont étroitement liés, et la musique, par sa nature, exerce un ascendant particulièrement puissant sur l'affect de l'auditeur.

Il est impossible d'échapper au sonore. Contrairement aux autres arts, la musique nous pénètre, nous investit totalement, corps et esprit. La musique - comme en témoigne la légende d'Ulysse et des sirènes - peut même être meurtrière.

La plupart des hommes, traditionnellement éduqués pour devenir des chefs et des guerriers - et parmi eux le compositeur, magicien détenteur du pouvoir le plus inexplicable - ne sont pas prêts à partager cette toute-puissance avec les femmes.

*Évacuées qu'elles sont par la référence archaïque à la mère des Origines,
absorbées, intériorisées sous forme de muses, d'inspiratrices, d'égéries,
affectées à la procréation biologique,
elles laissent la place disponible à une transmission entre hommes, les « Génies »,
chaîne homosexuelle où chacun se trouve pénétré/pénétrant.*

Jacqueline Rousseau-Dujardin

NOTE : J'ai repris dans cet article certaines idées plus largement développées dans le livre que j'ai écrit en 2007 à la demande des Éditions Klincksieck pour leur collection « 50 questions ».

BIBLIOGRAPHIE

GANN, Kyle (2008), « Que signifie et ne signifie pas la musique des femmes ? », article dans ce numéro.

REVERDY, Michèle (2007) *Composer de la musique aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », n° 35, 214 p.

ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline (1991) « Compositeur au féminin », *L'exercice du savoir et la différence des sexes*, ouvrage collectif, Paris, L'Harmattan, p. 77-97.