

Introduction : Compositrices sur la scène contemporaine

Jonathan Goldman

Volume 19, numéro 1, 2009

Composer au féminin

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019929ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/019929ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Goldman, J. (2009). Introduction : Compositrices sur la scène contemporaine. *Circuit*, 19(1), 5–8. <https://doi.org/10.7202/019929ar>

INTRODUCTION

Compositrices sur la scène contemporaine

Jonathan Goldman

Parfois un numéro de *Circuit* est le fruit d'un débat public. C'était le cas par exemple du volume 7, numéro 1 (1996), « Ruptures? », qui réagissait à un éditorial provocateur rédigé en 1994 par la directrice du *Devoir* de l'époque, Lise Bissonnette, qui imputait aux créateurs musicaux d'aujourd'hui la responsabilité d'une scission avec le public mélomane. Le numéro de *Circuit* reproduisait cet éditorial suivi des réactions de divers acteurs de la scène de la musique contemporaine québécoise – compositeurs, interprètes, critiques – venant soit défendre la musique contemporaine (Michel Gonneville: « Éloge de la différence »), soit enfoncer le couteau de quelques centimètres supplémentaires (le critique de journal Claude Gingras [« À bas la musique « contemporaine »], ou le professeur de philosophie Pierre Desjardins [« Échec total de la musique contemporaine »]). Quelles que soient les conclusions qu'on tire de cette controverse déjà lointaine, force est de constater que les formulations extrêmes sont utiles en ce sens qu'elles nous obligent à affiner nos propres positions, catégories de pensée et présupposés.

C'est dans le même esprit qu'est né ce numéro de *Circuit*, qui prend comme sujet les femmes compositrices. À la place de Lise Bissonnette se trouve dans le dossier thématique de ce numéro **Kyle Gann**, critique américain et compositeur (longtemps affilié au *Village Voice* et porte-parole de la « *downtown music* » newyorkaise¹) qui, en 1998, lors du festival Frau Musica à Cologne, défendit l'hypothèse d'une spécificité de la musique composée par des femmes. Gann, dans un article écrit à la suite de cet événement dont la traduction française est reproduite ici, décèle chez un certain nombre de compositrices une tendance à faire « une musique fondée sur l'usage de leurs

1. Voir son livre *Music Downtown: Writings From the Village Voice*, Berkeley, University of California Press, 2006.

2. Vraisemblablement Patricia Adkins Chiti, Danuta Gwizdalanka et Elizabeth Hinkle-Turner, même si Gann ne les nomme pas. Voir : <<http://members.aol.com/fraumusica/frau18d.htm>>.

propres voix et corps » ou de composer de « longues œuvres environnementales, méditatives et non structurées en détail, mais ouvertes sur les sons naturels comme la respiration, l'eau courante, les harmoniques [...] ». Exprimer ce point de vue devant trois compositrices qui étaient loin de partager son avis², Kyle Gann semble s'être exposé à un sérieux risque : ses interlocutrices l'auraient volontiers « découpé en petites lanières et [...] suspendu pour [le] faire sécher ». Nous n'avons pourtant pas craint, par goût du débat, de renouveler l'expérience en proposant à plusieurs auteures (musicologues et compositrices) de réagir au propos de Gann. Ce dernier sera relativisé d'emblée, puisqu'on notera qu'il se réfère surtout à des créatrices américaines (telles que Laurie Anderson, Meredith Monk et Pauline Oliveros) alors que le contexte de la musique contemporaine aux États-Unis est évidemment loin de se laisser transposer aisément au cas des compositrices vivant au Québec, au Canada ou en France. Même avec ces réserves, ni la compositrice française **Michèle Reverdy** ni la musicologue **Sophie Stévanca** n'approuveront l'hypothèse de Gann. Cette dernière serait, semble-t-il, davantage défendable lorsqu'elle est appliquée au corpus auquel s'intéresse **Hélène Prévost** : le genre qu'on appelle souvent « musique actuelle », qui se trouve, au dire de l'auteure, en plein éclatement à l'heure « actuelle » compte tenu de l'émergence d'une nouvelle génération de créatrices.

Ce numéro ne se veut pas un examen du féminisme dans la musique ni dans la musicologie, mais l'enjeu féministe est bien sûr abordé dans ces pages. Or, depuis ses débuts, le mouvement féministe débat de la question de l'essentialisme, c'est-à-dire l'hypothèse que les femmes auraient des attributs spécifiques (qu'ils soient d'ordre biologique ou culturel) qui les distinguent des hommes. Au sein d'un même mouvement féministe, les différents positionnements se mesurent parfois par la distance qu'ils prennent avec la thèse essentialiste. On pourrait s'étonner par exemple qu'une compositrice aussi ouvertement féministe que Pauline Oliveros se serve parfois d'un discours clairement essentialiste lorsqu'elle affirme, par exemple, que « l'émergence des femmes dans des domaines dominés par les mâles implique un pas vers l'inclusion de l'intuition comme mode complémentaire de la créativité ³ ». Les femmes seraient-elles donc plus « intuitives » que les hommes ? Sans même parler du risque d'être découpé en petites lanières, ce n'est pas là une thèse que j'irais défendre... Mais peut-on persister à réclamer une différence entre les productions artistiques des femmes et des hommes (abstraction faite de toutes les autres sources de différences : éducationnelles, culturelles, socioprofessionnelles, etc.) ? Il paraît fort improbable que l'on puisse repérer à l'oreille une œuvre signée par une main de femme, mais il est possible,

3. Oliveros citée in Susan McClary, 2000 : « Different Drummers. Interpreting Music by Women Composers », in *Frauen- und Männerbilder in der Musik : Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, Freia Hoffmann, Jane Bowers et Ruth Heckmann (éd.), Oldenburg, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, 2000 ; Hoffmann, Bowers et Heckmann (éd.), 2000, p. 117.

comme l'affirme J. Michele Edwards, que « *knowing that women musicians have created the sounds enables listener-analysts to attach an additional layer of meaning or to reach a different interpretative conclusion* »⁴. Sans adopter une position brutalement essentialiste, Edwards affirme que bien que « *new sonic strategies are not unique to women musicians [...] the sounds “mean differently” when they are produced by women* » (*ibid.*). C'est sur cette spécificité de sens, cette valeur ajoutée, que l'on se penchera dans ce numéro.

Comment les contributrices à ce numéro se situent-elles par rapport à ces différents enjeux ? Les points de vue sont variés. Michèle Reverdy admet qu'« 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 électroacoustique, et l'ordinateur m'agace plus qu'il ne m'intéresse. » **Marie-Thérèse Lefebvre**, qui étudie dans ce numéro les carrières singulières des remarquables pionnières québécoises dans le domaine de l'électroacoustique Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes, semble se rapprocher de la position d'Oliveros lorsqu'elle affirme que parfois certaines musiciennes ont pu s'inventer lorsqu'elles se sont « [éloignées] de l'intellectualité et des écoles structuralistes dominées par leurs confrères pour se tourner vers une écriture plus intuitive » (Duchesne, 1996, cité dans l'article de Stévance). Pour sa part, Sophie Stévance, se livrant à des réflexions à la suite d'un concert de l'Ensemble contemporain de Montréal au cours duquel quatre œuvres de compositrices étaient créées, prétend, citant Virginia Woolf, « qu'un opus de “femme n'est pas écrit comme l'écrirait un homme”, compte tenu de l'éducation influençant l'image de soi ». Ce serait l'environnement et non la génétique qui s'avérerait déterminant, mais il y aurait bien une spécificité de la création féminine. Pour sa part, **Janet Danielson** explore la façon dont le genre influence la réception de la musique de trois compositrices canadiennes ayant œuvré sur le terrain très masculin (voire machiste) de la musique de concert d'obédience sérielle, ou du moins résolument moderniste, au milieu du xx^e siècle : Barbara Pentland, Jean Coulthard et Violet Archer.

La vitalité de la création au féminin d'aujourd'hui – et du discours sur cette création – se manifeste par la diversité d'opinions confrontées dans ce numéro. Cependant, par moments, un grand degré de convergence se manifeste dans les différents propos, notamment au sujet des difficultés qu'éprouve une compositrice à percer dans le milieu musical. Sur la conspiration du silence dont les femmes créatrices sont parfois victimes, Lefebvre note que « faire état de cette résistance masculine à partir de sources fiables

4. J. Michele Edwards, 2000 : « “Senza sordini.” Women, Gender and Sonic Strategies », in Hoffmann, Bowers et Heckmann (éd.), *op. cit.*, p. 148.

est pratiquement impossible car celle-ci ne s'est jamais exprimée au grand jour », de même que Reverdy observe qu'« il est rare que nous subissions des attaques frontales : tout simplement, on nous ignore ». Il y a donc bien du chemin à faire. Pour autant, le présent numéro de *Circuit* n'a pas la vocation de redresser à lui tout seul un déséquilibre, mais cherche plutôt à célébrer la diversité et la qualité des sons organisés par des femmes, afin de comprendre et de faire connaître un peu mieux les démarches qui sont à l'origine de ces créations singulières. Et surtout de briser le silence.

Bonne lecture!

Victoria, novembre 2008