
La représentation des musiciennes dans la littérature au xix^e siècle en Europe : effets de stéréotypie et stratégies de décrédibilisation

Amandine Lebarbier



Pour citer cet article

Amandine Lebarbier, « La représentation des musiciennes dans la littérature au xix^e siècle en Europe : effets de stéréotypie et stratégies de décrédibilisation », *Fabula / Les colloques*, « Habiter les mondes de la fiction (I). Des types : innovations historiques et adaptations. Populations fictionnelles », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document14568.php>, article mis en ligne le 08 Août 2025, consulté le 21 Octobre 2025

La représentation des musiciennes dans la littérature au xix^e siècle en Europe : effets de stéréotypie et stratégies de décrédibilisation

Amandine Lebarbier

Cet article a pour but de mettre à l'épreuve la pertinence de travailler sur les musiciennes dans la littérature européenne du xix^e siècle comme une population fictionnelle qui regroupe des caractéristiques communes, notamment dans la pratique musicale qui leur est associée et dans la manière dont cette pratique est un outil narratif qui fonctionne souvent sur les mêmes leviers.

On peut tout d'abord se demander pourquoi il y a autant de musiciennes dans le roman et la peinture du xix^e siècle, en particulier autant de pianistes. L'une des premières raisons est que l'apprentissage de la musique fait partie des qualités requises pour une jeune fille de bonne famille. L'instrument privilégié est le piano, dont on sait combien la facture se modifie en profondeur dans le siècle, permettant la production croissante d'instruments à des prix plus abordables. Son apprentissage devient un passage obligé dans l'éducation de la jeune fille de bonne famille, et ce même dans la petite bourgeoisie. L'édition musicale, fleurissante, propose un grand nombre de publications pour le piano, sans compter de multiples méthodes. En France, citons à titre d'exemple ce que *l'Étude de la musique instrumentale dans les pensions de demoiselles*, publié par Bernard Jullien en 1848, prescrit au sujet du piano : « Il est toujours utile à une jeune fille de savoir plaquer quelques accords, d'accompagner une romance, de jouer une contredanse ou une valse » (Jullien, 1848, p. 15).

Dans l'aristocratie et la bourgeoisie européennes, l'apprentissage de la musique, et en particulier du piano et du chant, permet à la fois de briller en société et de se faire remarquer par un potentiel mari. Un texte de Delphine de Girardin est extrêmement éclairant sur la pratique musicale féminine durant le siècle. Publié dans *La Presse* le 27 juin 1840, ce feuilleton expose différentes manières d'interpréter une même contredanse, manières qui peuvent ainsi aider un homme en quête de la parfaite épouse à faire son choix :

Ô vous, cœurs sensibles, qui rêvez au choix d'une compagne, ne vous décidez jamais, jamais, avant d'avoir tenté l'épreuve de la contredanse ! Tout votre avenir

en dépend. Mais ne confondez point, il ne s'agit pas ici de la contredanse qu'on danse, mais bien de la contredanse qu'on joue. À la campagne, si l'on veut danser et valser, ce sont les jeunes filles qui, l'une après l'autre, viennent tenir le piano ; regardez les bien, observez les bien, et confiez sans hésiter votre bonheur à celle qui aura le plus parfaitement joué son quadrille. Mademoiselle de B... a du talent ; ses doigts sont brillants ; elle est très bonne musicienne, mais elle est étourdie ; elle joue vite, par complaisance, c'est à dire très mal : c'est une tête légère ; cette femme-là ne vous convient pas... [...] Mademoiselle de P... tape, tape ; elle va casser le piano ; elle joue avec beaucoup de prétention et pas du tout en mesure : c'est une petite sottise qui se croit tous les talents ; fuyez la bien vite. Mademoiselle X... vient de jouer ce quadrille dans la perfection : quel goût ! quel style ! quelle pureté de sons ! c'est une personne très distinguée mais c'est pour elle, c'est pour se faire valoir qu'elle a joué ; elle s'est fort peu inquiétée des danseurs ; elle a joué deux fois la *pastourelle*, et puis, distraite par ses propres succès, croyant la *figure* achevée, elle s'est interrompue subitement en laissant tous les danseurs le pied en l'air, ce qui est fort désagréable. Je crains que Mademoiselle de X... ne soit une personne un peu égoïste, et je ne vous conseille pas de vous attacher à elle. Mais voilà une jeune fille bien jolie qui vient s'asseoir au piano ; écoutons : son jeu, qui ne cherche point à être brillant, trahit cependant un talent véritable. Bien, très bien ! de la douceur... de la fermeté, et la plus scrupuleuse exactitude ; de la grâce et de l'aplomb : c'est parfait ! c'est un trait de caractère, pas une étourderie, rien d'oublié ; aussi voyez comme l'on danse avec plaisir au son de cette excellente musique ! que ces airs paraissent jolis ! Regardez donc la grosse Madame T..., elle saute, elle devient presque légère : c'est un triomphe pour l'orchestre. Croyez-nous, demandez bien vite en mariage la jeune fille qui est au piano ; une femme qui joue les contredanses avec ce soin, ce goût, cette complaisance attentive et cette délicate intelligence, est un trésor ; elle sera bonne épouse, bonne mère et bonne ménagère : on peut l'épouser les yeux fermés. (Girardin, 1840, p. 2)

Ce que nous offre ici Delphine de Girardin, dans un registre savoureusement parodique, est en réalité une première typologie de musiciennes, de la plus mauvaise à la plus brillante ; et le choix qu'est censé faire le futur mari ne doit justement pas se porter sur cette dernière. Il doit privilégier au contraire celle qui joue bien mais sans chercher à briller, celle qui ne joue pas pour elle-même, dans une forme de plaisir solitaire de la musique, mais celle qui a bien intériorisé que sa pratique était asservie au fait de plaire à son auditoire – masculin essentiellement –, celle enfin qui exécute ce qu'on lui demande, sans chercher à en faire plus. Derrière ce jeu très contraint se cache la parfaite épouse qui saura soumettre sa vie, comme son jeu pianistique, aux desiderata de son futur époux. Et c'est précisément ce type de musicienne – et d'épouse en puissance – qui correspond en tous points à ce que la doxa bourgeoise contemporaine attend d'une jeune fille de bonne famille en âge de se marier.

Or cette typologie des musiciennes se retrouve dans la fiction européenne examinée, même si le spectre est plus large que celui envisagé par Delphine de

Girardin, allant de la très mauvaise musicienne qui sait à peine jouer un petit air à la mode pour le plus grand supplice de son auditoire jusqu'à la brillante musicienne qui a eu une très solide formation musicale et qui est capable de jouer les partitions les plus difficiles, voire plus rarement qui compose. Mais être une très bonne musicienne ne signifie pas être valorisée pour cela dans la diégèse. Aussi ces excellentes musiciennes le sont-elles en quelque sorte en dépit d'un grand nombre de facteurs qui visent à les décrédibiliser dans la narration. Par ailleurs, la construction d'une typologie, aussi pertinente et précise soit-elle, implique des regroupements à partir de traits et caractéristiques communs ; or, dans le cas précis des personnages qui nous intéressent dans cet article, nous verrons que cette démarche de recherche peut conduire à occulter les spécificités et les nuances de ces artistes femmes au profit d'une attention portée sur les grandes lignes de force.

Typologies de musiciennes : les facteurs à prendre en compte

Beaucoup de facteurs sont à croiser pour comparer les prestations des musiciennes que l'on rencontre dans la fiction : d'abord la qualité de l'éducation musicale qu'elles ont reçue (quand celle-ci est précisée). Souvent, les jeunes filles ont reçu une éducation musicale poussée (on pense par exemple à celle des deux sœurs dans *Une fille d'Ève* de Balzac (1838-1839) sous l'autorité de l'austère professeur Schmucke). Parfois au contraire, l'apprentissage est plus rudimentaire, pris en charge par la mère de famille elle-même. On note aussi des disparités entre les éducations musicales qui s'effectuent dans les grandes capitales et celles qui se négocient plus difficilement en province. Cela n'est pourtant pas une vérité générale quand on songe par exemple à l'excellente formation reçue par Rosamond dans *Middlemarch* (1871)¹.

La qualité de l'instrument (pour l'essentiel de notre corpus, le piano) sur lequel jouent les jeunes filles est un autre facteur qui dit beaucoup de l'importance que l'on accorde à leur formation et à leur pratique. Entre le « piano asthmatique de Berthe » (Zola, [1882] 2017, p. 84) et le piano à queue des Duveyrier dans *Pot-Bouille*,

¹ « Rosamond jouait admirablement. Son professeur à l'école de Mme Lemon [...] était un de ces excellents musiciens qu'on rencontre çà et là en dehors de Londres, et qui soutiendraient la comparaison avec plus d'un *Kapellmeister* en renom dans un pays où les chances d'atteindre la célébrité musicale sont plus grandes. Rosamond, avec son instinct d'exécutante, avait saisi le jeu de son maître et reproduisait avec la précision d'un écho ses grandes interprétations de nobles musiques. C'était presque stupéfiant, la première fois qu'on l'entendait. [*Rosamond played admirably. Her master at Mrs. Lemon's school [...] was one of those excellent musicians here and there to be found in our provinces, worthy to compare with many a noted Kapellmeister in a country which offers more plentiful conditions of musical celebrity. Rosamond, with the executant's instinct, had seized his manner of playing, and gave forth his large rendering of noble music with the precision of an echo. It was almost startling, heard for the first time.*] » (Eliot, [1871] 2005, p. 230)

entre le piano désaccordé d'Emma Bovary dont les cordes « fris[en]t » (Flaubert, [1857] 2004, p. 55) et celui sur lequel elle rêve de jouer, un superbe piano Érard de concert, les disparités sont grandes et les prestations musicales, nécessairement, ne se valent pas. De même les voix des jeunes filles, qu'elles associent parfois à leur propre jeu ou qu'elles viennent mêler au jeu d'une compagne, différent d'une musicienne à l'autre.

La question du répertoire est aussi un facteur à envisager ; souvent il est limité à quelques romances ou petites valse à la mode. Enfin, la qualité des auditeurs et des auditrices de même que les raisons qui président aux scènes musicales qui se déploient dans la fiction disent beaucoup de la crédibilité qui est accordée à ces musiciennes, à la fois par le reste du personnel romanesque, par la voix narrative et par le lectorat. Il peut arriver que l'on demande à une jeune fille de jouer au piano pour animer la soirée, auquel cas sa prestation se rapproche presque de celle d'une musicienne professionnelle. C'est le cas par exemple dans *Persuasion* de Jane Austen où le personnage d'Anne se retrouve rivié à l'instrument toute la soirée pour permettre aux autres de danser, mais sans que sa pratique musicale en elle-même ne suscite un quelconque intérêt.

Anne jouait du piano beaucoup mieux que l'une ou l'autre mais, comme elle n'avait pas de voix, pas de connaissance de la harpe, pas de parents affectueux pour auprès d'elle s'imaginer ravis, on ne s'intéressait guère à son exécution, sinon par politesse, ou pour donner un peu de répit à qui jouait par ailleurs, comme elle ne l'ignorait pas. Elle savait bien que, lorsqu'elle se mettait à son instrument, nul autre qu'elle-même n'en retirait du plaisir. [*She played a great deal better than either of the Miss Musgroves, but having no voice, no knowledge of the harp, and no fond parents, to sit by and fancy themselves delighted, her performance was little thought of, only out of civility, or to refresh the others, as she was well aware. She knew that when she played she was giving pleasure only to herself.*] (Austen, [1818] 2014, p. 52-53, trad. p. 99)

Cette dernière phrase est particulièrement intéressante dans la mesure où elle précise bien que le plaisir musical est ici solitaire : il n'est pas partagé avec les autres auditeurs/danseurs qui ne prêtent aucune attention à la source de la musique. Mais ce type de configuration d'écoute reste rare : le plus souvent tout de même, les jeunes filles sont invitées, parfois à tour de rôle, à interpréter un morceau qui vise à les mettre en lumière et en valeur dans la soirée. Or il est aisé de noter qu'une grande partie des musiciennes qui peuplent la fiction sont soit des musiciennes de maigre talent – ou maintenues par leur famille, la société dans une pratique amateur – soit des musiciennes qu'on n'écoute que très rarement pour la beauté de leur jeu, pour la qualité de leur interprétation. Ici, il faudrait évidemment traiter à part le cas des musiciennes professionnelles, en particulier les cantatrices, qui se produisent sur scène ou qui sont invitées dans les salons mondains. Mais elles ont

déjà fait l'objet d'études, notamment par Thierry Santurenne dans son ouvrage *L'Opéra des romanciers* (2007) ou par Timothée Picard dans plusieurs de ses ouvrages comme *Âge d'or, décadence, régénération, un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen* (2013) ou *La Civilisation de l'Opéra* (2016). Les musiciennes qui m'intéressent ici ont une pratique de la musique cloisonnée, limitée au cadre domestique ou au cadre mondain de manière ponctuelle. Les personnages féminins sont donc très souvent des musiciennes mais elles sont pour autant rarement définies et présentées comme telles. Leur pratique s'invite le plus souvent dans la fiction dans ce qu'il conviendrait d'appeler la scène de la jeune fille au piano, une scène qui, comme son nom l'indique, n'a qu'un temps limité dans la diégèse et répond à des codes et des éléments topiques.

« Le coup de la sonate » ou la version parodique de la scène de la jeune fille au piano

Parmi les raisons qui président au jeu, la principale pourrait se résumer par une formule utilisée par Zola dans *Pot-Bouille* : « Le coup de la sonate ». Arrêtons-nous donc sur un passage de ce roman de Zola qui offre une version parodique et caricaturale de la scène de la jeune fille au piano, telle qu'elle a pu se déployer dans la fiction du xix^e siècle. En effet, combien de romans dans le siècle ne contiennent-ils pas cette scène topique où une jeune fille est invitée à jouer une romance afin d'être ainsi mise en lumière, transformée le temps de la scène en un joli tableau ? Plutôt que de proposer un éventail de scènes renvoyant plus ou moins directement à la même construction, nous avons trouvé plus intéressant d'étudier d'emblée une version hyperbolique de ce moment social.

Dans ce passage de *Pot-Bouille* qui nous intéresse, tout y est, mais sans aucun implicite, sans aucun effet poétique, sans sublime musical surtout, fournissant ainsi une parfaite antithèse aux moments musicaux féminins tels qu'ils apparaissent dans la fiction hoffmannienne par exemple². Tout y est parce que tout est dit. Mme Josserand entend faire « le coup de la sonate » à ses invités en mettant au piano sa fille Berthe lors d'une réception organisée chez elle, tentant par-là d'émerveiller quelque auditeur masculin qui pourrait voir ainsi naître en lui des velléités matrimoniales.

² On pense ici à des nouvelles comme « Rat Krespel » (1818), « Die Fermate » (1815), « Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza » (1814), etc.

Berthe avait ouvert le piano.

— Mon Dieu ! expliqua Mme Josserand, c'est un morceau sans prétention, une simple rêverie... Monsieur Mouret, vous aimez la musique, je crois. Approchez-vous donc... Ma fille le joue assez bien, oh ! en simple amateur, mais avec âme, oui, avec beaucoup d'âme.

— Pincé ! dit Trublot à voix basse. Le coup de la sonate.

Octave dut se lever et se tint debout près du piano. À voir les prévenances caressantes dont Mme Josserand l'entourait, il semblait qu'elle fît jouer Berthe uniquement pour lui.

— *Les Bords de l'Oise*, reprit-elle. C'est vraiment joli... Allons, va, mon amour, ne te trouble pas. Monsieur sera indulgent.

La jeune fille attaqua le morceau, sans trouble aucun. D'ailleurs, sa mère ne la quittait plus des yeux, de l'air d'un sergent prêt à punir d'une giflette une faute de théorie. Son désespoir était que l'instrument, essoufflé par quinze années de gammes quotidiennes, n'eût pas les sonorités du grand piano à queue des Duveyrier ; et jamais sa fille, selon elle, ne jouait assez fort.

Dès la dixième mesure, Octave, l'air recueilli et hochant le menton aux traits de bravoure, n'écoula plus. (Zola, [1882] 2017, p. 83)

Notons d'abord la manière dont la mère annonce la prestation de sa fille ; elle doit jouer mais « en amateur » car point trop n'en faut, comme le notait déjà Delphine de Girardin. Mme Josserand poursuit son introduction en précisant que Berthe jouera une valse et non une sonate, *Les Bords de l'Oise*, dont le titre évoque une balade bucolique à faire avec un prétendant. La confusion entre sonate d'un côté et valse de l'autre renvoie bien à un mépris du répertoire envisagé. Peu importe ce que jouera Berthe, ce qui compte c'est qu'elle produise un effet auprès du prétendant que lui a assigné sa mère, Monsieur Mouret, qui est d'ailleurs invité à se rapprocher de la jeune femme pendant qu'elle joue.

La mère précise aussi que le « morceau [est] sans prétention », « une simple rêverie », dénigrant ainsi le morceau à venir. Cette rêverie d'ailleurs, Berthe est invitée indirectement à la jouer, aux deux sens du terme, avec trouble : « ne te trouble pas » lui dit sa mère, ordre qui en réalité dit bien tout l'inverse ; il faut qu'elle joue à être troublée, à paraître émue par le fait d'être ainsi placée au centre de l'attention et dans la proximité immédiate d'un jeune homme. Mais comme le précise ensuite ironiquement la voix narrative, Berthe joue « sans trouble aucun », rompue qu'elle est à ces scènes de jeu. Dès les premières notes, on comprend l'ordre de la mère de « joue[r] fort » : le piano est de très mauvaise facture et ne rend qu'un maigre son... Du côté des auditeurs, les choses se gâtent

aussi. Octave, dès la dixième mesure, n'écoute plus et observe les auditeurs, nous offrant ainsi une description savoureuse de cette assemblée aussi distraite que lui.

Si cette scène de *Pot-Bouille* joue autant sur un registre parodique, c'est qu'elle détourne les codes de la scène de la jeune fille au piano en la révélant pour ce qu'elle est, de la manière la plus prosaïque possible : une manière de donner à voir la jeune fille en fleur et d'allécher les éventuels prétendants. Le moment pianistique n'a de valeur que par ce qu'il est une médiation entre la jeune fille à marier et le prétendant à appâter.

Ce « coup de la sonate » est évidemment construit de manière bien plus subtile la plupart du temps, de manière plus poétique aussi ; mais les faits sont là : la plupart des musiciennes dans la fiction sont des jeunes filles à marier et la scène musicale permet d'initier la rencontre avec l'élément masculin. On trouve donc de multiples variations sur cette scène, permettant ainsi de construire une typologie de musiciennes, des plus mauvaises, comme Berthe, aux plus talentueuses comme Rosamond dans *Middlemarch*, en passant par les plus mièvres, à l'image du personnage d'Elfriede Swancourt dans *A Pair of Blue Eyes* de Thomas Hardy (1872-1873)³.

L'arbre qui cache la forêt ? Des limites de raisonner à partir d'une population fictionnelle délimitée

Pour autant, il apparaît que le fait de fonder l'interprétation sur une typologie de musiciennes est une démarche qui rencontre rapidement de vraies limites, les limites mêmes de la fiction. En effet le risque est de niveler les prestations musicales des musiciennes à partir d'une lecture préétablie, procédant par là à une stéréotypification des personnages. Autrement dit, en cherchant à raisonner à partir d'une population fictionnelle – les musiciennes – la tentation est grande de les classer en des sous-catégories qui, aussi variées soient-elles, ne seront pas à même de rendre compte de la très grande variété des situations musicales. Les effets de stéréotypie à l'œuvre dans un grand nombre de scènes musicales risquent ainsi d'être redoublés par une lecture qui les reconduit, *a priori*, en recherchant dans le

³ Dans ce roman de Thomas Hardy publié entre 1872 et 1873, la fille du pasteur Swancourt est invitée à jouer du piano et à chanter pour divertir un visiteur londonien de passage dans le presbytère. La scène musicale se transforme en une scène de badinage amoureux où la musicienne feint de ne pas remarquer l'effet qu'elle produit sur son auditeur, pourtant béat d'admiration.

corpus sélectionné des traits communs entre les textes, négligeant les spécificités de ces derniers.

À ce titre, notons que les musiciennes les plus intéressantes, à la fois en termes de qualité musicale et de personnage de la diégèse, sont justement celles qu'on ne parvient pas à classer si facilement, celles qui remettent en cause les stéréotypes construits à la fois par les textes eux-mêmes, certes, mais aussi par une lecture critique trop globalisante. Ces musiciennes qui résistent à toute tentative de classification sont aussi très nombreuses, leur nombre grandissant à mesure que l'approche critique se fait plus prudente sur le fait de raisonner à partir d'idées reçues sur la manière dont leur pratique musicale est représentée. Aussi la typologie présentée par Delphine de Girardin au début de cet article – représentative d'une grande partie du corpus fictionnel de la littérature européenne du xix^e siècle – est-elle loin d'épuiser et de rendre compte des scènes de jeu, d'interprétation musicale, d'improvisation voire de composition au cœur desquelles les musiciennes sont aussi présentes.

On se rend compte ainsi qu'elles ne sont pas toutes des jeunes premières mais sont aussi des femmes mariées (Julie d'Aiglemont dans *La Femme de trente ans* de Balzac [1842]), des femmes non pas issues de la bourgeoisie ou de l'aristocratie mais des courtisanes qui tentent par la musique de se distinguer des femmes de leur condition (Marguerite Gautier dans *La Dame aux Camélias* d'Alexandre Dumas [1848]), des femmes qui regrettent de ne pas avoir eu une plus solide formation musicale et qui tentent, tardivement, de compenser ce manque initial (Gwendolen Harleth dans *Daniel Deronda* de George Eliot [1876]). De même parmi les jeunes premières, on trouvera des musiciennes dont le talent exceptionnel déconcerte les auditeurs, trop habitués à un jeu de circonstances (Marianne Dashwood dans *Sense and Sensibility* de Jane Austen [1811], Laura Fairlie dans *The Woman in White* de Wilkie Collins [1860]), et surtout des improvisatrices et des compositrices (*Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël [1807], *Modeste Mignon* de Balzac [1844]).

Arrêtons-nous un instant sur un bel exemple qui nous est fourni par Balzac dans son roman *Béatrix* avec le personnage de Camille Maupin. En effet, cette dernière est une femme mûre (environ 45 ans) qui a appris la musique auprès des meilleurs professeurs, et qui a toujours refusé d'être une simple musicienne de circonstance :

En se voyant inférieure à des poupées qui jouaient du piano et faisaient les agréables en chantant des romances, elle voulut être musicienne : elle rentra dans sa profonde retraite et se mit à étudier avec obstination sous la direction du meilleur maître de la ville. Elle était riche, elle fit venir Steibelt pour se perfectionner, au grand étonnement de la ville. On y parle encore de cette conduite princière. Le séjour de ce maître lui coûta douze mille francs. Elle est, depuis, devenue musicienne consommée. Plus tard, à Paris, elle se fit enseigner

l'harmonie, le contre-point, et a composé la musique de deux opéras, qui ont eu le plus grand succès, sans que le public ait jamais été mis dans la confidence. Ces opéras appartiennent ostensiblement à Conti, l'un des artistes les plus éminents de notre époque ; mais cette circonstance tient à l'histoire de son cœur et s'expliquera plus tard. (Balzac, [1839] 2012, p. 140-141)

Sa formation musicale est en effet très poussée puisqu'elle comprend des éléments qui ne font pas partie de ce qui était enseigné aux jeunes filles habituellement, même à celles qui auraient suivi un enseignement professionnel (les classes de composition, par exemple, ne seront ouvertes aux femmes qu'en 1870). On apprend d'ailleurs dans ce passage qu'elle a composé deux opéras, ce qui est tout à fait exceptionnel pour une musicienne au xix^e siècle, bien que la paternité de ces deux créations lui ait été volée par son amant Conti. Dans une très belle scène du roman de Balzac, le personnage est surpris par Calyste en train de jouer pour elle-même, révélant une pratique solitaire et salutaire de la musique :

En ouvrant la porte, Calyste entendit les sons du piano, il crut que Camille Maupin était au salon ; mais, lorsqu'il entra au billard, la musique n'arriva plus à son oreille. Camille jouait sans doute sur le petit piano droit qui lui venait d'Angleterre rapporté par Conti et placé dans son salon d'en haut. En montant l'escalier où l'épais tapis étouffait entièrement le bruit des pas, Calyste alla de plus en plus lentement. Il reconnut quelque chose d'extraordinaire dans cette musique. Félicité jouait pour elle seule, elle s'entretenait avec elle-même. Au lieu d'entrer, le jeune homme s'assit sur un banc gothique garni de velours vert qui se trouvait le long du palier sous une fenêtre artistement encadrée de bois sculptés colorés en brou de noix et vernis. Rien de plus mystérieusement mélancolique que l'improvisation de Camille : vous eussiez dit d'une âme criant quelque *De profundis* à Dieu du fond de la tombe. Le jeune amant y reconnut la prière de l'amour au désespoir, la tendresse de la plainte soumise, les gémissements d'une affliction contenue. Camille avait étendu, varié, modifié l'introduction à la cavatine de *Grâce pour toi, grâce pour moi*, qui est presque tout le quatrième acte de *Robert-le-Diable*. Elle chanta tout à coup ce morceau d'une manière déchirante et s'interrompit. (Balzac, [1839] 2012, p. 165-166)

Pourrait-on trouver un contre-exemple plus frappant à opposer à la scène caricaturale construite par Zola dans *Pot-Bouille* que ce moment de soliloque musical, totalement déconnecté de toute représentation sociale, où la musicienne joue non pas pour les autres, pour se faire valoir, mais uniquement pour elle-même ? Non seulement Camille Maupin est ici décrite comme une excellente musicienne, une merveilleuse interprète, mais aussi comme une improvisatrice, capable d'ajouter des variations à la partition de Meyerbeer pour qu'elle soit en parfaite adéquation avec les sentiments qui l'agitent au moment où elle la joue. Notons aussi que l'auditeur masculin est ici caché et que la femme joue sans savoir qu'elle est l'objet de toute son attention. Cette configuration d'écoute permet de

libérer le personnage féminin du *male gaze* qui l'enferme le plus souvent dans un rapport de séduction.

Improvisatrices et compositrices

Nous glissons donc progressivement vers une catégorie de musiciennes plus talentueuses, plus rares aussi, et nécessairement plus difficiles à traquer, tant le nombre des petites musiciennes de salon a tendance à masquer l'hétérogénéité des pratiques musicales dans la littérature du xix^e siècle. Je pense ici aux compositrices – ou aux improvisatrices – même si la distinction au xix^e siècle est peu opérante.

De nombreux et nombreuses musicologues ont entrepris des travaux de recherches pour tenter de retrouver la trace de compositrices passées, à l'image des travaux de Florence Launay et de son travail remarquable sur *Les Compositrices en France au xix^e siècle* (2006). Son ouvrage prouve que malgré les difficultés d'accès aux classes de composition et les préjugés sur les capacités artistiques des femmes, il y a eu dans le siècle plus d'un millier de compositrices mais dont la plupart des œuvres ont été perdues.

Parallèlement à ces travaux de recherche qui visent à déconstruire l'idée que la création musicale féminine n'aurait pas existé, un répertoire d'œuvres musicales composées par des femmes est actuellement redécouvert (comme c'est le cas des œuvres d'Élisabeth Jacquet de la Guerre⁴) et mis à l'honneur (on pense aux œuvres de Clara Schumann, de Pauline Viardot, des sœurs Boulanger, d'Armande de Polignac, etc.). Mais si les musicologues en sont donc arrivés à la conclusion qu'il y a eu beaucoup de brillantes musiciennes et de compositrices dans le siècle, la littérature reflète-t-elle la présence de ces artistes femmes ?

Là aussi, il convient de dégager des facteurs qui offrent les conditions de possibilité de l'émergence de l'acte compositionnel. En s'appuyant sur des textes mettant en scène des compositeurs masculins, il est aisé de repérer les facteurs décisifs : pour composer il faut d'abord avoir du temps pour le faire, ainsi qu'un lieu pour s'adonner à ce travail d'écriture. On retrouve là des problématiques chères à Virginia Woolf développées dans *A Room of One's Own* (1929). Un lieu, du temps, mais aussi un éthos, une capacité à s'envisager soi-même comme un artiste crédible, et surtout avoir l'ambition de passer à la postérité. Notons que dans la littérature romantique, la mythologie du musicien de génie repose souvent sur une présence féminine qui permet de libérer le compositeur des contingences

⁴ Voir à ce titre Cessac, 1999.

matérielles de l'existence pour s'adonner à son geste créateur⁵. Mais qu'en est-il du côté des artistes femmes ? Une vraie problématique méthodologique se pose que l'on pourrait résumer comme suit : comment chercher dans la littérature la trace de quelque chose qui a existé, on le sait, mais qui a souvent été méprisé, mal vu, découragé ? Il est difficile de trouver des compositrices dans le corpus fictionnel dans la mesure où ces dernières ne sont que rarement envisagées comme telles, c'est-à-dire comme regroupant les différents facteurs que j'ai énoncés précédemment : des femmes qui auraient du temps, un lieu, un éthos d'artiste. Cela suppose donc d'être attentif à des signes cachés, de traquer, de sonder des coins de salons où pourraient se nicher une pensée musicale féminine en ébullition, des désirs inassouvis de création. Et quel statut accorder à des œuvres qui n'ont pas pu éclore pleinement ? Est-ce un peu forcer la littérature en la considérant non plus pour ce qu'elle dit mais pour ce qu'elle ne dit pas, pour ce qu'elle cache, pour ce qu'elle voile, pour ce qu'elle étouffe aussi ? Il s'agit ici de s'intéresser à des stratégies de décrédibilisation – émanant à la fois du reste du personnel romanesque, des voix narratives, des auteurs eux-mêmes – qui visent à nier ce qui relève pourtant de gestes ou de désirs compositionnels. Nous nous appuierons ici sur un exemple qui offre un beau terrain d'investigation pour tester la validité d'une telle démarche.

Au début de *La Duchesse de Langeais* de Balzac, la duchesse, seule dans la tribune de l'orgue, s'amuse à mélanger un *Te Deum* avec des motifs du *Mosè* de Rossini, puis construit des variations sur la partition du maître italien, avant de jouer une romance française, l'air de *Fleuve du Tage*, qu'elle ne joue pas directement mais qu'elle laisse deviner à ses auditeurs par un « vague rappel » (Balzac, [1834] 2020, p. 199). Autrement dit, apparaît ici l'improvisation⁶, le geste créatif mais qui ne va pas être explicité comme tel dans la narration.

Par ailleurs, on évoque souvent le début de *La Duchesse de Langeais* comme une exaltation de l'orgue comme instrument mystique. Si cette dimension est présente on oublie de dire que la représentation de la création musicale s'y trouve illustrée dans une répartition genrée digne d'un vrai cas d'école. En effet, après avoir longuement vanté la puissance et la beauté de l'instrument, « le plus grand, le plus audacieux, le plus magnifique », lui qui est un « orchestre tout entier », est évoqué ensuite sur le mode négatif la manière dont la religieuse utilise cet instrument : « la

⁵ C'est le cas par exemple dans *La Remarquable vie musicale du compositeur Joseph Berglinger* de Wackenroder où ce sont les sœurs du musicien qui prennent en charge toutes les contingences matérielles. Lui seul possède d'ailleurs une « chambre solitaire » dans laquelle il peut s'isoler pendant des heures pour s'adonner à sa création (Wackenroder, [1797] 2009, p. 129). Dans *Gambara* de Balzac, le personnage du compositeur précise lui aussi clairement les choses : « tout ce qui rentre dans les conditions de la vie matérielle est du ressort de ma femme » (Balzac, [1837] 1995, p. 110-111).

⁶ L'improvisation au xixe siècle renvoie à une pratique largement attestée chez la plupart des musiciens, concertistes et/ou compositeurs et il ne s'agit pas d'affirmer ici qu'elle aurait une plus grande place dans la pratique musicale féminine. On peut cependant constater que c'est souvent sous la forme d'une improvisation qu'apparaît la création musicale féminine dans la fiction, comme c'est le cas dans *Corinne* de Mme de Staël. Sur la question de l'improvisation au xixe siècle, voir Oreglia, 2016.

joie de la religieuse n'eut pas ce caractère de grandeur et de gravité qui doit s'harmoniser avec les solennités du Magnificat ; elle lui donna de riches, de gracieux développements, dont les différents rythmes accusaient une gaieté humaine ». Là où le créateur masculin, en amont du passage qui nous intéresse ici, était envisagé du côté du divin, l'improvisatrice, elle, est trop humaine. Le narrateur précise ensuite que « [s]es motifs eurent le brillant des roulades d'une cantatrice qui tâche d'exprimer l'amour, et ses chants sautillèrent comme l'oiseau près de sa compagne ». Pour dévaloriser le travail d'improvisation, Balzac a recours aux critiques envers les cantatrices qui en font trop. On retrouve à nouveau l'usage de l'adjectif « brillant » rencontré tout à l'heure sous la plume de Delphine de Girardin. Pourtant, malgré ce discrédit porté sur l'improvisation de la duchesse, ce qui est décrit reste une œuvre de grande envergure, contrastée, capable de traduire maintes émotions, une « brûlante symphonie », comme le narrateur finit par le concéder (Balzac, [1839] 2012, p. 201-203). Est donc décrit dans ce passage un moment de création intense mais il est facile de passer à côté tant la narration n'a de cesse de dévaloriser le geste compositionnel.



Pour conclure, les musiciennes constituent donc bien une population fictionnelle dense dans la littérature du xix^e siècle. Elles sont à la fois partout – en fonction des catégories sociales envisagées – et pourtant rarement valorisées comme telles : le moment pianistique est davantage une pratique sociale qui vise à réifier les femmes en objets de contemplation plus qu'à valoriser un talent. Cet effet de stéréotypie a cependant aussi pour effet de mettre en valeur avec plus de force celles dont la pratique musicale sort des cadres préétablis. Par ailleurs, il apparaît que le cas particulier des compositrices invite à repenser la définition même de ce que l'on entend par composition, en général envisagée comme une œuvre finie, imprimée, éditée, diffusée, transmise à la postérité. Cette définition, valable quand on envisage une production masculine, ne peut suffire pour étudier la production féminine restée souvent à l'état de latence.

BIBLIOGRAPHIE

- Austen Jane, *Persuasion* (1818), Londres, Vintage Books, 2014.
- Austen Jane, *Persuasion* (1818), trad. Pierre Goubert, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2019.
- Balzac Honoré de, *La Duchesse de Langeais* (1834), dans *Histoire des Treize*, éd. Pierre-George Castex, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- Balzac Honoré de, *Gambara* (1837), éd. Pierre Brunel, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.
- Balzac Honoré de, *Béatrix* (1839), éd. Michel Lichtlé, Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- Cessac Catherine, *Élisabeth Jacquet de la Guerre, Une femme compositrice sous le règne de Louis xiv*, Arles, Actes Sud, 1999.
- Girardin Delphine de, « Feuilleton de la presse. Courrier de Paris », *La Presse*, quatrième année, 27 juin 1840, p. 2.
- Eliot George, *Middlemarch* (1871), trad. Sylvère Monod, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005.
- Flaubert Gustave, *Madame Bovary* (1857), éd. François Kerlouégan, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classiques », 2004.
- Jullien Bernard, *Étude de la musique instrumentale dans les pensions de demoiselles*, Paris, Félix Malteste et C^{ie}, 1848.
- Launay Florence, *Les Compositrices en France au xix^e siècle*, Paris, Fayard, 2006.
- Orengia Jean-Louis, *La Musique de l'instant : l'improvisation dans la musique de piano au xix^e siècle*, Saint Jean Brévelay, In Nomine, 2016.
- Picard Timothée, *La Civilisation de l'Opéra*, Paris, Fayard, 2016.
- Picard Timothée, *Âge d'or, décadence, régénération, un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Santurenne Thierry, *L'Opéra des romanciers, L'art lyrique dans la nouvelle et le roman français (1850-1914)*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Wackenroder Wilhelm Heinrich, *La Remarquable vie musicale du compositeur Joseph Berglinger de Wackenroder (1797), Épanchements d'un moine ami des arts, suivi de Fantaisies sur l'art*, trad. Charles Le Blanc et Olivier Schefer, Paris, José Corti, 2009, p. 121-139.
- Woolf Virginia, *A Room of One's own* (1929), Londres, Penguin Books, 2020.
- Zola Émile, *Pot-Bouille* (1882), *Œuvres complètes*, éd. Marie-Ange Fougère, vol. x, Paris, Classiques Garnier, 2017.

PLAN

- Typologies de musiciennes : les facteurs à prendre en compte
- « Le coup de la sonate » ou la version parodique de la scène de la jeune fille au piano
- L'arbre qui cache la forêt ? Des limites de raisonner à partir d'une population fictionnelle délimitée
- Improvisatrices et compositrices

AUTEUR

Amandine Lebarbier

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paris Nanterre, Centre de recherches en littérature et poétique comparée,
a.lebarbier@parisnanterre.fr