

MARIE JAËLL ET LES AUTRES COMPOSITRICES FRANÇAISES DE LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

Florence Launay

Au moment où Marie Jaëll aborde l'écriture musicale, les compositrices ne sont plus une rareté dans la vie artistique française, comme dans les siècles précédents et dans la première moitié du XIX^e siècle. Au contraire, les années 1870-1920 représentent une période de floraison, dont les programmes de la Société nationale de musique, de la Société musicale indépendante et des sociétés symphoniques sont le reflet. Marie Jaëll fait partie, aux côtés de Clémence de Grandval, Augusta Holmès et Cécile Chaminade, des quatre compositrices qui ont connu à cette époque succès public et estime de leurs pairs.

Son parcours diffère cependant de celui de ses trois consœurs sur plusieurs points. Elle est notamment venue tardivement à la composition. Les trois autres ont vu leur vocation s'éveiller tôt et ont bénéficié dès l'adolescence de cours d'écriture auprès de musiciens professionnels, une formation qu'elles ont ensuite complétée à l'âge adulte, respectivement avec Camille Saint-Saëns, César Franck et Benjamin Godard. Il s'agit d'une éducation en cours privés, supposant une situation familiale aisée, et semblable à celle suivie par les compositrices des époques précédentes, quand les femmes n'avaient pas accès aux classes du Conservatoire de Paris dans cette discipline. Marie Jaëll est la seule du quatuor à avoir été élève de l'établissement. D'origine provinciale et rurale, elle eut la chance d'avoir des parents peu tenus par les conventions sociales des milieux bourgeois parisiens ; on sait que le père de Cécile Chaminade, confronté au talent

prodige de sa fille, lui interdisit l'entrée au Conservatoire. Elle aurait pu de surcroît étudier la composition dans l'institution, la mention « pour les hommes » accolée aux classes de cette discipline ayant disparu à partir du règlement de 1850. La présence de jeunes filles dans ces classes passa quasiment inaperçue jusqu'à la fin des années 1870 et l'on peut supposer que Marie Jaëll ne reçut pas d'encouragement à briser ce qui était alors un très fort préjugé, à savoir l'incapacité des femmes à aborder la composition transcendante. Elle étudia en cours privés à partir de sa vingt-cinquième année, d'abord avec César Franck, puis avec Camille Saint-Saëns.

Si l'accès à une éducation musicale par le chant et le piano devient au cours du XIX^e siècle un élément obligatoire de la formation des jeunes filles de la bourgeoisie en pleine expansion, cette éducation n'est pas censée déboucher sur une carrière de musicienne professionnelle. Ce talent est un atout à la fois pour une éventuelle ascension sociale par le mariage et pour le statut qu'il donne à un foyer. À ces époques où les femmes n'ont pas accès aux études universitaires et aux professions lucratives, notamment celles à haute qualification, le mariage est le seul chemin vers l'aisance si une femme n'a pas de fortune personnelle ou ne choisit pas la voie de la galanterie. Le monde musical, comme celui du théâtre, présente cependant une exception : dès le règne de Louis XIII, des musiciennes professionnelles furent membres de la musique du roi, et les chanteuses de l'Académie royale de musique ouvrirent la voie aux carrières prestigieuses de cantatrices, suivies au XVIII^e siècle par des claviéristes et quelques femmes pratiquant d'autres instruments. Le Conservatoire est la première institution d'enseignement professionnel mixte, cent ans avant l'École des Beaux-Arts et les universités. Certaines musiciennes amateurs vont donc pouvoir détourner les interdits de leurs milieux pour se produire en tant que cantatrices et pianistes hors de la sphère domestique : Clémence de Grandval, Augusta Holmès et Cécile Chaminade acquièrent ainsi dès la sortie de l'adolescence une réputation d'interprètes confirmées dans le milieu musical parisien, se constituant un réseau qui leur sert ensuite pour leur carrière de compositrice.

L'importance du mariage dans les parcours de vie des femmes, avec l'attention exclusive aux devoirs de la sphère domestique qui en découle, a constitué au XIX^e siècle une source de conflit pour toute musicienne aux ambitions professionnelles. Les compositrices Nadia

Boulangier et Henriette Renié font partie de celles qui ont choisi le célibat pour pouvoir se consacrer entièrement à leur vocation. Elles peuvent aussi avoir renoncé à une éventuelle maternité par peur des conséquences pour leur vie, la mortalité des mères étant alors élevée ; à titre d'exemple, la compositrice Mel [Mélanie] Bonis devint la troisième épouse d'un industriel dont les deux précédentes épouses étaient décédées en mettant un enfant au monde. Qu'en est-il de Marie Jaëll ? Comme avant elle les compositrices Louise Farrenc (épouse d'un flûtiste et éditeur de musique) et Loïsa Puget (épouse d'un auteur dramatique), elle eut la chance de devenir la femme d'un artiste qui non seulement appréciait son talent, mais l'encourageait et l'associait au sien. Mariés en 1866, Marie et Alfred Jaëll donnèrent nombre de concerts ensemble avant que Marie n'entame en 1870 ses études de composition. La correspondance d'Alfred avec Franz Liszt atteste qu'il encouragea son épouse lorsqu'elle commença à s'intéresser à l'écriture. Le couple interpréta à plusieurs reprises en concert les *Valses* de Marie. Alfred joua l'*Andante* et le *Scherzo* de son *Quatuor* avec piano lors d'une tournée dans le Nord de la France en 1877. À la mort de son époux, en 1882, Marie Jaëll avait déjà composé la moitié de son œuvre. Le couple est resté sans enfant, mais, comme le montrent les carrières de Pauline Viardot, Augusta Holmès et Clémence de Grandval, la présence d'enfants n'aurait pas nécessairement entravé la vocation de compositrice de Marie Jaëll : il était alors d'usage dans les milieux aisés de confier sa progéniture à des nourrices et à des gouvernantes. Cependant, malgré le soutien de son époux, Marie Jaëll écrivit :

À la femme, qu'elle soit douée ou non, l'homme prend à peu près toutes les choses dont il tire ses forces pour produire. Il lui prend la vie. Combien de fois me suis-je vue sombrer avec tous mes rêves dans ce seul fait. L'union de deux êtres peut, certes, être belle, splendide, merveilleuse ; mais, [...] la femme doit-elle toujours succomber et faire le choix entre les ailes du corps et celles de l'âme, sacrifier les unes aux autres ? Ne peut-elle garder quatre ailes ? C'est un mystère dont j'ai voulu voir la fin ; le rêve était-il trop téméraire ?

(Thérèse Klipffel, « Biographie », *Marie Jaëll*, p. 16)

Cette remarque vient en illustration des incessants conflits entre sphères privée et publique auxquels sont confrontées les femmes, élevées dans un idéal de dévotion complète à la famille :

Pensons et proclamons que la femme doit, avant tout, rester au Foyer. C'est parfait. Mais encore faut-il qu'elle en ait un. Il suffit que le travail féminin, quel qu'il soit, n'ait pas, comme élément inspirateur, la tendance malade vers le féminisme. Qu'il soit une contribution à l'œuvre familiale lorsque la famille se constitue ; un élément d'indépendance et de dignité d'existence, lorsqu'elle ne se constitue pas. Mais jamais un dissolvant, un facteur capable d'éloigner la femme de ses fonctions naturelles, normales, fonctions dans l'heureux accomplissement desquelles elle trouvera toujours les meilleures chances de satisfaction, d'estime des autres et d'estime de soi-même.

(Tante Marguerite, *La femme qui réussit*, p. 298)

Quelle place dès lors pour la composition dans les vies ? Comment trouver l'énergie nécessaire à la promotion de l'œuvre ? Une femme peut-elle espérer atteindre à un statut de compositrice professionnelle ? Il n'est pas surprenant que Clémence de Grandval et Augusta Holmès aient laissé des corpus importants, de taille semblable à ceux de leurs contemporains. Elles étaient toutes deux issues de milieux fortunés. La première reçut de surcroît le soutien sans faille d'un mari mélomane qui remplit la fonction de secrétaire, et la seconde ne se maria pas, laissant l'éducation des enfants qu'elle eut de Catulle Mendès à des membres de la famille. Outre ses fonctions de maîtresse de maison (même aidée de domestiques, c'est toujours l'épouse qui veille aux besoins du ménage), Marie Jaëll devait gagner sa vie par des concerts et des activités pédagogiques, comme dut le faire avant elle Louise Farrenc. Il lui fallait aussi, ainsi que toute femme de son époque, s'occuper de son apparence, pour des garde-robes complexes exigeant de nombreux essayages.

Tant qu'une compositrice écrivait pour le chant, le piano ou le répertoire chambriste, elle pouvait, si elle était elle-même pianiste, promouvoir ses œuvres avec l'aide de quelques alliés, des musiciens et musicien-es professionnel-les qu'elle avait convaincu-es de son talent. Toute autre est la situation pour les répertoires symphoniques et lyriques, où il faut persuader chefs d'orchestre et décideurs des institutions. La personnalité de la compositrice est alors un élément déterminant, comme pour les compositeurs bien évidemment, mais avec la difficulté ajoutée des préjugés envers les capacités intellectuelles des femmes et l'attente d'une société qui prône la modestie et la pudeur comme qualités féminines. Outre leur situation privilégiée,

Clémence de Grandval et Augusta Holmès étaient des « battantes » ; Louise Farrenc, Cécile Chaminade et Mel Bonis des introverties ; Louise Héritte-Viardot, la fille de Pauline Viardot, une personnalité sombre et tourmentée, peu encline aux compromis. Marie Jaëll était sans cesse en proie au doute, sa correspondance avec Théodore Parmentier en témoigne ; ce manque de confiance en soi est sans doute la raison pour laquelle elle ne publia que très peu, alors même que l'on note que les plus grands éditeurs ont accueilli des compositrices dans leur catalogue.

Seules Clémence de Grandval et Augusta Holmès réussirent donc à réellement investir le répertoire des concerts symphoniques et à accéder aux scènes lyriques. Augusta Holmès fut programmée vingt-quatre fois par l'Association artistique d'Édouard Colonne entre 1876 et 1900 et parut plusieurs fois chez Padeloup et Lamoureux ; son opéra *La Montagne noire* fut créé à l'Opéra de Paris en 1895. Clémence de Grandval, outre sa présence régulière au répertoire des sociétés de concerts, vit sa *Messe* et son *Stabat Mater* avec orchestre régulièrement interprétés notamment dans des églises à Paris et en province ; elle eut accès au Théâtre de l'Opéra-Comique en 1868 et au Grand-Théâtre de Bordeaux en 1892. Cécile Chaminade obtint plusieurs succès dans le domaine de la musique symphonique entre 1881 et 1890, avant de se replier sur une production quasi exclusive de mélodies et de pièces pour piano. Marie Jaëll bénéficia quant à elle de son prestige de virtuose pour aborder le répertoire symphonique avec ses concertos. Elle put donner neuf fois son *Concerto n° 1 en ré mineur* entre sa création en 1877 et 1880. Son *Concerto en fa majeur pour violoncelle* (1884) fut rejoué plusieurs fois par le dédicataire, Jules Delsart. Elle interpréta son *Concerto n° 2 en ut mineur* lors de trois concerts en 1884 et 1885. Mais ses œuvres pour voix et orchestre, *Ossiane* (1879) et *Am Grabe eines Kindes* (1880) ne furent pas reprises après leur création et nul pianiste ne rejoua ses concertos. Comme Cécile Chaminade, Marie Jaëll mit fin à ses ambitions symphoniques, de manière encore plus radicale, puisqu'elle ne composa quasiment rien à partir de 1894, la date de la publication de ses *Pièces pour piano*, dont elle défendait pourtant en 1916 l'écriture orchestrale.



Les quatre compositrices partagent une réception globalement positive par la critique musicale. Cet accueil reste cependant androcentrique et le sexe de l'auteur n'est jamais ignoré. Si le plus beau compliment qu'on puisse faire alors à ces artistes est d'avoir écrit « comme un homme », la sensation d'une masculinité trop présente dérange : Arthur Pougin, dans sa critique enthousiaste du *Concerto en ut mineur* de Marie Jaëll, loue « les rares et précieuses qualités de cette artiste puissante, passionnée, poétique, à qui l'on pourrait seulement souhaiter un peu plus de *féminisme* », ce dernier terme devant être compris comme « féminité » (*Le Ménestrel*, 1885, p. 72). Ce malaise des contemporains reflète la profonde sensation de l'exception contre-nature que représente une compositrice qui quitte les genres « domestiques » et donc « féminins » que sont les mélodies et les pièces de piano, et tente de s'imposer dans le domaine symphonique et lyrique, à la fois perçu comme d'essence masculine et s'exprimant nécessairement dans la sphère publique, un lieu masculin. L'illégitimité de l'artiste, qui agit à l'opposé de sa « nature de femme », a notamment pour conséquence la disparition de ses œuvres du répertoire dès qu'elle est décédée ou a mis fin à ses activités créatrices. Aucune tradition de réception de la musique composée par des femmes ne va pérenniser son œuvre.

Cette illégitimité s'est reflétée au xx^e siècle dans l'écriture de l'histoire de la musique, qui s'est faite quasiment sans les musiciennes, à part les cantatrices, jusqu'à une époque récente où, sous l'impulsion de la vague féministe des années 1970, une relecture du passé s'est lentement fait jour. Lentement en effet, puisqu'on peut encore lire dans un ouvrage récent :

Les femmes, aussi bien comme compositrices que comme interprètes, jouent un rôle absolument secondaire dans l'histoire du piano au XIX^e siècle.

(Rossana Dalmonte, « Le piano au XIX^e siècle », *Musiques*, vol. 4, p. 1168)

Force est aussi de constater que, malgré un intérêt croissant pour les compositrices du passé, les conditions de renaissance posthume sont inégales. Le corpus d'Augusta Holmès, partagé entre mélodies (un genre actuellement délaissé au concert) et œuvres symphoniques et lyriques (coûteuses à interpréter) est problématique, malgré sa présence complète à la Bibliothèque nationale de France et à la Bibliothèque

de Versailles. Pour Clémence de Grandval, seules les pièces pour hautbois ont jusqu'à présent réellement éveillé l'attention ; les corpus symphoniques, sacrés et lyriques souffrent de la disparition quasi complète des partitions d'orchestre. Cécile Chaminade pâtit de son image de « compositrice de salon ». Les renaissances spectaculaires des corpus de Marie Jaëll et Mel Bonis sont dues quant à elles à l'accessibilité aux œuvres, conservées respectivement à la Bibliothèque nationale universitaire de Strasbourg et dans des archives familiales, à leur versatilité, et enfin à des éditions et des rééditions bénévoles par des musicien-nes passionné-es par leur talent.



Cécile Chaminade au piano. (Archives Leduc)
Cécile Chaminade at the piano. (Leduc Archives)