



HAL
open science

Hyacinthe Ravet, compositrices, études de genre dans la musicologie

Claire Fonvieille, Hyacinthe Ravet

► To cite this version:

Claire Fonvieille, Hyacinthe Ravet. Hyacinthe Ravet, compositrices, études de genre dans la musicologie. Laure Marcel-Berlioz; Omer Corlaix; Bastien Gallet (dir.). Compositrices : l'égalité en acte, Éditions MF; Centre de documentation de la musique contemporaine, p. 95-113, 2019, collection Paroles, 978-2-37804-011-6. <hal-02003981>

HAL Id: hal-02003981

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02003981v1>

Submitted on 3 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Hyacinthe Ravet, compositrices, études
de genre dans la musicologie

Claire Fonvieille et Hyacinthe Ravet

Hyacinthe Ravet est sociologue et musicologue, professeure à Sorbonne Université attachée à l'IReMus (UMR 8223). Elle est cofondatrice du Cercle de recherche interdisciplinaire sur les musiciennes et a publié notamment *Musiciennes: enquête sur les femmes et la musique*, en 2011, et *L'Orchestre au travail: interactions, négociations, coopérations*, en 2015. Cet article propose une synthèse actualisée de sa communication intitulée « Entre héritage et transmission, devenir compositrice aujourd'hui », présentée le 11 mars 2015 dans le cadre de la journée d'étude « Plurielles: paysage contemporain avec compositrices » organisée par le Centre de documentation de la musique contemporaine, en collaboration avec l'association Plurielles 34¹.

Dans un métier fortement masculinisé, où les figures les plus connues sont majoritairement des hommes, comment devient-on compositrice aujourd'hui? Quels facteurs encouragent ou dissuadent la construction d'un tel projet? Ces questions conduisent à s'interroger sur la place des femmes et la diffusion de leurs œuvres dans le milieu de la composition musicale, de même que sur la transmission d'un « métier », entendu comme pratique élaborée auprès de « passeurs » et de « passeuses », une activité tout autant esthétique

que sociale. Cette étude s'appuie principalement sur des données d'enquête chiffrées et des entretiens auprès de compositrices, articulant résultats statistiques et investigations qualitatives, dans le prolongement de travaux et rencontres consacrés aux musiciennes (notamment « L'accès des femmes à l'expression musicale », colloque co-organisé par la Sorbonne et l'Ircam en 2002, publié chez L'Harmattan en 2005; « Écoutes croisées : Pascale Criton, Christine Groult, Beatriz Ferreyra », journée d'étude du 16 février 2012, au CDMC, en partenariat avec Art&Fact et le conservatoire de Pantin²; « Créer, interpréter, diffuser la musique des femmes », journée d'étude du 5 mars 2014 à la Sorbonne; et d'autres, mentionnés ci-après).

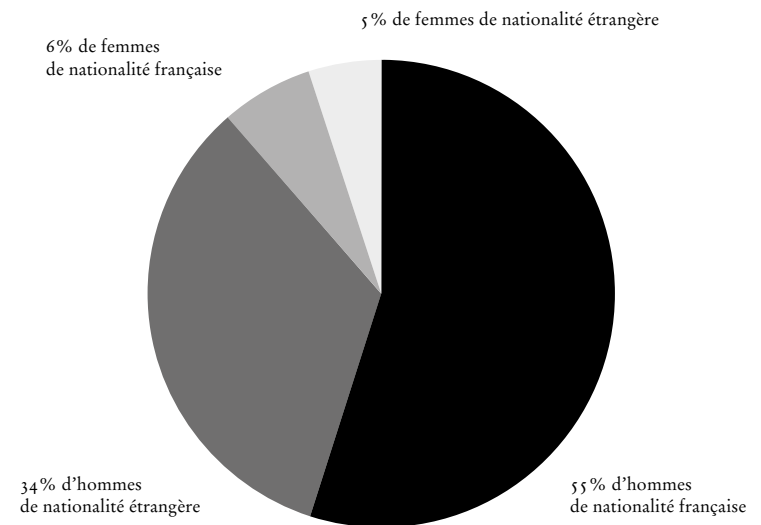
LA PLACE DES COMPOSITRICES AUJOURD'HUI

Les statistiques menées sur la place des femmes compositrices, encore peu nombreuses, démontrent que la profession est encore très masculinisée : lors de la table ronde « La musique et son genre » organisée à la Philharmonie de Paris le 7 mars 2015, Catherine Deutsch évoquait 7% de femmes parmi les troubadours et les trouvères, David Christoffel annonçait 10% de femmes parmi les compositeurs au début du XX^e siècle; et cela reste vrai au XXI^e siècle. Le Centre de documentation de la musique contemporaine recense en 2018 dans son catalogue 108 compositrices vivantes, dont 61 compositrices françaises, parmi les 999 compositeurs vivants, dont 548 Français, soit 10,8% (11% parmi les Français, fig. 1)³.

Ces pourcentages corroborent les données de l'Agessa qui dénombre 10% de femmes parmi les 877 auteurs de compositions musicales avec ou sans paroles en 2008, loin derrière les écrivains et les auteurs d'œuvres audiovisuelles (fig. 2)⁴.

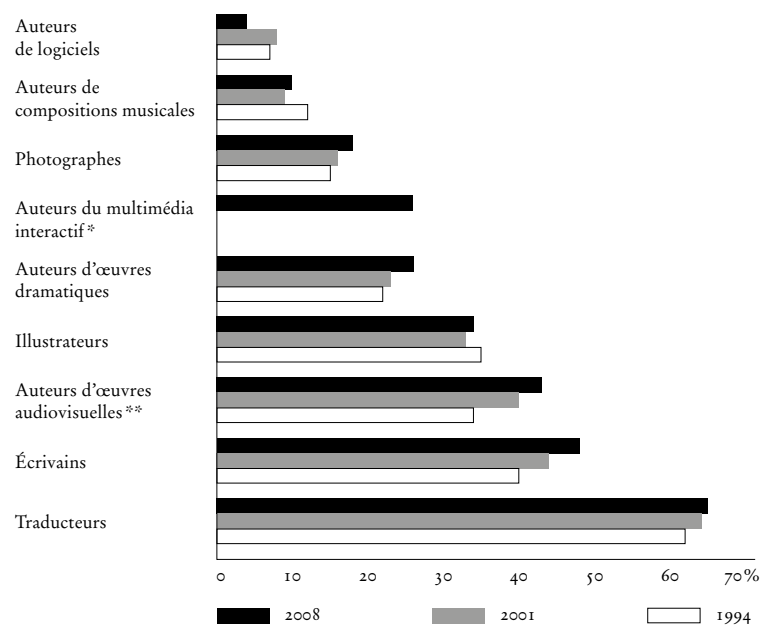
Les données de la SACD vont dans le même sens : en 2011, les femmes représentent 23% des auteurs actifs dans le domaine de la musique (comme auteurs de textes, de musiques, de chorégraphies, etc.). Mais « elles déclarent autour de 10% des contributions au titre de la composition musicale, que ce soit pour les œuvres musicales, chorégraphiques, circassiennes ou d'arts de la rue⁶. »

Figure 1



Compositeurs et compositrices vivants recensés dans le catalogue du CDMC en août 2018.

Figure 2



Champ : artistes auteurs affiliés à l'Agessa dans les principales catégories, en 1994, 2001 et 2008. Les effectifs d'une année sont relatifs aux revenus d'auteur perçus l'année précédente.

* Le multimédia interactif est une discipline introduite en 2002.
** Y compris les œuvres cinématographiques.

Note de lecture : les femmes représentaient 65% des traducteurs affiliés à l'Agessa en 1994, 66% en 2001 et en 2008.

« Les femmes parmi les artistes auteurs affiliés à l'Agessa selon la discipline, 1994, 2001 et 2008 », source Agessa/Département des études, de la prospective et des statistiques, 2011⁵.

Un chiffre invariablement faible qui semble donc stagner depuis le début du xx^e siècle. Mais les données sont encore plus faibles concernant la programmation des œuvres contemporaines composées par des femmes.

Dans les brochures « Où sont les femmes ? », la SACD (en collaboration avec le Mouvement H/F, le Laboratoire de l'égalité et le Deuxième regard) se penche notamment sur la place des compositrices dans les programmations des institutions musicales françaises depuis 2012 (maisons d'opéra; principaux orchestres subventionnés et festivals de Beaune, Berlioz, de La Chaise-Dieu et d'Aix-en-Provence). Pour la saison 2016–2017, elle dénombre 23 compositrices sur les 1151 compositeurs programmés (2%); dont 21 compositrices sur 325 compositeurs contemporains (soit 6%)⁷: pourcentages particulièrement bas et pourtant en légère hausse par rapport aux années précédentes.

S'intéressant en particulier aux institutions dédiées à la musique contemporaine, Marge Cramois analyse, dans son mémoire de master soutenu sous la direction de Hyacinthe Ravet en 2013, la part de compositrices dans les programmations de l'Ensemble intercontemporain, le célèbre ensemble fondé par Pierre Boulez en 1976, et du festival Présences de Radio France, entre 2000 et 2010, qui reste globalement inférieure à 10%.

Les femmes représentent 4,5% des compositeurs programmés en moyenne durant la décennie par l'Ensemble intercontemporain, et leurs œuvres, seulement 3,3% du nombre total d'œuvres jouées (79 sur 2378)⁸. 20 compositrices sont présentes, dont 9 ne sont jouées qu'une fois. Les plus programmées sont Unshik Chin (durant cinq saisons), Olga Neuwirth, Lisa Lim, Rebecca Saunders et Kaija Saariaho (toutes durant quatre saisons), qui ont déjà une réputation nationale et internationale⁹. Marge Cramois souligne par ailleurs que depuis la création de l'Ensemble, environ la moitié des hommes programmés sont nés avant 1950 contre un tiers seulement pour les femmes: les hommes semblent donc garder plus facilement « une notoriété suffisante pour durer dans le champ de la musique contemporaine¹⁰ ». De plus, les femmes sont absentes du « répertoire de base » constitué d'œuvres de

compositeurs présents tous les ans et à plusieurs reprises (Boulez, Berio, Ligeti, Schoenberg, etc.)¹¹.

Entre 2010 et 2018, les chiffres augmentent légèrement : 24 compositrices sont programmées (dont 14 ne sont jouées qu'une fois). Elles représentent 6,9 % des compositeurs présents en moyenne (voir annexe n° 1). Les plus présentes sont toujours Unsuk Chin (sept saisons sur huit) et Olga Neuwirth (cinq saisons), suivies par Lucia Ronchetti et Nina Senk (trois saisons). Kaija Saariaho n'est plus présente que deux saisons, Rebecca Saunders, une, et Lisa Lim n'apparaît plus depuis la saison 2010–2011, ce qui tend à confirmer les observations de Marge Cramoisan.

En ce qui concerne le festival Présences, les femmes représentent en moyenne 6,4 % des compositeurs programmés entre 2000 et 2010 : 26 compositrices, dont 18 pour une saison. Deux d'entre elles seulement sont nées avant 1950. Graciane Finzi est présente le plus régulièrement (trois saisons) et les suivantes seulement durant deux saisons : Pascale Criton, Kaija Saariaho, Édith Canat de Chizy, Olga Neuwirth, Maja Solveig Kjølstrøm Ratkje et Rebecca Saunders.

Depuis 2011, le pourcentage de femmes est en légère hausse également : 7,3 %. 21 compositrices sont programmées, mais toutes pour une seule saison sauf Kaija Saariaho (en 2011, 2017 et 2018, voir annexe n° 2) ! Leur programmation reste très irrégulière : aucune compositrice n'est jouée en 2010 ni en 2012, en revanche, Radio France met à l'honneur Kaija Saariaho en 2017, programme 26 de ses œuvres, et le pourcentage de femmes cette année-là atteint 15,2 %.

Ces données sont nécessaires pour dresser un constat qui permette de prendre l'ampleur de la situation et de lutter contre un lieu commun consistant à penser que la situation évolue rapidement depuis les années 1990 : la place des compositrices aujourd'hui et celle qui est réservée à leurs œuvres est encore largement sous le ratio des 33 % préconisés par Reine Prat dans son premier rapport d'étape *Mission Égalité S : pour une plus grande et meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant* de 2006 : « seuil à partir duquel le groupe minoritaire n'est plus perçu comme tel¹² ». Ce constat permet également de réfléchir aux facteurs de construction de soi en tant que compositrice, aux

phénomènes d'héritage, de transmission, et d'accès – entendu à la fois comme accès historique à une profession et comme accès conditionné par des « *gates keepers* », des droits d'entrée¹³ – ainsi qu'à leur évolution dans le temps.

HÉRITAGE ET TRANSMISSION

Éducation et accès à l'apprentissage

Traditionnellement, les jeunes filles apprenaient la musique au sein du milieu familial ou en cours privés. Au conservatoire de Paris, ce n'est qu'à partir du milieu du XIX^e siècle que les classes de composition sont ouvertes aux femmes (la mention « pour les hommes » disparaît du règlement de l'institution en 1850¹⁴) et les premières récompenses sont attribuées à des femmes à partir de 1861 (la première à Charlotte-Adèle-Louise Jacques, en contrepoint et fugue, 2^e accessit¹⁵). Cependant, le prix de Rome de composition ne devient accessible aux femmes qu'en 1903, cent ans après sa création¹⁶.

Durant le XX^e siècle, il semble que les femmes représentent en moyenne légèrement plus de 20 % des diplômés des classes de composition du Conservatoire supérieur de Paris, selon les données récoltées par Aria Guillotte¹⁷, soit environ deux fois plus que le pourcentage actuel de compositrices. Au XXI^e siècle, les femmes n'accèdent toujours pas majoritairement aux classes supérieures de création, en témoignent les statistiques des deux conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon. Le pourcentage de femmes inscrites dans les classes du département Écriture, composition et direction d'orchestre de l'institution parisienne en 2009–2010 et en 2014–2015 oscillent entre 18 et 27 % en classe d'écriture – la moins inégalitaire – et entre 0 et 16 % dans les classes de composition, orchestration et composition à l'image (classe qui n'existait pas en 2009–2010 ; fig. 3).

Les données du Conservatoire supérieur de Lyon semblent légèrement plus encourageantes : depuis 2011, le pourcentage de femmes

Figure 3



Pourcentages de femmes dans les classes de composition, écriture, orchestration et composition à l'image du Conservatoire supérieur de Paris en 2009-2010 et 2014-2015¹⁸.

Figure 4

Classes	Hommes	Femmes	Total	% de femmes
Composition électroacoustique	12	6	18	33
Composition instrumentale et vocale contemporaine	18	8	26	31
Composition mixte	8	1	9	11
Composition pour l'image	16	3	19	16
Écriture	13	6	19	32
Total	67	24	91	26

Nombre d'étudiants et d'étudiantes inscrits dans les classes de composition (électroacoustique, instrumentale et vocale ou mixte), composition pour l'image et écriture du Conservatoire supérieur de Lyon depuis 2011²⁰.

inscrites dans les classes de composition, composition à l'image et écriture atteint 26% (tout cursus confondu, étudiants Erasmus inclus; fig. 4). En revanche, il est intéressant de constater que la classe la moins déséquilibrée est celle de composition électroacoustique, ce qui témoigne de l'intérêt des étudiantes pour les nouvelles technologies (bien qu'elles n'aient pas le même rapport avec elles que certains hommes, selon plusieurs études et entretiens¹⁹).

Reconstruction de l'histoire des compositrices

À la suite des réflexions universitaires menées sur l'historicité et l'historiographie qui ont jalonné le dernier tiers du xx^e siècle, et l'apparition, parmi la pluralité des écritures de l'histoire qui se développent, d'une histoire des femmes, notamment en France après 1968 et la renaissance « officielle » du mouvement féministe²¹, certains et certaines musicologues, historiens et sociologues de la musique se sont attachés, depuis la fin des années 1970²², à reconstruire une histoire des musiciennes, à redécouvrir des noms oubliés et à réécrire les histoires de la musique, souvent « genrées », qui ont été écrites « au masculin ».

« Les mensonges par omission de l'histoire, qui frappent toutes les créatrices du passé, n'ont pas permis, jusqu'à une époque récente, de prendre la mesure de la participation de nombreuses compositrices à la vie musicale, notamment en France²³. »

Ces travaux soulignent les difficultés et les interdits qu'ont pu rencontrer les compositrices par le passé (pensons aux cas emblématiques des trois compositrices Fanny Mendelssohn-Hensel, Clara Wieck-Schumann et Alma Schindler-Mahler²⁴), mais aussi les espaces de possibilité et les soutiens accordés à l'activité créatrice des femmes (à Louise Farrenc, par exemple, qui a reçu le soutien de son mari, ce qui n'a pas empêché son oubli dans les histoires de la musique²⁵).

Représentations genrées autour de la création

Si « le discours traditionnel misogyne ne se donne plus à entendre dans les milieux musicaux comme il a pu l'être encore dans les années 1990²⁶ », les représentations participent encore de

processus d'exclusion (explicites ou implicites) et d'auto-exclusion, de non-reconnaissance des femmes en composition. Hyacinthe Ravet décrit longuement ces phénomènes dans son ouvrage *Musiciennes*, dont l'objet « souligne la vigueur de résistances qui se retrouvent ailleurs, mais qui sont exacerbées [dans le monde musical], alors que la situation paraît aller de soi, être 'naturelle' pour la plupart des acteurs et actrices du terrain (c'est-à-dire sans problème, sans barrières a priori, où se pose 'juste' le constat de préférences distinctes entre hommes et femmes)²⁷ ».

L'opposition « entre création et procréation, et d'autres qui en découlent telles que la dissociation entre sphère publique et sphère privée, s'appuie sur et renforce l'opposition entre 'féminin' et 'masculin', voire entre femmes et hommes [...] : une différence de valeur persiste au regard de la création artistique entre ce qui est connoté comme féminin ou masculin, voire ce qui est produit par une femme ou par un homme. La qualification en 'féminin' renvoie à la sphère du 'gentil', 'joli' et 'mignon', mais dévalorise la production, laissant entendre que telle œuvre ou telle démarche n'a pas grand intérêt, ne révolutionne pas, n'entrera pas dans l'histoire; en d'autres termes, elle n'est pas un chef-d'œuvre, fruit de l'expression d'un 'génie'. En revanche, le 'masculin' demeure couramment pensé du côté du neutre, de l'universel, de l'original résultant de la démarche singulière d'un individu d'exception²⁸. »

Cela fait écho à l'image des femmes perçues comme plus travailleuses que leurs camarades masculins (qui peut sous-entendre « une reconnaissance implicite des obstacles particuliers qu'elles doivent surmonter », mais aussi « la nécessité de fournir un travail supplémentaire pour parvenir à un même résultat, consécutif à un manque de 'facilités'²⁹ »).

La question du corps prend souvent une place importante dans les relations entretenues par les compositrices avec leur environnement « en raison de la différence de regard porté sur le corps d'hommes et de femmes, mais aussi sur l'appréciation de leur présentation en matière de séduction (par opposition à leurs compétences musicales)³⁰ » ; dans le rappel d'une différence d'avec leurs collègues hommes, par exemple, en faisant allusion à la maternité et à la vie

familiale, parfois sur un mode positif en soulignant la force de travail et de caractère de telle compositrice qui est aussi mère, un rappel à l'ordre du genre qui impose socialement ses normes aux femmes.

Leurs ambitions créatrices, enfin, ont pu ou peuvent encore être mal perçues. Michèle Reverdy³¹, par exemple, explique que sa passion pour la musique, l'urgence de la création, son caractère vital était insupportable pour ses conjoints :

« Je pense que le fait d'être compositrice a dû faire reculer les hommes. Beaucoup de personnes me l'ont dit, y compris des hommes que j'ai connus. 'Tu fais peur', me disaient-ils. [...] J'ai un métier qu'ils n'acceptent pas, qui pour eux n'est pas un métier de femme et qui est surtout une passion. Ce n'est pas un métier ordinaire, c'est quelque chose qui nous occupe tout le temps. Les femmes-écrivains ont le même problème avec les hommes, les femmes-peintres aussi³²... »

Hyacinthe Ravet souligne le chemin qu'il reste à faire pour déconstruire ces arbitrages sociaux, culturels et historiques, mais observe toutefois une progression : « pour autant, une évolution vers plus de parité se fait jour dans les aspirations et les discours des hommes comme des femmes, et plus de porosité entre la définition du 'féminin' et celle du 'masculin' semble s'imposer en certains lieux³³. »

Modèles et transmission

La composition est un « métier » – à la fois une pratique et une profession – qui nécessite l'apprentissage de techniques et de postures spécifiques. Transmettre ce métier, c'est susciter et soutenir la construction d'une « vocation », dont les sociologues des arts³⁴ montrent qu'elle n'est pas innée (en dépit de certaines représentations courantes telles que « ça ne s'enseigne pas »), mais qu'elle résulte d'un processus qui met en jeu de multiples acteurs de la sphère familiale, éducative et professionnelle. Parmi ces acteurs, les modèles ont un rôle important :

« [Leurs] parcours contribuent à transformer et redéfinir le 'masculin' et le 'féminin', les attributions symboliques et pratiques des hommes et des femmes. Il s'agit là de mouvements de construction réciproques, pris dans les temporalités sociales; ils affectent

autant les pratiques individuelles qu'ils contribuent à écrire l'histoire collective³⁵. »

Un premier itinéraire de femme crée un précédent, donne un caractère concret aux nouveaux possibles, offre la vision d'un parcours réussi et agit ainsi comme modèle qui suscite de nouvelles vocations féminines³⁶.

Or, les entretiens montrent que cette question des modèles est parfois minimisée par les compositrices, en termes d'influence directe dans leur parcours, et que lorsqu'elles en mentionnent, il s'agit souvent d'hommes. Michèle Reverdy, par exemple, cite de nombreux compositeurs (Beethoven, Mozart, Moussorgski, Berg, Berio, Ligeti, Monteverdi, etc.), mais pas de femmes.

« Je dois dire que je n'ai jamais été convaincue par des musiques de femmes du passé, pourtant j'ai essayé... Mais, tu sais, il y a aussi assez peu d'hommes compositeurs que j'aime et comme les femmes sont très peu nombreuses... Enfin, je trouve qu'il y a des femmes qui ne composent pas mal, mais il n'y a pas de Beethoven féminin, pour l'instant, je n'en ai pas encore entendu. Bien sûr, c'est parce que les femmes n'avaient pas le droit de composer. On les mettait à la cuisine, la société était encore plus sévère que maintenant... Clara Schumann aurait pu être meilleure que son mari, mais elle n'a pas eu le loisir de le faire. Robert Schumann est mort jeune, elle est devenue la protectrice de Brahms, elle devait gagner sa vie en jouant du piano pour élever ses enfants. Et après, c'était trop tard. On ne devient pas compositeur à 50 ans. C'est un métier et, comme pour tous les métiers, il faut le pratiquer toute sa vie pour progresser³⁷. »

Certaines compositrices interrogées (et certains hommes par ailleurs) estiment cependant que l'absence de modèles de compositrices ou de femmes en composition peut être un frein à la naissance de vocations féminines. En effet, le manque de visibilité des compositrices des siècles passés et la faible représentation des créatrices contemporaines empêchent les jeunes artistes de s'inscrire dans une lignée où brillent des modèles de femmes. Ce discours encourage la poursuite des travaux universitaires déjà mentionnés d'une part, de même que les initiatives artistiques d'autre part, de reconstitution et de mise à disposition du répertoire, de

développement de réseaux de compositrices ou d'autres soutiens à leur diffusion, comme l'association Plurielles 34 ou le festival Présences féminines dirigé par Claire Bodin. Ainsi les compositrices d'aujourd'hui pourront-elles à la fois se sentir épaulées et devenir des modèles pour les générations suivantes.

L'importance des mots

L'usage du terme *compositrice* n'est pas anodin. Le mot *compositeur* apparaît au XIII^e siècle, se partage entre sa spécialisation musicale et technique en imprimerie au XVI^e siècle³⁸, et fait son entrée dans la quatrième édition du dictionnaire de l'Académie française, en 1762, comme nom masculin. Le féminin *compositrice* n'apparaît que dans la huitième édition, en 1932–1935³⁹ (et la neuvième et dernière édition, en cours de publication depuis 1992, précise encore « rare au féminin⁴⁰ »...). Le terme est toutefois plus ancien comme en témoigne un *Manuel des amateurs de la langue française* en 1813 :

« Les substantifs masculins qui expriment des *états*, des *actions*, convenables à l'homme seul, ou qui sont censés ne convenir qu'à lui, n'ont point de féminin ; tels sont *censeur*, *cabaleur*, *docteur*, *orateur*, *imprimeur* ; et même quoiqu'il y ait des femmes qui *professent*, qui *composent* de la musique, qui *traduisent*, etc., l'usage n'admet point encore *compositrice*, *traductrice*, et l'oreille rejette *professeuse*⁴¹. »

Les compositrices nées au début du XX^e siècle revendiquent ou ont longtemps revendiqué le nom de « compositeur », car elles ne souhaitent pas que leurs œuvres soient considérées comme des « œuvres de femmes », et voulaient être reconnues comme compositeurs à part entière, capables de réussir au même titre que les hommes. Elles refusaient le terme *compositrice* en ce qu'il pouvait assigner à un ghetto, à l'amateurisme ou aux revendications féministes et signer une dévalorisation des œuvres. Michèle Reverdy mobilise les deux termes, mais explique que, dans les années 1970, le mot *compositrice* apparaissait laid. Des termes plus anciens, comme « compositeuse », étaient parfois mobilisés, souvent ironiquement.

« Quand j'étais jeune, les premières années où on a commencé à utiliser ce terme, la plupart de mes amis, et en particulier les amis littéraires, faisaient la grimace quand je disais : 'Je suis compositrice'.

Ils disaient : ‘Non, c’est moche de dire ça, tu ne devrais pas’. J’avais une amie réalisatrice à Radio France, Josette Colin, qui disait en forme de plaisanterie : ‘Michèle Reverdy est une compositrice’, parce que c’était dérisoire, justement. Finalement je disais ‘Je suis compositeur’ parce que tout le monde avait une attitude de recul devant le terme de ‘compositrice’ qui était très peu utilisé⁴². »

Dans les générations plus récentes, certaines compositrices partagent toujours ce point de vue tandis que d’autres adoptent le terme féminisé comme signe de reconnaissance de leur existence parmi les compositeurs. Dans les questions de transmission, la féminisation de la fonction ou du métier n’apparaît donc pas sans importance.

Pour conclure, la place des femmes dans le milieu de la création musicale reste donc encore minoritaire, mais les chiffres comme les représentations semblent évoluer lentement vers plus d’égalité. On assiste peut-être ainsi « à une ‘révolution respectueuse’, pour reprendre l’expression paradoxale de Catherine Marry à propos des ingénieures⁴³ : l’hégémonie masculine demeure, mais les transformations sont majeures et s’inscrivent dans une dynamique égalitaire⁴⁴. »

1. Dont un enregistrement est disponible en ligne : www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/plurielles-paysage-contemporain-compositrices (septembre 2018).
2. Dont l’enregistrement est également disponible en ligne : www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/ecoutes-croisees-pascal-criton-christine-groult-beatriz-ferreyra (septembre 2018).
3. Services de la documentation du CDMC, 14 août 2018 (nous remercions Omer Corlaix pour l’actualisation de ces chiffres).
4. Voir Marie Gouyon, *Écrivains, photographes, compositeurs... Les artistes auteurs affiliés à l’Agessa en 2008*, Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2011, en ligne : <https://books.openedition.org/deps/533> (septembre 2018).
5. *Ibid.* p. 2.
6. Marie Gouyon, « Les femmes dans la création audiovisuelle et de spectacle vivant. Les auteurs de la SACD percevant des droits en 2011 », *Culture chiffres*, 2014/4 (n° 4), p. 5, disponible en ligne : www.cairn.info/revue-culture-chiffres-2014-4-page-1.htm (septembre 2018).
7. Voir les statistiques détaillées par établissements et par saisons, ainsi que les précisions méthodologiques sur le site www.ousontlesfemmes.org.
8. Marge Cramoisan, *La Programmation des compositrices en France : l’exemple de l’Ensemble intercontemporain et du festival Présences de 2000 à 2010*, mémoire de master sous la direction de Hyacinthe Ravet, UFR de musique et musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 66.
9. *Ibid.*, p. 69.
10. *Ibid.*, p. 68.
11. *Ibid.*
12. Reine Prat, *Mission ÉgalitéS : pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant*, rapport d’étape n° 1 « Pour l’égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation », Paris, ministère de la Culture et de la Communication, 2006, p. 30. Voir également le rapport d’étape n° 2 Reine Prat, « De l’interdit à l’empêchement », paru en 2009 et le rapport « Inégalités entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture, Acte II : après 10 ans de constats, le temps de l’action » publié par le Haut conseil à l’égalité entre les femmes et les hommes, 2018.
13. Voir notamment Gérard Mauger (dir.), *L’Accès à la vie d’artiste : sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, « Champ social », 2006.

14. Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, p. 256; Hyacinthe Ravet, *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011, p. 26.
15. Constant Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, op. cit., p. 535. Voir le premier chapitre de l'ouvrage de Florence Launay, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006, p. 23–70.
16. La première femme primée est Hélène Fleury, avec un second prix en 1904, suivie par Nadia Boulanger (second prix en 1908) et enfin Lili Boulanger, la première à obtenir le premier prix de Rome, en 1913 (plus célèbre que les suivantes, Marguerite Canal en 1920, Jeanne Leleu en 1923, Elsa Barraine en 1929, Yvonne Desportes en 1932, etc.) Voir la liste des pensionnaires de la Villa Médicis en ligne : www.villamedici.it/fr/anciens-pensionnaires (septembre 2018).
17. Aria Guillotte, *La Formation des compositrices en France*, mémoire de master en cours sous la direction de Hyacinthe Ravet, UFR de musique et musicologie, Faculté des lettres, Sorbonne Université, soutenance à venir en 2018.
18. Les chiffres de l'année 2009–2010 sont publiés dans Hyacinthe Ravet, *Musiciennes*, op. cit., p. 286; ceux de l'année 2014–2015 ont été communiqués par Frédéric Durieux, lors d'une table ronde consacrée aux femmes et à la musique, organisée par la SACD, le 17 octobre 2014.
19. Voir Marge Cramoisin, *La Programmation des compositrices en France*, op. cit., p. 88–89. Voir également Georgina Born et Kyle Devine, « Gender, Creativity and Education in Digital Music and Sound Art », *Contemporary Music Review*, vol. 35/1, 2016, p. 1–20, disponible en ligne : [dx.doi.org/10.1080/07494467.2016.1177255](https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1177255).
20. Données extraites des listes anonymisées d'étudiants sortis et en cours de formation fournies par le service des études du Conservatoire.
21. Michelle Zancarini-Fournel, « Histoire des femmes, histoire du genre », dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, concepts et débats*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2010, p. 208–219. Voir notamment les travaux de Michelle Perrot (*Histoire des femmes en Occident*, 5 vol., Paris, Plon, 1990–1991 qu'elle dirige avec Georges Duby, ou *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998) et Françoise Thébaud, *Écrire l'Histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS éditions, 2007.
22. Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, « Musique et genre en sociologie », *Clio. Histoire femmes et sociétés*, n° 25, 2007, en ligne : <https://journals.openedition.org/cli0/3401#ftno> (septembre 2018).
23. Hyacinthe Ravet, *Musiciennes*, op. cit., p. 26.
24. *Ibid.*, p. 24–26.
25. Voir Florence Launay, *Les Compositrices en France au XIX^e siècle*, op. cit.
26. Hyacinthe Ravet, *Musiciennes*, op. cit., p. 246.
27. *Ibid.*, p. 13.
28. *Ibid.*, p. 250–252.
29. *Ibid.*, p. 247.
30. *Ibid.*, p. 272.
31. La compositrice a été au centre de deux colloques en 2014 (« Michèle Reverdy, compositrice 'intranquille' », organisé par le CDMC en partenariat avec le CNSMDP, 6 mars 2014, à l'occasion de la parution de l'ouvrage du même nom d'Emmanuel Reibel et Yves Balmer chez Vrin, et « Michèle Reverdy 'Je suis compositeur. Je suis une femme.' », dixième rencontre du CREIM organisée par Raphaëlle Legrand, Hyacinthe Ravet et Vivianne Waschbüsch à la Sorbonne, 2 juin 2014) et un parcours lui a été consacré en 2015 dans la revue *Travail, genre et sociétés* (voir « Michèle Reverdy, composer à tout prix », propos recueillis par Hyacinthe Ravet, *Travail, genre et sociétés*, vol. 34, n° 2, 2015, p. 5–30).
32. « Michèle Reverdy, composer à tout prix », propos recueillis par Hyacinthe Ravet, article cité, p. 19–20. Voir également la communication de Geneviève Fraisse, « La construction de la femme artiste, éléments de généalogie historique » lors de la journée d'étude « Plurielles. Paysage contemporain avec compositrices », disponible en ligne, op. cit.
33. Hyacinthe Ravet, *Musiciennes*, op. cit., p. 272.
34. Voir par exemple *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, 2007/3, Gisèle Sapiro (dir.), « Vocations artistiques ».
35. Hyacinthe Ravet, *Musiciennes*, op. cit., p. 262.
36. *Ibid.*, p. 263.
37. Michèle Reverdy, composer à tout prix », propos recueillis par Hyacinthe Ravet, article cité, p. 27–28.
38. « Compositeur, trice », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 827.
39. Voir « compositeur » dans les dictionnaires d'autrefois numérisés sur le site de l'ATILF : <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/oneook.htm> (septembre 2018).
40. « Compositeur », dans la neuvième édition du Dictionnaire de l'Académie française, disponible en ligne : www.cnrtl.fr/definition/academie9/compositeur (septembre 2018).
41. Alexandre Boniface, *Manuel des amateurs de la langue française*, Paris, Le Normant, 1813, p. 10, disponible dans Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6141792h> (septembre 2018).
42. « Michèle Reverdy, composer à tout prix », propos recueillis par Hyacinthe Ravet, art. cité, p. 10.
43. Catherine Marry, *Les Femmes ingénieurs : une révolution respectueuse*, Paris, Belin, 2004.
44. Hyacinthe Ravet, *Musiciennes*, op. cit., p. 264.

Annexe 1

Prénom Nom, Pays	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	Total
Patricia Alessandrini, US						x			1
Julia Blondeau, FR							x		1
Dahae Boo, KR					x				1
Janet Jieru Chen, CN						x			1
Unsuik Chin, KR	x	x	x		x	x	x	x	7
Eun-Hwa Cho, KR		x							1
Chaya Czernowin, IL				x			x		2
Sofia Goubaïdoulina, RU						x			1
Clara Iannotta, IT					x				1
Hannah Lash, US						x			1
Lara Morciano, IT		x							1
Olga Neuwirth, AT		x			x	x	x	x	5
Mette Nielsen, DK			x						1
Sun-Young Pahg, KR						x			1
Maja Solveig Kjelstrup Ratkje, NO					x		x		2
Lucia Ronchetti, IT				x			x	x	3
Kaija Saariaho, FI	x		x						2
Rebecca Saunders, GB						x			1
Nina Senk, SI					x	x	x		3
Georgia Spiropoulos, GR					x				1
Francesca Verunelli, IT	x						x		2
Lu Wang, CN		x	x						2
Lidia Zielinska, PL			x						1
Agata Zubel, PL						x	x		2
Total femmes	4	4	5	2	7	10	9	3	55
Total hommes	57	59	64	81	85	88	82	58	71,75
Total hommes et femmes	61	63	69	83	92	98	91	61	77,25
Pourcentage de femmes	6,6	6,3	7,2	2,4	7,6	10,2	9,9	4,9	6,9

Présence des compositrices au sein de la programmation de l'Ensemble intercontemporain de 2010–2011 à 2017–2018. Données issues des programmes de saisons conservés au CDMC, recueillies avec Omer Corlaix.

Annexe 2

Prénom Nom, Pays	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	Total
Carola Bauckholt, DE				x					1
Cathy Berberian, US							x		1
Lisa Bielawa, US					x				1
Édith Canat de Chizy, FR							x		1
Georgina Derbez Roque, MX					x				1
Nuria Giménez-Comas, ES							x		1
Clara Iannotta, IT						x			1
Sanae Ishida, JP							x		1
Betsy Jolas, FR	x								1
Misato Mochizuki, JP							x		1
Lara Morciano, IT						x			1
Isabel Mundry, DE				x					1
Camille Pépin, FR								x	1
Lucie Prod'homme, FR							x		1
Eva Reiter, AT								x	1
Kaija Saariaho, FI	x						x	x	3
Georgia Spiropoulos, GR			x						1
Helena Tulve, EE							x		1
Francesca Verunelli, IT						x			1
Valérie Vivancos, FR							x		1
Judith Weir, GB			x						1
Total femmes	2	0	2	2	2	5	7	3	2,88
Total hommes	44	12	25	34	42	28	39	44	33,5
Total hommes et femmes	46	12	27	36	44	33	46	47	36,38
Pourcentage de femmes	4,3	0	7,4	5,6	4,5	15,2	15,2	6,4	7,3

Présence des compositrices au sein de la programmation du festival Présences de 2010 à 2018. Données issues des programmes conservés au CDMC, recueillies avec Omer Corlaix.