

OÙ LE PIANO DES COMPOSITRICES MÈNE-T-IL LA DANSE ?

Le piano dans le Paris mondain du XIX^e siècle anime le salon grâce aux doigts des jolies femmes. Les poètes en évoquent l'atmosphère, par exemple Alfred de Musset :

« Le soir, derrière vous, j'écoute au piano
Chanter sur le clavier vos mains harmonieuses
Et, dans les tourbillons de nos valseuses joyeuses,
Je vous sens dans mes bras plier comme un roseau¹ ».

Les peintres en témoignent, Renoir avec *Jeunes filles au piano* (1892) ou *Les deux sœurs Lerolle* (1897) ou encore *Les Filles de Catulle Mendès* (1888) – qui sont aussi les trois filles d'Augusta Holmès –, ainsi qu'Henry Lerolle avec *Nocturne de Chopin* ou *Madame Lerolle au piano* (1877).

Mais sur quels pianos jouaient ces jeunes femmes au début du siècle ? Quels en étaient la qualité, la dynamique, le volume ? Lorsqu'ils suscitaient l'invention, leur caractère l'infléchissait nécessairement vers une prudence sonore qui ne se transformera que peu à peu en assurance. C'est sur une partition de femme, Mademoiselle Lechantre, que figure en 1770, pour la première fois, l'indication d'une interprétation possible au piano d'une pièce destinée au clavecin : *Deux concertos pour le Clavecin ou le Pianoforte avec accompagnement...*². Les premiers Erard apparaissent entre 1790 et 1792, et c'est en 1807 qu'Ignace Pleyel fonde sa fabrique de pianos.

Par ailleurs qui sont ces jeunes femmes ? Quel répertoire possèdent-elles ?

1 – UN MARIAGE A TROIS : LA PIANISTE, LA DANSE, LE SALON

Depuis le XVIII^e siècle, les jeunes filles de la société aisée se doivent de jouer du clavier mais l'apprentissage de l'instrument ne les conduit nullement à celui de l'écriture et, même si elles éprouvent l'envie de créer, elles n'osent le plus souvent pas avouer cette aptitude. Dans *La Confession d'un enfant du siècle*, Musset raconte que sa maîtresse, Madame Pierson, l'avait réjoui en annonçant qu'elle allait jouer du Stradella :

« Eh bien ! dit-elle quand elle eut fini, vous vous êtes bien trompé, l'air est de moi et je vous en ai fait accroire [...]. Je vous ai conté qu'il était de Stradella pour voir ce que vous

¹ Alfred de MUSSET, « A Ninon », *Poésies nouvelles* (1837), Paris, Garnier frères, 1958, p. 110.

² Cf. Georges FAVRE, *La Musique française de piano avant 1830*, Paris, Didier, 1952, p. 11.

en diriez. Je ne joue jamais ma musique quand il m'arrive d'en composer ; mais j'ai voulu faire un essai³ ».

Néanmoins, certaines de ces musiciennes, grâce à leur talent, à leur obstination et surtout grâce à un milieu favorable, voire professionnel, parviennent à aborder la composition musicale plus sérieusement. Le rôle du salon dans la mise en valeur de leur talent est souvent essentiel. Ce sont, en effet, des foyers musicaux de types divers, accueillant certes des amateurs mais aussi des professionnels. Chez la princesse Mathilde, rue de Berry, se donnent de véritables concerts. Chez le peintre Madeleine Lemaire, Proust se régale d'entendre « cet « instrument de musique de génie » qui s'appelle Reynaldo Hahn » et ajoute : « M. Harold Bauer joue avec brio des danses de Brahms⁴ ».

Dans certains de ces salons où avaient lieu des bals, la musique emplissait l'espace. Après la mort d'Edmond de Polignac, Proust évoque l'animation des soirées passées chez la princesse : « Et les valse continuaient de plus belle, laissant à peine entendre le dialogue d'un couple qui se faisait des reproches⁵ ». Il espère qu'elles reviendront : « peut-être même les sauteriers gaies d'autrefois feront-elles retentir à nouveau le grand hall de musiques [...]. Et la princesse, pour faire danser ses petits-neveux, chargera quelques-uns des amis du comte Edouard de La Rochefoucauld de s'occuper du cotillon⁶ ».

Très bonne pianiste elle-même, bien qu'elle ne se juge qu'amateur, Marie-Caroline de Flavigny, comtesse d'Agoult, donne des récitals en son hôtel du quai Malaquais. Elle y reçoit Liszt mais aussi des compositrices comme Pauline Duchambge ou Loïsa Puget, l'une et l'autre très habiles au clavier.

La danse et le piano fraternisent donc pendant tout le siècle et les musiciennes sont les premières à participer à cette fusion. Des périodiques comme *Piano-Soleil* publient des partitions qu'elles déchiffrent et annoncent des concours de composition (romance, tango, valse) auxquels elles peuvent participer.

2 – LA DANSE DANS LES CATALOGUES DES COMPOSITRICES

L'examen des principaux catalogues de compositrices met en évidence leur rôle en ce domaine. Ceux-ci, édités ou manuscrits, ne mentionnent que des partitions achevées et la plupart appartiennent à la seconde moitié du siècle. Pourtant, quelques

³ Alfred de MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Garnier frères, œuvres complètes, t. 7, 1931, p. 197.

⁴ Marcel PROUST, « La Cour aux lilas et l'atelier des roses. Le salon de M^{me} Madeleine Lemaire », [...] *Essais et articles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 463 (première publication : *Le Figaro*, 11 mai 1903).

⁵ Marcel Proust, « Le salon de la Princesse Edmond de Polignac. Musique d'aujourd'hui, échos d'autrefois », *ibid.*, p. 466 (première publication : *Le Figaro*, 6 septembre 1903).

⁶ *Ibid.*, p. 469.

créatrices écrivent antérieurement et sont accueillies très favorablement dans les salons, comme Pauline Duchambge (1778-1858), pianiste, auteur de quelque quatre cents romances publiées entre 1816 et 1840, ou Loïsa Puget (1810-1889) qui écrivit environ trois cents romances ainsi qu'un recueil de quadrilles pour le piano.

Marie Bigot (1786-1820) fut certainement une remarquable pianiste. Mariée jeune au bibliothécaire du comte Razoumovski, elle résida à Vienne, y connut Haydn, très admiratif de son talent, ainsi que Beethoven qui lui offrit le manuscrit de la *Sonate* op. 57 « *Appassionata* » après la lecture à vue qu'elle en fit⁷. Elle laisse quelques œuvres pour piano, un recueil d'études, un rondeau, mais Fétis⁸ doute de l'authenticité de ses *12 valse*s. Le même doute plane sur la *Sicilienne*, que sa sobre élégance a fait parvenir jusqu'à nous, attribuée à Maria Teresa von Paradis (1759-1824), nommée « la sympathique aveugle » parce qu'elle influença Valentin Haüy. Filleule de l'Impératrice d'Autriche qu'elle avait séduite à cinq ans en jouant du clavecin, c'est à Vienne qu'elle composa la plupart de ses œuvres, dont plusieurs sonates et deux concertos pour piano.

Louise Bertin (1805-1877) nous est surtout connue pour l'un de ses ouvrages lyriques, *La Esmeralda* (1836) dont Victor Hugo avait conçu le livret, mais elle est également l'auteur de six *Ballades* pour le piano parues en 1842. On peut noter aussi que l'opus 1 de la très bonne pianiste Marie Pleyel née Moke (1811-1875) est un *Rondeau*. Il s'agit, certes, de la forme plus que de la danse mais une forme qui n'est pas sans l'évoquer.

D'Augusta Holmès (1847-1903), Saint-Saëns disait : « C'est une "outrancière". Dans sa musique, les cuivres éclatent comme des boîtes d'artifice, les tonalités se heurtent, les modulations s'entrechoquent avec un bruit de tempête⁹ ». Cette élève de César Franck a abordé ce que l'on appellerait aujourd'hui la « mise en espace » avec l'*Ode triomphale* (1889) destinée à célébrer le centenaire de la Révolution avec nombre de défilés, d'une gestique ampoulée, au Palais de l'Industrie, sous la direction d'Edouard Colonne. Son opéra *La Montagne noire* (1895) comprend des danses au IV^e acte.

On peut rapprocher les deux pianistes suivantes en ce qu'elles occupent toutes deux des fonctions officielles dans l'enseignement du piano. Hélène de Montgeroult (1764-1836) est nommée professeur au Conservatoire de musique dès son ouverture en 1795. Elle est la première femme à y exercer cet emploi et la seule avant Louise Farrenc. Ses compositions sont répertoriées par Jérôme Dorival¹⁰. Parmi ses neuf sonates pour piano (1795-1807), aucune n'admet de mouvement de danse, et pas davantage les cent douze études qui constituent son *Cours complet progressif pour*

⁷ Ce précieux document est aujourd'hui conservé à la BnF, grâce à Pierre Baillot.

⁸ Seule la *Biographie universelle des Musiciens* de Fétis (1844) rend compte de l'activité de maintes compositrices de ce siècle. Par la suite, les dictionnaires négligent de les mentionner.

⁹ Cité par Danielle ROSTER, *Les femmes et la création musicale*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 200.

¹⁰ Jérôme DORIVAL, *Hélène de Montgeroult : la marquise et la Marseillaise*, Lyon, Symétrie, 2006.

*l'enseignement du piano*¹¹. Le sérieux apporté à l'écriture orientée vers la technicité les exclut, semble-t-il, mais l'ouvrage n'est pas sans donner des conseils utiles sur l'interprétation des danses. Ainsi de l'observation de la 34^e étude, « Pour la chaleur de l'exécution » : « l'artiste habile n'expose d'abord que le degré de chaleur que la musique porte en elle, puis il l'anime et la colore... » ou, sur la position de la main ainsi que les doigtés : « le meilleur étant celui qui conserve aux belles mains la grâce que la nature leur a donnée et qui embellit les autres. »

Un plus large éventail de danses apparaît chez d'autres compositrices comme Louise Farrenc (1804-1875), née dans une famille d'artistes, pianiste, formée par Anton Reicha, et fort soutenue par son mari. Elle n'écrit que deux *Valses brillantes* op. 48 et op. 51 (1864). Dans l'opus 48 (*Allegro vivo*), elle fait preuve d'une belle maîtrise : l'introduction impose la dominante en un mouvement ascendant puis, contrastant, débute un *leggero* pointé qui forme « refrain » et évolue vers une grandeur accrue : accords plaqués, larges volutes, élargissement de l'ambitus vers les deux extrêmes, nombreuses et lointaines modulations. Cette œuvre est traversée par l'esprit de la variation. Dans ses nombreuses pièces de musique de chambre (trios, quintettes à cordes, un nonette joué avec Joseph Joachim) peut se percevoir aussi une influence de la valse, sensible dans ses allegros, par exemple dans le premier mouvement du quintette op. 30.

La cantatrice Pauline Viardot (1821-1910) compose surtout de la musique vocale. Elle laisse aussi plusieurs courtes pièces de danse pour piano, tout à fait dans l'esprit du temps : une *Gavotte et sérénade* (1885), une *Mazourke* de structure ABAC dont un chant expressif à la basse se fait langoureux. Des « arrangements » pour la voix de mazurkas de Chopin témoignent de son attachement au compositeur qui lui était proche. D'idées « avancées », elle n'ignorait rien des mouvements d'insurrection de 1848 et 1863. Pour piano à quatre mains, elle compose aussi en 1874 une *Introduction et polonaise* et un *Défilé bohémien*. De ses deux airs de ballet, *La Malicieuse* fait preuve, dans un mouvement de valse fortement accentué, d'un pianisme aisé, le thème, lié puis piqué, donnant naissance à des ornements, des envolées sur arpèges. Pourtant la recherche des harmonies et des modulations trahit la maladresse. Lorsqu'elle écrit pour la voix, elle se plaît aussi à pratiquer des rythmiques hispanisantes : *Jota*, *Habanera* (c'est une Garcia).

Marie Clémence de Reiset, vicomtesse de Grandval (1830-1907), a utilisé plusieurs pseudonymes dont celui de Caroline Blangy. Elle reçoit les conseils de Chopin et travaille avec Saint-Saëns. Elle apporte, notamment grâce à son mariage, un soutien efficace à la Société nationale de musique (SNM). Elle produit de nombreuses partitions symphoniques et lyriques dont *Mazeppa*, opéra créé à Bordeaux en 1892 et

¹¹ Hélène de MONTGEROULT, *Cours complet pour l'enseignement du forté-piano [...]*, Paris, Pelicier, s. d.

un « ballet-symphonie », *Callirhoé*. Il est peu d'œuvres pour piano solo dans son catalogue, mais on peut citer néanmoins une *mazurka* pour deux pianos, une *Musette pour piano et violon* jouée à la SNM¹² dans le salon neuf Pleyel (20 février 1875), ainsi qu'une *Suite pour flûte et piano* (16 mars 1878) qui comporte un menuet de conception très originale, une sorte de saynète à deux avec une structure thématique sur trois mesures et des répliques instrumentales animées. On y trouve aussi des danses anciennes : une gavotte, une musette dite « mélodie pour violon » au caractère typé, à la partie B répétitive mais très modulante.

Marie Jaëll (1846-1925) apparaît comme la grande figure parmi ces créatrices. Mariée au pianiste Alfred Jaëll, elle mène, seule ou avec son époux, une carrière internationale de virtuose. Toutefois l'admiration que Liszt lui porte s'adresse aussi à la compositrice. Elle écrit essentiellement pour son instrument, lui destinant deux concertos, de la musique de chambre (une sonate pour piano et violon, une autre pour piano et violoncelle), une sonate et deux séries de valse : *Valses mélancoliques* et *Valses mignonnes* de 1888.

Ses douze *Valses pour piano à 4 mains* op. 8 (1874) présentent une très grande variété de conception. Chacune aurait été initialement précédée d'une petite poésie personnelle, comme l'indique la lettre d'Alfred Jaëll à Liszt du 9 juin 1876, qui demande au Maître son appui pour l'édition : « si vous vouliez bien me trouver un éditeur en Allemagne je vous en serais *éternellement reconnaissant* et Marie serait *si heureuse* ! » Après avoir précisé que les *Valses* « auront la chance de se vendre comme les *Liebeslieder* de Brahms, si toutefois illustre maître, vous ne les trouvez pas indignes d'être patronnées par vous ! », il précise que Marie n'a pas d'autre brouillon et demande à Liszt de les lui renvoyer « après les avoir daignées d'un regard [*sic*] ». C'est Marie elle-même qui remercie de ce regard : « Que je suis heureuse que mes modestes *Valses* vous plaisent ! » Dans l'enthousiasme, elle poursuit : « Cher maître, je pense beaucoup à vous et je travaille avec un rayonnement de bonheur¹³ ».

Certes, Marie a fait largement connaître l'œuvre de Liszt mais celui-ci a en retour contribué à la révéler comme compositrice, notamment en jouant ses *Valses* avec Saint-Saëns à Bayreuth en cette même année 1876, et en les jouant avec elle à plusieurs reprises. Il avait envoyé à l'éditeur le manuscrit avec des annotations (et quelques variantes *ad libitum*) en précisant à Marie : « n'y voyez qu'une preuve de mon affection et aussi de mon intérêt pour une œuvre charmante, finement intentionnée, distinguée, aimable, et qui me paraît fort appropriée à un succès brillant et durable¹⁴ ». Dans ces

¹² Michel DUCHESNEAU, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie », 1997, p. 233 et 234.

¹³ Lettres provenant du fonds Jaëll de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, citées dans Laurent HURPEAU coord., *Marie Jaëll « un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste »*, Lyon, Symétrie, 2003, p. 94 et 95.

¹⁴ Lettre de Franz Liszt à Marie Jaëll, 3 novembre 1876 (*ibid.*, p. 153).

annotations, il demande que soient précisés les *tempi* et d'autres indications d'exécution (*legato, staccato, forte, piano*), les pédales et quelques doigtés. Il explique : « En 1876, personne n'a plus le droit aux privilèges dont usaient Bach et ses contemporains, de livrer leurs œuvres au public toutes nues¹⁵ ».

La variété qui apparaît dans l'enchaînement de ces pièces brèves tient à leur style aisé qui permet aux tournures rythmiques (contretemps, ruptures, décalage d'accents, etc.) et à la fantaisie thématique d'induire tour à tour gaîté, rudesse ou tendresse. La puissance n'en est pas absente, née dans la *Valse n° 7*, de modes de jeu très contrastés (*marcato, staccato*) et d'effets dynamiques extrêmes, comme dans la fin de la douzième (*Vivace fuocoso*) à laquelle une formule pointée confère un élan soutenu. Un charme poétique se dégage de plusieurs autres, ainsi de la neuvième qu'un balancement d'accents et un jeu léger (*legato, pianissimo, una corda, quasi niente...*) semble suspendre « sans rien en lui qui pèse ou qui pose ».

Pianiste de talent elle aussi, Cécile Chaminade (1857-1944) acquiert de son vivant une grande notoriété. Le salon de sa famille reçoit Saint-Saëns et d'Indy et elle joue le *Trio* op. 19 de Widor à la salle Pleyel en 1877. Elle se produit aussi au-delà de nos frontières, notamment en Angleterre et en Amérique où existent des clubs de « fidèles ». Sa production de compositrice est non moins importante : plus de quatre cents de ses œuvres sont publiées, comprenant de très nombreuses danses pour le piano – ce qui confirme la vogue de celles-ci. En voici quelques exemples : *Menuet* op. 5, *Chaconne* op. 8, *Gavotte* op. 9, plus tard *Valse caprice* (1885), *Danse créole* (1889), *Mazurka* op. 58. Les valse sont majoritaires dans son catalogue, *Valse carnavalesque* op. 73, *2^e valse* op. 77 ou, en 1898, la *3^e Valse brillante* op. 80. Très développée et presque « expérimentale », cette dernière use de modulations hardies, de retards, de notes de passage dissonantes, du chromatisme ; la partie A est en *la b* majeur et B est en *mi* ; après un retour modifié de A, C, en *mi*, lance des arpèges libres avec hémioles, des enjambements rythmiques, un retour de A plus développé amène un D conclusif, *tutta forza* recouvrant trois portées.

Son ballet symphonique *Callirhoé* est créé à l'opéra de Marseille le 16 mars 1888. Elle en réalise elle-même la version pour piano dans laquelle se succèdent des pièces de danse de caractères variés : onze morceaux, un divertissement puis encore dix autres morceaux. L'argument, dû à Elzéard Rougier (1857-1926), écrivain de langue d'oc appelé « poète des santons », a pour héroïne la princesse Callirhoé alors en esclavage. Sous l'égide de Vénus, le héros grec Alcméon, en tombe amoureux et finalement l'enlève dans une vertigineuse valse d'amour qui conclut l'ouvrage. L'articulation globale du ballet fait alterner des gestiques contrastées marquées par un caractère spécifique comme le mélancolique *Pas du voile*, la *Danse orientale*, plusieurs valse et,

¹⁵ *Ibid.*

surtout, le dynamique *Pas des écharpes* dans lequel un mouvement décidé de marches ascendantes entraîne les mesures suivantes dans un tourbillon de rêve.

La transcription pianistique du troisième *Air de ballet* propose une réduction nourrie par des tierces et sixtes coulées sur une partie B affirmée et par une codification expressive précise. Elle permet de noter l'interprétation habile des règles chorégraphiques (scission des phrases de huit mesures, repos, spatialisation).

Mel Bonis¹⁶ (1858-1937), dont le prénom officiel est Mélanie, compose pour le piano une œuvre dont on commence maintenant à apprécier la valeur. La danse y joue un rôle grâce à diverses pièces isolées pour deux ou quatre mains. Ainsi peut-on remarquer un *Menuet*, une *Sarabande*, une *Mazurka*¹⁷ de forme libre, dans laquelle on note l'ampleur du geste thématique, divers éléments typiques (contretemps, accentuation) mais aussi des modulations recherchées, un élégant thème de main gauche et une incisive cellule conclusive.

Elle remporte en 1891 le premier concours de valse de *Piano-Soleil* avec *Los Gitanos*, valse espagnole de mouvement ferme et entraînant. Ses pièces pour quatre mains mettent en valeur un jeu pianistique élaboré, on y sent le plaisir de riches variantes de toucher. Dans l'allégresse du *Scherzo-valse*, l'embrasement polyphonique confirme le caractère ardent unitaire.

3 – LA CONQUETE DE NOUVEAUX TERRITOIRES PIANISTIQUES

La production des compositrices dans le domaine de la danse est importante, surtout au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais quels sont les types de danses traités ?

La valse est privilégiée, peut-être parce qu'elle est dansée par la bourgeoisie qui gagne du terrain, en opposition aux danses nobles anciennes. Sûrement aussi parce qu'elle est d'essence dynamique et que son mouvement musical sied à une euphorie d'époque que le costume traduit aussi. Elle est traitée brièvement (Jaëll) ou développée, au piano (Farrenc, Chaminade, à deux ou quatre mains) ou à l'orchestre. Savante, parfois avec introduction mais dans une rythmique usuelle, toujours avec des basses affirmées, la valse comporte souvent des éléments originaux (par exemple l'hémiole dans l'op. 80 de Chaminade) et souvent des qualifications expressives : *brillante*, *mélancolique*, *romantique*, *mignonne*, *carnavalesque* ou *scherzo-valse* (Bonis). Plusieurs sont groupées en suite et certaines conçues à quatre mains (Jaëll, Bonis).

¹⁶ Cf. Christine GELIOT, *Mel Bonis, femme et compositeur (1858-1937)*, Paris, L'Harmattan, 1/2000, 2/2009.

¹⁷ Cf. *Mel Bonis. L'ange gardien*, Laurent Martin, piano ; CD Ligia Digital, coll. « Les compositrices » vol. 1, 2007 [LIDI 0103181-07].

Le menuet revient à la mode (dans la *Suite* de Mme de Grandval en 1872), de même la musette ainsi que le *Passepied, Pavane et Courante* dans l'opus 95 de Cécile Chaminade, mais c'est avec une notion d'archaïsme. Chez Mel Bonis, bourrée, pavane et sarabande sont écrites pour ses enfants.

La mazurka intéresse pour son mordant rythmique, son élan, sa décision (Mel Bonis). Chez Pauline Viardot, elle se colore (ainsi que l'*Introduction et Polonaise*) d'une sympathie patriotique pour le pays de Chopin dont elle est l'intime. D'autres danses étrangères typiques – boléro ou jota (Viardot), *Los Gitanos* (Bonis) ou la *Danse créole* de Chaminade – se ressentent d'un pittoresque de situation qu'un argument peut générer (*Callirhoé*). Elles correspondent bien aussi au goût français, comme à la volonté de pittoresque qu'encouragent alors les expositions universelles parisiennes.

Ces remarques se rapportant à première vue à une nomenclature masquent en réalité une avancée importante dans l'écriture pianistique des compositrices. Leurs « pièces de danse » se dégagent des normes par des introductions aérées, des innovations rythmiques et tonales, un travail thématique et surtout harmonique pertinent. Elles prennent du volume par leur allongement, leur regroupement en suites, la largeur de l'ambitus, comme par l'ampleur du geste voire l'évocation de l'orchestre. Même brèves, ces partitions entraînent le regard au loin, dans l'espace géographique (mazurkas, polonaises, danse créole, havanaise, etc.) ou temporel avec les « danses anciennes » et peut-être, par prémonition, anticipant l'aura donnée par Ravel à la *Valse* ou par Debussy à certaine *Danse sacrée* (Mel Bonis en 1898, Debussy en 1903).

Les techniques pianistiques se perfectionnent en ce temps, gagnant en légèreté et en souplesse, développant les modes de jeu (*staccato, legato*, tenue et développement de la main gauche), usant d'une articulation digitale (favorisée dès 1822 par le « double échappement ») et surtout en appelant à la force et à la virtuosité.

4 – L'EXPANSION D'AUDIENCE DES COMPOSITRICES

Au début du siècle, la danse rencontrait les compositrices soit dans leur foyer soit dans un salon. Peu nombreuses à se faire entendre avec une attention soutenue, elles prêtaient leur gracieux concours à des soirées mondaines, comme Hélène de Montgeroult, pour faire danser le quadrille ou divertir avec une pièce souvent dite « archaïque ». C'est dans une assez large mesure la danse qui les conduit peu à peu hors de ce cadre familial. Ainsi Louise Farrenc est, dès 1840, jouée à la Société des Concerts du Conservatoire où elle donne régulièrement, souvent avec ses propres œuvres, des concerts dans les salons Erard entre 1840 et 1870.

La SNM (créée en 1870), qui présente ses concerts dans les salons Pleyel (22, rue Rochechouart) d'une capacité de 550 places, s'ouvre à elle. C'est aussi cette société qui accueille la *Suite* pour flûte et piano de Clémence de Grandval (jouée par Taffanel et

Saint-Saëns) le 13 janvier 1872, et le 2 mars 1874 le couple Jaëll pour y faire applaudir les *Valses à 4 mains* de Marie (créées à Paris le 14 mars 1877 à leur « grand concert annuel »). C'est là encore que Cécile Chaminade joue son *Trio* op. 11 le 27 mars 1880, sa *Suite pour orchestre* op. 20 en 1881, puis son autre *Trio* op. 34 en 1887.

Le Conservatoire de musique (dont les entrées, séparées, étaient faubourg Poissonnière pour les garçons et rue Bergère pour les filles) résonne du son de deux pianistes femmes – Hélène de Montgeroult et Louise Farrenc qui y enseignèrent le piano respectivement de 1795 à 1798 et de 1842 à 1872.

Sur les scènes de théâtre sont présentés *La Montagne noire* d'Augusta Holmès (à l'Opéra de Paris en 1895), *Mazeppa* de Grandval (à l'opéra de Bordeaux en 1892) et Cécile Chaminade se voit ouvrir les portes de l'opéra de Marseille pour la création de son ballet *Callirhoé* en 1888. Au-delà de la France, les compositrices commencent aussi à se produire, notamment Marie Jaëll (en Allemagne surtout) et Cécile Chaminade (en Belgique, en Angleterre où elle effectue de nombreuses tournées à partir de 1892 et aux Etats-Unis après 1908 où on l'acclame dans douze villes et où prolifèrent les « clubs-Chaminade »).

CONCLUSION

De ce regard synthétique se dégage une impression d'éclatement sinon d'explosion. Au cours de cette époque, un voile se soulève qui permet la reconnaissance des créatrices. On passe du secret au révélé, de l'élégant au puissant, et surtout, peu à peu, de l'instinctif au maîtrisé. Cette émancipation (à laquelle l'époque conduit) se traduit dans l'expansion des formes, de l'harmonie, de la dynamique et se fait souvent avec le masque de l'humour (titres de valse « carnavalesque », de scherzo « caprice »).

Il est remarquable aussi que cette évolution passe très souvent (on « s'amuse » à jouer des danses) par la joie (*giocoso*, avec des thématiques alertes) dans une perspective d'envol, et, à l'horizon, la conquête de la liberté. La crinoline n'est pas seule à susciter ce vers tournoyant de Vigny : « Car la valse bondit en son sphérique empire¹⁸ » ; la griserie s'y pressent qui, au-delà du cercle, aspire vers l'ailleurs.

Index des noms cités

BEETHOVEN Ludwig van

¹⁸ Alfred de VIGNY, « Le Bal », *Poèmes antiques et modernes*, dans *Poésies complètes*, Paris, Garnier frères, 1948, p. 91

BERTIN, Louise
BIGOT, Marie
BONIS, Mel
CHAMINADE, Cécile
DEBUSSY, Claude
DUCHAMBGE, Pauline
FARRENC, Louise
GRANDVAL, Clémence de
HAYDN Joseph
HOLMES, Augusta
JAELL, Marie
LEROLLE, Henry
LISZT, Franz
MONTGEROULT, Hélène de
MUSSET, Alfred de
PARADIS, Maria-Teresa von
PLEYEL, Ignace
POLIGNAC, Princesse Edmond de
PROUST, Marcel
PUGET, Loïsa
RAVEL, Maurice
RENOIR, Auguste
ROUGIER, Elzéard
SAINT-SAENS, Camille
STERN, Daniel (Marie d'Agoult)
TAFFANEL, Paul
VIARDOT, Pauline
VIGNY, Alfred de

Résumé

Au cours du XIX^e siècle, les salons parisiens invitent de jeunes femmes pianistes à jouer lors des réceptions. A leur répertoire figurent souvent leurs propres œuvres. C'est ainsi qu'Hélène de Montgeroult, par exemple, se fait connaître comme compositrice. D'autres apparaissent peu à peu, Louise Farrenc, puis Marie Jaëll, Cécile Chaminade ou Mel Bonis. Elles parviennent à s'imposer et affirment, essentiellement dans des valse, mazurkas et quelques rares ballets, leur écriture imaginative. Ainsi

prennent-elles leur essor et commencent-elles à s'élancer vers les estrades et scènes prestigieuses de France voire, pour certaines, de l'étranger.

Throughout the 19th century, young pianist ladies were invited in Parisian drawing-rooms in order to play for the guests of the parties. In their repertoires they included their own works more and more often. Thus Hélène de Montgeroult was discovered as a composer. Some others emerged later, such as Louise Farrenc, then Marie Jaëll, Cécile Chaminade or Mel Bonis. They managed to make their works known. One could notice their creativity and imagination in many waltzes, mazurkas and few ballet scores which allowed them to spring to music rooms and even, for some of them, to be invited abroad.