

Concerts publics ou productions privées? : Les lieux de musique de la pianiste et compositrice genevoise Caroline Boissier-Butini (1786-1836) dans le miroir de son professionnalisme

Autor(en): **Minder-Jeanneret, Irène**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **54 (2016)**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858658>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Concerts publics ou productions privées ?

Les lieux de musique de la pianiste et compositrice genevoise Caroline Boissier-Butini (1786-1836) dans le miroir de son professionnalisme

Irène Minder-Jeanneret

Sept concerti pour piano écrits par une compositrice genevoise née à la fin du 18^e siècle ? L'historiographie musicale n'avait pas encore recensé de performance pareille parmi les musicien-ne-s suisses de cette génération. La (re)découverte des manuscrits musicaux de Caroline Boissier-Butini (1786-1836), complétés par un important fonds de correspondance et de journaux intimes, constitue donc à la fois une surprise et un apport de taille au paysage musical helvétique du tournant du 18^e siècle.¹

Toutefois, les lacunes de l'historiographie constituent un handicap considérable lorsqu'on veut situer la musique et son auteure dans leur contexte. Il va de soi qu'une comparaison linéaire avec les musicien-ne-s contemporain-e-s des pays voisins est exclue, tant les conditions générales de la musique en Suisse étaient différentes de celles des pays environnants, notamment parce que les besoins de représentation de la monarchie et/ou de l'aristocratie étaient inexistantes, pour ne parler que du domaine laïc. La comparaison de Caroline Boissier-Butini et de son exact contemporain Franz Xaver Schnyder von Wartensee (Lucerne 1786 – Frankfurt a. M. 1868) n'est pas davantage opportune, dans la mesure où ce patricien lucernois, qui s'est formé à Vienne, a accompli sa carrière de compositeur ainsi que de chef d'orchestre et de chœur en Allemagne, un pays où les métiers de la musique étaient institutionnalisés jusqu'à un certain point.² Enfin, la mise en parallèle d'itinéraires de musiciennes et de musiciens n'a pas de sens, puisque les possibilités de formation et les activités musicales étaient différentes suivant le genre.

Il s'agit donc, pour situer Caroline Boissier-Butini et sa musique, de recourir à des indicateurs différents. L'un d'entre eux est certainement le caractère professionnel de ses activités musicales d'interprète et de compositrice.³ Pour définir ce professionnalisme, j'ai recouru à trois indicateurs sectoriels : le rôle de

1 Bibliothèque de Genève (BGE), fonds Boissier, C 15 ; archives privées de la famille Boissier-Butini.

2 La carrière de ce musicien est difficile à appréhender aujourd'hui, car le seul ouvrage conséquent qui lui soit consacré date d'il y a près de 130 ans et repose sur des documents autobiographiques : Franz Xaver Schnyder von Wartensee, *Lebenserinnerungen von Xaver Schnyder von Wartensee nebst musikalischen Beilagen und einem Gesamtverzeichnis seiner Werke*, Zürich 1887.

3 Le présent article se fonde sur les recherches que j'ai menées dans le cadre de ma thèse de doctorat : *Musikpraxis in Genf im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel von Caroline Boissier-Butini (1786-1836)*, Oldenburg 2011.

la musicienne dans la vie musicale genevoise, son degré d'information dans le domaine musical et la place de la musique dans ses voyages. Le présent article est consacré à l'analyse d'un volet particulier de l'indicateur sectoriel « rôle dans la vie musicale genevoise »: le caractère privé ou public de ses activités musicales. La pratique publique d'activités musicales permet en effet de juger de leur portée spatiale ainsi que de la disposition de l'interprète à s'exposer à une assistance critique, dont le contrôle lui échappe. Il en découle aussi une traçabilité de ses prestations que l'interprète ne contrôle plus. Avant d'aborder l'aspect de la pratique musicale publique, une brève esquisse biographique de la musicienne s'impose. Il s'agira ensuite de présenter la notion de musicienne professionnelle, les contextes spatiaux où Caroline Boissier-Butini s'est produite, avant de les confronter aux notions de « public » et de « privé ».

Une dame de la belle société

Caroline Butini (Genève 02.05.1786 – Genève 07.03.1836) est l'aînée des deux enfants de Pierre Butini (1759-1838) et de Jeanne-Pernette, née Bardin (1764-1841). Personne, dans son l'entourage familial, n'est connu pour avoir mené une activité musicale qui pourrait expliquer la vocation de Caroline. À vingt ans, elle note dans son journal intime: « J'ai consacré un tiers de ma vie à la musique. »⁴ De par son origine familiale, Caroline Butini appartient à la classe sociale dirigeante de Genève. Elle grandit dans un contexte qui encourage la formation des filles comme celle des garçons et bénéficie d'une vaste culture générale. À 22 ans, elle est mariée à Auguste Boissier (1784-1856). À ses côtés, elle a pu développer ses talents et devenir une personnalité artistique autonome. Tout porte à croire qu'Auguste, lui-même violoniste amateur passionné lorsqu'il n'administre pas ses domaines agricoles dans la campagne genevoise (Miolan, commune de Choulex) et vaudoise (Valeyres-sous-Rances), a soutenu les activités de pianiste et de compositrice de sa femme.

En 1810 naît un premier enfant, Edmond, et trois ans plus tard, un second, Valérie. La famille passe les hivers en vieille ville de Genève⁵ et les étés dans le manoir familial des Boissier à Valeyres-sous-Rances. Les deux enfants bénéficient d'une éducation empreinte à la fois d'affection et d'encouragement, qui leur permettra de réaliser une œuvre importante au cours de leur vie: Edmond sera un botaniste renommé et Valérie, mieux connue sous son nom d'alliance de Gasparin, acquerra une renommée internationale d'écrivaine et de réformatrice sociale en sa qualité de fondatrice de la première école d'infirmières laïque, « La Source » à Lausanne.

4 Caroline Butini, *Journal n° 3*, [probablement 1806; la plupart des journaux intimes sont sans pagination et souvent sans date], archives privées Boissier-Butini.

5 Jusqu'en 1816: 2, rue des Granges; ensuite: Le Rivage, commune de Prégny.

La Genevoise Caroline Boissier-Butini est, selon l'état actuel des recherches, l'une des personnalités musicales les plus polyvalentes de sa génération en Suisse. Tant comme pianiste que comme compositrice, elle a dû bénéficier d'une excellente formation ; les sources sont muettes concernant les maîtres de musique, et un faisceau d'indices converge vers une large part de formation autodidacte. Nous ignorons également quelle est l'intention des parents Butini lorsqu'ils encouragent leur fille à consacrer autant de temps à la musique, ce qui lui permettra de jouer les pièces les plus complexes et de composer dans l'esprit de son temps. Son appartenance sociale exclut d'emblée tout projet professionnel au sens d'activité lucrative. Le journal intime que Caroline Butini tient durant les années qui précèdent son mariage nous renseigne sur l'image qu'elle se fait d'une bonne épouse et sur les attentes de la société genevoise. On en déduit que dans l'emploi du temps d'une bourgeoise genevoise, il n'y a théoriquement pas de place pour une activité créatrice et encore moins pour une pratique intensive de la musique, art plutôt déconsidéré dans la cité de Calvin d'alors. La régularité avec laquelle Caroline Boissier-Butini compose après son mariage nous paraît donc d'autant plus surprenante.

Son activité musicale a fait l'objet d'une mention dans l'un des périodiques musicaux les plus réputés de son temps, à savoir *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig. Dans l'édition du 1^{er} mars 1815, le correspondant de passage à Genève relève « la facilité inouïe [de Madame Boissier] sur le pianoforté », en particulier lorsqu'elle interprète un concerto de sa propre plume. Elle apparaît aussi parmi les personnages marquants de Genève relevés par celles et ceux qui ont publié des souvenirs de voyage au début du 19^e siècle.⁶ Début 1818, Caroline Boissier-Butini mesure son savoir-faire musical à celui des meilleurs pianistes de Paris et de Londres. Elle joue devant Marie Bigot, Ferdinand Paër, Friedrich Kalkbrenner, Johann Baptist Cramer et récolte autant de lauriers pour ses interprétations que pour ses compositions. Par contre, ses tentatives de publications ne semblent pas avoir abouti, dans la mesure où aucune partition publiée n'a pu être retrouvée à ce jour, ni en Suisse, ni en France, ni en Angleterre. À Genève, où la vie musicale bourgeoise ne se développe que timidement au cours du 19^e siècle, la musicienne apparaît plusieurs fois à l'affiche des concerts de la Société de musique (1823-1839), jouant entre autres ses propres œuvres.

Parmi les œuvres que nous connaissons, on relève une proportion frappante d'œuvres purement instrumentales.⁷ On est également frappé par le fait que

6 Nicolai Christian Levin Abrahams, *Meddelelser af mit Liv*, Copenhague 1876, p. 370-405 ; Friederike Brun-Münter, *Episoden aus Reisen durch das südliche Deutschland, die westliche Schweiz, Genf und Italien*, vol. 1, Zürich 1806, p. 216, lettre du 23 janvier 1802. Il existe de nombreux autres témoignages dans des ouvrages et articles biographiques consacrés à ses enfants, ainsi que dans des sources privées.

7 Le fonds musical Boissier déposé à la Bibliothèque de Genève (Ms mus 97-109) se constitue exclusivement d'œuvres instrumentales avec piano (piano seul, musique de chambre en formations mixtes, sept concerti pour piano) ou orgue. Dans les sources, on trouve des références à une cantate, à des romances, dont on n'a pas de trace actuellement.

133
67.

Divertissement I pour Piano Violon Et Basson, ou Clarinette et Basson

Clarinetto
Basson
Piano

Figure 2. Divertissement pour clarinette, basson et piano de Caroline Boissier-Butini (BGE, fonds musical Boissier, Ms mus 98).

Caroline Boissier-Butini se soit faite ethnomusicologue avant la lettre : dans sa correspondance de 1811⁸, elle décrit comment elle a transcrit les chansons qu'une habitante de Valeyres lui a chantées. On peut admettre que l'une ou l'autre de ces mélodies soit citée dans son concerto « La Suisse ».

De son vivant, la réputation de Caroline Boissier-Butini musicienne s'étendait à une bonne partie de la Suisse. Après sa mort, la famille a soigneusement conservé ses compositions et ses écrits personnels (journaux intimes, lettres, journaux de voyage). En 1923, des descendants lui ont procuré une certaine notoriété en publiant, sous le nom de « Madame Auguste Boissier », le compte-rendu des leçons de piano que sa fille Valérie reçut de Franz Liszt à Paris en 1831, sous le titre de « Liszt pédagogue », qui a connu plusieurs rééditions et traductions.⁹ Toutefois, jusqu'à ces récentes années, personne ne s'est interrogé sur ses activités musicales, qui apparaissent pourtant en plein jour dans plusieurs ouvrages à large diffusion.¹⁰

Musicienne professionnelle, un statut ambigu

L'existence de femmes musiciennes professionnelles constitue une réalité qui est en contradiction flagrante avec la doctrine bourgeoise de la femme sans profession, confinée à la maison.¹¹ À l'époque de Caroline Boissier-Butini, l'apprentissage de la musique, chez les jeunes filles, était axé sur la pratique dans l'espace domestique et à titre récréatif. Cette orientation limitait les possibilités de développement, en même temps qu'elle contraignait à la médiocrité. Inversement, les prestations de musiciennes exceptionnelles étaient pendant longtemps mesurées à l'aune du « rôle classique de la femme » et n'étaient pas considérées comme des productions artistiques autonomes, mais comme des activités d'agrément.¹² Caroline Boissier-Butini elle-même écrit dans son journal intime, à vingt ans, qu'elle voit son avenir comme épouse et mère et non comme artiste, alors qu'elle est contrainte, pour faire plaisir à son père, de produire son talent de musicienne devant un public dont elle ne veut pas. Elle craint pour sa « mariabilité », la musique étant à ses yeux – eux-mêmes miroirs de la société – synonyme de frivolité, voire de débauche :

Un homme raisonnable se dira : je ne veux point une 1^{ère} musicienne pour ma femme. & justement une Demoiselle qui aura un grand talent sera celle qu'on ne prendra pas.

8 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance I/215*, [1811], archives privées Boissier-Butini.

9 Auguste Boissier (Mme) [= Caroline Boissier-Butini], *Liszt pédagogue*, Paris/Genève 1976 ; ce texte a été réédité et traduit dans plusieurs langues depuis sa première parution en 1923 ; il s'agit du procès-verbal des leçons de piano données par Franz Liszt à Valérie Boissier, en présence de sa mère, durant le séjour de la famille à Paris pendant l'hiver 1831-1832 et de l'un des premiers témoignages de l'activité d'enseignement de Liszt.

10 Notamment : Brun-Münter 1806, *op. cit.* (cf. note 6) ; Caroline Barbey-Boissier, *La comtesse Agénor de Gasparin* [= Valérie Boissier] *et sa famille : Correspondance et souvenirs 1813-1894*, vol. 1, Paris/Genève 1902.

11 Anne Martin-Fugier, *La bourgeoise*, Paris 1983, notamment p. 23-76.

12 Freia Hoffmann, *Instrument und Körper*, Frankfurt a. M./Leipzig 1991, p. 249.

Parce qu'on se dira: cette Demoiselle a un goût de musique, elle aime le plaisir, elle voudra toujours des concerts, sa musique me fera des dépenses, l'éloignera de ses devoirs de mère & de femme de ménage, je ne veux point d'une pareille femme.¹³

Indépendamment du professionnalisme, c'est l'occurrence de la musique elle-même qui disqualifie l'interprète aux yeux de la jeune Caroline Butini.

Si la trajectoire musicale de Caroline Boissier-Butini ne peut pas être comparée à celle d'autres consœurs suisses faute d'exemples disponibles, il convient de regarder quel était le sort de ses contemporaines dans les pays environnants, où un échantillon suffisamment important de musiciennes et/ou de compositrices a été recensé et étudié pour connaître les conditions de leurs activités musicales. Les musicologues Freia Hoffmann (Allemagne) et Florence Launay (France) ont établi les critères de la professionnalité des musiciennes ou des compositrices pour la période concernée dans leur pays respectif:

Table n° 1. Les critères de la professionnalité pour les musiciennes au début du 19^e siècle, en France et en Allemagne.

Allemagne : musiciennes ¹⁴	France : compositrices ¹⁵
<ul style="list-style-type: none"> • Contexte sociétal favorable • Formation • Activité rémunérée • Emploi • Visibilité publique • Renommée • Lien avec une institution, une association professionnelle ; fonction officielle 	<ul style="list-style-type: none"> • Battante • Surmonter l'antagonisme public-privé • Compositrice ET interprète • Disposer d'un réseau • Activité rémunérée • Durabilité de l'activité de compositrice

La juxtaposition des critères qui précède montre bien à quel point le plafond de verre est plus élevé en France qu'en Allemagne. Les conditions formelles d'accès à une carrière musicale professionnelle sont nettement plus strictes en Allemagne qu'en France, dans la mesure où l'emploi, le lien institutionnel et la renommée sont des critères clés, alors qu'en France, l'esprit de conquête et le savoir-faire sur la durée sont des critères tout aussi déterminants. Dans les deux pays cependant, professionnalité est synonyme d'activité rémunérée et de visibilité publique.

Si on applique cette brochette de critères au parcours musical de Caroline Boissier-Butini, on constate qu'il n'existe pratiquement aucune correspondance ; la Genevoise n'avait notamment ni activité rémunérée, ni emploi. Pourtant,

13 Caroline Butini, *Journal* n° 3, [probablement 1806], dernière page, archives privées Boissier-Butini.

14 Hoffmann 1991, *op. cit.* (cf. note 12), p. 245-264.

15 Florence Launay, *Les compositrices en France au 19^e siècle*, Paris 2006, p. 97-125.

disqualifier la musicienne genevoise pour non-correspondance avec les critères allemands et français serait précipité. D'une part, compte tenu de sa position sociale, Caroline Boissier-Butini n'envisageait en aucun cas d'avoir une activité rémunérée. D'autre part, les postes d'organiste¹⁶, de musicien militaire et de musicien de théâtre étaient les seuls emplois fixes dans le domaine de la musique à Genève jusqu'en 1823, année de la fondation de la Société de musique de Genève¹⁷; l'orchestre de la Société de musique de Genève engageait chaque hiver dix à vingt musiciens, essentiellement français, mais aussi allemands, qui venaient compléter les effectifs de base de l'orchestre, constitué de membres de la Société, à savoir d'amateurs. Quant aux possibilités de se former, elles devaient être minces dans la ville du bout du lac, puisque les maîtresses et les maîtres de musique représentaient moins d'un pour mille de la population à cette époque et qu'aucune personnalité exceptionnelle n'est connue actuellement.¹⁸ Une partie des critères non remplis est donc due aux circonstances générales qui prévalaient à Genève et non au genre ou à la condition de Caroline Boissier-Butini. Inversement, elle remplit quatre des critères de professionnalité cités par Hoffmann et Launay: celui de l'appartenance à un réseau, comme l'a montré sa présence active dans les salons¹⁹ parisiens en 1818, celui de l'activité combinée de compositrice et interprète, celui de la durabilité de son activité musicale et celui du contexte, qui était favorable à l'épanouissement d'une personnalité musicienne.

Quant à l'aspect de la visibilité publique défini par Hoffmann et Launay, il s'agit de voir comment Caroline Boissier-Butini se définit par rapport à ce critère de poids dans la définition de la professionnalité, puisqu'il est mentionné aussi bien en Allemagne qu'en France.

- 16 À propos du rôle des femmes organistes dans ce contexte, cf. Irène Minder-Jeanerret, « Artistes ou auxiliaires de la foi ? Les premières femmes organistes en Suisse romande protestante (1750-1850) », in : Rebecca Grotjahn et Marion Gerards (éd.), *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag*, Oldenburg 2010, p. 91-100.
- 17 Il faudrait encore étudier les conditions d'embauche dans le domaine de la musique militaire pour être exhaustifs quant aux possibilités de pratiquer la musique à Genève contre rémunération.
- 18 Pour les listes de musicien-ne-s qui exerçaient à Genève, cf. Marc-Théodore Bourrit, *Itinéraire de Genève, Lausanne et Chamouni*, Genève 1791, cit. in : Robert-Aloys Mooser, *Deux violonistes genevois. Gaspard Fritz (1716-1783) et Christian Haensel (1766-1850)*, Genève 1968, p. 150; *Indicateur genevois, contenant les noms et demeures des fabricans, négocians, propriétaires et rentiers, et des principales autorités; le nom des ministres des Puissances étrangères en Suisse, des consuls suisses dans l'étranger, etc.*, Paris/Genève 1828. On recense 20 maîtres-ses de musique à Genève en 1791 pour quelque 23'000 habitants et 22 maîtres-ses de musique pour 26'000 habitants en 1835, année de fondation du Conservatoire (Alfred Perrenoud, *La population de Genève du seizième au début du dix-neuvième siècle: étude démographique*, Genève 1979, p. 35).
- 19 Ce terme de salon sera utilisé tout au long de l'article, sachant qu'il recouvre des réalités spatiales et sociales très différentes: de l'institution musicale parisienne suffisamment grande pour accueillir cent personnes, à la chambre de séjour d'une maison bourgeoise genevoise qui en héberge à peine vingt, en passant par les locaux de démonstration des facteurs de piano, parisiens notamment, qui font ériger, dès 1830, de véritables salles de concert, très fastueuses, pour mettre en évidence les qualités de leurs instruments (salon Pleyel, salon Érard, salon Dietz, etc.): tous ces locaux sont qualifiés de «salons».

Les contextes spatiaux de l'activité musicale de Caroline Boissier-Butini

Caroline Boissier-Butini a joué à cinq reprises dans les concerts de la Société de musique de Genève au Casino de Saint-Pierre.²⁰ Que la musicienne se soit produite hors de son salon et de celui de personnes proches représente une information essentielle pour situer son activité dans le contexte musical de son époque. Lorsqu'il s'agit de définir le professionnalisme d'un-e musicien-ne, le critère «visibilité publique» représente un indicateur clé, puisqu'il confirme que la personne en question est prête à soumettre sa prestation musicale à la critique extérieure. Et pourtant, penser que, dans le cas de Caroline Boissier-Butini, le critère de la visibilité publique soit confirmé par sa participation aux concerts de la Société de musique de Genève, est trompeur : l'hypothèse que ces concerts, qui pouvaient rassembler jusqu'à 500 personnes²¹, aient été accessibles sans restriction, ne se vérifie pas, comme nous allons le voir.

Ces concerts n'étaient ni annoncés, ni commentés dans la presse, contrairement, par exemple, aux représentations données au théâtre de Genève. De plus, l'accès était réservé aux membres de la Société de musique de Genève et à un nombre limité d'invités personnels. L'appartenance à un réseau social était donc une condition d'accès indispensable.²² Pour mieux comprendre le rapport entre le contexte spatial des concerts et leur accessibilité, il convient de procéder à un décodage systématique des lieux où Caroline Boissier-Butini s'est produite et des traces qu'elle a pu y laisser. Ce décodage aboutit à huit types de situations, illustrés à l'aide de citations (non exhaustives) tirées de ses écrits personnels et de comptes-rendus de personnes tierces :

1. Pour elle-même, chez elle²³ :

Occupations du matin. Chanté deux beaux pseumes, chanté du profane, joué du piano.²⁴

Le soir, quand la fortune nous favorise assez pour nous laisser en solitude, nous quittons nos compagnes²⁵ après le thé & pendant qu'elles lisent & qu'elles travaillent,

20 Société de musique de Genève, Registres 1823-1842, Programmes de concert, bibliothèque du Conservatoire de Genève, cote Ia, vol. 1 et 2.

21 *Ibid.* (cf. note 20).

22 *Ibid.* (cf. note 20).

23 Les sources n'indiquent pas si la jeune Caroline Butini disposait d'un piano dans sa chambre ou si elle s'exerçait sur celui du salon de ses parents.

24 Caroline Butini, *Journal n° 4*, 07.11.1807, archives privées Boissier-Butini.

25 Il s'agit très probablement de la sœur et de la tante d'Auguste Boissier, Caroline Boissier et Lise Le Fort.

nous jouons la délicieuse musique de Mozart, je communique mon enthousiasme à Auguste & il m'accompagne avec beaucoup de feu.²⁶

2. Pour les parents, dans leur salon :

Hier je fis de la musique, pour faire plaisir à Papa.²⁷

3. Pour les invités de ses parents, dans leur salon :

Mon père devient toujours plus passionné [...] ; il vient d'arranger un concert ; c'est toujours un chagrin pour moi que ces soirées de musique, où il faut parader, pour des applaudissements dont je ne fais aucun cas ; mais je sacrifie de bonne grâce mon goût au plaisir de papa que j'aime chèrement.²⁸

4. Pour ses propres invités, dans son salon :

There was a beautiful concert in which Mad. Boissier was the chief performer on a small piano – she was in one piece accompanied by a bassoon, triangle & drum, it was exceedingly beautiful & so was also a duet sung by Mad. Boissier & a young lady of about 12 or 13.²⁹

Ein Concert, das bey Mad. Boissiers de Valeires gegeben ward, erklärte jedermann für das beste seit Jahr und Tag. So will ichs genau anzeigen. Die Dame selbst hat sich eine ungemeyne Fertigkeit auf dem Pianoforte erworben. Sie spielte ein Conc. von ihrer eigenen Composition, das reich an Schwierigkeiten, desto ärmer aber an Melodie und musikal. Gehalt überhaupt war. Jene überwand sie mit einer, bey Frauen gewiss seltenen, nur durch beharrlichen Fleiss erreichbaren Energie und Präcision : von dieser, der Melodie, fand sich nur zuweilen gleichsam eine flüchtige Anwandlung in der Begleitung ; an Charakter und Bedeutung, oder gar an Gehalt der Ausarbeitung, war nicht gedacht. So überaus lebhaft, präcis, und auch reinlich das Spiel der Dame war, so für gar nichts war es im Adagio zu achten : keine Spur von Gefühl, oder nur von dem Bestreben, das Vorzutragende dem Herzen nahe zu legen. Auch spielt sie blos ihre eigenen Compositionen, oder improvisirt : läuft sie ja etwas von andern, besonders (da von schwierigen franz. Klaviercompositionen sehr wenig erscheint) deutschen Meistern durch, so erkennt man diese gar nicht wieder, indem sie die Seele darin nicht fasset, ja überhaupt Seele in solcher Musik kaum zu suchen scheint. Sie spielte jenen Abend auch noch einige variirte Romanzen, eben so leer an Gedanken und Gefühl ; die eine wurde indess durch den sehr gebildeten Vortrag des jüngern Hrn. Hänsel auf dem begleitenden Horn gehoben. Auch ein Divertissement mit Begleit. der Violin und des V.cells gab sie zu hören ; und dies war wol ihr bestes Stück : besonders war das angebrachte variirte Thema recht artig.³⁰

26 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance I/83*, [1809], archives privées Boissier-Butini.

27 Caroline Butini, *Journal n° 3*, 10.09.1806, archives privées Boissier-Butini.

28 Caroline Butini, *Journal n° 1*, 28.11[?].1805, archives privées Boissier-Butini.

29 Jane Franklin-Griffin, *Journal*, 23.02.1816, p. 48, Scott Polar Research Institute, Cambridge (GB), Ms 248/21 BJ.

30 *Allgemeine musikalische Zeitung*, 17^{ème} année, n° 9, Leipzig 1^{er} mars 1815, col. 152-153.

5. Avec ses invités, dans son salon :

Mrs de Langallerie³¹ sont ici ; ils m'ont déjà fait deux visites, dont l'une [blanc] et l'autre musicale ; le fils me jouait hier sa sonate, je lui jouai la mienne [...].³²

6. Avec d'autres personnes, dans un salon tiers :

Chez Mlle de Tournes³³. [...] Joué avec lui [= Auguste Boissier], Mr de Blonay³⁴ & M. Pictet^{35,36}

Je t'écris en belle robe de satin avec perles et diamants, tu te doutes de ce que j'ai fait ce soir. J'ai été à 7h½ à Sécheron, où l'Impératrice³⁷ nous attendait, il y avait quelques personnes. Mr et Mde van Berghem, la famille Saladin, Mde Maurice et des Mrs. Mr Bianchi a chanté en s'accompagnant de la guitare, Mlle de Maco³⁸ a joué très bien du piano, après quoi sa Majesté m'a demandé de chanter et de jouer, je n'ai pu m'y refuser et je me suis acquittée de mon mieux.³⁹

The Boissiers & Butinis were at the Contesse's⁴⁰, Mr Bonstetten who is always of these parties, Mad. Butini's mother, &c, & 3 professional players, Mr & Mad. de la Motte and M. Bertolini. There was the piano, harp, violoncello & violin which M. Boissier-Butini played. Mad. Boissier gave us several extempore pieces with an inspiration, a brilliancy, a force, that astonished as it always does, even those who are not accustomed to hear

- 31 Les marquis de Langallerie étaient installés à Lausanne et faisaient partie des amis de Voltaire. Au milieu du 18^e siècle, Philippe-François de Gentils, marquis de Langallerie (1710-1773) fit aménager un théâtre dans la grange adjacente à sa Villa Mon-Repos, où les pièces de Voltaire furent données, quelquefois en sa présence et avec sa participation active. Les «Mrs de Langallerie» pourraient être Charles de Langallerie (1751-1835), le fils de Philippe-François, et son petit-fils, Jean-Frédéric-Philippe (1797-1873). La bibliothèque du Conservatoire de Genève conserve onze pièces (autographes, partitions imprimées) sous le nom de «Marquis de Langallerie» ou de «Comte de Langallerie» (Jacques Burdet, *La musique dans le canton de Vaud au XIX^e siècle*, Lausanne 1971, p. 75 les attribue à Jean-Frédéric-Philippe) ; par ailleurs, on y trouve un recueil de *Pièces de piano* de «Mlle J. de Langallerie» (cote R 486), qui n'a pas encore été identifiée.
- 32 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance*, 2^e série/«mercredi matin», [vers 1815], BGE, fonds Boissier, C 15.
- 33 Membre non identifié d'une célèbre dynastie d'imprimeurs genevois.
- 34 Peut-être Jean Henry de Blonay (1776-1854).
- 35 Il s'agit probablement de Marc-Auguste (1752-1825) ou de Charles (1750-1824) Pictet.
- 36 Caroline Butini, *Journal n° 5*, 19.01.(?)1807, archives privées Boissier-Butini.
- 37 Après son divorce, l'ex-impératrice française Joséphine de Beauharnais (1763-1814) avait acheté, en 1811, le château de Prégny aux portes de Genève. Auparavant, elle séjournait à l'auberge de Sécheron, l'adresse la plus prestigieuse de la ville (Edouard Chapuisat, *L'auberge de Sécheron au temps des princesses et des berlines*, Genève 1934, p. 97-98).
- 38 Les van Berghem, Saladin et Maurice appartenaient à la haute bourgeoisie locale ; ils joueront un rôle actif dans les concerts de la Société de musique de Genève. «M. Bianchi» et «Mlle de Maco» n'ont pas pu être identifiés.
- 39 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance*, 1^{ère} série/102, [1810 ou 1811], BGE, fonds Boissier, C 15.
- 40 Il s'agit très probablement d'Elisabeth Wilhelmine Justine von Mosheim (1743-1824), comtesse Golowkine, seconde épouse du chimiste et officier français Jean Louis Paul François de Noailles (1739-1824). La comtesse séjournait fréquemment sur les bords du Léman. Elle était la marraine de Valérie Boissier, la fille d'Auguste et de Caroline Boissier-Butini (Barbey-Boissier 1902, *op. cit.* (cf. note 10), vol. 1, p. 28).

her. M. Bertolini told me that he had been in England & had heard there Cramer, Clementi, Wesley, all the first players, but none equal to her.⁴¹

Après avoir parcouru le jardin, nous avons fait quelques tours aux Tuileries, nous sommes revenus à l'hôtel & je me suis rendue chez l'aimable Mme Bigot. C'est une femme tout à fait attrayante, si naturelle, si bonne, si bienveillante & si gracieuse par son esprit – elle m'a reçue à merveilles, j'y ai trouvé une Dme & un Mr qui desiroient fort m'entendre, j'ai joué, ils m'ont admirée & j'ai ensuite écouté Mme Bigot avec un vrai plaisir ; c'est une femme qui sent bien la musique, qui sait par cœur tous les chefs d'œuvre, qui les joue dans le vrai sens & qui fait toujours plaisir parce qu'elle a beaucoup d'âme. Elle est beaucoup moins forte de doigts que moi & j'ai plus de brillant mais elle a l'avantage d'une prodigieuse mémoire musicale & elle declame très juste quoiqu'un peu languoureusement. Elle fait très bien sortir les notes de chant, elle lie très régulièrement & fait des passages avec assez de sureté mais ce n'est pas du tout brillant ni même très perlé – elle m'a invitée à entendre chez elle samedi Baïou⁴² [sic], c'est un véritable & grand plaisir pour moi.⁴³

Paër fut admirable dans quelques morceaux bouffes, il étoit à la fois chanteur & acteur parfait, aussi éloigné que possible des grimaces burlesques de notre Buonarroti⁴⁴ il étoit cependant si gai & si plaisant que chacun rioit aux éclats. Je fis aussi de la musique & je la fis assez bonne, le moyen de n'être pas inspiré auprès d'un homme comme celui-là. Il eut beaucoup de bontés pour moi & me dit des si choses flatteuses que je les garde pour le discours afin de ne pas grossir ma lettre déjà si longue. Mes airs norvégiens & ma cantate lui plurent singulièrement comme compositions ; il donna aussi des éloges à mes doigts & à ma déclamation musicale. Enfin ces grands génies sont beaucoup plus indulgens que les auditeurs vulgaires & ce bon Mr Paër me prit en affection & demanda à venir me voir & me promit les romances qu'avoit chantées sa fille & qui sont de lui & me tâta le front afin de montrer à chacun à quel point la bosse de la musique étoit marquée chez moi. Mais rassurez vous sur cette amitié, Mr Paër est un homme d'âge mûr & un vénérable Père de famille.⁴⁵

41 Jane Franklin-Griffin, *Journal*, 11.01.1816, p.20, Scott Polar Research Institute, Cambridge (GB), Ms 248/20 BJ.

42 Il s'agit de Pierre Marie François de Sales Baillot (1771-1842), violoniste, enseignant et compositeur français, qui s'est engagé en faveur de la musique de la première moitié du 18^e siècle et qui, en 1809 déjà, organisait des concerts, avec Marie Bigot notamment, qui présentaient des œuvres de musique de chambre de Jean Sébastien Bach (Theo Schmitt, article «Baillot», in : *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, vol. 2, Kassel/Basel et al. 1999, col. 20-22).

43 Caroline Boissier-Butini, *Journal n° 42*, [Paris/Londres, printemps 1818], archives privées Boissier-Butini. Caroline Boissier-Butini jouera trois fois lors de soirées musicales données dans le salon de Marie Bigot.

44 Le révolutionnaire toscan Philippe Buonarroti (1761-1837), devenu citoyen français en 1793, dirigea des ligues secrètes et séjourna à Genève de 1806 à 1813 (*Dictionnaire historique de la Suisse*, vol. 2, Hauterive 2003, p. 730). Il y donna des leçons de musique (Jules Pictet de Sergy, *Souvenirs*, BGE, Ms 2260, fol. 29-31, cit. in : Claude Tappolet, *La vie musicale à Genève au dix-neuvième siècle (1814-1918)*, Genève 1972, p. 22).

45 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance II/138*, 17.03.1818, archives privées Boissier-Butini.

7. Seule, dans un salon tiers (situation de récital) :

une soirée chez Mde Doxat d'Illens [à Yverdon, devant 50 invité-e-s]⁴⁶

Ces deux dames [Caroline & Valérie Boissier] voulurent bien accepter de jouer à 4 mains deux beaux morceaux de la composition de Mme Boissier Butini. [...]. Ces dames vinrent dans la journée pour essayer les pianos se réservant le plaisir de charmer le soir les nombreux auditeurs et auditrices composant la société d'élite que recevait Madame Torras^{47,48}

8. Seule ou avec d'autres interprètes, dans les concerts de la Société de musique de Genève (situation de concert).⁴⁹

Les prestations musicales de Caroline Boissier-Butini ont donc connu des cadres très variés, et fait l'objet de comptes-rendus nombreux. Un aspect frappant est qu'elle joue plusieurs fois en duo avec des musicien-ne-s professionnel-le-s (au sens de personnes qui pratiquent la musique moyennant rémunération), notamment le 24 janvier 1825, une « pièce pour deux pianos » avec Louis Niedermeyer (1802-1861), et le 27 mars 1826 un « duo pour piano et harpe » avec la pianiste et harpiste Louise Henry^{50,51} Si le premier allait faire une carrière musicale exceptionnelle de pianiste, de compositeur et surtout de réorganisateur de l'institut de musique religieuse créé par Choron à Paris, Louise Henry fait partie des rares musicien-ne-s professionnel-le-s de Genève, mais qui n'a guère laissé de traces autres que celles qui figurent dans les programmes de concerts. De nombreuses mentions dans les procès-verbaux de la Société de musique de Genève montrent que la relation entre celles et ceux qui pratiquent la musique à titre de loisir et ceux qui en font un gagne-pain n'allait pas de soi et que les tensions sociales étaient fréquentes, un aspect qui demande encore à être analysé. Les conditions précises de collaboration entre amateurs et professionnels dans le domaine de la musique de chambre demandent encore être analysées plus précisément.

Les exemples qui précèdent le montrent : une même activité est perçue différemment par l'interprète selon le lieu et le public. La prestation donnée lors d'une invitation des parents, où la jeune Caroline est annoncée comme musicienne et

46 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance II/45*, [été 1815], archives privées Boissier-Butini.

47 Il s'agit probablement de Jenny Torras-Guillemardet (v. 1797-?), la femme d'Aimé Léonard Torras (1785-1871), banquier genevois établi à Paris (Louis Sordet, *Dictionnaire des familles genevoises*, [s.l.] [s.d.], p. 1239).

48 *Notes sur la vie à Paris* [de Valérie de Gasparin], BGE, fonds Boissier, C 15, Ms fr 7505, p. 1.

49 Les journaux et lettres de la période où sont intervenus ces concerts (1825-1827) ne sont pas disponibles. Les procès-verbaux du comité de la Société de musique de Genève sont muets quant aux aspects purement musicaux et artistiques des concerts et se concentrent sur les aspects administratifs. Les seuls témoignages de ces concerts sont les programmes imprimés de la Société de musique de Genève, dont les interprètes ont été ajoutés à la main.

50 Les dates de vie et de mort de cette professeure de musique genevoise ne sont pas connues. Elle enseignait le piano et la harpe et se produisait fréquemment en public.

51 Société de musique de Genève, Registres 1823-1842, Programmes de concert, bibliothèque du Conservatoire de Genève, cote Ia, vol. 1.

où elle est seule en charge d'une partie du programme de divertissement de la soirée n'est pas comparable à la situation rencontrée lors de sa première visite aux Boissier après les fiançailles, où les jeunes gens « musiquent » ensemble spontanément après le repas. Une autre situation musicale, à première vue spontanée, est celle où Caroline Boissier-Butini se retrouve au salon de l'ex-impératrice Joséphine, en séjour à Genève en 1811. Des membres de la haute bourgeoisie du lieu tiennent compagnie à l'ex-impératrice, notamment en agrémentant ces réunions de productions musicales, qu'ils auront en fait eu le loisir de préparer.

Pourtant, les réunions dans l'espace privé, c'est-à-dire dans les locaux de particuliers, n'excluent pas une diffusion large des commentaires sur ce qui a été entendu. S'il se trouve, dans l'assemblée, une personne de passage qui fera publier ses souvenirs de voyage, comme c'était le cas de l'écrivaine allemande Friederike Brun-Münter en 1806⁵² ou d'une personne qui livre son compte-rendu dans le réputé périodique musical de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, un concert privé pouvait avoir une résonance internationale. Inversement, les concerts de la Société de musique de Genève n'offraient pas de plate-forme publique aux interprètes, puisque l'accès en était strictement réglementé. Par conséquent, les témoignages de concerts de Caroline Boissier-Butini à Genève se trouvent à la fois dans des écrits privés et non publiés et dans des documents à large résonance, mais il n'y a pas de rapport de réciprocité entre compte-rendu et lieu de musique pour ce qui est de leur accessibilité.⁵³

Activités musicales de proximité

Lorsqu'on considère les différents contextes dans lesquels Caroline Boissier-Butini faisait de la musique, on constate qu'on peut les subdiviser en activités musicales spontanées et préparées. De par leur nature, les témoignages sur les activités musicales spontanées, survenues dans la sphère privée⁵⁴, restent rares, les personnes en présence se côtoyant souvent, si ce n'est quotidiennement, et les échanges de correspondances étant donc peu fréquents. Il faut aussi considérer les productions musicales dans le contexte de leur temps : il s'agissait toujours d'auditions à caractère immédiat, dont la qualité dépendait entièrement des compétences et du répertoire de l'interprète. Cette musique faisait partie de la normalité et n'avait rien d'exceptionnel.

52 Brun-Münter 1806, *op. cit.* (cf. note 6), vol. 1, p. 216.

53 Les recherches ponctuelles effectuées notamment dans la correspondance et la chronique biographique de Charles de Constant (1762-1835), cofondateur, puis président de la Société de musique de Genève, n'ont pas produit d'informations sur l'aspect musical des concerts (Charles de Constant, Lettres à sa sœur Rosalie, BGE, Mss Constant, 16/1-16/9; Charles de Constant, *Chronique du Canton de Genève commencée en 1810*, BGE, Mss Constant, 13/1-13/6).

54 Au sens d'espace à accès contrôlé et de performance devant un public familial.

Cette normalité apparaît bien dans le journal d'une autre jeune bourgeoise genevoise, contemporaine de Caroline Boissier-Butini, Amélie Odier (1786-1840), qui écrit : «Le soir nous fûmes en société chez madame Verne, l'on y fit de la musique.»⁵⁵ Cet énoncé reste très général et ne donne aucune information sur la formation ou le répertoire. Cette musique-là, dans la Genève de 1800, se concevait comme un agrément ou un divertissement plutôt que comme un secteur artistique autonome. Il s'agissait moins de faire valoir son talent ou celui de la compositrice ou du compositeur que de se livrer à une activité sociale conjointe. Ces activités musicales étaient donc intégrées aux soirées, spontanées, sans annonce préalable ; elles se basaient probablement sur le répertoire des personnes en présence et non sur une préparation concertée ; elles se déroulaient parallèlement à la conversation qui s'égrenait. C'est ainsi qu'elles sont notamment décrites par l'écrivain Louis Simond⁵⁶, ou encore par Christine Romilly (1770-1823), qui relate une soirée d'octobre de 1789 :

Monsieur Scherrer⁵⁷ est venu qui m'a donné une leçon d'accompagnement et qui a trouvé la Marche de ma cousine très jolie. À la nuit, ces Dames sont arrivées, c'est-à-dire M L. et Mère-Grand qui vient pour deux jours pour le monde de demain. [...]. L'après-midi, on a fait beaucoup de musique. Une petite Moré⁵⁸, nièce d'Argand⁵⁹, a joué, chanté joliment pour cet âge. Madame Argand-Marcet a chanté délicieusement, une voix superbe. Mde L. a bien chanté aussi. J'ai chanté toutes les savoyardances, j'ai joué avec Monsieur Argand mais c'est diabolique avec lui. Toujours il me fait jouer des vieilleries que je ne sais plus, ensuite il m'accompagne horriblement mal, sans suite, sans fermeté ni rien. C'est pitoyable ! Enfin, ils sont partis comme les Baraban⁶⁰ que nous avions à goûter arrivaient. J'ai eu de jolis moments quand j'ai joué la Marche de Clémentine⁶¹ à Monsieur Argand.⁶²

Un autre épisode de musique dans une maison privée se trouve dans le récit de voyage de Friederike Brun :

Frau Pictet de Rochemont⁶³, aus Lancy, Mitbewirtschafterin des Landguts und der Spinnerei, aus der die berühmten Shawls aus der Wolle der hier gezüchteten Merinoschafe gewebt werden, singt wie eine Begeisterte, und zeichnet wie eine Muse ; und ich würde wohl nie fertig, wenn ich dir alles, was sie ist, und alles, was ich für sie empfinde, und wie selig wir, Ida und ich, bey ihnen sind, erzählen wollte. Sie ist eine Schülerin

55 Amélie Odier, *Journal*, [sept. ou oct. 1799], BGE, Ms fr 5650, p. 111.

56 Louis Simond, *Voyage en Suisse fait dans les années 1817, 1818 et 1819 : suivi d'un essai historique sur les mœurs et les coutumes de l'Helvétie ancienne et moderne*, Paris 1822, p. 568.

57 Bernard Nicolas Scherrer (1747-1821), l'un des premiers organistes du temple de Saint-Pierre à Genève, compositeur.

58 Non identifiée.

59 Pasteur genevois (1739-1813).

60 Non identifiés. Les Baraban étaient une famille bourgeoise genevoise.

61 Clémentine de Corancez (1776-?), cousine de la diariste.

62 Christiane Meier-Léopold, „Rien de remarquable aujourd'hui“. *Analyse et mise en contexte des fragments du journal intime de Christine Romilly, une jeune fille genevoise de la fin du dix-huitième siècle*, [Genève] 1994, p. 61.

63 Adélaïde Sara Pictet, née de Rochemont (1767-1830).

des geliebten Blinden, unseres Hubers⁶⁴, der in seiner Nacht (die, wie du weißt, nicht sternlos ist!) gerne den silbernen Tönen jungfräulicher Stimmen lauschend, einige Genferinnen zu trefflichen Sängern ausbildete. Sie begleitet ihre seelenvollen Töne selbst, und nie habe ich Glucks und Piccini's Meisterstücke mit so viel Seele vortragen hören. Auch der Gemahl⁶⁵ und die Tochter⁶⁶ sind äusserst musikalisch, und haben schöne Stimmen. Wenn diese drey zusammen singen, und ich so recht den himmlischen Dreyklang von Herz, Geist und Seele in den harmonisch dahingleitenden Tönen vernehme, dann find ich mich in süßen Thränen der Freude wieder, dass Menschen so gut, so liebenswürdig, und dadurch so glücklich seyn können!⁶⁷

La voyageuse allemande est aussi très touchée par la simplicité et le peu de cérémonie d'une réunion chez les mêmes Pictet. Elle relève en outre que le maître de maison n'hésite pas à prendre lui-même le violon pour faire danser ses invités⁶⁸, alors que le statut social des « violoneux » engagés pour faire danser les assemblées était particulièrement bas. Avec le même bonheur, Caroline Butini relate une visite aux Pictet durant l'été 1806, où, rendant visite à son amie Amélie Pictet, l'une des filles de Charles et d'Adélaïde Pictet-de Rochemont, entendant Charles Pictet chanter le psaume *Miséricorde et grace*⁶⁹ qu'il avait mis en musique lui-même, elle fut émue par cette combinaison de musicalité et de religiosité.⁷⁰

Friederike Brun nous donne le plus ancien compte-rendu public connu de l'activité musicale de la jeune Caroline Butini :

Ein für Fremde ausgezeichnet angenehmes Haus in Genf, ist das der Familie Büttini. Büttini ist einer der berühmtesten Aerzte und witzigsten Männer von Genf. Seine sehr gebildete Frau hat mit mütterlicher Zärtlichkeit ihre einzige Tochter zu einer der ausgezeichnetsten Töchter von Genf erzogen. Diese junge liebenswürdige Person ist mit vierzehn Jahren [elle en a 16 en réalité] eine der stärksten Klavierspielerinnen, und ihr Vortrag ist äusserst glänzend. Man findet in diesem Hause immer die gewählteste Gesellschaft, und wer Musik liebt und ausübt, macht sich eine Ehre daraus, sein Talent mit dem der liebenswürdigen Caroline zu vereinigen.⁷¹

64 François Huber (1750-1831) est connu pour ses recherches sur les abeilles, qu'il réalisa avec l'aide de sa femme malgré sa cécité. Son activité musicale n'est pas documentée à ce jour.

65 Charles Pictet (1755-1824), officier et politicien, se voua à l'agriculture expérimentale durant l'occupation française, notamment de moutons mérino, dont la laine fut utilisée pour fabriquer des châles très prisés. Après le départ des troupes françaises, il joua un rôle clé dans la diplomatie suisse, contribuant de manière déterminante aux négociations sur le statut de neutralité de la Suisse. Frère de Marc-Auguste Pictet (1752-1825), premier président de la Société de musique de Genève.

66 Anna ou Amélie Françoise ? (Jacques-Augustin Galiffe, *Notices généalogiques sur les familles genevoises, depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*, vol. 1, Genève 1829, p. 222-223). L'auteur indique les dates de naissance et de mort des descendants mâles de la famille uniquement.

67 Brun-Münter 1806, *op. cit.* (cf. note 6), vol. 1, p. 193-194.

68 Doris et Peter Walser-Wilhelm (éd.), *Briefkorrespondenzen Karl Viktor von Bonstettens und seines Kreises 1753-1832*, vol. 9/1, Göttingen 2002, p. 153.

69 Il s'agit probablement du psaume 51.

70 Caroline Butini, *Journal n° 3*, [probablement été 1806], archives privées Boissier-Butini. Aucune pièce de musique religieuse de la plume de Caroline Boissier-Butini n'a encore été retrouvée, malgré sa religiosité affirmée et sa proximité du piétisme. Sa *Pièce pour l'orgue* se constitue d'une série de variations sur le Hymne genevois *Cé qu'à lainô*.

La comparaison des talents était au centre de ces rencontres-là ; en prenant le caractère de joutes, la musique perdait sa futilité : il s'agissait de présenter son savoir-faire, sa famille et sa ville sous l'angle le plus favorable. Une telle compétition est en contradiction totale avec les dispositions du manuel d'éducation qui avait cours à Genève durant la jeunesse de Caroline Boissier-Butini : « Exposer [la jeune fille] trop aux regards du public, c'est l'enhardir au mal et appauvrir ce fond de modestie qui fait sa gloire jusques dans les plus petites choses. »⁷² Le récit de la musique faite lors de réunions privées pouvait donc trouver le chemin d'un grand public par l'intermédiaire de récits de voyage tels que ceux de Louis Simond et de Friederike Brun-Münter, réfutant l'équation « musique privée = musique sans traces ».

L'attitude de Caroline Boissier-Butini à l'égard de son rôle d'interprète varie d'ailleurs considérablement au cours de sa vie. Jeune fille, elle répétait dans ses journaux intimes à quel point il lui répugnait de devoir se produire devant les invités de ses parents et que la musique qu'elle préférait était celle sans public.⁷³ Après son mariage, sa relation à la musique s'est détendue et ce n'est pas sans fierté qu'elle racontait les concerts qu'elle donnait chez elle à Valeyres, à Yverdon⁷⁴ ou, plus tard, sa participation active aux soirées musicales dans les salons parisiens de Marie Bigot ou de Ferdinando Paër.⁷⁵ Elle n'hésite pas, en 1818 à Paris et à Londres, à jouer avec ou en présence des meilleur-e-s pianistes de son temps. À son deuxième séjour à Paris, durant l'hiver 1831-1832, elle consent à se produire avec sa fille Valérie dans le salon de ses amis Torras, mais refuse catégoriquement les invitations pressantes du public séduit à se produire dans d'autres salons parisiens.⁷⁶

Les exemples qui précèdent le montrent : les délimitations entre public et privé, au sens de critères d'accessibilité, dans le contexte musical, sont fluctuantes. Dans le salon de madame Doxat, à Yverdon, Caroline Boissier-Butini est confrontée à une bonne cinquantaine de personnes qu'elle ne connaît pas et au jugement desquelles elle consent à se livrer, retrouvant ainsi le sentiment d'être exposée qu'elle connut jeune fille, dans le salon de ses parents.⁷⁷ Au Casino de Saint-Pierre, où ont lieu les concerts de la Société de musique de Genève, le public n'est finalement pas si inconnu, puisque ces manifestations sont strictement réservées aux membres de la Société ainsi qu'à leurs invités.

71 Brun-Münter 1806, *op. cit.* (cf. note 6), vol. 1, p. 216.

72 Julien Dentand, *De l'Éducation publique ou nationale*, Genève 1792, p. 34, in : Anne-Lise Head-König et Liliane Mottu-Weber (éd.), *Femmes et discriminations en Suisse : Le poids de l'histoire. Droit, éducation, économie, justice*, Genève 1999, p. 65.

73 Caroline Butini, *Journal n° 1*, 1805, p. 8, archives privées Boissier-Butini.

74 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance II/passim*, [1814-1830], archives privées Boissier-Butini.

75 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance II/passim*, [1814-1830], archives privées Boissier-Butini.

76 *Notes sur la vie à Paris* [de Valérie de Gasparin], BGE, fonds Boissier, C 15, Ms fr 7505, p. 1.

77 « J'eus un assez mauvais moment, je me trouvais prisonnière d'une cinquantaine de personnes presque toutes inconnues, irritées par l'attente » (*Correspondance II/45*, [1815], archives privées Boissier-Butini).

Quant à la délimitation entre musique pratiquée à des fins de sociabilité et musique à vocation artistique, voisine de la situation de concert, elle est difficile à établir. Il ne fait pas de doute que Caroline Boissier-Butini, lorsqu'elle joua pour l'ex-impératrice Joséphine, habituée aux meilleurs artistes de son temps, s'apprêtait à relever un défi personnel ; ses ambitions, dans ce contexte, devaient être les mêmes que celles qu'elle nourrissait en jouant devant un parterre de plusieurs centaines de personnes au Casino de Saint-Pierre ou dans le salon de Madame Bigot à Paris.

Avant de mettre en parallèle les modalités de la pratique musicale de Caroline Boissier-Butini avec le critère « privé » ou « public », il s'agit de présenter ces notions telles qu'elles se concevaient au début du 19^e siècle en Suisse.

Les notions de « public » et de « privé » dans le contexte musical

Chercher à analyser la dimension publique des activités musicales de Caroline Boissier-Butini, c'est se heurter à des difficultés liées au fait que ces activités interviennent à une époque de bouleversements politiques et sociétaux, entraînant une « modification structurelle de l'espace public »⁷⁸ selon les termes du sociologue et philosophe Jürgen Habermas. Ce dernier explique que dans le contexte post-révolutionnaire qui nous intéresse, la musique n'est plus avant tout un phénomène privé (au sens de confiné, de domestique) ou lié à une culture festive (urbaine, aristocratique, ecclésiale), mais qu'elle devient, au 19^e siècle, l'objet d'une confrontation régulière avec un public large, et, par là, l'objet de la critique publique. C'est la collectivité publique nouvellement constituée qui s'érige en instance qui juge et qui critique.⁷⁹ Dans le cas particulier de la Suisse, rappelons que la vie musicale bourgeoise ne découle pas de la mutation de structures établies sous l'Ancien Régime, mais qu'elle a été importée par la bourgeoisie voyageuse, qui adaptait au contexte local helvétique ce qu'elle avait vu et entendu à l'étranger.

La notion d'espace public est elle-même un acquis de la Révolution, une célébration de l'espace politique et social où prévalent la liberté d'opinion et la compétition des idées, les acteurs de ce processus étant exclusivement masculins. L'historienne Brigitte Schnegg précise que la ségrégation entre privé et public intervenue à l'orée du 19^e siècle a contribué à valoriser considérablement la notion de privé, devenue synonyme de bonheur, tant la notion englobait désormais la famille, le chez-soi et la sociabilité personnelle. Toutefois, cette polarisation

78 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied/Berlin 1962, le titre du même ouvrage dans sa traduction française étant *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris 1978. (Traduction de la citation par l'auteure).

79 Martin Loeser, article «Privatheit/Öffentlichkeit», in: Annette Kreutziger-Herr et Melanie Unseld (éd.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, p.440-441.

des espaces s'accompagna aussi d'une polarisation des genres : à l'homme le domaine politique et le public, à la femme le domaine domestique et le privé.⁸⁰ Ces conditions étaient défavorables à la présence et à la visibilité des femmes dans la société et dans l'espace public.

Or, considérer le contraire du public, à savoir le privé, c'est réaliser une « expérience de notre temps »⁸¹, car vouloir appréhender le privé, c'est inévitablement se confronter aux conditions et aux schémas de vie des femmes, qui sont différents de ceux des hommes. Dans le domaine de la musique, le succès public représentait (et représente encore) une condition sine qua non de l'existence d'une personnalité musicale. En reléguant les femmes dans le contexte domestique, dépourvu de visibilité immédiate, leurs prestations culturelles furent discréditées, voire « éradiquées de la mémoire culturelle du public »⁸². Si l'on veut juger du caractère public ou privé d'une prestation musicale pour définir l'activité musicale d'une bourgeoise genevoise du début du 19^e siècle, il est donc indispensable de contextualiser ces notions.

De l'accessibilité de l'« espace public »

La musique, à Genève, est un phénomène essentiellement importé. Les musiciens originaires d'Allemagne ont joué un rôle déterminant lors des premières tentatives d'institutionnalisation du concert, dès les années 1770, et aux débuts de la Société de musique de Genève. Ce sont des musiciens français qui ont animé l'opéra de Genève dès 1766. Une approche transculturelle s'impose donc lorsqu'on considère un phénomène musical genevois de cette époque. Or, une telle approche est liée à la difficulté de s'exprimer de manière cohérente dans un contexte plurilingue, car à l'*Öffentlichkeit* de l'allemand correspond toute une série de termes français : esprit public, domaine public, espace public, intérêt général et sociabilité. Cette ambiguïté terminologique reflète, selon l'historien suisse Hans Ulrich Jost, une délimitation moins stricte entre public et privé en France qu'en Allemagne, et, partant, une exclusion moins stricte des femmes de l'espace public en France.⁸³

En Suisse, ce décalage culturel au niveau du vocabulaire apparaît dans la définition donnée de l'« intérêt général » par la Société d'émulation de Vevey en 1804 : la notion d'intérêt général s'entend alors comme un amalgame diffus des

80 Brigitte Schnegg, *Soireen, Salons, Sozietäten. Geschlechtsspezifische Aspekte des Wandels städtischer Öffentlichkeit im Ancien Régime am Beispiel Berns*, in : Anne-Lise Head-König et Albert Tanner (éd.), *Frauen in der Stadt*, Zürich 1993, p. 163-183.

81 Michelle Perrot, « Introduction », in : Philippe Ariès et Georges Duby (éd.), *Histoire de la vie privée*, vol. 4, Paris 1999, p. 7.

82 Loeser 2010, *op. cit.* (cf. note 79), p. 441.

83 Hans Ulrich Jost, « Zum Konzept der Öffentlichkeit in der Geschichte des 19. Jahrhunderts », in : *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, vol. 46, n° 1, 1996, p. 43-59, notamment p. 48. Cette différence plus diffuse en France explique aussi, partiellement du moins, pourquoi le « plafond de verre » se place plus haut en France qu'en Allemagne (cf. p. 88).

intérêts particuliers, alors que le philosophe et politicien lucernois Ignaz Troxler (1780-1866) considère l'intérêt général comme une forme de pratique politique qui sert à ériger et à gérer un État.⁸⁴ Jost fait remarquer le caractère unilatéral de toutes les définitions relatives à la chose publique, dans la mesure où elles excluent implicitement les femmes, le caractère public d'une activité ou d'une simple présence étant à la fois l'origine et la cause de leur exclusion de la citoyenneté. Cet historien revendique donc une définition différente, où l'espace public n'est pas seulement le lieu où se retrouve le public masculin ; c'est un lieu de différenciation sociale, qui tient compte non seulement du genre, mais aussi des classes sociales et des différences socioculturelles⁸⁵ ; Jost tient en plus à élargir la vision de ce qui est public au niveau mental⁸⁶, à dépasser le niveau uniquement spatial, la notion incluant la liberté d'expression et de mouvement⁸⁷, ainsi que la disposition à endosser des responsabilités pour soi-même et pour la collectivité⁸⁸ :

Es geht [bei der Öffentlichkeit] um die Frage, wie der Einzelne aus seiner Privatheit heraustritt und sich, sei dies anfänglich noch im ‚Salon‘, im ‚Fumoir‘ oder vor der Haustüre, einer sozial identifizierbaren Gruppe anschliesst und sich möglicherweise an einem Prozess gesellschaftlicher Solidarisierung beteiligt. In diesem Sinne beginnt nun eben die bürgerliche Öffentlichkeit tatsächlich in der Familie, und die Unterscheidung von privat und öffentlich hat nicht mehr den Stellenwert einer paradigmatischen Definition des Konzepts ‚bürgerliche Öffentlichkeit‘, sondern bezeichnet nur deren dynamische Dialektik.⁸⁹

Le caractère public des activités musicales de Caroline Boissier-Butini

Si on se réfère à cette définition en trois volets de la notion de « public » – participation à un processus sociétal, manifestation d'une liberté d'expression et de mouvement, endossement de responsabilités – qu'en est-il de la relation entre l'espace public et la musique ?

«Die Begriffe Profession und Professionalität implizieren ein Wirken in der Öffentlichkeit (lat. Profiteri = öffentlich bekennen), was uneingeschränktem Zugang zur Öffentlichkeit voraussetzte» écrit Hoffmann.⁹⁰ À Paris et à Hambourg, des concerts ouverts à toutes celles et à tous ceux qui étaient en mesure de payer leur droit d'entrée existaient depuis le début du 18^e siècle, et même depuis le milieu du 17^e siècle à Londres. Parallèlement, la « musique sérieuse » se passait

84 *Ibid.*, p. 44-45.

85 *Ibid.*, p. 54.

86 *Ibid.*, p. 59.

87 *Ibid.*, p. 54.

88 *Ibid.*, p. 44-45.

89 *Ibid.*, p. 59.

90 Hoffmann 1991, *op. cit.* (cf. note 12), p. 250.

aussi et essentiellement dans les locaux privés, c'est-à-dire chez des particuliers, jusqu'après la Restauration. Pourtant, l'activité musicale de la jeune Caroline Butini est décrite dans le journal de voyage de Friederike Brun-Münter en 1806⁹¹ et dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de mars 1815⁹², conférant ainsi une visibilité internationale à la jeune musicienne, alors qu'elle n'a jamais joué dans une salle de concert avec accès payant. Il y a donc lieu de faire une distinction entre visibilité publique et accessibilité publique des activités musicales.

Analysons à présent comment cette visibilité publique, telle qu'elle est décrite ci-avant par Jost, se manifeste en rapport avec Caroline Boissier-Butini et avec son public : sont-ils effectivement sorti de leur sphère privée afin de se rallier à un groupe social défini, le cas échéant pour participer à un processus sociétal solidaire ? Et qu'en est-il de la liberté d'opinion et de mouvement ainsi que de la responsabilité endossée ?

Le critère de la participation à un processus sociétal solidaire

Pour savoir si les activités musicales décrites au début du présent article s'inscrivent dans un processus sociétal solidaire, on peut mettre en parallèle les lieux de concerts, leur accessibilité, ainsi que la motivation des actrices et des acteurs musicaux (cf. Table n° 2).

Vouloir établir un lien systématique entre l'accessibilité des lieux de concert de Caroline Boissier-Butini, les conditions d'accès et l'existence d'un compte-rendu n'aboutit à rien. Même les salons musicaux parisiens ne connaissent pas de politique d'accès homogène, essentiellement pour trois raisons :

Tout d'abord, il faut se rappeler la variété de locaux que recouvre la notion de salon⁹⁵, cette variété typologique se retrouvant dans les différentes modalités d'entrée, le critère de l'appartenance à un réseau ou à un groupe social l'emportant en réalité le plus souvent sur l'aptitude et la volonté à payer un droit d'entrée.⁹⁶ Ensuite, cette incohérence apparente entre lieu de musique et conditions d'accès réside, pour ce qui est des salons, dans la structure sociale du public et de ses objectifs. « On y va moins pour entendre que pour s'y faire voir. Une salle éclairée extraordinairement, des femmes étalant tout ce que la parure et le luxe ont de

91 Brun-Münter 1806, *op. cit.* (cf. note 6), vol. 1, p. 216.

92 Cf. p. 91.

93 La différenciation entre professionnel-le-s et amateur-e-s intervient en fonction du critère de la rémunération.

94 Les recherches ponctuelles effectuées dans ce journal en 1826, 1827 et 1836 montrent que seules les représentations qui avaient lieu au théâtre de Genève faisaient l'objet de mentions et de critiques dans la partie rédactionnelle.

95 Cf. note 19.

96 Laure Schnapper, « Entre théâtre et salon. Les premières salles de concert parisiennes au XIX^e siècle », in : Laure Gauthier et Mélanie Traversier (éd.), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris 2008, p. 201-219.

Table n° 2. Activités musicales de Caroline Boissier-Butini : lieux de musique, actrices et acteurs, conditions d'accès et comptes-rendus.

Lieux de concert	Actrices/acteurs musicaux ⁹³	Accessibilité publique		Exemples
		Conditions d'accès	Compte-rendu publié	
Casino de Saint-Pierre, Genève	Musicien-ne-s salarié-e-s Musicien-ne-s amateur-e-s Caroline Boissier-Butini	Membre, invitation personnelle	Non ⁹⁴	Société de musique de Genève
Salons parisiens	Musicien-ne-s salarié-e-s Musicien-ne-s amateur-e-s	Droit d'entrée	Oui/Non	Salon Sophie Gail, Paris
	Musicien-ne-s salarié-e-s Musicien-ne-s amateur-e-s Caroline Boissier-Butini	Invitation personnelle	Oui/Non	Salon Mme Bigot, salon Ferdinando Paër, Paris
Salons suisses	Musicien-ne-s salarié-e-s Musicien-ne-s amateur-e-s Caroline Boissier-Butini	Invitation personnelle	Oui	Salon des parents Salon de Caroline Boissier-Butini adulte Salon de l'impératrice Joséphine à Prégny Salon Doxat, Yverdon Salon Henri Boissier-Lefort, Genève

plus éblouissant, voilà ce que l'on recherche.»⁹⁷ La musique, dans un tel contexte, joue un rôle fonctionnel et non artistique. C'est pourtant à cette époque, durant la Restauration, que la Comtesse d'Agoult fait remarquer qu'il y a les maisons « où la musique était cultivée par goût » et celles où elle n'était que « simple convenance »⁹⁸. Aucune étude systématique n'est encore disponible à propos des conditions d'accès aux divers salons. Une différenciation sur la base du droit d'entrée n'est donc pas possible actuellement. Une troisième raison, enfin, réside dans les conditions

97 *Le Courrier des spectacles*, 14.11.1806, cit. in: Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris 1986, p. 201.

98 *Ibid.*, p. 241.

générales qui régissaient les activités musicales suivant le régime politique au pouvoir. 1815, selon Mongrédien, constitue un moment de rupture pour ce qui est des structures musicales de la capitale française, de même que la preuve qu'un terreau musical continu, fertile et stable dépend de la stabilité politique.⁹⁹ Ce même auteur estime aussi qu'à cette période, la musique de chambre a pour la première fois dépassé le cadre du salon privé pour devenir accessible à un public plus large, relevant ainsi un indicateur supplémentaire dans le contexte de la question public-privé : celui de la dimension des ensembles musicaux. Dans le cas de Caroline Boissier-Butini, cette question devra encore être approfondie, tant les programmes de la Société de musique de Genève sont peu explicites quant aux formations qui ont joué, et notamment quant aux accompagnements des solistes. Il n'est pas exclu que Caroline Boissier-Butini ait joué ses concertis dans les salons (avec ou sans accompagnement, suivant les instrumentistes à disposition) et en solo à la Société de musique de Genève.

La musicologue française Laure Schnapper conclut que le degré d'accessibilité difficilement saisissable des salons parisiens explique pourquoi les limites entre privé et public furent plus longtemps floues en France qu'en Allemagne et en Angleterre. Le salon, qu'il s'agisse de la chambre de séjour plus ou moins grande des particuliers ou de la salle de démonstration d'un facteur de pianos, représente une zone intermédiaire, dont les conditions d'accès sont définies par la maîtresse de maison ou le maître de maison et seulement dans de rares cas par des critères de nature économique.¹⁰⁰

On voit que la présence de Caroline Boissier-Butini aux concerts de la Société de musique de Genève ne constitue pas une preuve de sa professionnalité, dans la mesure où ces concerts n'étaient pas accessibles moyennant le paiement d'un droit d'entrée, mais seulement au terme d'une sélection sociale soigneuse, qui évitait de laisser entrer « des personnes autres que celles qu'on aime à y voir paraître »¹⁰¹. Le public du Casino de Saint-Pierre se constituait donc d'un groupe social homogène, sans doute international, mais non conforme au critère de la participation à un processus sociétal solidaire, puisqu'il excluait celles et ceux qui cherchaient à assister au concert par intérêt pour la musique et moyennant paiement d'un droit d'entrée. Le paiement pour accéder aux concerts de la Société de musique de Genève intervenant indirectement, par l'intermédiaire de la cotisation, Caroline Boissier-Butini n'eut pas à se poser la question de l'activité rémunérée en participant aux concerts ; sa contribution était sans aucun doute fournie gratuitement.

Ce n'est donc pas au niveau de l'interaction entre interprètes et public que Caroline Boissier-Butini participait à un processus sociétal solidaire, mais au niveau de l'interaction entre les différentes catégories d'interprètes réunis pour

99 *Ibid.*, p. 237.

100 Schnapper 2008, *op. cit.* (cf. note 96), p. 209.

101 Procès-verbaux de la Société de musique de Genève, 234^e séance, 27.01.1829, bibliothèque du Conservatoire de Genève, cote Ia 1, vol. 2.

jouer une œuvre musicale. On se rappellera les interférences entre musicien-ne-s rémunéré-e-s et amateurs évoqués plus haut (cf. p. 94) : il n'allait pas de soi de retrouver dans l'espace restreint d'une estrade les dames de la haute bourgeoisie et les instrumentistes de l'orchestre, dont le statut social bénéficiait d'une considération très médiocre. Et c'est justement dans le contexte de la mise en commun des ressources musicales, indifféremment de l'origine sociale, qu'on enregistre, de la part de Caroline Boissier-Butini, la participation à un processus sociétal solidaire.

Liberté d'expression, liberté de mouvement

Pour ce qui est du deuxième volet de la définition de « public » selon Jost, « liberté d'expression, liberté de mouvement », on peut le traduire, dans le contexte musical, par la disponibilité d'un-e musicien-ne à se produire dans une grande variété de situations et de lieux et à prendre le risque de se soumettre à la critique. Dans le cas de Caroline Boissier-Butini, c'est le fait que la portée spatiale de son activité musicale ait largement dépassé le cadre de son propre salon, comme nous l'avons vu plus haut, qui témoigne de son aptitude à transcender le cadre domestique. La liberté d'expression se manifeste aussi dans les critères clairement énoncés lors de la recherche d'un piano à queue à Paris et à Londres en 1818, où elle a fait preuve d'une grande rigueur et d'une belle ténacité.¹⁰² En termes de liberté d'expression et de mouvement, Caroline Boissier-Butini s'est clairement inventé un statut social nouveau, alliant son statut de femme mariée de la bonne société et celui d'artiste autonome et autodéterminée, à l'abri de toute contingence matérielle.

Endossement de responsabilités

Quant au troisième aspect de la définition, à savoir l'endossement de responsabilités pour soi et pour la collectivité, il se manifeste à un niveau plus individuel chez Caroline Boissier-Butini. Un aspect qui me semble frappant est celui de la volonté d'apprendre durant toute sa vie. On trouve des témoignages de cette volonté dans ses journaux, et notamment celle d'étudier les « vieux maîtres » comme Jean Sébastien Bach. Elle a aussi été la première à jouer une œuvre de Carl Maria von Weber à la Société de musique de Genève, en 1825, témoignant ainsi de son sens des responsabilités artistiques : elle ne tenait pas seulement à flatter son auditoire avec des musiques dont elle connaissait par avance le succès, mais était prête à prendre des risques en innovant côté répertoire. Cette prise

102 Irène Minder-Jeanerret, « „La grande affaire du piano“. Frau Boissier kauft einen Flügel », in : Sarah Chaker et Ann-Kathrin Erdélyi (éd.), *Frauen hör- und sichtbar machen. 20 Jahre „Frau und Musik“ an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, Wien 2010, p. 71-84 ; Irène Minder-Jeanerret, « Caroline Boissier-Butini in Paris und London », in : Freia Hoffmann (éd.), *Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biografien, Kommentare*, Hildesheim et al. 2011, p. 37-96.

de risque se répercuta sur le commentaire inscrit en marge d'un programme de concert où elle a joué une pièce non définie, le commentaire étant : « peu d'effet »¹⁰³. Un autre acte pionnier de Caroline Boissier-Butini se manifeste dans le fait qu'elle se soit, probablement l'une des premières en Suisse, initiée seule au mélodion, dès 1811.¹⁰⁴

Le parcours public de la musicienne, qui ne répond que ponctuellement à celui d'une musicienne allemande ou française, est donc conforme aux trois critères mentionnés par Jost, que l'on peut regrouper dans la notion d'autodétermination : non seulement elle fait preuve d'une grande autonomie de mouvement, mais encore, elle ne craint pas d'innover, assumant par là sa responsabilité sociale et artistique.

Concerts publics, productions privées : un indicateur relatif

Contrairement à d'autres musiciennes de son temps, Caroline Boissier-Butini n'a pas connu d'obstacles majeurs à ses activités musicales. Les ambitions artistiques, pianistiques surtout, qui apparaissent dans ses écrits parisiens et londoniens de 1818 révèlent une expertise musicale et une confiance en soi qui traduisent son aptitude à exercer une activité musicale à un haut niveau. Elle n'hésite pas à écrire, après avoir entendu une bonne dizaine de pianistes dans les salles de la métropole culturelle : « Je suis plus forte que les clavecinistes de Paris. »¹⁰⁵

La question à poser à propos des qualifications musicales de Caroline Boissier-Butini ne concerne donc non sa professionnalité – il n'a jamais été question pour elle d'exercer une activité professionnelle rémunérée –, mais son professionnalisme. La professionnalité est tout au plus à considérer comme un potentiel : en cas de revers de fortune, elle aurait été en mesure de gagner sa vie comme enseignante ou comme concertiste, d'autant plus qu'à partir de 1815, la profession de maîtresse de piano a commencé à s'établir comme activité professionnelle reconnue pour les femmes.¹⁰⁶ Son ambition, sa volonté d'apprendre jusqu'à la fin de ses jours et les critiques positives qu'elle a engrangées sont autant de critères supplémentaires qui nous permettent de juger a posteriori des ses aptitudes. Par ailleurs, si on compare ses activités avec la définition de l'activité publique donnée par Jost, on constate que l'activité musicale de Caroline Boissier-Butini a effectivement pris une dimension qui dépasse largement le cas de la sphère domestique :

103 Société de musique de Genève, programme du concert du 12.03.1827, bibliothèque du Conservatoire de Genève, cote Ia 1, vol. 2.

104 Caroline Boissier-Butini, *Correspondance I/180*, [1811], archives privées Boissier-Butini ; Jane Franklin-Griffin, *Journal*, 02.02.1816, p. 5, Scott Polar Research Institute, Cambridge (GB), Ms 248/21 BJ.

105 Caroline Boissier-Butini, « Musique en général », in : *Observations*, [1818], archives privées Boissier-Butini.

106 Claudia Schweitzer, „... ist übrigens als Lehrerinn höchst empfehlungswürdig“. *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, Oldenburg 2008, p. 366.

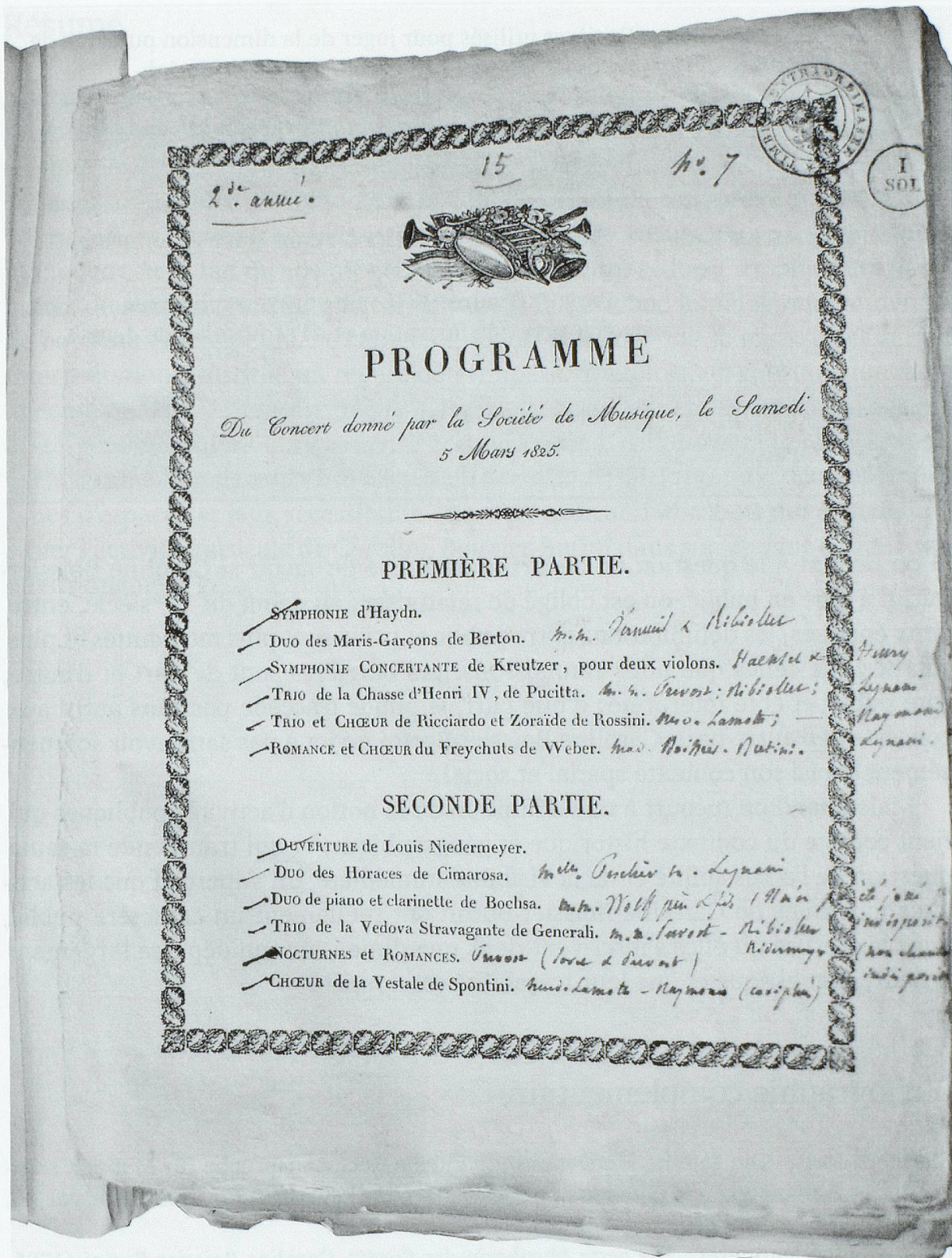


Figure 3. Programme du concert du 5 mars 1825 de la Société de musique de Genève, fondée en 1823. Caroline Boissier-Butini innove en interprétant la musique de Carl Maria von Weber dans le cadre de ces concerts (Bibliothèque du Conservatoire de Genève, cote IA4).

Définition de la notion de «public», Jost 1996	Critères utilisés pour juger de la dimension publique de l'activité musicale de Caroline Boissier-Butini
Participation à un processus sociétal	<ul style="list-style-type: none"> • Mixité sociale lors des productions musicales locales • Durabilité des activités musicales de la bourgeoisie genevoise
Liberté d'expression et de mouvement	<ul style="list-style-type: none"> • Création d'un statut inédit dans son environnement social et géographique • Paris et Londres 1818: un voyage explicitement consacré à la formation et à l'acquisition de deux pianos
Endossement de responsabilités	<ul style="list-style-type: none"> • Exposition à la critique • Innovations dans le répertoire • Permanence de la volonté d'apprendre

Si on revient à la question de départ, c'est-à-dire de savoir si Caroline Boissier-Butini a joué en public, on est obligé de relativiser : au début du 19^e siècle, entre deux époques, les délimitations entre public et privé sont plus mouvantes et plus subtiles que celles que nous connaissons. Les barrières sont de part et d'autre, côté public et côté interprète : d'une part, le public n'accède pas sans autre aux concerts et d'autre part, Caroline Boissier-Butini ne joue pas sans avoir soigneusement choisi son contexte spatial et social.

Mais quand on recourt à une définition de la notion d'activités publiques qui tient compte du contexte historique et géographique, et qui transcende la seule question de l'accessibilité et de la visibilité immédiate, on s'aperçoit que les activités musicales de Caroline Boissier-Butini ont réellement un caractère public, dans la mesure où elles s'inscrivent dans une dimension qui dépasse largement le cadre domestique et que leur traçabilité est donnée.

Bibliographie complémentaire

- Elisabeth Joris, «Die geteilte Moderne: Individuelle Rechtsansprüche für Männer, ständische Abhängigkeit für Frauen», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, vol. 46, n° 3, 1996, p. 306-331.
- Irène Minder-Jeanerret, „Die beste Musikerin der Stadt“. *Caroline Boissier-Butini (1786-1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, Osnabrück 2013.
- Irène Minder-Jeanerret, «Unbefangen: Das musikalische Schaffen der Schweizer Komponistinnen Isabelle de Charrière und Caroline Boissier», in: Elena Ostleitner et Gabriele Dorffner (éd.), „Ein unerschöpflicher Reichtum an Ideen ...“: *Komponistinnen zur Zeit Mozarts*, Strasshof/Wien/Bad Aibling 2006, p. 101-116.
- Peter Schleuning, *Fanny Hensel geb. Mendelssohn. Musikerin der Romantik*, Köln/Weimar/Wien 2007.

Résumé

Après la découverte du fonds musical de Caroline Boissier-Butini en 2003, il s'agissait de situer la pratique musicale de cette artiste dans le contexte de son temps. Deux facteurs empêchent de la comparer linéairement à celle de ses contemporains bien documentés : la concentration de son activité musicale en Suisse, où les études transversales d'historiographie musicale au niveau national manquent, et le fait qu'elle ait été une femme, ce qui réduisit d'emblée ses possibilités de s'affirmer sur la scène musicale. Il fallait donc impérativement définir de nouveaux indicateurs. Le caractère public – ou non – de sa musique et de son interprétation constitue un repère déterminant. Toutefois, on constate que dans le contexte donné, concert public n'est pas nécessairement synonyme d'accessibilité générale, alors que performance privée ne signifie pas automatiquement exclusion de la presse. Je me propose donc d'analyser les interactions entre les types d'espaces et leur accessibilité afin d'en tirer un indicateur qui contribue à situer l'activité musicale de Caroline Boissier-Butini dans son époque et dans son environnement géographique.



Figure 1. «Sc[ulpsit]. Quenedey. Steibelt. Se vend chez Quenedey rue Neuve des petits Champs N° 15 à Paris. Déposé», eau-forte, aquatinte par Edme Quenedey (1756-1830), Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Département de la musique, Est. Steibelt D.003.