

Les suicidées de la société :

Les femmes dans la musique

Fréquent sujet de la musique, les femmes en sont cependant restées longtemps exclues. L'auteur recense les publications récentes sur ce sujet et esquisse, à l'aide de nombreux exemples, les divers rôles – marginaux, la plupart du temps – dont durent se contenter les compositrices. Les thèses de von der Weid sur la conception moniste et dualiste des sexes montrent d'ailleurs à quel point le rôle de la femme est encore peu élucidé au 20^e siècle.

Die Selbstmörderinnen der Gesellschaft:

Die Frauen in der Musik
Die Frauen – sie sind häufig das Thema von Musik und blieben doch lange Zeit von ihr ausgeschlossen. Der Autor referiert neuere Literatur zu diesem Thema und skizziert an zahlreichen Beispielen die unterschiedlichen und meist marginalen Rollen, welche komponierende Frauen zu übernehmen hatten. Wie sehr die Rolle der Frau auch im 20. Jahrhundert ungeklärt ist, zeigen von der Weids Ausführungen zur monistischen und dualistischen Auffassung der Geschlechter.

par Jean-Noël von der Weid

« Les femmes n'ont pas besoin de composer. Parce qu'elles-mêmes sont musiciennes, symphonie de pureté, parfum de gaufrettes et chevelure artistement inextricable. » Ou pire : « Une femme qui compose, c'est un peu comme un chien qui marche sur ses pattes arrière. Ce qu'il fait n'est pas bien fait, mais on est surpris de le voir faire. »

Ces opinions, l'une de Robert Schumann, la seconde de l'austère lexicologue du siècle des Lumières Samuel Johnson, reflètent l'attitude qui gangrenait (gangrène encore) la culture musicale occidentale, *a fortiori* la place occupée par les femmes dans cette culture. De cette aliénation séculaire – la plus persistante de toute l'histoire humaine –, d'un esclavage intime, et quotidien, d'autant plus inconscient qu'il était dans l'ordre des choses, où les femmes sont les « suicidées de la société » (selon le mot d'Antonin Artaud à propos de Van Gogh), voire les nymphomanes ratées de la création, ronronnant leur vertige, découle que c'est l'homme qui crée. Musicalement, c'est donc l'homme qui est compositeur et la femme, au mieux, interprète.

Qu'est-ce que je ? Qu'est-ce que l'autre ? Je est-il un autre ? Qu'est-ce qu'un homme ? Qu'est-ce qu'une femme ? Font-ils un ? Font-ils deux ? ou trois ? Quel abîme entre masculin et féminin ? L'art, la musique en particulier, a beaucoup à nous apprendre sur toutes ces questions non seulement gênantes, mais décisives ; il nous permettra d'enfoncer des portes hélas ! trop peu souvent ouvertes, ou qui bâillent de bâiller, de dénoncer le stupide et dangereux racisme à rebours qui consiste à attribuer à la femme des droits spécifiques (toujours d'actualité, puisque

est sorti récemment un dictionnaire des femmes compositeurs¹). Plutôt que de nous livrer à des apologues, réductrices, ou à des critiques, vétilleuses – les « hystérectomies à la truelle » de Beckett –, nous évoquerons des épisodes significatifs et éclairants de l'Histoire, propres à éradiquer certaines idées reçues et douillettes.

La musique qui chatouille les concupiscences

Dès le Moyen Age, la fécondité créatrice de la femme éclate, son statut et ses rapports avec la culture se révèlent bien différents de ceux que la petite histoire laisse telle une lie en nos mémoires. Ce que nous démontre Pierre Bec dans deux ouvrages² qui vont à l'encontre des conventions de certaines études médiévistes. Certes, pour saint Ambroise, l'infériorité de la femme est dans l'ordre des choses, saint Augustin estime qu'elle doit être dominée par l'homme et, pour l'école de Salerne, célèbre représentante de la médecine et de la « physique » médiévales, « la femme est humide et froide, alors que l'homme est sec et chaud ». Mais ces visions de la femme, instrument de péché et de perte pour l'homme, ne reflètent en aucune façon la réalité historique des comportements féminins. Pierre Bec montre par exemple que la poésie amoureuse des *trobairitz*, les femmes-troubadours occitanes, dont l'existence est difficilement contestable, révèle l'« interversion de la situation habituelle de la femme qui, d'adorée, devient adoratrice, qui, de dame altière qu'elle était, devient l'humble quémandeuse [...] de celui qu'elle aime et qu'elle chante ». Bien plus, les femmes sont la plupart du temps socialement supérieures

res à leurs amants – et le leur faisaient parfois sentir. La *fin' amor* (tout comme leurs parodies graveleuses, obscènes ou scatologiques) et la *cortesía* suscitérent un véritable bouleversement des mœurs qui, aujourd'hui encore, « fragmentent » le discours amoureux.

Règne pourtant la misogynie : réduite au chant, la femme et son insupportable « caquet » exaspèrent les ecclésiastiques. Comme le note Evelyne Pieiller³, saint Paul, dans sa *Première Epître à Timothée*, précise que les femmes doivent se taire dans les églises. La nonne poétesse et compositrice mystique Hildegard von Bingen – dont le succès retentissant, et équivoque⁴, contribua au moins à sensibiliser ceux que cette problématique laisse indifférents, voire exaspère –, n'en composa pas moins, en latin, des chants savants et mystiques, antiennes et répons. En pleine Renaissance, le concile de Trente (1545–1563), voulant remettre de l'ordre dans le dogme et les institutions de l'Église et interdire toute musique « contemporaine » (comprenez la polyphonie, la « musique figurée » dont les moniales doivent s'abstenir), condamne la musique qui « chatouille les concupiscences », celle qui se montre « profane, molle, impure, lascive ». Féminine, donc.

Du frichti au contrepoint

Néanmoins, un demi-siècle plus tard, Francesca Caccini, rebaptisée la Cecchina, réalise la prouesse de s'aventurer dans un domaine jusque-là réservé à ses compatriotes masculins, l'opéra ; avec *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* (1625), ouvrage dramatique qui se terminait par un imposant ballet équestre où « quatre groupes de vingt-quatre chevaliers, en costumes blancs, rouges, bleus et verts, couverts de lourdes armures, paraissent pendant une demi-heure en chantant, sur une musique de violes⁵ ». En France, comme partout ailleurs, l'activité des femmes en tant que compositeur ne va pas toujours de soi : on admet, certes, que les jeunes filles sachent chanter ou jouer d'un instrument (orgue, luth, clavecin, puis piano et harpe), cela fait partie des arts domestiques, à l'instar des bonnes manières, de la cuisine ou des travaux manuels ; mais il est rare qu'on leur dispense des cours de théorie et de contrepoint, voies royales vers la composition. Ça et là pourtant, des singularités comme Elisabeth Jacquet de La Guerre, telle que nous la dévoile, avec une belle sûreté musicologique, Catherine Cessac dans un ouvrage récent⁶. Enfant prodige, la « petite Jacquet » compose, déchiffre et improvise si bien que Mme de Montespan s'attache la jeune fille, qui connaît ainsi les fastes de Versailles ; sans avoir jamais de tâche officielle, elle acquiert une renommée que jamais ne connurent d'autres musiciennes de talent comme Mlle Certain, Mlle de Ménetou, Mme du Hallai, Mlle Le Noble, ou que d'autres encore, mises en valeur par leurs collègues masculins : la princesse de Cha-

beuil par François Couperin (dans le *Quatrième Ordre* de son troisième livre de *Pièces de clavecin*) ou Mlle Boucon, future Mme de Mondonville, par Jean-Philippe Rameau (dans ses *Pièces de Clavecin en concerts*) et par Jacques Duphy (dans son premier livre de *Pièces de clavecin*). (Cet instrument délicat est, selon François Couperin, naturellement destiné aux femmes : « Les hommes qui veulent arriver à un certain degré de perfection ne devraient jamais faire aucun exercice pénible de leurs mains. Celles des femmes, par la raison contraire, sont généralement meilleures. J'ai déjà dit, que la souplesse des nerfs contribuent beaucoup plus, au bien-jouer, que la force ; ma preuve est sensible dans la différence des mains des femmes, à celles des hommes. ») « Mademoiselle de La Guerre » eût pu se limiter à l'écriture de ses *Pièces de Clavecin* ; elle laisse pourtant une toccata (unique sans doute dans le répertoire français pour clavecin), des cantates, une « tragédie lyrique » *Céphale et Procris* (1694), insiste, non sans une certaine fierté, dans sa dédicace des *Jeux à l'honneur de la victoire* (vers 1691–1692), sur cet état d'exception : être la première femme compositeur d'opéra (elle ignorait vraisemblablement l'existence de la Cecchina).

Au XVIII^e siècle, les véritables conservatoires de musique, renommés dans toute l'Europe, que sont les *ospedali* de Venise recueillent des orphelines qui reçoivent l'enseignement des meilleurs compositeurs (Antonio Vivaldi, Nicola Porpora, Niccolò Jommelli, Johann Adolph Hasse), apprennent tous les instruments, sans exception. Un tableau idyllique que vient inquiéter le témoignage bouleversant de Lavinia Fuggita, l'une des pensionnaires de l'Ospedale della Pietà. Toute à son « artisanat furieux » (cantates, oratorios, concertos), Lavinia doit le faire en secret, et imiter l'écriture de son maître Vivaldi. Elle s'en explique à son amie hautboïste : « Tu comprends, je ne pouvais pas faire autrement, ils ne m'auraient pas prise au sérieux, ils ne me permettraient jamais de composer. La musique des autres est comme un discours à moi adressé, je dois y répondre et entendre le son de ma propre voix. Plus je l'entends et plus je sais que les chants et les sons qui sont les miens différent⁷. » Le subterfuge est découvert, l'affaire prend très mauvaise tournure, pourrait influencer sur le bon fonctionnement de l'hôpital, sur le statut du chœur, celui des filles. Mais seule Lavinia est durement condamnée : à ne plus faire de musique du tout.

Voluptueux gouffre de fleurs, balai sec et sans vie

C'est au XIX^e siècle que la femme, « éternelle ironie de la communauté » selon Hegel, charrie les stéréotypes les plus variés et les plus flaps. D'une sensibilité chaste, murmurante et mystérieuse, elle est condamnée à l'apparence ou au subterfuge, et toute sa sincérité consiste à avouer qu'elle n'a pas accès à elle-même. S'il ne lui est jamais don-

né d'être elle-même (ou dans les limites bien tracées de la musique de salon, ballades et berceuses, en vue d'un usage immédiat), elle ne peut sauver sa personnalité de la catastrophe que par une ravageante opiniâtreté à proclamer envers et contre tout : je veux être moi-même, créatrice, je veux que mes sons ne cachent plus leurs visages. Il suffit d'évoquer le « gouffre de fleurs » éthérées que ne voulait pas devenir Massimilla Doni, la cantatrice de Balzac ; elle, femme de tête qui ne peut se révéler une femme de cœur et de corps qu'en étant allée au bout d'une intellectualité elle-même excessive ; elle, paradoxalement, dont la voix arrive « par ondes lumineuses », elle dont « la main délivrait mille voluptés emprisonnées » pour nous enlever, légers et « baignés de pourpre, dans un air bleu au-dessus des montagnes de neige où réside le pur amour des anges », elle, capable de consumer en nous « les derniers vestiges de [notre] nature terrestre⁸ ».

Empruntons un autre chemin buissonnier : le récit polyphonique de Hans Magnus Enzensberger *Requiem pour une femme romantique ou Les amours tourmentées d'Augusta Bussmann et de Clemens Brentano*⁹. Ce dernier, qui ne redoute pas de se présenter comme le gardien des bonnes mœurs, ce « vieil égoïste autodestructeur » qui exprime les conseils des romantiques, virulents et anachroniques Pères de l'Église (le diable est en Augusta ! en son « corps d'impure » ! en ses « appas obscènes » ! en ses « seins de débauchée » ! Il faut l'« exorciser » ! l'« emprisonner » ! Il faut la « mettre dans un couvent », ce « balai sec et sans vie ! », lui, Clemens Brentano, ce fut la détermination, la liberté d'action d'Augusta qui « l'attirèrent et l'affolèrent, qu'il aime, qu'il craignit, qu'il ne put supporter ». Celle qui, pour Enzensberger, fut en fait la seule vraie femme romantique – celle qui ne tolère aucune solution de continuité entre l'art et la vie, l'utopie et le quotidien –, les historiens n'en firent qu'une bouchée (comme dans le cas de Fanny Hensel-Mendelssohn ; voir ci-dessous), une note de bas de page, car ils la considéraient comme une « parfaite hystérique », une « femme sans vergogne », bref « la meule attachée au cou du poète romantique ».

D'autres édifiants « conseils » inquiets et attentifs sont dispensés par Malvida von Meysenbug – égérie de nombreux artistes, qui, après avoir rompu en 1843 avec les convictions de sa famille, s'était donnée pour but « d'émanciper la femme des bornes que la société lui a imposées » –, à Lou Andreas-Salomé, cette femme indéchiffrable qui, pendant toute sa vie, se dissimule dans les brasiers qu'elle attise autour d'elle ; et ce sont de très dévorants brasiers : l'amitié avec Nietzsche dressé aux rivages de la folie, son mariage blanc avec le professeur Friedrich Carl Andreas, la rencontre avec Freud quand elle a cinquante ans. Tels sont les conseils que Malvida prodigue à Lou en date du 18 juin 1882 : « Enfin j'insiste *beaucoup* là-dessus : ne

vous perdez pas dans le travail avec Nietzsche. J'aurais préféré que vous suiviez votre chemin toute seule, votre chemin spirituel, pour qu'il soit justement prouvé une bonne fois que la femme elle aussi peut se tenir seule dans les sphères les plus hautes de la pensée et parvenir à des résultats indépendants¹⁰ ». Elle n'eut rien à prouver, celle qui écrivait à l'âge de vingt et un ans : « Je ne peux conformer ma vie à des modèles ni ne pourrai jamais constituer un modèle pour qui que ce soit ; mais il est tout à fait certain en revanche que je dirigerai ma vie selon ce que je suis, advienne que pourra. » Les optimistes aiment l'émotion... et il suffit d'être gai pour avoir l'air d'un monstre.

Femme créatrice, donc « mâle »

Revenons aux artistes musiciennes. Là le motif se corse. S'irritent les syntagmes ; dans ce XIX^e siècle, toujours, où les interdits par rapport à la création se font cruellement sentir. Pour une Clara Wieck, par exemple, inspiratrice et future épouse du musicien le plus alarmant du romantisme, Robert Schumann, qui écrit : « Toutes les fois que je joue quelque chose de Robert, c'est comme si un être supérieur guidait mes doigts ; je ne les sens plus ; on dirait que tout mon être se fond dans sa musique. » Outre qu'elle fait vivre, sous ses doigts virtuoses (elle fut l'une des plus prestigieuses pianistes de tous les temps), l'œuvre de Robert, Clara avorte par de nombreuses maternités son talent de compositrice. Largement sous-estimées, ses quelque quarante œuvres, pleines d'acuité et de touffures, reflètent une réelle originalité¹¹.

Fanny Mendelssohn, la sœur aînée de Felix, le compositeur, fut elle aussi éclipsée, et deux fois plus que Clara Schumann par Robert. Pour avoir « commis » deux erreurs. L'une, être née au début du XIX^e siècle (en 1805) ; elle est donc considérée comme un singe savant. L'autre, être la petite-fille de l'un des plus éminents philosophes du XVIII^e siècle, et avoir grandi dans une opulente famille juive ; elle se trouve alors « interdite de sortie », doit obéir à son destin de femme au foyer. Elle se montre pourtant aussi supérieurement douée que son frère – adoré –, reçoit une éducation semblable, devient une excellente pianiste et une authentique compositrice (environ quatre cents œuvres¹² !). Mais devenue comparse du monde en épousant un portraitiste célèbre, Wilhelm Hensel, dont elle eut un enfant, elle pleure de voir son talent piétiné et étouffé, sa vie mutilée. Malgré tout, elle compose, toujours. A quarante ans, Fanny brave les interdits de sa famille et ceux de son frère (y eut-il quelque avantage personnel ?), elle passe à l'acte, publie ses compositions. Non sans lui avoir pathétiquement écrit, le 9 juillet 1846 : « J'espère ne pas vous faire honte, je ne suis pas une *femme libre*, et hélas pas du tout « Jeune Allemagne » ; je pense que toi, tu n'en tireras aucun désagrément d'aucune sorte :

pour t'épargner chacun de ces moments quelque peu déplaisants, je me suis conduite de façon totalement indépendante, et j'espère que tu ne le prendras pas mal. Si cela réussit, c'est-à-dire si les choses plaisent et que je reçoive d'autres propositions, je sais que cela me sera une stimulation dont j'ai toujours eu besoin pour produire ; dans l'autre cas, je serai au point où j'ai toujours été, et je ne gémirai pas sur mon sort. Si alors je travaillais moins ou plus du tout, il n'y aurait pas grand-chose de perdu¹³. » Les critiques et musiciens n'apprécient alors le « sérieux masculin » de ses compositions que si elles ne « trahissent pas du tout une main féminine¹⁴ » [critique des *Vier Lieder für das Pianoforte* op. 2, parue dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, (journal fondé par Schumann en 1835, mais qu'il avait quitté en 1844), le 11 janvier 1847]. On commence à peine de la reconnaître que Fanny meurt subitement à quarante-deux ans, dirigeant à son piano une répétition des chœurs de *La nuit de Walpurgis*¹⁵.

Ces images, clignotantes mais persistantes jusque-là dans l'Histoire, de sainte, de mère, de femme mariée, de femme dangereusement belle, allaient-elles, les femmes, encore longtemps les gober comme s'il s'agissait du cordon ombilical de leurs enfants, ou les expulser comme le travail inlassable de leurs entrailles ?

Monisme ou dualisme sexuel

Ce n'est qu'à l'orée du XX^e siècle, en 1912, que les compositrices sont admises à concourir pour le célèbre prix de Rome, né en... 1666, selon la volonté de Louis XIV (un an plus tard, déjà, Lili Boulanger le décroche). C'est aussi l'époque où Freud repense de fond en comble la question de la sexualité humaine, soutenant la thèse d'un monisme sexuel et d'une essence « mâle » de la libido humaine (ce qui n'exclut pas, mais au contraire explique l'existence de la bisexualité). Si, donc, il y a monisme sexuel, cela signifie que dans l'inconscient et dans les représentations inconscientes du sujet (homme ou femme), la différence des sexes n'existe pas. Cette thèse fut combattue dès 1920 par l'école dite « anglaise » (Mélanie Klein, Josine Müller et Ernest Jones), qui opposa un dualisme à la notion de libido unique, prenant par là même le risque de régénérer l'existence d'une nature féminine, à savoir d'un différentielisme – ce que Freud avait évacué. Il est intéressant de constater que cette lutte entre partisans du monisme sexuel et adeptes du dualisme fut contemporaine, pendant l'entre-deux-guerres, du surgissement du mouvement féministe, lequel conduisit, plus près de nous, aux irréversibles et radicaux mouvements de révolte et de libération des femmes, dénonçant le « cannibalisme métaphysique » des phalocrates, leurs attitudes orgueilleusement ineptes et poussives, voulant affirmer la « différence féminine » de sexualité, de perception et de langage ; la question culturelle est donc

essentielle. C'est ainsi qu'Yves Bonnefoy, dans un récent et très bel essai, *La Vérité et la parole*, peut écrire à propos de la poétesse Marceline Desbordes-Valmore (1786–1859) : « Dans notre société, les hommes n'échangent plus tout à fait les femmes comme on ferait de biens matériels, ils n'en ont pas moins décidé entre eux des valeurs, des idées, des perceptions, des projets qui donnent structure à la langue ; et sans même y penser ils sont donc les seuls sujets libres d'un acte de la parole où la femme n'est qu'un objet. Or, ce qui est vrai aujourd'hui encore, combien l'était-ce plus au début du siècle dernier, dans cette culture bourgeoise qui s'affirmait sous l'Empire¹⁶ ! »

Les exceptions

En vertu de cela, et malgré tout, les compositrices – et les femmes – souffrent encore de l'immuabilité du patriarcat et du machisme sous ses formes « les plus évoluées », en dépit de l'espace réduit qui leur est accordé. Quelques rares exceptions (nous nous abstenons d'évoquer celles dont c'est la pauvreté même qui paie cash) ; ainsi Betsy Jolas (née à Paris en 1926), l'une des rares compositrices dont les œuvres sont reconnues et jouées dans le monde entier. Mais cela ne se fit pas sans mal – comme elle nous le déclarait voici peu : « On vit toujours les situations extrêmes d'autrefois. Le clivage, la discrimination entre compositrices et compositeurs sont toujours aussi vivaces. Mais ils dépassent de beaucoup la musique, se font au niveau hommes-femmes, ou de la femme créatrice en dehors de son propre corps. Il n'y a pas si longtemps que je me considère, moi, comme « compositeur ». C'est une des grandes différences d'avec les hommes qui, eux, (pro)clament d'emblée leur essence de créateur, leur statut de compositeur. » Pour Betsy Jolas, la sensibilité féminine est encore synonyme de douceur, de grâce mièvre : « Et sitôt que la femme veut affirmer sa propre créativité... et avoir *Une chambre à soi*, comme Virginia Woolf, c'est s'offrir au dédain, à l'agressivité ! »

Autre exception qui, elle, ne confirme aucune règle, celle de la soliste, concertiste et chanteuse, tout autant que compositrice et improvisatrice, Joëlle Léandre. Née à Aix-en-Provence, premier Prix du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, la contrebassiste s'acharne d'abord sur le grand répertoire, « Dragonetti, Tortelli, Spaghetti » (*sic*), s'illumine à la découverte de Duchamp, Cage (dont elle deviendra l'amie et l'interprète), joue dans des formations diverses, et non des moindres (Orchestre de Paris, celui de Radio France, Itinéraire, Ensemble Intercontemporain, 2e2m de Paul Méfano...), compose et *vit*. Cette anamorphose finement travestie, jouant de ses métamorphoses, est inqualifiable ; voilà sans doute pourquoi – Cassandre bien assassinée dût-elle être nommée –, « la » Léandre ne prophétise pas dans son pays, maître en étique-

tages, en dépit de ses mondiales et boulimiques bourlingues (il faut vivre) et de ses quelque trente albums¹⁷. Le fait d'être femme ne l'a pas beaucoup aidée, pense-t-elle : « Il y a des musiciens, il y a des musiciennes, le chemin est simple pour les uns, ou difficile pour les autres. Mais, sur le plan de la création, nous sommes tellement peu, et pas assez, de femmes. Je suis persuadée qu'entre femmes, d'une part, il y a solidarité, mais par rapport aux hommes, il y a presque un double travail. [...] Ce n'est pas le féminisme et tout ce qui s'est passé qui a changé quoi que ce soit, d'ailleurs, et je crois qu'il faut que nous soyons doublement bonnes, ou autant. [Le monde de la musique] est un monde mâle, totalement¹⁸. »

Des sonorités androgynes

Ce que ne viendront pas contredire les très nombreuses compositrices, dont certaines (pour la pléthore, elles sont à égalité avec les hommes) doivent être considérées comme des notoriétés plus ou moins inconnues. Parce que d'aucunes furent doublement mises sur la touche : en raison de leur sexe et de leur origine. Myriam Lucia Marbe, née à Bucarest en 1931, déclare ne pas avoir de biographie, nivelée et bâillonnée qu'elle fut par « la grisaille et la censure communistes¹⁹ » ; c'est tout l'individu qui fut détruit. Une autre compositrice roumano-allemande, Adriana Hölszky (née à Bucarest en 1953) eut à faire face aux mêmes difficultés²⁰. Une compositrice russe comme Galina Ustvolskaya²¹ (née à Petrograd, aujourd'hui Saint-Petersbourg, en 1919), élève de Chostakovitch, fut paradoxalement éclipsée par la révélation, après la chute du mur de Berlin à la fin des années quatre-vingts, de la génération des compositeurs soviétiques nés autour des années trente, comme Edison Denisov, Alfred Schnittke ou... Arvo Pärt. Citons enfin une jeune compositrice dont la démarche, terriblement opiniâtre, est fort originale, Olga Neuwirth (elle naît à Vienne en 1968) ; ses œuvres furent données à Stuttgart, Graz, Donaueschingen ou Paris. Comme dans un rituel inévitable, elle se doit de répondre aux questions posées ici²² par Ute Schalz-Laurenze : « Je suis une femme, dit-elle, aussi ai-je des réactions différentes de celles de mes collègues masculins ; mais j'ai toujours essayé de faire en sorte que mon travail ne puisse être défini comme celui d'une compositrice. Car la musique doit parler d'elle-même. Je ne pense pas que ma personne doive se refléter elle-même également dans mon œuvre. Et jamais je ne dirais que je crée une œuvre de femmes. [...] Il n'y a pas de son féminin. » C'est ce refus d'enfermement biologique qui incita sans doute Olga Neuwirth (dans *Lonicera Caprifolium*²³, notamment) à établir une analogie entre les systèmes et parties fermés de sa musique et les systèmes biologiques où des tissus se développent, se transforment et se décomposent, croissent et s'accroissent de façon indépendante, tout en cannibali-

sant d'autres tissus ou textures. Il s'agit alors moins, pour Olga Neuwirth, de célébrer les subterfuges de processus naturels, que d'expérimenter les transformations (« spasmes ultimes qui mènent au néant »), la fragmentation des ressources sonores. D'où les sonorités « androgynes » (on est proche du point occulte du fantasme décrit par Platon, Böhme, Balzac ou Weininger), qui consistent en la *fusion permanente* de sour-

ces sonores contradictoires en « sons hybrides » ou « hypersons », et en « hyperinstruments » (l'instrumentarium traditionnel qui « pousse » avec les instruments électroniques). Cet emmêlement virtuel laisse entrevoir une beauté du caractère « hallucino-apocalyptique » de notre temps, celui où deux êtres, compositrice et compositeur, loucheront dans la même direction²⁴ !

Jean-Noël von der Weid

1. *The New Grove Dictionary of Women Composers*, sous la direction de Julie Anne Sadie et Rhian Samuel. (The Macmillan Press Limited, Londres 1994.)
2. *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval* (Stock/Moyen Age, Paris 1984) et le tout récent *Chants d'amour des femmes-troubadours. Trobairitz et « chansons de femmes »* (Stock/Moyen Age, Paris 1995).
3. Dans le vif et excellent *Musique Maestra. Le surprenant mais néanmoins véridique récit de l'histoire des femmes dans la musique du XVII^e au XIX^e siècle*. (Editions Plume, Paris 1992).
4. En France, 100 000 exemplaires vendus en mars 1996, des *Chants de l'extase*, après *Symphoniae et Ordo virtutum*. Le quatrième CD de la « prophétesse du Rhin », *Voice of the Blood*, vient de paraître. On appréciera les titres des ces albums...
5. Pieiller, op. cit. p. 27.
6. Catherine Cessac : *Elisabeth Jacquet de La Guerre. Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV* (Actes Sud, Arles 1995). Lire aussi, de Danielle Roster : *Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre, in Annäherung VI an sieben Komponistinnen*, sous la direction de Clara Mayer, (Furore-Edition 852, Kassel 1995).
7. Cessac, op. cit., p. 15.
8. Honoré de Balzac : *Sarrasine. Gambara. Massimilla Doni* (Gallimard, coll. « folio/classique », Paris 1995, p. 234.) On lira également avec profit le cours de Roland Barthes : *Analyse structurale d'un texte narratif : « Sarrasine » de Balzac*, in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. II, 1966-1973 (Seuil, Paris 1994), où l'auteur établit une comparaison entre l'espace du texte (lisible) et une partition musicale (classique), met en relief la cénesthésie du chant (voix d'ange et liqueur séminale).
9. Une « Histoire rapportée par Hans Magnus Enzensberger d'après des sources imprimées et inédites », traduit de l'allemand par Georges Arès (Gallimard, coll. « Du monde entier », Paris 1995).
10. *Friedrich Nietzsche, Paul Rée. Lou von Salomé. Correspondance*. Traduit de l'allemand par Ole Hansen-Løve et Jean Lacoste (Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », Paris 1979, p. 127). Plus spécifiquement, on lira, de Lou Andreas-Salomé : *Ma vie* (Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », Paris 1977) et, de H.F. Peters, un beau livre qui nous introduit dans le labyrinthe de cette existence hâtive et lente : *Ma sœur, mon épouse. Biographie de Lou Andreas-Salomé* (Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris 1967).
11. Ainsi son Concerto pour piano en la mineur (*The Women's Philharmonic*, Angela Cheng, piano ; Koch International Classics).
12. Ainsi les *Lyrische Stücke für Klavier*, par

- Elzbieta Sternlicht, piano (Thorofon/Cappella).
13. Françoise Tillard : *Fanny Mendelssohn* (Belfond, coll. « Voix », Paris 1992, p. 312-313).
 14. Cette manière de voir fit long feu, puisqu'on la retrouve sous la plume d'un certain Guillaume Apollinaire qui, au début du XX^e siècle, estime que la peintre Marie Laurencin fait un « progrès considérable » parce que son art, devenu « plus mâle », est d'une « virilité idéale » ! Signalons, dans le même ordre d'idées, les modifications apportées par Rainer Werner Fassbinder dans les héroïnes de *Berlin-Alexanderplatz* de Döblin : de femmes considérées comme des objets que l'on tolère en tant qu'hommes, elles deviennent des femmes-individus au même titre que les hommes.
 15. Le musicologue Diether de la Motte écrivait en 1986 : « Quelle honte pour nous que de nous satisfaire, dans le *Riemann-Lexikon* de 1959, d'un texte de 11 lignes sur [Fanny Hensel-Mendelssohn], où l'on juge important de signaler que sa mort subite ébranla profondément Felix [...] ».
 16. Editions Gallimard, coll. « folio/essais », Paris 1995, p. 15.
 17. Parmi ceux-ci : *Urban Bass* (Adda) ; *Joëlle Léandre contrebasse* (Adda) ; *Cage, Scelsi, Léandre, Kanach, Jolas, Bussotti, Druckman* (Adda) ; *Les diaboliques : Maggie Nicols, Irène Schweizer, Joëlle Léandre* (Intakt Records) ; *Joëlle Léandre & Eric Watson : palimpseste* (hat ART).
 18. « Une tension et une dé-tension », interview accordée à Johanne Rivest in *Musicworks* 58, printemps 1994.
 19. *Klangportraits* Band 5, édité par Gisela Gronemeyer (Musikfrauen e. V. Berlin, 1991, p. 10). Voir aussi *Annäherung II an sieben Komponistinnen* (Furore-Edition, 805, Kassel 1987).
 20. Lire *Klangportraits* Band I, édité par Beatrix Borchard (Musikfrauen e. V. Berlin 1991). À écouter : *Bremer Freiheit*, sur un texte de Rainer Werner Fassbinder (Wergo) ; *Hängebrücken* par le Nomos Quartett et le Pellegrini Quartett (cpo-WDR).
 21. Écouter, entre autres, ses superbes *Sonates* pour piano, interprétées par Marianne Schröder (hat ART).
 22. *Annäherung VI an sieben Komponistinnen* (Furore-Edition 852, Kassel 1995, p. 51-57).
 23. Dans l'album *Lonicera Caprifolium, ! ? dialogues suffisants ! ?*, *Spleen, Five Daily Miniatures, Vexierbilder*, Klangforum Wien, Peter Eötvös (Accord una corda).
 24. Pour d'autres renseignements : en Allemagne : Archiv des Internationalen Arbeitskreises Frau und Musik - Naumburgerstrasse 40 - D-34127 Kassel (tél. : 0049/561/890 00 61) ; en Italie : Fondazione Adkins-Chiti : Donne in Musica - Via Padre Stanislao 13 - I-03013 Fuggi Città (tél. : 039/35 34 85 33) ; en Suisse : FRAMAMU - FRAuen MACHen MUSik - Grubenstrasse 12 - CH-8045 Zurich (tél. : 01/462 14 13).