



De Superman au Cid. Récits du genre de la musique

Sarah Nancy

► To cite this version:

Sarah Nancy. De Superman au Cid. Récits du genre de la musique. Alban Ramaut, Mélanie Traversier. La musique a-t-elle un genre ?, Éditions de la Sorbonne, 2019. <hal-03378867>

HAL Id: hal-03378867

<https://hal.science/hal-03378867v1>

Submitted on 14 Oct 2021

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

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



HAL Authorization

De Superman au Cid. Récits du genre de la musique

De l'inclassable « O Superman » de Laurie Anderson, surgi en 1981 de l'avant-garde new-yorkaise pour gagner, de manière inattendue, la deuxième place des charts anglais¹, on retient généralement la pulsation en forme de halètement atone, le timbre artificiel et sensuel de la voix filtrée au vocodeur, et, sur la pochette, l'ombre projetée d'un bras, biceps et poing fermé – autant d'éléments qui, sous l'égide du superhéros, et joints au parcours atypique et à la silhouette androgyne de l'artiste, compliquent l'assignation à un genre, tant musical que sexuel. Cette chanson se présente donc comme un support idéal pour nos questions : la musique a-t-elle un genre et doit-elle en avoir un ? Si oui, lequel ? Pour quel genre de musique ? Et pourquoi ?

Ce n'est pourtant pas de ces indices alléchants d'un « trouble dans le genre² » que nous partirons, mais du plus discret sous-titre donné entre parenthèses : « (for Massenet) ». Cette référence, quoiqu'elle ne fasse pas mystère – Anderson signale par là son emprunt à un air du *Cid*, sixième opéra du compositeur – passe en

¹ La chanson est restée dix semaines en deuxième position des charts anglais, catégorie « rock single », et a également connu le succès en Hollande et en France. Elle a été considérée comme « l'un des plus étranges disques à avoir jamais gravi les charts anglais » (« one of the strangest records ever to climb the UK music chart », BBC 2002, <http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/plain/A874758>, cité par Christina Ljungberg, « Laurie Anderson's versions of Massenet / Corneille, Melville's Moby Dick, and Döblin / Fassbinder », dans *Philology and Performing Arts : A Challenge*, dir. M. Cavagna et Costantino Maders, Louvain, UCL Presses Universitaires de Louvain, 2014, p. 257).

² Nous renvoyons bien sûr à l'essai célèbre et fondateur de J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. C. Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

général au second plan³ après la contextualisation politique lorsqu'il s'agit de retracer la genèse de la chanson⁴. Mais si Anderson a en effet expliqué comment l'invocation « O souverain... » a catalysé son envie d'interpeller le gouvernement américain à la suite du drame lié à la crise des otages américains en Iran en 1980⁵, c'est bien une référence musicale qu'elle choisit d'afficher et qui perdure avec le sous-titre. N'est-ce donc pas aussi cette référence musicale qui peut aider à saisir la portée du « trouble » que provoque la chanson ? En suivant cette piste, en interrogeant le rapport de ce tube non conformiste des années 1980 à un opéra antérieur d'un siècle, dû à un compositeur proluxe et bien installé dans le monde musical de son temps – titulaire du Prix de Rome en 1863, co-fondateur de la Société Nationale de Musique, professeur de composition au Conservatoire pendant de longues années –, nous voudrions rendre sensible à un aspect essentiel de cette question du genre : si la musique a un genre, celui-ci se fabrique par confrontations, héritages, échos et renversements. Si la musique a un genre, par conséquent, celui-ci demande à être raconté. C'est ce à quoi nous allons nous essayer en déroulant, étapes par étapes, le fil qui va de « O Superman » au *Cid*.

³ Notons que Susan McClary, qui consacre des analyses très fouillées sur l'inspiration d'Anderson, attribue de manière erronée cet air à un autre opéra de Massenet, *Le Jongleur de Notre-Dame* (1902). Voir *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité*, trad. C. Deutsch et S. Roth, Paris, La rue musicale, 2015, p. 268.

⁴ Si l'étude de Christina Ljungberg se démarque par sa perspective « philologique », c'est toutefois dans le but de montrer la « performativité » du nouvel objet ainsi créé par une successions de références et d'emprunts externes et internes, cette « performativité » étant chargée d'enjeux sociaux et politiques (Christina Ljungberg, « Laurie Anderson's versions of Massenet / Corneille, Melville's Moby Dick, and Döblin / Fassbinder », art. cité, p. 259).

⁵ En avril 1980, Jimmy Carter organise une opération visant à libérer les otages retenus depuis cinq mois à l'ambassade américaine en Iran, l'opération Eagle Claw. En raison de problèmes techniques et de conditions météorologiques défavorables, l'opération échoue : l'un des hélicoptères entre en collision avec un avion, occasionnant la mort de huit personnes.

1. Eclaircissons d'abord la référence : c'est donc l'opéra de Jules Massenet *Le Cid*, sur un livret d'Adolphe d'Ennery, Louis Gallet et Édouard Blau, représenté pour la première fois en 1885⁶, qui est à l'origine de l'inspiration d'Anderson, et plus précisément l'incipit de l'air « O souverain, ô juge, ô père », chanté par Rodrigue dans le septième tableau de l'acte III. Cet incipit, comme nous l'évoquions, est apparu à Anderson comme le moyen d'exprimer son désarroi à la suite du drame de l'opération Eagle Claw : « Je venais d'entendre ce bel air du XIX^e siècle, de Massenet, qui commence par “O souverain...” ». C'était une prière adressée à l'autorité, ce qui me parut intéressant, et donc je me mis à écrire “O Superman...”⁷ ». Avec sa dédicace au compositeur, Anderson semble donc signaler sa reconnaissance. On retrouve bien là la position singulière de l'artiste, conjuguant expression d'un message et recherche du « beau », engagement et gratuité du geste artistique, et mêlant pour cela la culture musicale savante la plus traditionnelle aux expérimentations les plus audacieuses.

Mais l'effet de citation fait aussi nécessairement apparaître des déplacements critiques. Susan McClary a ainsi montré comment, avec cette chanson, Anderson « questionne la métaphysique de la musique tonale traditionnelle⁸ ». La « matière harmonique de “O Superman” invite l'auditeur à décrypter le morceau à l'aide des codes traditionnels de la musique tonale⁹ », mais de telle manière qu'il soit impossible d'établir une hiérarchie entre les deux accords qui infléchissent la pédale : le morceau se déroule sans qu'il soit possible

⁶ Première représentation à l'Académie nationale de musique (Opéra), le 30 novembre 1885.

⁷ « I'd just heard this beautiful 19th-century aria by Massenet that began: “O sovereign ...” It was a prayer to authority, which I thought was interesting, so I started writing: “O Superman ...” (voir l'entretien donné à la radio de Chicago Wfmt, copie archivée le 09.02.2013 sur le site de la radio : https://web.archive.org/web/20130209011141/http://www.wfmt.com/main.taf?p=4,5_17, page consultée le 28.04.2017)

⁸ S. McClary, *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité*, op. cit., p. 273.

⁹ *Ibid.*, p. 270.

de déterminer lequel des deux est « structurel » et lequel est « ornemental¹⁰ ». Par son geste de reprise, Anderson s'écarte donc de la musique savante et peut-être même plus généralement de la musique qui se prend au sérieux : l'artiste, qui a toujours maintenu une certaine distance à l'égard du relatif snobisme qui flotte alors dans le New-York underground, a souvent dit qu'elle ne se considérait pas tout à fait comme une « professionnelle¹¹ ».

La citation du *Cid* de Massenet, cependant, produit autre chose qu'une rupture avec les attentes de la musique savante et, au-delà, avec la musique comme discipline ou pratique élitiste. Le dialogue critique est plus large. Car ce que reprend Anderson – qui est une femme, qui est auteur, compositeur et interprète, et qui est américaine – c'est, dans un opéra du grand répertoire français résultant de la collaboration de quatre hommes, l'air du principal personnage masculin, en l'occurrence d'un héros, et d'un héros que la France du XVII^e siècle a rendu célèbre (le cornet à piston introduisant le thème qui inspire directement Anderson est un indice clair de cette dimension héroïque), lui-même s'adressant à cette triple figure d'autorité masculine qu'est saint Jacques, « souverain », « juge » et « père » de l'Espagne. Il s'agit en effet du moment, inventé par les librettistes d'après un épisode de Guillén de Castro¹², où Rodrigue, parti combattre les Maures après l'aveu encourageant de Chimène, découvre qu'une grande partie de ses soldats a déserté. C'est au cours de cette veille nocturne auprès de ses quelques compagnons fidèles, qu'il adresse une prière au patron de l'Espagne.

¹⁰ *Ibid.*, p. 271.

¹¹ Voir Gillian G. Gaar, texte du livret accompagnant le disque *Talk normal : the Laurie Anderson Anthology*, Rhino records, Warner Archives, 2000, p. 9 et p. 4 (« "I'm not really a professional anything", Laurie Anderson has claimed. "Well, maybe a professional storyteller. But all the music and the pictures are just ways to tell the stories." »)

¹² Une apparition de saint Lazare à Rodrigue, après que celui-ci a porté secours à un lépreux (première partie, journée III, scène 2, voir *Chefs-d'oeuvre du théâtre espagnol. Torrès Naharro, Cervantes Saavedra, Guillem de Castro*, Paris, Ladvocat, 1823, p. 280).

La dimension parodique¹³ de la reprise est alors impossible à ignorer. L'invocation « O souverain, ô juge, ô père » – pour ne parler que de l'incipit, qui constitue la matrice de la chanson – est traduite et réinterprétée en : « O Superman, O Judge, O Mom and Dad ». De part et d'autre de l'autorité judiciaire (et donc comme ses équivalents, si l'on suit la structure en apposition de l'incipit), apparaissent respectivement le superhéros de la culture populaire et le couple parental, dont l'élément féminin, « Mom », occupe une place importante dans la chanson¹⁴. Avec cette appropriation de l'air de Rodrigue par Anderson et cette mobilisation d'un univers populaire et domestique, la chanson semble donc montrer que la musique n'est pas l'apanage des compositeurs hommes européens. Et l'on doit ajouter : des compositeurs hommes européens *blancs*, si l'on rappelle la manière dont Anderson a découvert cet extrait de l'opéra, à savoir un récital du ténor afro-américain Charles Holland, chanteur né en 1910 dont la carrière s'est régulièrement heurtée aux préjugés racistes¹⁵.

En termes sinon d'intention de l'artiste, du moins d'effets, la citation du *Cid* par Anderson a donc une incontestable charge polémique, où toutefois l'humour et la tendresse respectueuse l'emportent sur l'ironie. La dédicace semble solliciter le compositeur comme un complice bienveillant, et ainsi inviter à ne pas se laisser impressionner par le système de la grande musique, des compositeurs hommes, des héros de la France classique et des interprètes

¹³ On peut noter que Linda Hutcheon l'évoque dès les premières pages de son ouvrage *A Theory of parody*, mais sans donner la référence exacte de l'emprunt et sans l'analyser (*A Theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. XVI).

¹⁴ « Cause when love is gone, there's always justice / And when justice is gone, there's always force / And when force is gone, there's always Mom. Hi, Mom ! ». Le geste d'embrassement de la mère (« So hold me, Mom, in your long arms ») évoque à Susan McClary le personnage de la Vierge qui sauve le Jongleur dans le *Jongleur de Notre-Dame*.

¹⁵ Voir la notice écrite à sa mort dans le Los Angeles Times : Burt A. Folkart, « Obituaries : Charles Holland ; Singer Fled Bias, Found Success », *Los Angeles Times*, 12 novembre 1987 (http://articles.latimes.com/1987-11-12/news/mn-20094_1_charles-holland, page consultée le 28.04.2017).

exclusivement blancs. La musique a-t-elle un genre ? Oui, et il s'agit souvent du genre masculin en tant que genre de l'autorité – mais ce n'est pas une fatalité, semble répondre « O Superman ».

2. Cette manière particulière de parodier sans dégrader la source, d'afficher une position marginale sans rechercher la provocation directe tient en grande partie au traitement que la chanson réserve à la voix. Pour revisiter cet air destiné à un homme, Anderson n'utilise pas sa voix naturelle. La répétition de la syllabe « Ha », qui imprime sa marque obstinée à la chanson, est produite grâce à une pédale d'effets (Eventide Harmonizer)¹⁶, tandis que le texte est dit avec la voix d'Anderson filtrée au vocodeur¹⁷. Les timbres inassignables qui résultent de ces transformations rendent inopérante la distinction masculin/féminin : la syllabe haletée semble à la fois insistante et neutre, tandis que le texte rend un son curieusement métallique, doublé de fréquences plus graves mais très éloigné, pour autant, des connotations viriles du « gros son » souvent recherché à l'époque dans l'électronique (Anderson se démarque en cela de la tendance contemporaine¹⁸). Ces timbres, donc, interrogent bien plutôt la définition de l'humain face à la technologie, interrogation que développe d'ailleurs la chanson dans sa dramaturgie (une sorte d'impossible dialogue entre une annonce de répondeur et un message téléphonique) et dans son texte même¹⁹. On retrouve une démarche

¹⁶ Anderson utilise un effet de *delay* sur un Eventide Harmonizer (le *delay* est un « dispositif qui permet de créer des échos en contrôlant le décalage et la fréquence du signal sonore » (note de C. Deutsch dans S. McClary, *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité, op. cit.*, p. 370).

¹⁷ « Utilisé en musique depuis les années 1970, le vocodeur permet, par l'analyse et la modification des fréquences, d'obtenir une voix de synthèse ». (note de C. Deutsch dans S. McClary, *Ouverture féministe. Musique, genre, sexualité, op. cit.*, p. 368).

¹⁸ « In the early 80's, electronic music was usually to pump up the volume », livret de Gillian G. Gaar accompagnant le disque *Talk normal : the Laurie Anderson Anthology*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹ Les bras de la mère sont des bras « pétrochimiques », « armés » et « électroniques » (« So Hold me Mom in your long arms,/ your petrochemical arms,

caractéristique du travail d'Anderson : son travail sur les timbres n'est jamais binaire. De même que l'ensemble de son usage de la technologie, il vise à « amplifier ou changer les choses²⁰ ». Ainsi s'amuse-t-elle de la « voix de l'autorité » que peut lui conférer la pédale d'effets²¹, tandis qu'elle présente le violon comme son « parfait alter ego » en raison de la similarité qu'elle lui trouve avec « la voix humaine, la voix féminine »²², tout en inventant un moyen pour, à son tour, chanter comme un violon en insérant dans sa bouche un minuscule haut-parleur²³. Entre instrument et corps, artifice et nature, conventions sociales et création musicale, toutes les combinaisons, tous les glissements sont possibles. Dans l'univers d'Anderson, la musique semble libre de jouer avec les rôles genrés.

your military arms./ Your electronic arms »). En rapport avec l'accident d'avion, Anderson dit avoir voulu soulever la question de l'« échec de la technologie » (« failure of technology »), voir l'entretien donné à Wfint (références données ci-dessus).

²⁰ « "J'utilise la technologie comme moyen d'amplifier ou de changer les choses" [...] "La technologie n'est pas le plus important dans ce que je fais" » (cité par T. Raspail dans *The Record of the time : sound in the work of Laurie Anderson*, Lyon, Musée d'Art contemporain de Lyon, 2002, p. 3-4).

²¹ « C'est à la Nova Convention [événement organisé à New York en 1978 pour célébrer l'œuvre de William Burroughs] que je me suis servie de l'Harmoniser pour modifier ma voix. Il s'agit d'un filtre numérique qui m'a permis de trouver le registre masculin ; j'ai donc rebaptisé ce dispositif « la voix de l'autorité » et je m'en suis souvent servie dans les performances, histoire de m'offrir un effet supplémentaire. Avec ce masque audio, j'ai donc pu me travestir en toute liberté, j'ai trouvé ça exaltant », cité par T. Raspail dans *Laurie Anderson. The Record of the Time*, op. cit., p. 93.

²² « De toutes les sonorités, c'est celle du violon qui, à mon sens, se rapproche le plus de la voix humaine, de la voix féminine. Le violon me sert parfois de moi de substitution, de marionnette de ventriloque. Pendant que moi je fournis la parole, le violon s'occupe des crises de larmes, des gémissements et, en partie, du chant », cité par T. Raspail dans *The Record of the time*, op. cit., p. 24. Il se réfère au chapitre « The ventriloquist dummy », consacré au violon dans Laurie Anderson, *Stories from the Nerve Bible. A retrospective 1972-1992*, New York, Harper Collins Publishers, 1993.

²³ « Parce que j'avais toujours eu envie de chanter à la manière d'un violon, j'ai fait des enregistrements de violon et ensuite introduit le dispositif [un haut-parleur d'oreiller] dans ma bouche (pour quelqu'un d'aussi axé sur l'oralité que moi, ce fut vraiment super) », cité par T. Raspail dans *The Record of the time*, op. cit., p. 95.

Or cette autonomie même, à un autre niveau, constitue en fait une affirmation très forte relativement au genre de la musique : elle a pour effet de remettre en cause un imaginaire féminin de la musique qui repose sur une représentation conventionnelle de la voix féminine. Dans leur introduction à l'ouvrage *Embodied voices*, Leslie Dunn et Nancy Jones relèvent en effet la manière dont Laurie Anderson, ainsi que Diamanda Galás (performeuse d'origine grecque connue pour ses expérimentations extrêmes inspirées des lamentations d'Asie mineure) « démystifient et dé-esthétisent la voix féminine pour montrer que les femmes peuvent aussi posséder des formes de vocalité plus "assertive", moins prévisibles²⁴ ». L'effet de ces créations et performances (auxquelles on peut associer, dans les mêmes années, le travail de Cathy Berberian et de Meredith Monk) serait d'exprimer le refus d'une légende bien installée de la fécondité esthétique de la voix féminine et de sa virtualité musicale.

En cela, la transformation électronique de sa voix par Anderson vaut bien au-delà du résultat sonore produit. Le simple fait de s'emparer de ces outils prend de court un scénario selon lequel technologie et voix féminine seraient incompatibles. De ce scénario, Theodor Adorno fournit un jalon intéressant dans sa réflexion de 1928 sur les moyens de reproduction du son :

Les voix masculines peuvent mieux être reproduites que les voix féminines car celles-ci ont facilement un son perçant. Pourtant, ce n'est pas parce que le gramophone n'est pas capable de bien reproduire les sons aigus – preuve en est que la flûte ne pose pas de problème – , mais parce que pour être sans entrave [*to become unfettered*], la voix féminine a besoin d'être soutenue par l'apparence physique du corps qui la produit. Or c'est précisément ce corps que le gramophone supprime, ne proposant alors qu'une voix féminine « en souffrance », incomplète. Là où le corps qui résonne, le moi

²⁴ L. Dunn et N. Jones (dir.), *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge University Press, 1994, p. 4. Notre traduction.

auquel renvoie le gramophone est identique au son, ce n'est que là que le gramophone a son domaine de validité. D'où la prééminence de Caruso. Toutes les fois que le son est séparé du corps – cas de l'instrument –, ou toutes les fois qu'il a besoin du corps pour être complet, la reproduction du son pose problème²⁵.

En distinguant, pour expliquer son insatisfaction à l'égard de l'enregistrement des voix féminines, d'une part un type de son chargé de corps et « identique » au « moi » de l'artiste, et, d'autre part, un type de son « a[yant] besoin du corps pour être complet », Adorno trahit une hantise de la dissociation occasionnée par la technologie – hantise à laquelle Villiers de l'Isle-Adam²⁶, Proust²⁷ et Cocteau²⁸, avant lui, ont déjà donné des connotations féminines – et nourrit l'imaginaire d'une plénitude et d'une authenticité du corps féminin qui valide, du même coup, une absence d'autonomie de la voix féminine. On voit alors comment l'usage de la technologie²⁹, participant à « dé-esthétiser » la voix féminine déjoue cet idéal aliénant. Les jeux de timbres de « O Superman » sont donc certes une manière de se soustraire aux catégorisations de genre, de les déclarer

²⁵ T. Adorno, « The curve of the needle », trad. T. Levin, *October* 55, 1928 (trad. 1990), p. 48-55. Notre traduction.

²⁶ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, Paris, M. de Brunhoff, 1886.

²⁷ Les « demoiselles du téléphone », dans Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *Le Côté de Guermantes*, Paris, NRF, 1921.

²⁸ Jean Cocteau, *La Voix humaine*, Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1930.

²⁹ Les travaux fondateurs de Kaja Silverman ont bien montré comment la technologie, en tant qu'elle défait l'assignation au corps, peut contribuer à défaire l'idée même de la relation fondant l'autorité (K. Silverman, *The Acoustic Mirror : The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988). Sur la manière dont la technologie peut contribuer à revaloriser les femmes dans le monde de la musique dans sa capacité à remettre en cause le statut même d'auteur, montrant la pluralité, la mobilité de la distribution des rôles entre compositeur et interprète, et la possibilité de circuler d'un rôle à l'autre, voir les travaux de Hannah Bosma (par exemple, « La mort de la chanteuse. Le statut d'auteur et les voix de femmes dans la musique électronique », dans *eContact !*, 1.3, *Voix et textes en électroacoustique / Voice and Text in Electroacoustics*, http://econtact.ca/1_3/Bosma.html, page consultée le 13.06.2017).

inopérants, voire périmés, mais ils marquent aussi par là un refus : celui de l'assignation de la musique à un féminin fantasmé.

3. C'est ici que la dédicace « pour Massenet » se double d'un « contre Massenet ». Car l'univers esthétique du compositeur, notamment son univers lyrique, semble très fortement redevable à une conception de la musique comme féminine. Au centre de ses opéras règnent des héroïnes charismatiques à la psychologie nuancée : *Hérodiade*, *Manon*, *Esclarmonde*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, *Ariane*, *Thérèse* – les seuls titres de ses opéras sont éloquentes. Le critique musical Arthur Pougin, son contemporain, fustige à plusieurs reprises son « féminisme », c'est-à-dire, comme l'explique Florence Launay³⁰, ce qu'il estime être un caractère excessivement féminin de sa musique, tandis que Debussy voit en lui l'« historien musical de l'âme féminine »³¹. Car à travers ces personnages, c'est la musique elle-même qui semble allégorisée. Le commentaire imagé fait par un journaliste du *Ménestrel* en mars 1884 alors qu'il annonce que Massenet aurait abandonné la composition du *Cid* pour passer à un autre projet le laisse bien entendre : « Le plus volage de nos compositeurs renoncerait décidément aux amours trop brûlantes de Chimène qui l'effraient, pour se jeter dans les bras de la Loreley, la sirène allemande [...] »³². Cette représentation du compositeur en amant de ses œuvres, connaissant avec elles les aléas de la passion, est tout à fait en adéquation avec la pensée de la musique à laquelle

³⁰ Voir l'article de F. Launay, dans le présent ouvrage, p. 6.

³¹ « Jamais Massenet n'a montré aussi bien que dans *Werther* la qualité charmante des dons qui en font l'historien musical de l'âme féminine... Et l'amour de la musique de Massenet est une tradition que les femmes se transmettront, pendant bien longtemps encore, de générations en générations. Cela peut suffire à la gloire d'un homme », C. Debussy, « Reprise de “*Werther*” à l'Opéra-Comique », *Gil Blas* (27 avril 1903), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 160.

³² *Le Ménestrel*, 9 mars 1884, cité par F. Lesure, « Massenet, Debussy et la compétition du *Cid* », *L'Avant-scène opéra n°161*, *Panurge. Le Cid*, p. 124. L'article développe encore d'autres aspects de ces connotations féminines de l'univers musical de Massenet.

Wagner donne sa théorie : celle selon laquelle l'art musical proviendrait d'une union entre le génie mâle du compositeur et la musique comme « organisme [...] féminin de sa nature ³³ ». Massenet, qui n'a jamais caché son admiration pour le musicien allemand (le rythme « héroïco-mystique » de l'air « O souverain... ³⁴ », évoquant fortement Lohengrin, en est un exemple immédiat), semble bien partager cette représentation de l'acte créateur qui repose, donc, sur l'imaginaire positif d'une nature féminine de la musique.

Cet imaginaire, on le sait, n'est pas sans ambivalences. Verena Ehrich-Haefeli, qui en explique la genèse par le croisement, à la fin du XVIII^e siècle, entre l'imaginaire d'une oralité originelle et ce qu'on a pu appeler « l'invention de l'amour maternel ³⁵ », met au jour le rapport de rivalité ainsi instauré entre l'artiste masculin et la voix féminine à laquelle il est supposé puiser. L'œuvre de Hoffmann en est un bon exemple. Dans ses fictions, en effet, le poète allemand porte à son comble tant la mythification d'une voix maternelle de la nature que l'« idéalisation passionnée de la femme-muse » mais de telle sorte que le féminin s'en trouve aussi dégradé que valorisé, le respect pour ces instances féminines étant constamment doublé de l'agressivité de l'artiste cherchant à s'émanciper³⁶. En France, à la fin du XVIII^e siècle, Rousseau offre le même type d'ambivalence avec sa rêverie autour d'une voix originelle qui a tous les attributs du féminin³⁷. Celle-ci est

³³ R. Wagner, *Opéra et drame*, trad. J.-G. Prod'homme, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1982, I, VII, p. 189. L'article d'Alban Ramaut, dans le présent ouvrage, fait valoir la complexité de cette conception en montrant qu'elle manifeste aussi un intérêt pour la dualité de l'être humain et l'importance de l'autre dans l'initiation à soi-même (voir p. 6).

³⁴ Voir le commentaire de l'œuvre par G. Condé dans l'*Avant-scène opéra n°161, Panurge. Le Cid*, p. 104.

³⁵ V. Ehrich-Haefeli, « Le génie musicien et la voix féminine chez E.T.A. Hoffmann : créativité et différenciation des sexes au début du XIX^e siècle », dans *Equinoxe n°23, Le Genre de la voix*, automne 2002, p. 93.

³⁶ V. Ehrich-Haefeli, art. cité, p. 100.

³⁷ Nous développons ce rapport de Rousseau à la voix féminine dans notre ouvrage : *La voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 200-205.

inséparable d'une dynamique du manque – elle est soumise à la logique du « supplément » analysée par Jacques Derrida³⁸ –, et le désir de la posséder se double d'une frustration dont on peut voir la trace, par exemple, dans les vindictes du philosophe à l'égard des comédiennes³⁹. Ces deux exemples font donc bien percevoir les complexités et les impasses de la promotion d'une nature féminine de la musique, ainsi que son rapport flottant à la réalité – la valorisation de ce fantasme du féminin n'étant le gage d'aucune reconnaissance des femmes réelles⁴⁰. C'est à cette conception problématique de la nature féminine de la musique que fait remonter la dédicace de « O Superman », produisant donc un effet de mise à distance critique.

4. Ainsi, en ne remplissant pas les attentes esthétiques relatives à la voix féminine, Anderson s'exprime en quelque sorte *contre* Massenet, et *contre* Massenet en tant que celui-ci est *pour* Chimène. L'avantage de cette formulation schématique est qu'elle suggère que cette féminisation de la musique emblématisée par la mise à l'honneur de l'héroïne dans l'opéra est peut-être, elle-même, une réaction à un système de valeurs : tout laisse penser en effet que prendre parti *pour* Chimène, c'est se positionner *contre* l'âge dit classique, cela sans avoir à mettre en doute le respect de Massenet pour Corneille⁴¹. Car il

³⁸ « La jouissance de la chose même est ainsi travaillée, dans son acte et dans son essence par la frustration. [...] Le supplément rend fou parce qu'il n'est ni la présence ni l'absence et qu'il entame dès lors notre plaisir et notre virginité. [...] Menace terrifiante, le supplément est aussi la première et plus sûre protection : contre cette menace elle-même » (J. Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 222-223).

³⁹ J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, dans *Œuvres complètes V*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, 1959, p. 82-84.

⁴⁰ L'article d'Alban Ramaut montre même comment, bien au contraire, les théories de Wagner semblent avoir requis une soumission des femmes de l'entourage domestique du compositeur (A. Ramaut, art. cité, p.)

⁴¹ « J'ai eu bien des tracas au sujet du *Cid* [...] Cependant, hier soir, anniversaire de Corneille ; on jouait *Le Cid* au Français et j'y suis allé. Grand plaisir, grand effet, succès du public, cela m'a été très agréable, c'est si beau ! », lettre du 7 juin 1884 de

s'agit bien de ce que Verena Ehrich-Haefeli appelle un « conflit oedipal des générations ⁴² » : c'est contre une poétique jugée paternaliste, dominée par la norme masculine, sinon hostile au féminin que se construit, dans le Romantisme, l'allégorisation féminine de la musique et la reconnaissance d'une part féminine de l'artiste.

Il est vrai que dans le système poétique où s'inscrit Corneille, la musique ne peut être visée en elle-même, et cela en raison d'une instabilité qu'on lui prête dans la capacité à imiter qui n'est pas sans rapport avec de prétendues caractéristiques féminines. C'est que Corneille s'inscrit dans le système poétique hérité d'Aristote. Modelé par la rhétorique, même s'il est bien loin de se confondre avec elle, celui-ci mise sur les éléments stables et efficaces de la représentation pour mieux émouvoir le spectateur : la fable, les caractères, mais non le jeu et la voix des acteurs, mais non la musique, qui dépendent de la performance⁴³. Rhétorique et poétique semblent en cela déployer la hiérarchie de leurs catégories à partir de la distinction fondatrice établie par Aristote entre le *logos*, que l'homme est seul à avoir d'entre les animaux sociaux, et qui sert à exercer la raison, fixer la morale et construire le politique, et la *phonê*, que l'homme a en partage avec les animaux et qui exprime les passions⁴⁴ : c'est au *logos* que doit s'arrimer le discours pour produire ses effets, pour plaire et interroger les enjeux du vivre-ensemble ; la voix est pour cela un auxiliaire trop incertain. Or ces hasards séducteurs de la voix dont se méfient les dramaturges précisément pour ne pas manquer l'effet des passions (cet apparent paradoxe a souvent été exploré⁴⁵) sont pensés

Massenet à sa femme, citée par G. Condé, *L'Avant-scène opéra n° 161. Panurge, Le Cid*, p. 120.

⁴² V. Ehrich-Haefeli, art. cité, p. 99.

⁴³ B. Louvat-Molozay, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, H. Champion, 2002, p. 23-43.

⁴⁴ Aristote, *Politique*, I, II, 10, éd. J. Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 15.

⁴⁵ J. D. Lyons, *Kingdom of Disorder : the Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1999 ; G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

en termes féminins, le XVII^e siècle français héritant en cela d'une configuration de valeurs élaborée dans l'Antiquité, avec la naissance de la rhétorique⁴⁶. Parce que, selon Aristote, les femmes ne possèdent le *logos* que d'une manière incomplète⁴⁷, la voix est, en quelque sorte, sinon le lieu échu à l'expression féminine (babil ou chant, de part et d'autre du langage droit et efficace), au moins un lieu pensé en termes féminins.

Comme ses contemporains (et cela explique la lente et singulière élaboration de l'opéra en France⁴⁸), ce n'est donc que de manière exceptionnelle que Corneille accepte de recourir à la musique pour son théâtre. Les réticences exprimées dans l'« Excuse à Ariste » sont célèbres⁴⁹, de même que, plus tard, sa vision strictement utilitaire du rôle de la musique : dans l'argument d'*Andromède*, la première des trois pièces à machines auxquelles il collabore, il explique n'avoir souscrit à la présence de la musique, composée par Charles Dassoucy, que pour distraire le public et lui épargner les bruits de la machinerie⁵⁰. Le risque, avec le recours au chant, serait de nuire à la

⁴⁶ Voir C. J. Swearingen, « *Êthos, Pathos, Peithô*. Aspects féminins du désir et de la persuasion avant Aristote », *Êthos et Pathos. Le statut du sujet rhétorique. Actes du colloque international de Saint-Denis, 19-21 juin 1997*, éd. F. Cornilliat et R. Lockwood, Paris, H. Champion, 2000, p. 53-66.

⁴⁷ Parce que la disposition des parties de l'âme de l'esclave, de la femme et de l'enfant n'est pas la même que celle de l'homme, ceux-ci n'ont pas le même rapport au *logos*. La femme, pour sa part, possède la « faculté de délibérer », mais « sans possibilité de décision », Aristote, *Politique*, I, XIII, 7, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁸ Voir notre ouvrage, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute*, *op. cit.*

⁴⁹ Voir la présentation qu'en fait Lila Maurice-Amour, dans « Les Musiciens de Corneille », *Revue de Musicologie*, t. 37 (juillet 1955), p. 43-44.

⁵⁰ Il déclare n'avoir employé la musique « qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine », P. Corneille, *Argument d'Andromède*, éd. C. Delmas, Paris, Didier, 1974, p. 11-12. En 1660, dans le *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, il reprend cette analyse en une courte phrase : « dans les Pièces de Machines cet ornement [la musique] est redevenu nécessaire pour remplir les oreilles de l'auditeur, cependant que ces Machines descendent » (P. Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres Complètes*, III, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, 1987, p. 85).

compréhension du texte et donc de perdre l'attention du spectateur-auditeur :

[...] je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la Pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage⁵¹.

Or, en tant que symptôme d'une préoccupation pour la cohérence du « corps de l'ouvrage », cette conception de la musique semble rejoindre la défiance à l'égard d'un caractère féminin ou efféminé de la tragédie qu'il exprime dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* : « Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour ⁵² ». C'est donc en ce sens que la musique est réputée féminine au XVII^e siècle : en raison de cette affinité entre, d'une part, ce qui n'est pas le *logos* et, d'autre part, ce qui n'est pas masculin, c'est-à-dire, tendanciellement, ce qui n'est pas universel, en un lieu qui inquiète et fascine parce qu'il menace la virtualité sociale du langage.

5. Voilà pourquoi il ne viendrait pas à l'idée de Corneille de donner son *Cid* à mettre en musique : parce que son théâtre a des comptes à rendre au vivre-ensemble (surtout, évidemment, dans le genre sérieux qu'est celui de la pièce) et qu'une Chimène chantante ne serait pas entendue, elle qui pourtant a tant à dire sur les exigences contradictoires de la scène publique (la fidélité au père) et de la scène privée (la passion amoureuse), et sur leur possible coexistence en une

⁵¹ P. Corneille, Argument d'*Andromède*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁵² P. Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, t. III, p. 72. Nous soulignons.

même personne⁵³ – et qu'en ce sens, d'ailleurs, sa voix a déjà pu sembler bien trop complexe et bien trop sonore aux détracteurs de la pièce⁵⁴.

Mais cela, Massenet l'ignore. Et son appropriation du chef d'œuvre cornélien, cent cinquante ans plus tard, consacre, malgré qu'il en ait, la victoire de l'esthétique contre la poétique, de la gratuité de l'art contre l'utilité des Belles-Lettres, du beau contre la morale. Toute respectueuse qu'elle soit de sa consœur, la Chimène de Massenet fait craquer l'habit, avouant publiquement qu'elle n'a jamais cessé d'aimer Rodrigue (« Éclate, ô mon amour, cesse de te contraindre... », acte IV, neuvième tableau⁵⁵), et faisant entendre tout au long de l'œuvre des accents qui rappellent la revendication de liberté de Carmen⁵⁶ et préfigurent l'indignation désespérée de Charlotte face aux impératifs de fidélité⁵⁷ – connivence d'héroïnes qui

⁵³ « [L]e lien naturel, la fidélité au père n'occupent pas toute la personne de Chimène [...]. Une partie d'elle-même y résiste, et cette résistance la divise », H. Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les Lettres et la Théorie des deux corps. Passions et Politique*, Paris H. Champion, 2000, p. 212.

⁵⁴ Voir S. Nancy, « Chimène et la voix du masque », dans M. Dufour-Maître, *Corneille : Héros ou personnages ?*, Actes du colloque international de Rouen, 15-16 décembre 2008, Rouen, Presses de l'Université de Rouen et du Havre, p. 147-156.

⁵⁵ « Éclate, ô mon amour, cesse de te contraindre.../Parle bien haut, mon cœur, tu n'as plus rien à craindre !/(à l'infante et à Don Diègue) Oui, je l'aimais encor ! Le deuil... le sang...le crime.../Les souvenirs sacrés et les serments d'un jour./Ainsi que les débris emportés vers l'abîme./Tout avait disparu dans mon immense amour !.../Ah, je cachais à tous l'invincible tendresse [...] » (acte IV, neuvième tableau).

⁵⁶ L'élan de jubilation avec lequel Chimène commente l'approbation de son père : « Je puis aimer librement devant tous !... » (acte I, premier tableau) peut ainsi faire penser à la réplique de Carmen « Libre, elle est née et libre elle mourra » (acte IV, sc. 2 de l'opéra de Bizet, Meilhac et Halévy) : même ligne mélodique qui parcourt l'arpège descendant, même écriture syllabique qui donne un effet de scansion.

⁵⁷ Comme Chimène, en effet, Charlotte est victime de la fidélité aux « chers ensevelis » (« Pleurez, pleurez mes yeux... », *Le Cid*, acte III, cinquième tableau) : sa mère en mourant l'a recommandée à Albert ; et comme elle, elle exprime sa plainte en un air dont la parenté est évidente avec « Pleurez mes yeux » : le fameux « Va, laisse couler mes larmes » (*Werther*, acte III).

semble presque restituer son sens actuel à l'adjectif « féministe » par lequel Arthur Pougin qualifie, on s'en souvient, le compositeur.

Mais cela, Anderson l'ignore. Son geste de s'emparer d'un fragment du rôle-titre avec une sorte d'irrévérence affectueuse et humoristique a pour effet de pointer la rigidité et l'étroitesse de la culture dominante – ici la tradition artistique européenne placée sous l'égide des hommes –, ainsi que d'accuser les faux-semblants du culte de la musique comme féminine.

L'attribution d'un genre de la musique tient à ces malentendus injustes et fructueux. En faire le récit, de confrontation en héritage, d'écho en renversement, comme nous y invitait la piste discrète de la dédicace d'Anderson à Massenet, permet d'échapper à l'impression désespérante que les stéréotypes ne font que se répéter. Car il apparaît évident que le genre de la musique ne parle pas que du genre de la musique, mais qu'il est indissociable d'une conception des rapports entre musique et langage, d'une réflexion sur le corps et la technologie, d'une définition de l'art, de ses effets, de ses usages – et de bien d'autres choses encore. Se montrer attentif à ces récits ne signifie pas, bien sûr, se désengager du réel, mais mieux comprendre ce que les récits font au réel, c'est-à-dire comprendre à la fois la manière dont une société peut figer des représentations en inégalités vécues, et celle dont les représentations peuvent, au contraire, œuvrer pour l'égalité. De cette égalité rêvée, on le voit maintenant, Superman et le Cid peuvent être les ennemis comme les champions. Car le récit n'est pas fini, et nous appartient en partie.

Sarah Nancy

EA 174 « Formes et idées de la Renaissance aux Lumières »
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3