



HAL
open science

La discrimination des femmes dans les traditions musiciennes dans la culture hindoue et en Europe : approche comparative

Norbert Rouland

► **To cite this version:**

Norbert Rouland. La discrimination des femmes dans les traditions musicales dans la culture hindoue et en Europe : approche comparative. Colloque international "Thirukkural, éthique et représentations : La Vertu, la Fortune et l'Amour", Université de La Réunion; INALCO, Apr 2016, Saint Denis, La Réunion. pp.138–155. hal-02087350

HAL Id: hal-02087350

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02087350>

Submitted on 2 Apr 2019

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

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

Norbert ROULAND

Professeur d'Anthropologie Juridique

Né le 24 janvier 1948, Norbert Rouland a été Membre de l'Institut Universitaire de France (chaire d'anthropologie juridique). Titulaire de trois doctorats (droit, Science Politique, Anthropologie juridique), il est actuellement Professeur de droit à l'Université d'Aix-Marseille. Ses spécialités sont l'histoire du droit, l'anthropologie juridique, l'histoire de la condition féminine, la musicologie.

Il a publié une vingtaine d'ouvrages (dont le premier manuel d'anthropologie juridique en France), dont plusieurs ont été traduits en différentes langues étrangères, ainsi qu'environ 120 articles. Il est fréquemment invité dans des universités étrangères, notamment en Russie, au Québec, et au Maroc.

La discrimination des femmes dans les traditions artistiques dans la culture hindoue et en Europe : approche comparative

Je me propose de procéder à une approche comparative de la situation des femmes dans divers domaines artistiques, principalement la musique et la danse, où la femme apparaît comme discriminée, à partir de stéréotypes de genre, à l'aide de documents audio-visuels. La femme serait du côté de l'émotion et de la sensualité, l'homme de la raison et de l'intelligence. En conséquence, la femme est censée pouvoir interpréter, mais pas composer. Parallèlement, certaines postures instrumentales sont interdites aux femmes. L'Occident chrétien a été globalement hostile au chant des femmes. L'islam a été en général hostile à la musique et au chant, avec des variantes géographiques et historiques. Dans les monothéismes, Dieu est masculin.

Dans la mythologie indienne, qu'on explorera, Shiva est incomplet sans son double féminin, sa Shakti. Pourtant, le rôle de la femme était occulté et minoré. Bien qu'elles soient nombreuses dans les palais comme danseuses et musiciennes, aucune femme ne figure dans la généalogie des gharana, les dynasties des musiciennes classiques. Comme en Europe, la femme appartient à l'espace privé dans les traditions hindoue et musulmane. Elle ne peut se produire en public. Mais comme en Europe, les mystiques musulmans et hindous font au contraire une large part aux femmes.

On étudiera plus particulièrement en Inde le rôle des courtisanes et des eunuques, ainsi que le dualisme femmes/hommes dans la pensée hindoue. Parmi les mots-clés proposés, les koural suivants me paraissent concernés : 5 Vertu domestique ; 6 Épouse parfaite ; 8 L'amour ; 24 La renommée ; 36 De la perception du Vrai ; 91 Soumission à la femme ; 92 Prostituées ; 99 Perfection ; 111 Plaisir de l'étreinte ; 113 Glorification de l'amour ; 129 Le désir de s'unir.

Le Koural : Etude de la traduction française du bâtonnier Diagou, 1942, publié par Jaganou Diagou, Pondichéry, 1994.

LA DISCRIMINATION DES FEMMES DANS LES TRADITIONS MUSICIENNES DANS LA CULTURE HINDOUE ET EN EUROPE : APPROCHE COMPARATIVE.

SOMMAIRE

Partie I : Constats

- A) L'Inde
 - a) Les hijra (eunuques)
 - b) Les tawaif (courtisanes)
- B) L'Europe
 - a) Musiques et chants de cour
 - b) Les femmes ne peuvent pas composer de musique
 - c) Féminité et postures instrumentales
 - d) Mise en perspective
- C) L'Islam et la musique

Partie II : Interprétations

- A) La pensée hindoue
 - a) La musique
 - b) Les conceptions de la femme
- B) Les monothéismes
 - a) La musique et le chant des femmes dans le christianisme
 - b) Les conceptions de la femme

CONCLUSION : SAKOUNTALA

On procédera d'abord à l'examen des traditions indienne, européenne et musulmane ; puis on tentera de les interpréter.

Partie I : Constats

En Inde comme en Europe et dans l'islam, on constate des attitudes tendant à l'exclusion ou la minoration des femmes dans la musique ou dans la danse.

A) **L'Inde**¹⁸⁹

On étudiera successivement les cas des eunuques et celui des courtisanes, en ce qu'ils sont représentatifs de distinctions entre les genres.

a) **Les hijra (eunuques)**

Descendants d'Arjuna, héros du Mahabharata, qui mena le char de Krishna à la bataille et passa une grande partie de sa vie à vivre « comme une dame », les hijra sont des médiateurs d'identité. Dans les anciens sultanats musulmans notamment, ils jouissaient de la protection des dirigeants qui allaient jusqu'à leur accorder des terres. À Ahmedabad notamment, ils se spécialisaient dans les domaines du théâtre, de la danse et du chant. Plusieurs hijra étaient et sont encore des fidèles adorateurs de la déesse mère du panthéon indien, Bahuchara Mata. Ils vivent comme des femmes, et aujourd'hui on les décrit parfois comme appartenant à une caste distincte. Dans plusieurs régions, leur présence et leurs représentations sont requises pour la naissance, le baptême ou le mariage. Ils interviennent souvent dans des rituels reliés à la fertilité, en chantant et en dansant. Ils ne sont ni hommes, ni femmes. Comme les courtisanes, ils sont à la fois méprisés et respectés.

¹⁸⁹ Cf. notamment : Francesca Cassio, Artistes ou concubines ? La tradition vocale féminine en Inde du Nord, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 18 /2005. Sur les *hijra*, ou eunuques, cf. Carolina Robertson, Genres et représentations des genres dans une perspective interculturelle, dans : J.J.Nattiez, *Musiques*, Tome 3, Arles, Actes Sud, 2005, 889.

b) Les tawaif (courtisanes)

Dans de nombreuses cultures, on attribue aux hommes et aux femmes des capacités intellectuelles, émotives et physiques différentes. Il en fut longtemps ainsi en Europe et en Inde.

En Inde, les femmes sont jugées impropres à l'exécution du dhrupad, genre vocal de la musique classique développée en Inde du Nord du XVe au XIXe siècle.

Le nom d'aucune femme n'existe dans les généalogies des gharana, les dynasties de musiciens classiques, où la connaissance se transmet par lignée patrilinéaire et masculine. Parallèlement, on ne trouve pas d'enseignante de musique et de chant comparable aux grands maîtres, appelés guru ou ustad, à l'exception de Mira Bai, une poétesse musicienne du XVIe siècle qui est aujourd'hui encore très connue en Inde et dont je parlerai plus loin.

Cet évitement des femmes, l'absence de témoignages détaillés les concernant dans la littérature, ne correspondent pas à la réalité, où les femmes participaient à la vie musicale. Dans toute l'Inde, de nombreux bas-reliefs et miniatures montrent des femmes en train de jouer de la musique et danser dans les temples ou les palais, afin de divertir une audience masculine. Suivant les lieux et les ethnies, on les appelle ganika, naikin, kalavantin, lolonis, domines, kenchen, nautch girls, danseuses, ainsi que les termes modernes de tawaif (terme dérivé du persan et signifiant littéralement « celle qui se déplace ») et baiji. Elles étaient considérées souvent comme de simples courtisanes, une catégorie sociale composite, qui inclut pêle-mêle concubines et musiciennes professionnelles, ce qui conduit à discriminer ces dernières. Les courtisanes doivent enseigner la musique et le plaisir aux fils des princes et des nobles. Les prostituées, belles, intelligentes et instruites occupent une place d'honneur dans la société et sont connues comme courtisanes, ou ganika. Suivant Vatsyayana, le rédacteur du Kama Sutra, les courtisanes doivent posséder en plus de l'art érotique celui de la musique vocale, du jeu des instruments de musique (percussions, cordes, tambours et flûtes) et de la danse. Sur le plan social, leur activité est ambivalente. D'un côté, elles sont respectées ; d'un autre côté, dans la mesure où elles exercent une activité publique, elles ne correspondent pas au rôle traditionnel de la femme, qui s'inscrit seulement dans la vie domestique, ainsi qu'il en est dans les sociétés traditionnelles hindoues et musulmanes. C'est pourquoi les musiciennes professionnelles sont socialement assimilées à des concubines.

La profession de musicienne et danseuse de cour se transmettait traditionnellement par lignée matrilinéaire, avec des rituels spécifiques. Les filles apprenaient la musique et la danse de leur propre maître, ou de musiciens de castes inférieures. Elles entraient dans la profession par une sorte de mariage symbolique les liant à leur activité plutôt qu'à un seul homme. Une cérémonie sanctionnait la défloration de la jeune fille, qui accordait pour la première fois ses faveurs à son premier protecteur. Le prix de la défloration variait de 1000 à 2000 roupies, selon la beauté et les talents de la jeune fille. Le protecteur pouvait jouir de la compagnie de la fille pendant deux mois, pendant lesquels il devait lui faire beaucoup de cadeaux.

Dans l'Inde du Nord, un document du XVIIIe siècle mentionne une coutume concernant la défloration des filles, le nathumata, ou ouverture de l'anneau de nez. Cet anneau était le symbole de la virginité de la jeune fille. Le fait de l'enlever ou de le remplacer par un bijou représentait l'initiation de la fille aux activités musicales et sexuelles. Les tawaif ne pouvaient conclure un mariage officiel, mais restaient souvent attachées à un seul homme, leurs bienfaiteurs. Elles dépendaient de cet homme comme des courtisanes et n'étaient donc pas des mères de famille. Mais ce n'était pas non plus des prostituées, qui dépendaient des clients de passage. Les enfants issus de ces couples de concubins étaient élevés par leur mère. Les garçons étaient formés à une carrière de musicien accompagnateur de courtisanes, les filles à celle de musicienne et de danseuse, formant ainsi une caste professionnelle autonome, même si la tradition classique de l'Inde s'est toujours désintéressée d'elles. Les musiciens qui les accompagnaient étaient souvent leurs maîtres. En effet, la fille apprenait de sa mère l'art de chanter et de danser avec grâce, mais elle apprenait les répertoires de la musique et de la danse auprès des musiciens. Ces musiciens étaient souvent des joueurs de sarangi, un instrument dont le timbre rappelle la voix humaine.

Quand une tawaif atteignait une position honorifique dans le domaine artistique et social ou qu'elle prenait de l'âge, elle était appelée begum si elle était musulmane, ou baiji, si elle était hindoue.

L'activité des tawaif était spécialement liée au développement des cours musulmanes de l'Inde du Nord. Les musulmans plaisaient en disant qu'en matière de fidélité, «la danseuse dépasse l'épouse». Les tawaif pouvaient se mettre à leur compte, mais elles organisaient souvent leurs activités dans des sortes de clubs. On peut comparer ces clubs à des centres culturels, animés par des soirées de musique et de danse, auxquelles participaient parfois des poètes éminents, des artistes, des hommes de lettres et des politiciens.

Wajid Ali Shah, le dernier nabab d'Oudh, dont le règne a laissé le souvenir de celui d'un âge d'or de la musique et de la danse, fonda une institution nommée Parikhana (maison des fées) où plus de cent filles apprenaient la musique et la danse. Certaines d'entre elles furent introduites au palais comme begums. Certaines tawaif, nommées deredar, étaient itinérantes et suivaient les princes, campant avec eux pendant leurs longues expéditions militaires.

En revanche, les hôtes étrangers et les colonisateurs les ont souvent remarquées. Les Anglais désignaient ces femmes artistes par des expressions génériques, comme filles danseuses, ou nautch girls (de la racine, qui signifie danser), par allusion à la partie dansée de leurs spectacles, termes qui ont longtemps occulté la contribution musicale de ces femmes. Ici encore, l'ambivalence domine dans la perception des membres de la société coloniale. Beaucoup respectent les talents de ces femmes, mais le puritanisme chrétien les décrit comme dépravées. En Inde du Sud, dès 1892, un mouvement se produisit pour abolir les spectacles donnés par ces femmes, qu'on désignait comme des responsables des crimes et de la prostitution. La bourgeoisie britannique reçut l'approbation de nombreux membres de l'aristocratie indienne sous influence coloniale, demandant aussi l'abolition de l'institution des nautch girls. Le nombre des fêtes princières se réduisant, les activités des chanteuses et danseuses de cours se pervertirent en se rapprochant de plus en plus de la prostitution. Ce phénomène s'accrut, car dès la fin du XIXe siècle, l'organisation et la participation à des réceptions ou des courtisanes dansaient et chantaient furent formellement interdites. Malgré tout, ces spectacles survécurent de façon clandestine, grâce au soutien du groupe des hommes d'affaires indiens ; mais ceux-ci étaient plus intéressés par l'aspect physique que par le plaisir intellectuel suscité par les représentations dans la tradition classique. Cependant, plusieurs intellectuels de l'époque s'efforcèrent de préserver les répertoires musicaux en les séparant de leur contexte. Cette orientation donna naissance à la danse du Bharatanatyam, qui ne s'effectua plus dans l'espace sacré des temples, mais sur des scènes publiques. Elle fut également à l'origine des concerts modernes de musique classique, dans lesquels il était interdit d'accompagner le chant par la gestuelle.

Après l'indépendance de l'Inde, la nouvelle classe politique réprima encore plus vigoureusement que le colonisateur britannique les spectacles traditionnels. De plus, l'expansion du cinéma et de la musique commerciale n'étaient plus guère compatibles avec ce type d'activité musicale et de danse. Très peu de femmes artistes survécurent à cette sorte de révolution culturelle.

Le contexte historique dans lequel se développa l'activité des courtisanes explique la différence entre les esthétiques de leur activité et celle de la musique classique indienne. Dans la musique classique, la gestuelle est une représentation instinctive des mouvements du son à l'intérieur du corps. Elle est une sorte de prière intérieure, à forte coloration mystique, qui ne peut être interprétée que par des hommes. Alors que l'art des courtisanes a pour but la communication érotique. Si les femmes n'ont pas accès à la gestuelle de la musique classique, c'est parce que l'énergie, kundalini, circule différemment dans le corps de la femme et celui de l'homme. Certaines femmes n'en tentèrent pas moins de surmonter cette barrière. Dès la fin du XIXe siècle, apparaissent les premiers noms de femmes dans l'histoire de la musique indienne, des femmes qui souhaitaient exercer la même activité musicale que les hommes, en rompant avec le passé des courtisanes. Elles évitèrent soigneusement dans leur gestuelle toute attitude qui pourrait rappeler le souvenir des baiji.

Ce bref survol historique montre donc à la fois une discrimination et des stéréotypes de genre : à la femme l'érotisme, la sensualité ; à l'homme une attitude réellement spirituelle... même si toute

l'activité des courtisanes répond à un besoin masculin¹⁹⁰. Dans bien des cultures, les femmes sont censées être incapables de vivre de grandes émotions sans en perdre le contrôle. Les hommes manquent de tendresse, mais leur dynamisme et leur parfaite maîtrise de leurs émotions sont valorisées.

Ce survol témoigne aussi de l'aspect problématique du corps de la femme, fréquent dans bien des cultures. L'art des courtisanes indiennes consiste à utiliser leur corps pour faire passer un message esthétique, mais aussi érotique. De manière générale, l'effacement du corps de la femme, en dehors des cas où il est utilisé dans la publicité et la pornographie, est parallèle au contrôle de l'identité sexuelle dans une société donnée. Il atteint évidemment son maximum dans le port de certains vêtements, comme la burka.

B) L'Europe

En Europe aussi, il a existé des musiques et des chansons de cours. On note également une occultation des capacités des femmes à composer de la musique en raison des stéréotypes de genre que nous avons déjà précisés. Ces stéréotypes sont aussi présents dans les associations réalisées entre la féminité et les postures instrumentales dans la musique classique.

a) Musiques et chants de cours

On sait combien Louis XIV utilisa la musique pour glorifier son règne, y compris dans la mise en scène de sa vie quotidienne. Des petits orchestres jouaient notamment pendant ses repas, qu'il prenait face aux courtisans. Le roi était aussi un grand amateur d'opéras, à une époque où ce genre était suspect et critiqué par l'Église, et s'identifiait volontiers aux héros des livrets. Lui-même était un bon guitariste, à une époque où cet instrument était aristocratique. On sait aussi qu'il était un excellent danseur¹⁹¹ et que la danse fut l'occasion de son amitié avec Lully, qui régenta longtemps l'organisation de la musique en France.

Mais il faut remonter plus haut dans le temps, au Moyen Âge, pour donner quelques précisions qui montrent combien les traditions européennes sont éloignées de l'art des courtisanes indiennes. Si la culture hindoue valorise hautement l'acte sexuel, comme nous le verrons plus loin, l'amour courtois est un amour noble, jamais consommé, fait d'éternel désir. La séparation est la règle. La pulsion sexuelle est ainsi sublimée dans la composition de poèmes et de chansons.

Mais à la cour n'est pas célébré que l'amour courtois. Les chansons d'amour sont présentes dans les fêtes de la cour, souvent comme musique de fond pour accompagner un banquet ou une musique à la gloire de l'État. Les nobles aimaient aussi entendre des chansons polyphoniques célébrant le sexe, nettement distinct de l'amour. Ces chansons dites de carnaval sont exactement inverses de l'amour courtois et de son langage. Bien entendu aussi à la cour, et pas seulement dans les carnivals, elles sont censées provenir d'un lieu extérieur à la cour, la campagne ou la ville proprement dite¹⁹².

¹⁹⁰ Au Maroc, la femme n'a jamais été exclue du paysage musical. Les spectacles et les danses berbères sont mixtes, de même que dans la musique andalouse. Cependant, souvent les musiciennes (les *cheikhate*) sont confondues avec des prostituées. D'ailleurs, certaines musiciennes ont recours à la prostitution comme complément de revenus (notamment les *cheikhate*). Dans certaines tribus, la musicienne était mal vue et ne pouvait se marier. Quant au droit musulman, on trouve à la fois des fatwas favorables et d'autres défavorables, malgré une attitude générale de l'islam hostile à la musique. Le célèbre commentateur du Coran, Moudjâhid (disciple de Ibn 'Abbas) affirme que la voix de Satan n'est rien d'autre que la musique et les chants (paroles inutiles). De plus il existe des hadiths interdisant la musique : Abou Mâlik Al Ach'ari rapporte que le Prophète Mouhammad (sallaAllahou 'alayhiwasalam) a dit : « **Il y aura parmi ma "oummah" (communauté) des gens qui considéreront le vin, le porc, la soie (pour les hommes) et les instruments de musique (ma'âzif) comme étant licites.** » (Rapporté par Boukhâri)
Cheikh al Islam Ibn Taymiya affirme que : « **ce Hadith prouve l'interdiction de tous les instruments de musique.** » (al-Majmou' 11/535).

¹⁹¹ Cf. le film récent *Le roi danse*.

¹⁹² Cf. Kate van Orden, De la cour à la ville : la chanson au XVe et XVIe siècles, dans : Jean-Jacques Nattiez, *Musique*, tome quatre, Arles, Actes Sud, 2006, 367-368.

b) Les femmes ne peuvent pas composer de musique

La musique est certainement un art dans lequel les femmes sont encore le moins visibles, par rapport à la littérature et à la peinture. Exception faite des chanteuses dans la musique de variétés, au contraire très nombreuses. Ce qui s'explique sans doute par la permanence d'une très vieille représentation : la femme, la chanteuse est au moins autant perçue par son corps que par son talent, surtout dans la musique de variétés, très soumise à la médiatisation : ici encore, la prime à la beauté est manifeste. Le domaine de la musique classique paraît a priori plus préservé. C'est vrai dans une large mesure, mais on remarque de plus en plus que les interprètes qui ont un « physique » sont tentées de s'en servir (jaquette des CD) pour favoriser leurs ventes.

La femme ne doit pas s'intéresser à la composition musicale, ni y être formée, car par nature, cette discipline exige des qualités qui ne sont pas de l'essence féminine : la femme ne peut pas créer, à tout le moins le fait-elle d'une manière différente de celle de l'homme ; la créativité musicale ne peut être que virile. Et cette rhapsodie de lieux communs entraîne des conséquences bien tangibles en enfermant les femmes dans un cercle vicieux : puisqu'elles ne peuvent pas composer on ne les formera pas à cette technique ; comme elles ne composent pas ou seulement dans des genres mineurs, c'est bien la preuve qu'elles ne peuvent pas composer...

Déjà sous l'Ancien Régime, il y avait une sorte d'incompatibilité entre la condition féminine et une instruction trop poussée : on se méfiait des pédantes. Une femme peut être instruite, mais à condition de rester modeste, de ne pas trop le montrer. Sinon, elle devient anormale et même inutile. (Mais il y avait quelques exceptions notables : par exemple les Demoiselles de Saint-Cyr, institution créée par Mme de Maintenon). Comme l'écrivait La Bruyère :

« On regarde une femme savante comment on fait une belle arme : elle est ciselée artistement, d'une polissure admirable et d'un travail fort recherché ; c'est une pièce de cabinet que l'on montre aux curieux, qui n'est pas d'usage, qui ne sert ni à la guerre ni à la chasse, non plus qu'un cheval de manège, quoique le mieux instruit du monde ».

Dans la vie réelle, la femme est une mineure, une enfant qui a besoin d'être protégée.

Il faut dire que la science semblait confirmer ces préjugés, dans la mesure où le progrès dans les connaissances aboutissait à transformer l'imperfection des femmes en infériorité biologique¹⁹³. Jusqu'au XVIIIe siècle, on raisonne en fonction d'un sexe unique : les organes génitaux des femmes ne sont que les organes génitaux des hommes, qui ont été retournés à l'intérieur du corps, car la femme ne dispose pas d'assez de chaleur. Les ovaires sont « des testicules féminins ». La femme est donc une version imparfaite de l'homme. Puis au XVIIIe siècle, on doute que Dieu ait pu créer quelque chose d'imparfait et on s'oriente donc vers une autre piste : la spécificité du corps féminin, dominé par la matrice. De plus, depuis le milieu du XVIe siècle la dissection des corps n'est plus interdite par l'Église. Très lentement, l'idée progresse chez une petite minorité que la femme n'est plus une version inférieure de l'homme, mais possède un organisme spécifique. Il y a là en germe l'idée d'une égalité, mais qui serait fondée sur la différence. Pourtant, ce n'est pas ainsi que l'évolution se fera...

Au XIX siècle, Gustave Le Bon va dresser ce parallèle de façon caricaturale :

« On est alors frappé des étroites analogies qui existent entre l'intelligence de la femme et celle des races primitives. Sous le rapport intellectuel, la femme est véritablement l'homologue de l'homme des civilisations primitives. Même incapacité de raisonner ou de se laisser influencer par un raisonnement, même impuissance d'attention et de réflexion, même absence d'esprit critique, même inaptitude à associer les idées et à en découvrir les rapports ou les différences, même habitude de généraliser les cas particuliers et d'en tirer des conséquences inexactes, même manque de cohésion dans les pensées, même indécision dans les idées, même absence de précision, même

¹⁹³ Cf. E.Peyre-J. Wiels, De la « nature des femmes » et de son incompatibilité avec l'exercice du pouvoir : le poids des discours scientifiques depuis le XVIIIe siècle, dans : E.Viennot (dir.), *La démocratie « à la française » ou les femmes indésirables*, Paris, 1996 127-157.

impuissance enfin à dominer les réflexes, et, par conséquent, même caractère impulsif et même facilité à ne prendre pour guide que les instincts du moment »¹⁹⁴.

Dans leur outrance, ces appréciations peuvent paraître insignifiantes. De fait, sous cette forme, la majorité des contemporains de l'auteur ne les auraient sans doute pas reprises. Mais elles ne sont que l'exagération de traits beaucoup plus communément partagés, même de façon plus vague : l'irrationalité de la femme, sa nature essentiellement instinctuelle. L'auteur ne nie pas pour autant les succès scolaires des femmes. Mais il en attribue la responsabilité à la mauvaise orientation du système éducatif, qui privilégie la mémoire, donc l'imitation. Il serait donc nocif d'ouvrir aux femmes les professions libérales, sur la seule base de leur succès scolaires :

« Quant aux carrières libérales : droit, médecine, etc., si encombrées aujourd'hui, et où l'homme, avec toutes ses ressources, a tant de peine à se faire une place, le nombre des femmes en situation de s'y engager est fort restreint, et ce n'est pas à souhaiter qu'il s'étende encore »¹⁹⁵.

On peut se dire pour se rassurer que tous les textes hostiles aux femmes que nous avons cités datent de plus d'un siècle et qu'aujourd'hui même les plus retardataires ne les reprendraient plus à leur compte. Sans doute. Mais quand on examine les préjugés qui règnent encore sur les femmes de nos jours dans certains milieux musicaux, on est frappé de la permanence de certaines idées. Prenons par exemple les milieux du jazz¹⁹⁶. Plus de 95 % des instrumentistes de jazz français sont des hommes, les femmes comptant pour 70 % des chanteurs. Celles-ci ont une faible notoriété et ne vivent jamais principalement de leur art. (Mais aux États-Unis toutefois, où certaines chanteuses de jazz sont de véritables stars). Elles ont un degré d'inclusion dans les réseaux professionnels bien moindre que celui des hommes. Pour la plupart des participants, l'art de la chanteuse est inférieur à celui de l'instrumentiste. Celle-ci se borne à interpréter, alors que dans la musique de jazz, la part de l'improvisation, c'est-à-dire de la création est essentielle : or, il se trouve que ce sont les hommes qui en sont principalement chargés. Il arrive cependant que les femmes procèdent à des formes d'improvisations vocales (scat), mais celles-ci n'ont qu'une importance secondaire. D'autre part, alors que la chanteuse est avant tout porteuse de la mélodie, cette dernière n'est pas considérée comme essentielle dans la technique du jazz : ce sont plutôt les variations autour du thème qui retiennent l'attention. On reproche également aux femmes d'avoir une formation technique moins avancée, de valoriser l'intuition, les sentiments dans l'apprentissage et l'exécution de la musique. Faire la chanteuse est une expression qui sert à critiquer un instrumentiste manquant de qualités techniques. On les accuse aussi de jouer sur la séduction, notamment sur la séduction physique, celle qui vient du corps et de ses qualités esthétiques. Comme on le voit, il n'y a pas besoin de chercher très longtemps pour retrouver les vieux archétypes : raison masculine, sensualité féminine...

Et donc l'équation entre les binômes nature/culture, femme/homme. Cette équation est attestée par les données anthropologiques¹⁹⁷, ce qui n'est pas surprenant, puisqu'on sait bien que les catégories et la hiérarchisation des genres structurent nombre de sociétés traditionnelles

Mais on va également assigner la polarité féminin/masculin à bien des procédés de la musique instrumentale. À commencer par la sonate, forme-reine du XIXe siècle. Celle-ci repose sur les rapports de deux thèmes. Le premier est vigoureux, concis, s'exprime dans la tonalité principale ; le second est mélodique, il appartient une tonalité voisine. Le développement achevé, dans la réexposition, le premier thème va l'emporter sur le second. Comme on le devine, le premier thème sera considéré comme masculin, le second féminin. Et ce ne sont pas des reconstructions a

¹⁹⁴ G. Le Bon, La psychologie des femmes et les effets de leur éducation actuelle, *Revue scientifique*, numéro 15, tome XLVI, 11 octobre 1890, 451.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 456.

¹⁹⁶ Cf. Marie Buscato, Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme - L'accord imparfait entre voix et instrument, *Revue française de sociologie*, 44-1, janvier-mars 2003, 35-62.

¹⁹⁷ Cf. Nicole-Claude Mathieu, Les sexes et la « nature » chez les ethnologues et les ethnologues, dans : D. Gardey-I. Löwy (dir.), *Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2000, 109-124.

posteriori d'auteurs féministes. On trouve ces idées dans le Cours de composition musicale de Vincent d'Indy (par ailleurs nationaliste anti-dreyfusard) :

« À mesure que les deux idées exposées et développées dans les pièces de forme Sonate se perfectionnent, on constate en effet qu'elles se comportent vraiment comme des êtres vivants, soumis aux lois fatales de l'humanité (...) Et dans ce perpétuel conflit, image de ceux de la vie, chacune des deux idées offre des qualités comparables à celles qui furent, de tout temps, attribuées respectivement à l'homme et à la femme.

Force et énergie, concision et netteté : tels sont à peu près invariablement les caractères d'essence masculine appartenant à la première idée : elle s'impose en rythmes vigoureux et brusques, affirmant bien haut sa propriété tonale, une et définitive.

La seconde idée au contraire, toute de douceur et de grâce mélodique, affecte presque toujours par sa prolixité et son indétermination modulante des allures éminemment féminines : souple et élégante, elle étale progressivement la courbe de sa mélodie ornée ; circonscrite plus ou moins nettement dans un ton voisin au cours de l'exposition, elle le quittera toujours dans la réexposition terminale, pour adopter la tonalité initiale, occupée dès le début par l'élément dominateur masculin, seul (...) Telle paraît être du moins, dans les sonates comme dans la vie, la loi commune »¹⁹⁸.

En 1986 encore, Olivier Messiaen affirmait : « Chez Beethoven, les rythmes et les thèmes sont d'allure masculine, donc d'une seule volée et sans accents particuliers ; cela est probablement dû à son caractère volontaire et puissant [c'est nous qui soulignons] ».

D'autres exemples de cette saturation des formes musicales par les distinctions de genres abondent. En voici quelques exemples.

Le septième degré de la gamme, appelé la sensible (intervalle do-si dans la tonalité de do), est vu comme féminin. Il ne doit jouer qu'un rôle modeste, transitoire, et se résoudre sur l'accord de tonique, du premier degré de la gamme.

L'accord parfait mineur, rappelle Nikolaus Harnoncourt, a longtemps passé pour inférieur, féminin. Le motif rythmique de l'incise est différent suivant le moment de la mesure où il intervient. Quand il est sur le premier temps, il donne une impression d'équilibre, de stabilité et est qualifié de masculin. Quand il est sur le deuxième temps, il communique une impression d'insécurité, d'instabilité, féminine.

De même, plus globalement, on a longtemps distingué le rythme et l'harmonie, qui concourent tous deux à la formation de la mélodie. Le rythme serait un principe essentiellement masculin, l'harmonie féminine : et bien entendu, c'est le rythme qui transforme des sons en véritable musique...

On trouve souvent des expressions révélatrices chez les théoriciens de la musique du XIXe siècle¹⁹⁹. Le récitatif est le frère, l'aria la sœur. Les adagio et les scherzo sont reliés au féminin. Le masculin se repère dans les larges intervalles, les octaves, les sforzato, la fugue, les orchestres symphoniques, les instruments à vent. Le féminin est visible dans les mélodies lyriques, le legato, la musique de chambre, les intervalles de seconde, les instruments tels que la harpe.

Bien entendu, on retrouve le dualisme masculin/féminin dans la formulation des styles d'interprétation. Wilhelm von Lenz a par exemple écrit dans ses souvenirs au sujet d'une interprétation par Chopin de la Sonate opus 26 de Beethoven :

« Son jeu était beau, mais pas aussi beau que dans ses propres compositions ; il n'empoignait pas, ne jouait pas en relief, pas comme dans un roman dont l'intérêt croît de variation en variation. Il murmurait mezza voce mais incomparablement dans la cantilène, avec une perfection infinie dans la continuité et l'enchaînement des phrases : un jeu d'une beauté idéale, mais féminin ! Or Beethoven est un homme et ne cesse jamais de l'être ! ».

Liszt lui-même, par ailleurs doté d'un tempérament très généreux, n'échappait pas aux classifications de règle à son époque. On les retrouve dans la définition qu'il donne des mazurkas :

¹⁹⁸ Cit. par F. Escal, *op. cit.*, 87.

¹⁹⁹ Cf. Eva Rieger, *Frau und Musik*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1980, 18.

« Toutes les femmes en Pologne ont, par un don inné, la science magique de cette danse. Les moins heureusement douées savent y trouver des attraits improvisés. La timidité et la modestie [c'est nous qui soulignons] y deviennent des avantages... ».

On retrouverait sans peine des analogies dans l'histoire de la peinture de cette époque. Je prendrai ici un seul exemple, celui des significations symboliques du dessin et de la couleur. Le débat est à vrai dire très ancien : à la Renaissance, il opposait déjà les Florentins, adeptes du trait, et les Vénitiens, partisans de la couleur. Au XVII^e siècle, il ressurgit à travers la querelle des partisans de Poussin et ceux de Rubens ; au XIX^e siècle il s'incarne aussi dans la différence de style existant entre Ingres et Delacroix. En 1867, Charles Blanc, publie sa Grammaire des arts du dessin. Il écrit très clairement que le dessin appartient au genre masculin, la couleur au féminin. Si la couleur peut être enseignée par ce que, comme la musique, elle obéit à des lois, il est infiniment plus difficile d'apprendre le dessin, dont les principes absolus ne peuvent pas être enseignés²⁰⁰. La supériorité du trait est manifeste dans l'architecture et la sculpture. Mais elle existe aussi en peinture, où elle domine la couleur. Blanc utilise une métaphore sexuelle en écrivant que :

«... l'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour l'engendrement de la peinture, comme celle de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais le dessin doit conserver sa prépondérance sur la couleur. S'il en allait autrement, la peinture courrait à sa ruine ; elle serait perdue par la couleur comme l'humanité a été perdue à travers Ève ».

Il poursuit en expliquant que le dessin est le vecteur de l'intelligibilité, alors que la couleur seule n'amène que l'incohérence : elle ne prend de signification que si elle est disciplinée par le trait. Autrement dit, la raison contre l'instabilité... On retrouve également chez Blanc la distinction privé/public, dans la mesure où il assimile la couleur à la vie organique, ce qui se passe à l'intérieur. La couleur est aussi assimilée à ce qui passe, ce qui est superficiel, comme la modernité, opposée à la permanence de la tradition : autrement dit, la décadence se situe du côté de la féminisation.

Quelques années plus tard, en 1885, Félix Bracquemond écrit dans son *Du dessin et de la couleur* que la couleur est essentiellement instable parce que dépendante de la lumière.

La femme est donc inapte à la composition. En revanche, on lui a toujours reconnu la possibilité d'interpréter. À condition de respecter certaines conventions, certaines postures, quand elle se servait instruments, notamment en public. Je prendrai pour exemple le cas des instruments à vent et du violoncelle.

c) Féminité et postures instrumentales

Je prendrai comme exemples le violoncelle, les instruments à vent et les percussions.

Le violoncelle, tout d'abord.

Sainte Cécile, patronne de la musique, est représentée en train de jouer²⁰¹ d'une viole de gambe à sept cordes, un instrument polyphonique, qu'on tenait généralement entre les jambes. Elle l'utilise dans une attitude étrange pour nous : l'instrument est posé sur une table, à la hauteur de ses genoux ; elle se tient debout et fait glisser l'archet sur les cordes. Donc, une femme peut en jouer, mais seulement dans certains types de postures.

Dans une récente interview (2004) la pianiste Martha Argerich rapportait son étonnement lorsqu'il y a une vingtaine d'années, elle constata qu'au sein de l'orchestre qui devait l'accompagner lors d'un concert en Sicile, les violoncellistes femmes tenaient leur instrument sur le côté, de façon à éviter d'avoir à écarter les jambes... archaïsme de l'Italie méridionale ? Sans doute. Mais une altiste française rapporte que ses parents l'ont détournée du violoncelle, car « ce n'était pas convenable qu'une jeune fille joue de cet instrument, pour eux, ça allait me donner des idées »²⁰².

²⁰⁰ Cf. Anthea Callen, *Spectacular Body*, New haven/London, 1995, 112 sq.

²⁰¹ Dans un tableau de Domenico Zampieri de 1620, au Louvre (cf. F. Hoffmann, *op. cit.*, 199).

²⁰² Cit. par B. Lehmann, *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris, La Découverte, 2002, 45, n. 5.

De fait, une représentation a traversé les siècles : celle d'un corps féminin qui tient l'instrument, entre ses jambes, et qu'il fait vibrer de son archet, un évident symbole phallique.

En ce qui concerne les cuivres (de surcroît connotés avec les activités militaires), les femmes qui en jouent sont rarissimes : F.Hoffmann en a dénombré cinq pour la période comprise entre 1750 et 1850²⁰³. La nature est ici encore souvent appelée en renfort : les femmes n'auraient pas les mêmes capacités pulmonaires que les hommes. En fait, soulignent des trompettistes, dans la maîtrise de l'instrument, le volume d'air total compte moins que la manière de le gérer. Autre argument : la trompette évoque le monde militaire, l'agressivité, le brillant, qui ne sont pas considérés comme spécifiquement féminins²⁰⁴. Rappelons qu'en mai 68, le slogan dans certains conservatoires était : « Les femmes à la trompette ! ».

Même constat pour les percussions, avec cependant des phénomènes de mode autour des années 1800 en faveur du tambourin, souvent représenté par les peintres entre des mains féminines, dans des postures gracieuses, jouant sur l'extension des bras et l'inclinaison du corps. Les majorettes cependant font bien partie d'une fanfare, avec des signes militaires (allure de défilé, colback, képis, bottes), mais elles exhibent leurs cuisses dénudées.

Arrêtons-là ces exemples et essayons de prendre un peu de recul.

d) Mise en perspective

Aussi bien en Inde que dans l'islam et dans l'Europe moderne, les prohibitions faites aux femmes semblent s'articuler sur une double distinction.

Tout d'abord, une différence supposée de nature : les femmes, par nature, seraient incapables de certaines activités.

Ensuite, une distinction tenant à l'attribution d'espaces différents : à l'homme le public ; à la femme le privé, le domestique, au sens étymologique du terme.

On trouve des exemples similaires dans beaucoup d'autres cultures. Les femmes Nande, de la région du Nord-Kivu, au Congo, ne peuvent jouer d'aucun instrument de musique, car l'instrumentiste est au centre de l'attention et ceci est contradictoire avec la réserve à laquelle les femmes sont tenues²⁰⁵. D'autre part, avancent les hommes, elles ne disposent pas de temps pour apprendre à jouer, puisqu'elles sont absorbées par les tâches domestiques. Les instrumentistes sont des hommes, qui les dominent. En outre, dans le cas des Nande, la manière dont sont fabriqués les instruments de musique est une des raisons de la prohibition touchant femmes. Ces instruments sont confectionnés avec des éléments animaux et végétaux provenant généralement de la forêt, et non des zones cultivées par les femmes. Construire un instrument de musique, c'est aussi maîtriser la nature, propre de l'homme.

Dans les sociétés occidentales contemporaines, il est aujourd'hui admis qu'une femme peut composer la musique. Mais compose-t-elle de la même façon qu'un homme, et son aptitude à la composition est-elle équivalente ? Certaines réponses ont été apportées par des enquêtes menées à la fin du siècle dernier²⁰⁶. Aucune différence ne peut être établie entre les sexes des compositeurs. Jung pensait que les hommes tiraient leurs forces créatrices de leur part féminine, et les femmes de leur part masculine²⁰⁷. Il plaçait en tête des qualités féminines l'intuition et le sentiment, et le sens de l'organisation du côté des qualités masculines. En suivant sa logique, on s'attendrait à ce que les hommes lorsqu'ils composent fassent appel davantage à leur intuition. Mais ici encore, les enquêtes n'ont pas validé cette hypothèse. Il est en revanche avéré que les femmes ont des capacités langagières supérieures à celle des hommes, et que les hommes réussissent mieux les

²⁰³ *Ibid.*, 230.

²⁰⁴ Cf. Escal, *op.cit.*, 74.

²⁰⁵ Cf. Serena Facci, La représentation des rapports hommes-femmes dans quelques danses africaines, dans : Jean-Claude Nattiez, *Musique*, tome trois, Arles, Actes Sud, 2005, 860-865.

²⁰⁶ Cf. Marianne Hassler, Biologie et créativité, dans : Jean-Claude Nattiez, *Musique*, Arles, Actes Sud, 2004, 333-339.

²⁰⁷ Cf. C.G.Jung, *Die Beziehungen zwischendemIchunddemUnbewussten*, Zurich, Rascher, 1933; traduction française : *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1964.

tests d'orientation spatiale. Les tests ont montré qu'il existait un lien direct entre l'aptitude à la composition et les aptitudes spatiales, mais cela aussi bien pour les hommes que pour les femmes. D'autre part, le talent des compositeurs est inversement proportionnel au résultat obtenu dans une échelle de virilité : autrement dit, moins un compositeur est viril, plus il est doué pour la composition. Plus précisément, plus il juge importante sa part féminine par rapport à sa part masculine, meilleure sera l'évaluation faite de ses œuvres. Même constat chez les femmes : il existe une relation inversement proportionnelle entre le talent de compositrice et le degré de féminité.

C) L'Islam et la musique

« Mon cœur se refuse à aimer un autre que Toi. O mon Bien-Aimé, Toi que j'appelle de mes vœux ardents, Toi, mon désir passionné, désir après une longue attente, quand donc viendra l'heure de ma rencontre avec Toi ? »²⁰⁸.

Ainsi s'exprimait Rihana, une mystique musulmane, au huitième siècle de notre ère²⁰⁹. À la même époque vit Goufayra. Elle est née dans une famille pauvre à Basra, dans l'Irak actuel. Elle aurait été joueuse de flûte puis esclave, avant de finir ermite. Elle est la première à avoir utilisé le terme arabe *hubb*, soit le feu de la passion humaine, à propos de Dieu. C'est l'une des fondatrices du soufisme, voire la sainte islamique par excellence après Marie. Sa renommée était si vaste qu'elle a été assimilée par la France du XVIIe siècle à une sainte chrétienne mythique, Dame Caritée, archétype du pur amour divin.

À la différence de l'islam orthodoxe, le soufisme fait usage de la danse, de la musique et de certains instruments, de façon à accéder à la transe et à l'union directe avec Dieu.

Mais les soufis furent souvent persécutés par les musulmans orthodoxes qui leur reprochaient entre autres choses l'usage de la musique.

Dans le Coran, il n'est presque rien dit sur la musique et le chant, si ce n'est que sont condamnés les sifflets et les battements de mains qui accompagnaient certains rituels païens. En revanche, on trouve plus d'indications dans les hadith. Ceux-ci sont parfois contradictoires, mais il est frappant d'y retrouver de façon répétitive la condamnation du triptyque vin-femmes-musique, auquel se rajoute souvent le volet du jeu.

Citons quelques-uns de ces hadith : « La musique et la magie de la fornication », « Mon Seigneur m'a interdit le vin, le jeu, le luth et le tambour », ou bien le plus connu : « Satan fut le premier qui se lamenta et chanta »

On attribue au sultan Yasid III les paroles suivantes : « Méfie-toi de la musique, car elle entraîne l'absence de modestie, augmente la concupiscence et ruine la vertu. Vraiment, elle prend la place du vin et procure ce que procure l'ivresse. Et si tu ne peux empêcher de t'occuper de musique, tiens-la en dehors du chemin des femmes, car chanter incite à la fornication ».

Il y a plusieurs écoles juridiques orthodoxes en Islam, mais à des degrés divers, toutes s'opposent à la musique. La ligne la plus extrême est suivie par le rite malékite, qui interdit jusqu'à la cantillation du Coran, et par le rite hanbalite, qui interdit l'appel à la prière dans une forme musicale.

On sait qu'aujourd'hui encore, les pouvoirs les plus extrémistes, comme ceux des talibans, interdisent la musique. Ils obligent même les propriétaires d'instruments de musique à les détruire.

Voici donc pour les quelques constats de la première partie de notre intervention.

Tentons maintenant de les approfondir.

²⁰⁸ Cit. par René R.Khawam, *Propos d'amour des mystiques musulmans*, Paris, éditions de l'Orante, 1960, 184-185.

²⁰⁹ Une mystique de cette époque, Rouqayya de Mossoul, prodiguait cet avertissement aux juristes : « *O juristes, exercez vos talents de commentateur de la Loi religieuse sur les rites qui procurent le salut éternel, et non sur la façon canonique de monter sur une mule ou sur une jeune chamelle* ».

PARTIE II : INTERPRETATIONS

Nos investigations porteront d'abord sur la pensée hindoue, après quoi nous dirons quelques mots sur la situation de la femme dans les monothéismes.

A) La pensée hindoue

Nous étudierons successivement la place de la musique et celle de la femme.

a) La musique

Aucune mythologie ne semble avoir donné autant d'importance à la musique que l'hindouisme. « Dans la nuit de Brahma, la nature est inerte et ne peut danser avant que le veuille Shiva. Il sort de son immobilité, et, dansant, envoie à travers la matière les vibrations du son naissant procédant du tambour. Alors, la Nature danse aussi... alors dans la plénitude du temps, dansant toujours, Shiva détruit par le feu les objets et les formes et c'est à nouveau le repos²¹⁰ ».

Pour l'indianiste et musicologue Alain Daniélou, « L'Univers est pour les hindous une pensée divine perçue par nous comme une réalité tangible au moyen de l'illusion des sens. La musique est la clé qui nous permet d'établir le lien fermant le cercle que forme la pensée qui crée, la matière qui transmet et la sensation qui perçoit²¹¹ ».

C'est par la musique que chacun de nous parvient à découvrir sa vibration de base, le sa, la tonique qui correspond à sa nature profonde, dans un monde où tout est vibration. C'est donc à travers la musique, parce qu'elle se rapproche le plus de l'état vibratoire pur, que nous pouvons pressentir l'état divin, que nous ne pouvons pas concevoir intellectuellement.

Du XIIe au XIIIe siècles, de nombreux traités sont écrits sur la danse et la musique. Sous le nom de Natya, musique, danse et théâtre formaient une unité et chaque temple, comme chaque cour avait ses musiciens.

Dans l'art du Gandara, Bouddha est représenté au moment de sa mort à demi étendu sur son lit est entouré de musiciennes. Au Tibet, les lamas enseignent que la religion et le son ne font qu'un.

B) Les conceptions de la femme

Comme nous l'avons vu quand nous avons parlé des courtisanes, les positions occupées par les femmes dans la société hindoue sont diverses. Il en est d'ailleurs de même dans la plupart des sociétés, y comprises européennes.

Née vers 1498 dans la région du Marwar, au Rajasthan, Mira Bai est la fille d'un prince rajpoute. Elle est mariée à un autre Prince, mais devient veuve rapidement. Vouée au culte de Krishna, elle fréquente les sâddhu, les ascètes itinérants et exprime sa foi au moyen de chants et de danses exaltées. C'est aussi une poétesse. Dans ses textes, elle s'identifie à l'épouse éternelle de son Seigneur, et expose la voie de son ascèse, qui lui permet d'accéder à la délivrance. Elle décède vers 1547 à Dwarka, une des sept villes sacrées de l'hindouisme. La légende raconte qu'elle aurait été absorbée par la statue du dieu Krishna dans le temple de RavPanchor, réalisant ainsi l'union totale avec la divinité. L'iconographie nous la montre vêtue de somptueux vêtements et tenant en main un instrument à cordes.

Autre figure féminine dont la mémoire est encore révérée aujourd'hui, la princesse Lalla (ou Lalleshwari). Elle appartient à l'école shivaïte du Cachemire, particulièrement brillante entre les IX et XIe siècles. Elle est née vers 1350 dans un milieu hindou instruit. Devenue veuve très jeune, elle se consacre totalement à Shiva, menant une vie errante, transgressant les interdits qui concernent les femmes et recueillant certaines traditions tantriques. Elle connaît de profondes

²¹⁰ Cf. E. Buchet, *L'Homme créateur*, Paris, Buchet- Chastel, 1975, 183.

²¹¹ A. Daniélou, *Origines et pouvoirs de la musique*, Paris et Pondicherry, Kailash, 2005, 193.

extases et compose de nombreux chants, réunis en un recueil, *Les Dits de Lalla*, où elle exalte la beauté de son Dieu : « Du feu de l'amour, mon cœur s'est consumé... c'est alors que j'ai trouvé Shiva... quand je le contemplais... je vis que tout était Lui et que je n'étais rien ». Il est probable qu'elle a eu des contacts avec la mystique soufie, dans cette région habitée à la fois par des hindous et des musulmans.

On peut aussi penser à Ma Anandamoyi (la Mère), une des figures spirituelles majeures de l'Inde contemporaine (1896-1982). Née au Bengale dans une famille de brahmanes pieux, elle est reconnue très jeune comme une sainte et sa réputation franchit les frontières de l'Inde. Les hindous la présentent comme un avatar de Vishnou, une incarnation de la Mère divine, née déjà libre et éveillée. Impossible de ne pas penser ici à la grande mystique chrétienne, Sainte Thérèse d'Avila (1515-1582) qui décrit ainsi le phénomène extatique : « Il n'y a pas moyen de résister à l'extase ; et l'âme bien souvent est enlevée de terre par Dieu comme par un aigle, sans savoir où il l'emporte, sans aucune préparation ni coopération de sa part ; elle est alors saisie d'une sorte de terreur mêlée cependant d'une grande suavité. Il faut du courage en ces circonstances pour s'abandonner à la conduite de l'esprit qui vous enlève et dont l'action se joue de vos résistances ». Mais il s'agit là d'êtres exceptionnels.

La femme hindoue de la vie quotidienne est autre²¹², comme partout.

L'épouse fidèle, la Sati, est dans une maison l'image de la déesse Sri, qui associe beauté et prospérité. Elle est inséparable d'une stricte observance du dharma. Elle est avant tout décrite dans son rapport à l'homme, et secondairement comme mère, ce qui la distingue de la femme des monothéismes, où la fonction reproductrice est toujours mise en avant. La Sati ne peut donner d'enfants à son mari que s'il y a attirance mutuelle, comme le rappellent les lois de Manou. Le plaisir physique est très important. Au point qu'on a parfois l'impression que tout peut se passer comme si le sentiment n'existait pas. Comme nous l'avons déjà noté, on se situe ici aux antipodes de l'amour courtois. Toutes les jeunes filles doivent étudier les traités de Kama (Kama signifie toute forme de désir) avant de se marier. Mais dans les rapports sexuels, la femme n'est pas dominée, c'est une partenaire. Ce qui là encore ne correspond pas à son rôle dans les traditions antiques et européennes, où elle a été longtemps l'instrument du plaisir masculin. La conquête d'une femme doit avoir pour objectif un plaisir partagé. L'épouse du brahmane est davantage absorbée par ses devoirs religieux ; elle est moins orientée que les hommes que les autres femmes vers le Kama. En effet, l'acte sexuel provoque un affaiblissement du corps et donc de l'esprit. Cette croyance est très répandue dans beaucoup de cultures. En France, Van Gogh donnait en 1888 ce conseil un de ses amis :

« Mange bien, fais de l'exercice physique comme un soldat, et si tu ne baisses pas trop, tes peintures seront pleinement puissantes ».

Hindouisme et bouddhisme considèrent donc la sexualité comme une part importante et naturelle de la vie, sans préjugés particuliers, à la différence des monothéismes.

La mythologie permet de mieux comprendre la pensée hindoue sur la femme²¹³.

Quand se manifeste la première tendance vers la création de l'univers, celle-ci prend la forme d'une tension entre deux pôles opposés. Un principe mâle et un principe femelle, que l'on retrouve à l'œuvre dans toute forme de pensée et de vie. Aucun des deux n'est supérieur ni antérieur à l'autre. L'un ne peut exister sans l'autre. Dans les textes shivaïtes, Shiva ne peut advenir sans sa Shakti, la puissance femelle. Ces deux principes ne sont pas antagonistes, mais synchroniques. La différenciation entre les êtres et les choses provient du degré de masculinité et de féminité des éléments qui les composent. Dans la société exotérique, où l'ordre social protège la transmission des rites, ce dualisme devient hiérarchique. Chaque degré hiérarchique est masculin par rapport au degré qui lui est inférieur ou supérieur. Le roi est féminin par rapport au prêtre et lui est donc soumis ; le marchand est féminin par rapport au roi et lui doit obéissance ; l'artisan est féminin par rapport au marchand et le sert comme un esclave. Le principe mâle est donc supérieur. Comme

²¹² Cf. Madeleine Biardeau, *L'hindouisme*, Paris, Flammarion, 1995, 78,85,106.

²¹³ Cf. A. Danielou, *La femme hindoue et la déesse*, dans : A. Danielou, *La civilisation des différences*, Ed. Kailash et J.L.Gabin, 2003, 81-89.

dans beaucoup de sociétés, on retrouve des oppositions binaires bien mises en évidence par Claude Lévi-Strauss dans ses études sur les mythes. Du côté de l'homme la lumière, la force, la sensualité, le savoir dominant la grâce, l'ascétisme, l'intuition, la femme. Celle-ci est donc soumise à l'homme. Elle atteint par la soumission ce que l'homme doit gagner par la force. L'homme est pour la femme la personnification du divin. Plus on s'élève dans la hiérarchie sociale, plus le rôle de l'homme est important, celui de la femme effacée. L'homme est le gardien de l'ordre extérieur, des traditions. Au bas de la hiérarchie, la femme prédomine dans l'ordre matériel. L'homme est seulement un fécond fondateur au rôle secondaire. C'est pourquoi la famille du brahmane est toujours patriarcale et la famille artisanale, à des degrés divers, matriarcale.

Mais la femme n'est pas que dominée. En effet, du point de vue ésotérique, c'est au contraire le principe féminin qui prime. Dans les rites secrets et magiques, elle joue le rôle essentiel et dominant. Le brahmane vénère la déesse, les symboles féminins. Les initiations des plus hauts ordres sont de forme féminine. À l'inverse, dans les basses castes où le féminin prédomine dans la société exotérique, les rites sont phalliques. La femme est la déesse du sanctuaire familial. Le père accomplit pour ses fils les rites d'initiation et de caste, mais c'est la bénédiction de la mère qui est nécessaire pour entrer dans la voie du sannyasa, le renoncement. La femme possède une fonction sacerdotale essentielle même dans les rites publics, et doit comme l'homme s'y préparer par le jeûne et la purification

L'androgynie est de bon augure car elle réalise l'union des aspects masculins et féminins.

Plus largement, dans les divers aspects de l'univers, la forme pure, le concept abstrait des choses et les aspects multiples de ce que nous percevons par les sens sont considérés comme masculins. Mais l'énergie, la puissance, la force par laquelle ces formes abstraites deviennent des réalités perceptibles sont d'essence féminine. C'est pourquoi dans le panthéon hindou chaque dieu n'a d'existence, de pouvoir de se manifester que lorsqu'il est uni à sa contrepartie féminine, sa Shakti. L'union du phallus et du sexe féminin symbolise aussi bien la réalité divine que celle physique. On comprend donc que l'acte sexuel soit le plus important des rites et qu'accompli en tant que rite, il soit le moyen le plus efficace de participer à l'œuvre cosmique. Les Upanishad décrivent ainsi le brasier : « La femme est le foyer, l'organe mâle le feu, les caresses la fumée, la vulve est la flamme, la pénétration le tison, le plaisir l'étincelle. Dans ce feu, les dieux sacrifient la semence et un enfant naît »²¹⁴.

Mais la différenciation sexuelle se lit aussi dans les canaux reliant le corps aux deux côtés du cerveau²¹⁵ et aboutissant au sommet du crâne au muladhara, le lotus des mille pétales. Ida, le circuit de gauche, est associé à la lune. Il correspond aux aspects de notre personnalité considérés comme féminins, c'est-à-dire aux perceptions intuitives qui s'expriment dans le langage musical. Le circuit de droite, Pingala, est à l'inverse solaire. Il est actif, masculin, intellectuel.

Le point de vue de l'anthropologue peut différer de celui du croyant. Dans ces systèmes raffinés de pensée, il peut voir l'habillage de rapports de domination, de même que l'imaginaire féodal de la société médiévale européenne se fondait sur l'idée de complémentarité, mais dissimuler ce que des auteurs marxistes peuvent appeler l'exploitation d'un groupe social par un autre. Et on pourrait dire on pourrait également citer dans le même sens l'analyse marxiste des rapports de classes d'âge dans certaines sociétés d'Afrique Noire, les aînés dominant les plus jeunes. Il reste que si ces croyances ne sont pas des objets matériels, et si elles dissimulent certains processus, elles n'en sont pas moins réelles. En ce sens qu'elles déterminent des comportements des modes de pensée, des habitus, au sens de P. Bourdieu. Comme l'a écrit le médiéviste français bien connu Georges Duby : « La trace d'un rêve n'est pas moins réelle que celle d'un pas ».

Est-ce que la neurologie moderne confirme la vision hindoue des canaux reliant le corps aux deux hémisphères du cerveau ? On sait que les femmes utilisent leur cerveau de manière moins latéralisée que les hommes, mais il est difficile d'en tirer des conclusions d'ordre général, tellement les différences individuelles sont grandes. D'autre part, l'imagerie a mis en évidence

²¹⁴ Chandagogy Upanishad, 5, 4-8.

²¹⁵ Cf. A. Danielou, *op.cit.* (Origines et pouvoirs de la musique), 209.

l'implication de régions cérébrales identiques pour la mémoire des mots et la mémoire musicale. On sait que le langage active plutôt les aires de l'hémisphère gauche, ce qui ne correspond donc pas à la vision hindoue. La musique active les mêmes aires dans les deux hémisphères, auxquelles s'ajoutent certaines régions de l'hémisphère gauche. Les travaux de neuro- imagerie cérébrale montrent donc que les aires du langage et de la musique se recouvrent largement au sein de l'hémisphère gauche. La mémoire musicale n'est pas inscrite de manière isolée dans une région déterminée, mais réside plutôt dans la conjonction de l'activité de deux grands réseaux neuronaux, l'un situé dans l'hémisphère droite et l'autre dans l'hémisphère gauche, chacun correspondant aux différentes facettes de la mémoire musicale²¹⁶.

C) Les monothéismes

J'ai déjà parlé de l'attitude de l'islam par rapport à la musique et au chant. Je n'envisagerai donc que de façon très sommaire les rôles reconnus par la doctrine chrétienne à la musique et au chant, qui sont beaucoup moins étendus que dans l'hindouisme, mais bénéficient d'un jugement plus favorable que dans l'islam.

Quant au rôle de la femme, il est globalement conçu comme négatif par les monothéismes. On ne retrouve donc pas le caractère dualiste de la pensée hindoue.

a) La musique et le chant des femmes dans le christianisme

Saint Augustin (354-430), grand connaisseur de l'âme humaine, évoque ainsi l'émotion qu'il ressent en écoutant les chants sacrés :

« Le chant de votre Église, ô mon Dieu ! ajoutait une nouvelle douceur à vos hymnes et à vos cantiques ; et je ne saurais exprimer combien j'en étais attendri, ni combien il me faisait répandre de larmes (...) L'union harmonieuse de tant de voix me rendait plus attentif et plus sensible à vos vérités qui entraient ainsi dans mon cœur avec un nouveau plaisir, et qui le remuaient par le sentiment d'une piété si vive et si tendre, que je ne pouvais retenir mes larmes et que je trouvais une consolation indicible à les laisser couler²¹⁷ ».

Jusqu'ici, tout va bien : l'émotion est au service de la piété. Mais plus loin, Augustin sent bien le danger du pur plaisir esthétique, qui peut ne concerner en rien le sentiment religieux. Dans ce cas, ce plaisir devient péché :

« Mais la délectation de ma chair, à laquelle il ne faut pas permettre de briser le nerf de l'esprit, me trompe souvent : le sens²¹⁸ alors n'accompagne pas la raison en se résignant à rester derrière elle, mais, simplement parce qu'il a mérité d'être admis à cause d'elle, il va jusqu'à prétendre la précéder et la conduire. Voilà comment je pêche en cette matière, sans me rendre compte ; c'est après coup que je me rends compte (...) Je balance entre le péril qu'il y a de rechercher le plaisir, et l'expérience que j'ai faite de l'avantage que l'on reçoit de ces choses, et me sens plus porté, sans néanmoins prononcer sur cela un arrêt irrévocable, à approuver que la coutume de chanter se conserve dans l'Eglise, afin que par le plaisir qui touche l'oreille, l'esprit encore faible s'élève dans le sentiment de la piété. Toutefois, lorsqu'il arrive que le chant me touche davantage que ce que l'on chante, je confesse avoir commis un péché qui mérite châtement ; et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter »²¹⁹.

Texte célèbre, écrit au début du Ve siècle après J.-C., qui servit de justification à la méfiance de l'Eglise envers la musique et son pouvoir évocateur. Pour l'essentiel, on peut résumer ainsi la doctrine catholique : la musique est permise à l'église pourvu qu'il s'agisse d'un moyen pour favoriser la prière. Chez les protestants, Luther était très favorable à la musique et au chant pendant les services divins : c'est en partie à lui que nous devons la musique sacrée de Jean-Sébastien Bach.

²¹⁶ Cf. H. Platel, La mémoire musicale, *Cerveau et Psycho*, L'essentiel numéro 4, Novembre 2010-Janvier 2011, 55.

²¹⁷ Saint-Augustin, *Confessions*, Livre IX, chapitre VI

²¹⁸ Par *sens*, il faut ici entendre *sensualité*.

²¹⁹ *Ibid.*, Livre X, chapitre 33, édition 1993, page 382.

En revanche, le chant des femmes fut banni des églises au bout de quelques siècles, car les autorités ecclésiastiques le trouvaient trop propice aux tentations charnelles. C'est au fond le vieux mythe d'Ulysse et les sirènes... Il faut attendre 1963 et une décrétale du pape Jean XXIII pour que le chant des femmes soit de nouveau autorisé à l'église, à condition qu'elles ne soient pas dans le chœur.

b) Les conceptions de la femme

De nombreuses femmes sont présentes dans la vie de Jésus. Évidemment sa mère, mais aussi de simples mortelles. Marie-Madeleine, aux mœurs légères ; la Samaritaine, à qui Jésus s'adresse près d'un puits et révèle le sens de la prière ; des femmes qu'il guérit ; la femme adultère, qu'il sauve de la lapidation et ne condamne pas. Et c'est à des femmes qu'il apparaît en premier après être ressuscité dans son corps glorieux. Elles comprennent souvent mieux que les apôtres ce que Jésus veut dire. Il ne parle jamais ni d'Ève, ni du péché originel.

Mahomet aimait également les femmes. D'elles, il a écrit : « De votre monde, Dieu m'a fait aimer les femmes et les parfums agréables, et l'oraison est la consolation de mes yeux ». Dans l'Arabie préislamique, son enseignement est libérateur. Il condamne de manière absolue l'infanticide des petites filles, accorde une demi-part d'héritage aux filles alors qu'elles n'en avaient aucune. Dans une société où la polygamie était pratiquée largement et sans aucune mesure de protection pour les femmes, il pose des limites : « Si vous craignez de ne pas être équitables, n'épousez qu'une seule femme »²²⁰. De plus, la première personne qui a cru en son message est une femme, son épouse Khadidja, qu'il conservera de manière amoureuse dans son souvenir après son décès. Aïcha, sa dernière et jeune épouse, interviendra après la mort du Prophète dans des débats touchant à la formation de la tradition musulmane.

Mais les monothéismes sont en général globalement défavorables aux femmes. Car ils naissent et se développent au sein de sociétés profondément patriarcales.

Les exemples de cette péjoration de la femme abondent : dans le christianisme des premiers temps, les Pères de l'Eglise sont convaincus qu'au paradis la femme sera absorbée dans le masculin. La sexualité est vue avec la plus grande méfiance. Pour Saint Paul, la virginité est supérieure au mariage, qui sert à éviter la fornication en canalisant les instincts sexuels.

La reproduction n'ayant plus de sens, la femme perdra ses organes, alors que l'homme restera inchangé. Pour les religions du Livre, la femme n'est qu'un vase, passif, dans lequel l'homme, actif, verse sa semence. Chez les Juifs orthodoxes, seuls les hommes étudient la Torah.

Il faut attendre l'époque moderne, pour que Dieu ne soit plus perçu comme un juge redoutable, mais comme bon et miséricordieux. La figure paternelle de Dieu tend à s'estomper au profit d'une représentation d'ordre davantage maternel. Cette évolution est évidemment synchronique du changement de la position de la femme dans les sociétés modernes. Ces dernières reconnaissent aussi davantage qu'auparavant des qualités identifiées comme féminines, telles que la compassion, l'ouverture, l'accueil, la sacralisation de la vie. Ce sont les idées propagées par les théories du care, très en vogue en Amérique du Nord à l'époque actuelle.

CONCLUSION : SAKOUNTALA²²¹

Sakountala est un drame du poète hindou Kalidasa, célébrant les retrouvailles de Sakountala et de son époux au Nirvana, après une séparation provoquée par un enchantement.

²²⁰ Coran, IV, 3.

²²¹ Sakountala a été créé sous forme de ballet par une des meilleures chorégraphes et danseuses classiques françaises, Marie-Claude Pietragalla. La création a eu lieu à Marseille en 1999. L'artiste y donne une interprétation de la vie intérieure de Camille Claudel pendant ses trente ans d'internement. L'œuvre s'ouvre par une des scènes les plus impressionnantes : l'escalade de filets par tous les artistes pour représenter les *Portes de l'enfer*, surmontées par la Mort. Ces portes s'ouvrent sur la cellule capitonnée de Camille. Dans la première partie du spectacle, Camille revit son enfance. En seconde partie, Marie-Claude Pietragalla incarne les plus célèbres sculptures de Camille, dont Sakountala.

C'est aussi un plâtre datant de 1886 de Camille Claudel, qui sera transformé en marbre en 1905. On le nomme également L'Abandon. L'œuvre est dramatique et passionnée : une femme nue est agenouillée devant un homme également nu, dans une attitude implorante. Camille n'a que vingt-quatre ans quand elle confectionne le plâtre, signe d'une maturité étonnante. Depuis quelques années, elle vit une liaison tumultueuse avec Rodin, tout en collaborant avec lui à certaines de ses œuvres maîtresses, comme Les Portes de l'enfer. Elle voudrait que Rodin l'épouse, mais celui-ci a une compagne, Rose Beuret, qu'il n'est pas décidé à quitter et épousera peu avant de mourir. En 1892, Camille se sépare de lui.

Faut-il voir dans cette œuvre une métaphore du destin de Camille ? C'est par désespoir qu'elle abandonne Rodin, non sous l'effet d'un sortilège ; ils ne se retrouveront pas, si ce n'est peut-être au Nirvana.

L'œuvre elle-même me semble exprimer les aspects à la fois érotique et mystique qui sont au cœur de la pensée hindoue. Ce sont en tout cas ces aspects que souligne son frère, le poète Paul Claudel, dans les lignes suivantes :

« Que l'on compare Le Baiser de Rodin avec la première œuvre de ma sœur que l'on peut appeler L'Abandon. Dans le premier, l'homme s'est pour ainsi dire attablé à la femme, il est assis pour mieux en profiter, il s'y est mis des deux mains (...) dans le groupe de ma sœur, l'esprit est tout, l'homme à genoux, il n'est que désir, le visage levé, aspire, étreint avant qu'il n'ose le saisir, cet être merveilleux, cette chair sacrée, qui, d'un niveau supérieur, lui est échu. Elle, cède, aveugle, muette, lourde, elle cède à ce poids qu'est l'amour, l'un des bras pend, détaché, comme une branche terminée par le fruit, l'autre couvre les seins et protège ce cœur, suprême asile de la virginité. Il est impossible de voir rien à la fois de plus ardent et de plus chaste. Et comme tout cela, jusqu'aux frissons les plus secrets de l'âme et de la peau, frémit d'une vie indicible ! La seconde avant le contact ».

N.ROULAND Addendum à la conclusion de sa communication

Au terme de ma communication, il convient de relier ces propos sur les femmes à la célébration de l'ouvrage qui nous a réunis pendant quelques jours : le Thirukkural, cette œuvre majeure de la littérature tamoule, et peut-être même universelle.

Divisé en trois livres, cet ouvrage n'est pas un traité d'esthétique, mais un guide de la bonne vie.

Nous trouvons donc plusieurs recommandations sur les qualités que doivent montrer dans la vie pratique les femmes et les hommes de bien. Comme l'ont souligné des intervenants, certains de ses conseils rejoignent une morale universelle.

Je voudrais les citer dans la belle et récente traduction de Kalladan T. Djanaguirama consacré au livre de la Vertu²²².

Dans le chapitre six, traitant de la valeur d'une épouse, il est par exemple écrit :

Une femme bonne est celle qui maintient le ménage de sa maison en pratiquant les vertus familiales suivant le revenu de son mari

Qui y a-t-il de plus excellent qu'une femme infailliblement chaste ?

À quoi sert de garder une femme dans la solitude ? Sa meilleure protection est qu'elle se défende par sa chasteté.

L'auteur revient plus loin sur le thème de la chasteté, rempart contre la fidélité et l'adultère, dans le chapitre quinze, tout entier consacré au devoir de ne pas convoiter la femme d'autrui :

Celui qui convoite la femme d'une personne qui se confie à lui n'est qu'un cadavre.

Ne pas voir la femme d'autrui avec convoitise, c'est une virilité noble ; ce n'est pas seulement la vertu des grands, mais aussi leur moralité.

Ces conseils de vertu s'inscrivent dans une morale plus générale du renoncement aux passions. Le chapitre trente-sept s'intitule : Couper le désir. Il y est écrit :

Le désir est la douleur de toutes les douleurs ; celui qui le dissipe jouit du bonheur sans cesse, ici-bas.

²²² Cf. Kalladan T.Djanaguirama, *Thirukkural- Vertu- Lectures et Réflexions*, Pondichery, 2015.

Le renoncement aux passions et au désir n'est pas à vrai dire le propre de l'hindouisme ni du bouddhisme. Dans toute les traditions religieuses ou spirituelles, notamment l'ascétisme, ce renoncement est prescrit aux sages ou à l'amoureux de Dieu. Les philosophes grecs ne parlent-ils pas de l'ataraxie ?

On peut cependant se demander ce que serait la vie sans passions. Pendant longtemps la philosophie occidentale a condamné les passions. Puis Hegel vint qui a écrit, à mon avis à juste titre, que la passion en elle-même n'est pas condamnable, et qu'il faut la juger selon le but qu'elle poursuit²²³.

²²³ Cf. N.Rouland, *Du droit aux passions*, Presses Universitaires d'Aix – Marseille, 2005.