

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

"Femmes artistes (2)", Sextant, Volume 12, Groupe interdisciplinaire d'Etudes sur les femmes de l'Université libre de Bruxelles, 1999.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Les illustrations de cet ouvrage n'ont pu être reproduites afin de se conformer à la législation belge en vigueur.

L'œuvre a été publiée par les Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes de l'Université Libre de Bruxelles

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site http://digitheque.ulb.ac.be/

Sextant

Revue du Groupe interdisciplinaire d'Etudes sur les Femmes

12 - 1999



Femmes artistes (2)

VIB

SEXTANT

Revue bisannuelle publiée par le Groupe interdisciplinaire d'Etudes sur les Femmes avec le concours du Fonds Suzanne Tassier (ULB)

Comité scientifique

Claire Billen, Andrée Despy-Meyer, Marie-Sylvie Dupont-Bouchat, Madeleine Frédéric,

Eliane Gubin, Serge Jaumain,

Andrée Lévesque, Jean-Pierre Nandrin, Bérengère Marquès-Pereira, Anne Morelli,

Jean Puissant, Eliane Richard, Anne Summers.

Secrétariat de rédaction

E. Gubin

GIEF-ULB 50 avenue Franklin Roosevelt CP 175/01 1050 Bruxelles

Télécopieur 02 650 39 19 Courrier électronique : egubin@ulb.ac.be

Couverture

Isabelle Grosjean

Illustration: La pianiste Olga Janina, déguisée en homme, en compagnie d'autres

élèves de Listz (coll. privée)

Prix et abonnement Au n° 450 FB (+ 50 FB frais de port)

Abonnement 800 FB (+ 100 FB frais de port) Pour l'étranger : Majoration des frais de port (80 FB au n°;

160 FB à l'abonnement)

En vente:

Presses de l'ULB 22 av. Paul Héger, 1050 Bruxelles

Librairie Ferraton 162 chaussée de Charleroi 1060 Bruxelles Par correspondance : commande avec chèque barré à

GIEF-ULB 50 av. Franklin Roosevelt CP 175/01

1050 Bruxelles (avec mention de l'ouvrage désiré)

Dépôt légal D 1999/5999/1

SOMMAIRE



DOSSIER

7 Sabine Van Cauwenberge

Femmes artistes en Belgique au XIX siècle

37 Malou Haine

La pianiste Olga Janina à Bruxelles de décembre 1871 à Pâques 1872

59 Karin Schneider

Etre comédienne au tournant du siècle. Le Conservatoire de Bruxelles 1880-1914

87 Danielle Roster

La compositrice Lou Koster (1889-1973)

119 Sandrine Dauphin

Frida Kahlo. Martyre et icône

DÉBAT

135 Aline Charles

Histoire des femmes et histoire de la vieillesse. Un rendez-vous à prendre

167 LIVRES



Femmes artistes en Belgique au XIX° siècle¹

Sabine Van Cauwenberge

« Sur les traces d'Angelica Kauffman et de Mme Vigée-Lebrun... »

• Comme, depuis quelque temps surtout, nombre de Dames et de Demoiselles, s'adonnent à la culture des Arts du Dessin, et que même plusieurs sur les traces d'Angelica Kauffmann et de Mad. Le Brun, cultivent, avec succès, la Peinture Historique; dont, dans les dernières expositions, nous avons eu les preuves les moins équivoques, l'Académie a cru devoir continuer à encourager leurs efforts; elle se propose en conséquence un Concours, auquel elles sont spécialement et exclusivement appelées, sans néanmoins qu'aucune d'elles soit exclue de la faveur de concourir pour les autres prix *².

¹ Article traduit de "Een verschijnsel der beruchte ontvoogding? Vrouwelijke kunstenaars in de negentiende eeuw", dans K. VAN DER STIGHELEN et M. WESTEN (ed.) Catalogue de l'exposition Elk zijn waerom. Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950, Anvers. 1999.

² Cfr. Salon de Gand. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture, etc. Exposés au Musée de l'Académie, le 7 Août 1826, Gent 1826, p. 4. Ces prix n'ont été retrouvés qu'à Gand.

La présence remarquée de femmes artistes aux expositions triennales et plus précisément leur savoir-faire dans le genre historique détermine, en 1826, la Société des Beaux-Arts de Gand à instaurer un prix particulier pour les femmes artistes. La consultation des catalogues des salons, au début du siècle passé, surprend en effet par le nombre de femmes artistes parmi les exposants, un phénomène qui doit sans doute être lié à la renaissance de la culture et de la vie artistique à cette époque mais aussi à la place de choix qu'occupent les arts d'agréments dans l'éducation des jeunes filles de la bourgeoisie.

A la fin du XVIIIe siècle, la vie artistique dans les Pays-Bas du Nord connaît en effet un nouvel essor, grâce à la création de différentes sociétés mais surtout grâce à l'organisation d'expositions d'œuvres d'artistes contemporains. A leurs débuts, ces expositions étaient relativement modestes et présentaient surtout des œuvres d'artistes professionnels. Des femmes, artistes de profession, comme Maria Mijin-Ommeganck, Françoise Ridderbosch-De Medts, Anne-Marie Diegenant-Van Reysschoot ou Marie Elisabeth De Latour-Simons, qui appartenaient toutes à des familles artistiques confirmées, y furent associées. Ces initiatives furent très rapidement relayées par les Sociétés des Beaux-Arts de Gand, de Bruxelles et d'Anvers et des expositions analogues furent organisées à tour de rôle dans les trois villes. Les salons offraient ainsi un forum idéal pour la rencontre des artistes et d'une bourgeoisie en ascension sociale, désireuse de convertir son capital financier croissant en objets de prestige culturel et social³. C'est pourquoi ces expositions rencontrèrent un réel succès et le nombre de participants augmenta rapidement. Mais ce qui est plus frappant encore est la participation croissante d'amateurs à ces expositions, parmi lesquels beaucoup de filles et de femmes issues de familles éminentes.

Au début du XIX siècle, l'éducation artistique était quasi la seule forme d'enseignement que les filles pouvaient suivre. La situation en Belgique n'était guère différente de celle des autres pays européens. Pour la bourgeoisie, quelle que soit sa conviction idéologique, il était

^{3.} J. ROEGIERS, "Sociocultureel leven in de Zuidelijke Nederlanden 1794-1814" Algemene Geschiedenis der Nederlanden, t.11, (pp. 70-83, surtout pp. 80-81. J. ART, "Sociocultureel leven in de Zuidelijke Nederlanden", Idem, t. 11, p. 145.

évident que la place des femmes était au fover. L'éducation des filles était donc principalement centrée sur les tâches domestiques. Mais leur programme d'études, que ce soit à domicile sous la houlette d'une gouvernante ou dans les nombreux pensionnats privés, comportait aussi des arts d'agrément : la musique, la peinture, la danse et la broderie4. En adoptant ce programme, la bourgeoisie copiait les attitudes et l'idéal éducatif de l'aristocratie où, depuis le XVIIe siècle, une introduction aux beaux-arts faisait partie des matières obligatoires⁵. C'est ainsi qu'â partir du XIX^e siècle, les jeunes bourgeoises durent aussi apprendre à broder, à jouer de la musique, à dessiner et à peindre. Seules la mode et la pression sociale expliquaient cette évolution : il ne s'agissait pas de développer chez ces jeunes filles des dons artistiques mais bien des qualités qui pouvaient les rendre attractives pour d'éventuels épouseurs.

Si les nobles conviaient des artistes à domicile pour assurer la formation de leurs enfants, dans la bourgeoisie il était plus habituel de faire suivre aux filles quelques lecons chez des artistes locaux⁸. Ainsi l'artiste bruxellois François Jacobs prit part en 1808 au salon de Gand avec 32 élèves. Les principales familles bruxelloises étaient représentées : · Parmi ceux-ci nous en trouvons un grand nombre appartenant aux premières familles de Bruxelles; citons notamment : Mesdames de Lalaing, de 't Serclaes, de Trazegnies, Vandermeulen, de Schouten, d'Auxy de Neuville; Mesdemoiselles C. du Monceau, de

^{4.} D. KEYMOLEN, "Vrouwenemancipatie 1844-1914", Algemene Geschiedenis der Nederlanden, t.13, Haarlem, 1978, p. 66.

^{5.} L. NOCHLIN & A. SUTHERLAND HARRIS, Women Artists: 1550-1950, 1994, pp. 73-78; G. GREER, The obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and their Work, New York, 1979; R. KELSO, Doctrine for the Lady of the Renaissance, Chicago 1976, pp. 46-47.

^{6.} Par exemple, la première reine des Belges, Louise-Marie, une dilettante qui n'est pas sans talent, bénéficia, à la cour de son père le roi Louis-Philippe, de leçons données par les peintres Pierre-Joseph Redouté, Vernet, Ary Scheffer et Delaroche: A. DiERKENS & J.-M. DUVOSQUEL, (ed.), Louise-Marie élève de Redouté, et Léopold ler en Ardenne, Bruxelles, 1991, p. 13. En Belgique, la reine Louise-Marie aurait continué à entretenir des contacts avec le peintre: L. EWALS, Ary Scheffer 1785-1858. Gevierd Romanticus, Zwolle, 1995, p. 46; catalogue de l'exposition Dynastie en Cultuur, Bruxelles, 1990, pp. 17-19.

Middeleer, A. de Steenhaut, de Beaudignies, de la Hamayde, de l'Ortye⁷.

L'initiative fut appréciée et l'on vit les artistes exposer avec leurs élèves aux salons suivants. Ces salons, tenus souvent chez un membre de la famille ou chez une connaissance, leur offrait une occasion idéale de montrer leurs aptitudes⁸. Pour de nombreux artistes professionnels, le nouveau groupe de personnes intéressées constituait un appoint appréciable. Les expositions faisaient aussi fonction de « carte de visite » pour les leçons privées que les différents maîtres donnaient, elles leur offraient donc une publicité particulière et fournissaient de nouveaux élèves.

Dilettantes versus artistes professionnels

La plupart des femmes artistes qui exposaient à ces salons étaient des dilettantes. Quoique leur formation initiale ne différait pas fondamentalement de celle des artistes professionnels, les amateurs (les hommes comme les femmes) ne dépassaient guère le stade du dessin et de l'aquarelle et ne franchissaient pas le cap ambitieux de la peinture à l'huile. Pour les femmes, peindre et dessiner était considéré comme une activité sociale, exercée en compagnie de leur mère, de leur sœur, de leur fille ou d'une amie. Une fois mariée, la plupart des jeunes femmes n'exerçaient plus leurs talents ; celles qui continuaient à peindre ou à dessiner, le faisaient essentiellement comme un agréable passe-temps. Plus d'ambition de la part d'une femme n'aurait pas paru convenable.

Jusqu'en 1850, nous retrouvons avec une belle régularité une centaine de femmes dilettantes aux expositions. Comme leurs collègues professionnelles, elles exposent principalement des toiles de

^{7.} P.CLAEYS, Les expositions d'art à Gand, 1792-1892, Gand, 1892.

^{8.} Des traces de cette pratique se retrouvent dans les traités pédagogiques, les romans, les biographies, les histoires de famille et les feuilletons: A. HIGONNET, "Secluded Vision. Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe", N. BROUDE et M. GARRAND (ed.), The Expanding Discourse. Feminism and Art History, New York, 1992, pp. 171-186.

^{9.} A. HIGONNET, op. cit., pp. 172-173.

• genres mineurs •, comme les natures mortes, les fleurs, les portraits. De temps à autre, il leur arrive aussi d'exposer des broderies sur soie ou autres travaux manuels. Leur présence constante alimente un préjugé tenace, selon lequel les femmes artistes sont, par définition, des dilettantes, préjugé qui pèsera encore longtemps sur les femmes qui espèrent construire une carrière professionnelle.

Mais à côté de ces nombreuses dilettantes, quelques artistes féminines professionnelle s'imposent également dans la première moitié du XIX^e siècle et apportent une touche colorée à la vie artistique des Pays-Bas du Sud. Dans ce domaine, l'influence de la France demeurait prépondérante; depuis le régime français (1794-1814), Paris donnait le ton. La capitale française était au centre du monde artistique et beaucoup d'artistes allaient y parfaire leur formation ou même s'y établissaient¹⁰. Un certain nombre de femmes artistes, parmi lesquelles Marie-Elisabeth Vigée-Lebrun, Mme Benoist, Pauline Auzou et Marguerite Gérard, occupaient une place de premier plan dans ce milieu artistique parisien. Elles avaient été formées par de grands artistes comme Jacques-Louis David et Jean Regnault, les deux peintres les plus influents de leur génération¹¹.

Pour les Pays-Bas du Sud, il n'est pas sans importance de rappeler que David y a passé ses années d'exil, de 1816 à 1825, et qu'il y a accepté des jeunes filles comme élèves dans son atelier à Bruxelles. Après lui, la plupart de ses élèves et d'autres peintres belges de renom suivirent son exemple¹². Jozef Paelinck, Frans Jozef Kinsoen, Pierre-Joseph François, François-Joseph Navez, Pierre-Jean Hellemans, Jean-Baptiste Maes-Canini, Gustave Wappers, Louis Gallait, Antoine Wiertz et Nicaise De Keyser eurent des élèves féminines. Beaucoup d'entre eux d'ailleurs ont épousé une élève ou une collègue¹³.

11. G. GREER, The Obstacle Race..., p. 298.

^{10.} J. ROEGIERS, op. cit., p. 72.

^{12.} Dans les catalogues du XIX siècle, on indique généralement de qui l'exposant a été l'élève. Voir aussi la note 15.

^{13.} Quelques exemples: Nicaise De Keyser et son élève Isabella Telghuys (1815-1879); Edouard Delvaux (1806-1862) et son élève Laurence Kindt; (1805-1863), J.B. Van Eycken et Julie Noel (1812-1843), élève brillante de Navez; Jean-Pierre Hellemans (1787-1845) et son élève et nièce Marie Joséphine Hellemans; Willem

12 Femmes artistes en Belgique au XIX^e siècle

Fanny Corr (1807-1883). Autoportrait (BR)
Elle épousa le sculpteur Willem Geefs, mariage qui facilita son intégration dans
le monde artistique et lui permit de poursuivre une brillante carrière.

Geefs et Fanny Corr. élève de Navez; Jozef Paelinck et son élève Fanny Horgnies; Pierre-Louis Kuhnen (1812-1877) et son élève Hubertine Beckers (ca.1850); P. & V. BERKO, Dictionnaire des peintres belges nés entre 1750-1875, Knokke-Zoute, 1981; W.G. FLIPPO, Lexicon of the Belgian Romantic Painters, Anvers 1981; Dictionnaire des Peintres Belges du XIV* siècle à nos jours, 2 volumes, Bruxelles, 1995.

Les femmes peintres donnaient aussi des leçons privées ; il arrivait même que des parents aient une préférence pour un professeur féminin plutôt que masculin. Au début du XIX siècle à Gand Françoise Ridderbosch-De Medts et Anne-Marie Diegenant-Van Rijsschoot s'étaient taillé une solide réputation dans l'enseignement. A Mons, la peintre bien connue Reine Knapp enseignait le dessin et la peinture. Mademoiselle La Garenne et Marie-Elisabeth La Tour-Simons, toutes deux peintres de miniatures, donnaient à Bruxelles des leçons à de nombreuses élèves¹⁴.

Dans nos régions, comme en France d'ailleurs, quelques femmes artistes produirent une impression profonde sur leurs contemporains. Et ces femmes osèrent aborder les genres majeurs, et même le plus élevé de tous, la peinture historique.

Au Salon de Gand en 1820, Sophie Frémiet, à peine àgée de 23 ans, qui apprenait à peindre dans l'atelier de Jacques-Louis David, alors en exil à Bruxelles, obtient le second prix de peinture historique avec la toile *La belle Anthia*. Le premier prix fut décerné à Joseph Paelink, artiste gantois de renom et de surcroît directeur de l'Académie de Gand. Mais la confrontation de la jeune élève de David avec l'artiste mûr et établi, lui-même ancien élève de David, fit sensation. Surtout parce que Sophie Frémiet était une jeune femme.

Cet événement laissa des traces : dès le salon suivant, à Gand en en 1823, un prix spécial fut instauré pour les élèves en peinture historique. Le prix fut gagné en 1826 par une jeune Bruxelloise de 22 ans, Adèle Kindt, elle-même élève de Sophie Frémiet. Ces prestations remarquées de femmes amenèrent la Société des Beaux-Arts de Gand à fonder le Prix pour des Dames – initiative qui répond peut-être aussi au désir d'éviter désormais de pénibles confrontations comme celle de Frémiet et de Paelinck.

Le thème de ce concours • pour dames • concerna à trois reprises un sujet historique. En 1835 le thème retenu fut une œuvre de genre au titre résolument féminin • La leçon maternelle •. En 1838, ce prix spécial fut octroyé pour la dernière fois, sur un thème tout aussi

^{14.} J. DEVILLERS, La vie artistique à Mons, p. 65. Voir aussi note 15.

14

féminin, « La Maîtresse d'école ». Il est frappant que les thèmes imposés mettent chaque fois en scène des femmes, mais ce choix répond à une logique : dessiner et peindre des nus masculins était un tabou pour les femmes du siècle passé.

Des femmes artistes professionnelles s'illustraient surtout dans les genres mineurs : études de genre et de fleurs. Dans ce domaine, des artistes belges ont décroché de nombreuses médailles dans les Pays-Bas méridionaux et dans le Nord de la France ; elles ont obtenu une reconnaissance complète et furent nommées comme membres d'honneur de diverses académies. Elles vivaient de leur travail et de leur enseignement. Lors des expositions, elles ne vendaient pas seulement aux particuliers ; leurs œuvres étaient aussi achetées par les pouvoirs publics, par les comités organisateurs, ou pour les traditionnelles tombolas.

En outre, elles géraient elles-mèmes leurs affaires: elles correspondaient avec les organisateurs des expositions dans le pays et à l'étranger, veillaient à obtenir une bonne place pour leurs œuvres et en fixaient le prix. Leurs œuvres étaient analysées dans les différents journaux et revues et dans la presse spécialisée. Elles avaient reçu une formation dans l'atelier privé d'un artiste réputé – la plupart d'entre elles étaient issues, on l'a vu, de familles d'artistes – et tout comme leurs collègues masculins, elles allaient copier dans les musées pour se perfectionner¹⁵. Quelques unes d'entre elles ont même entrepris un séjour d'étude en Allemagne, en France ou en Italie. En d'autres termes, elles étaient des artistes professionnelles et se considéraient comme telles.

Les femmes artistes qui prirent part de manière régulière aux différents salons dans la première moitié de XIXe siécle étaient entre autres Sophie Frémiet, Adèle Kindt, Fanny Geefs-Corr et Isabelle

^{15.} Marie Baesten-Ommeganck, Henriette Ronner-Knip, Louise Voordekker, Joséphine et Annette De Noter, Isabelle Van Assche... sont quelques exemples d'artistes qui se formèrent dans l'atelier de leur père ou de leur frère (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives, Registre des Cartes d'études. Dans ce registre on retrouve parmi la centaine de femmes Félicité Sommé, Fanny Geefs-Corr, Alix d'Anethan, Kate Bisschop-Swift, Berte Art, Helène Cornette, Marie Heyermans, Louise Héger, Louise De Hem, Jenny Hoppe.

Telghuys. Elles ont peint aussi bien des portraits que des tableaux historiques ou des scènes de genre. Parmi les paysagistes, Isabelle Van Assche, Marie Delvaux, Bertine Beckers-Kuhnen, Amélie Van Assche et Marie-Elisabeth De Latour-Simons sont particulièrement réputées pour leurs miniatures. Caroline de Chatillon, Louise Voordekker, Elisa Mercier, Augustine Vervloet, Annette et Joséphine De Noter et Adèle Evrard étaient connues pour leurs natures mortes. Les tableaux de genre étaient la spécialité de Mathilde Lagache-Corr, Charlotte Hay-Militz, d'Henriette Ronner-Knip, d'Isabelle Snyers et de Félicité Sommé.

On a souvent expliqué cette forte présence féminine dans les expositions de la première moitié du siècle par les conditions d'accès très souples décidées par les comités organisateurs. Selon l'historien de l'art Prosper Claeys, auteur d'une histoire des expositions gantoises, la présence de nombreux dilettantes témoigne aussi que ces salons sont encore dans l'enfance. L'intérét pour les « genres mineurs », tels que le portrait, la peinture de genre et les natures mortes, au détriment de la peinture historique déclinante, jouait ici en faveur des femmes artistes qui, comme on l'a vu, se spécialisaient dans ces domaines ¹⁶.

Au Salon de Bruxelles de 1848, les portraits et les peintures de genre représentaient plus de la moitié des œuvres exposées, les paysages, les scènes de ville, les marines et les natures mortes représentaient le tiers, la peinture historique le reste. Ce déplacement de thématiques traduisait moins une évolution parmi les milieux artistiques que le goût prépondérant des éventuels acquéreurs. La bourgeoisie, ce nouveau « débouché » à côté de l'église et de l'aristocratie, achetait volontiers un tableau de genre, un paysage ou une nature morte.

De plus, l'engouement du moment pour la formation dans des ateliers privés a aussi pu jouer. Les femmes comme les hommes se formaient à la peinture dans des ateliers d'artistes. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les académies se bornaient à dispenser une initiation classique au dessin, puis les élèves apprenaient à peindre

^{16.} L. NOCHLIN & A. SUTHERLAND HARRIS, Women Artists 1550-1950, p. 46.

dans l'atelier de l'un des artistes attachés à l'académie. L'apprentissage de la peinture, à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles par exemple, s'effectuait depuis de longues années dans l'atelier privé de François Navez¹⁷.

Les académies gardaient toutefois une position éminente dans les événements artistiques. Elles fonctionnaient comme des centres d'art, comme les endroits où les principes fondamentaux de l'art académique étaient enseignés, où les différentes écoles avaient été formées autour de quelques personnalités réputées et où des prix prestigieux (comme le Prix de Rome) étaient attribués. Or les femmes furent exclues de ce milieu académique jusqu'en 1889 – et cette exclusion les maintenait nécessairement dans une sphère de second plan.

L'admission des filles dans les académies en Belgique

L'art de nous charmer, l'art de nous inspirer, voilà l'art de la femme. Il faut l'élever pour ça et elle n'a pas besoin d'autre étude • 18.

Les débats concernant l'accès à une éducation artistique identique pour les hommes et les femmes font partie du débat général sur l'éducation des filles, sur le professionnalisme et sur la nature féminine. Au XIX siècle, la société bourgeoise était toujours imprégnée de l'idée que les femmes devaient bénéficier d'une éducation distincte, en raison de la distribution des rôles entre les sexes. Les missions sociales et familiales des uns et des autres confortaient cette conception. Le contexte social et culturel n'était pas seul à déterminer le maintien des sphères séparées. Depuis la seconde moitié du XIX siècle, les autorités médicales et scientifiques se basaient sur l'analyse empirique des différences biologiques et sur les résultats de la recherche scientifique pour établir une hiérarchie entre les sexes comme entre les races. Les femmes devaient bénéficier d'une éducation

^{17.} S. DE BODT, Halverwege Parijs, Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie te Brussel 1840-1890, Gent, 1995, pp. 49-52.

^{18.} L'Education des femmes. A Madame X. L'Art Moderne, XVIII, n°23, 3 juin 1888, pp. 179-181.

spécifique en raison de leur rôle dans la société mais aussi en raison de leur singularité¹⁹.

Ce débat n'est pas propre à l'enseignement artistique, il imprègne tout le discours sur les femmes. Mais l'enseignement artistique fut bel et bien marqué par un préjugé tenace qui persista jusque dans la première moitié du XX siècle. D'un côté il était courant d'admettre que les femmes avaient un penchant naturel pour l'art mais que leurs dispositions se limitaient aux arts décoratifs. Cette disposition naturelle particulière pour les arts appliqués – et non pour les beauxarts – domina tout le discours sur l'admission des femmes dans les académies.

C'est à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles que les discussions jaillirent dans les années 1860, au moment où il était question de la réorganiser. Sous l'influence de l'expansion industrielle et économique, la direction projetait d'introduire également les arts appliqués dans les programmes. Ceci fournit au conseiller communal libéral Auguste Orts²⁰ l'occasion de plaider pour l'admission des filles. La création de sections analogues en France et en Angleterre avait en effet produit des résultats remarquables²¹.

La réforme de l'académie eut lieu, mais sans l'admission des filles. Parallèlement, les premières écoles professionnelles pour filles se sont ouvertes à Bruxelles, sur le modèle des écoles d'Elisa Lemonnier à Paris. Le but de ces écoles étaient de préparer les filles à des « carrières propres à leur sexe »²². Outre un enseignement de commerce, de coupe

^{19.} Sur ces débats: F. ALAYA, "Victorian Science and the 'Genius' of Woman", in CLINE-HOROWITZ. Race. Class and Gender in the Nineteenth-Century Europe, Rochester, 1991, pp. 231-250; B. DIJKSTRA, Idols of perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture, New York & Oxford, 1986, pp. 160-174; E. IMARSIO, Donna poi artista Identità e presenza tra Otto e Novecento, Milan, 1996; J. ROMEIN, Op het breukvlak van twee eeuwen, Amsterdam, 1967, pp. 443-460; P. GAY, The Education of the Senses. The Bourgeois experience, s.l., 1984, pp. 169-225.

²⁰. Sur Auguste Orts (1814-1880), avocat, historien et homme politique: Biographie Nationale, t. XVI, col. 334-342.

^{21.} P. D'HONDT, Notice historique publiqée à l'occasion du centenaire de la réouverture de cette institution artistique, Bruxelles, 1900, p. 140.

^{22.} D. KEYMOLEN, "Vrouwen emancipatie 1844-1914", Algemeene Geschiedenis der Nederlanden, t. XIII, Haarlem, 1978, p. 68;

et de couture, ces institutions offraient aussi une formation en arts appliqués et des artistes comme Juliette Bernier-Hope et Juliette Wytsman ont d'ailleurs suivi leurs premiers cours à l'Ecole Bischoffsheim.

D'autres villes suivirent cet exemple. Alors que ces écoles s'adressaient surtout à un milieu commerçant et industriel et que les élèves pouvaient obtenir des bourses, exactement comme en Angleterre, elles furent fréquentées principalement par des filles de la petite bourgeoisie et des classes moyennes. En Belgique, la section artistique de l'Ecole Bischoffsheim jouissait d'une solide réputation. Ses élèves obtinrent des médailles d'or et d'argent à différentes expositions, nationales et internationales. A côté des ateliers privés payants, cette formation professionnelle offrait aux filles la meilleure éducation artistique à laquelle elles pouvaient prétendre, jusqu'au moment où elles eurent accès aux académies²³.

Car la question de leur admission rebondit. • Il fallait, fut-il dit de part et d'autre, faire disparaître l'ostracisme injustifiable qui éloigne la femme de l'enseignement de nos écoles d'art. La femme étant admise aux cours de nos conservatoires de musique, on ne voit pas les motifs qui devraient la faire exclure de l'enseignement des arts graphiques et plastiques, leur culture étant conforme à ses aptitudes et à ses penchants. La femme est très bien douée pour les arts du dessin, le passé et le présent en fournissent de glorieux exemples. Il importe donc de lui ouvrir toute large une carrière dans laquelle la délicatesse de son sentiment puisse se manifester d'une manière nouvelle. Comme on le fit justement observer dans le cours de la discussion, c'est un nouveau et riche filon à exploiter dans la mine féconde de l'art • ²⁴.

Cette opinion, émise par la Commission pour l'amélioration de l'enseignement du dessin en 1876, fut reprise peu après, en 1880, par

^{23.} V. STARK, "L'enseignement laïque féminin", Y. MENDES DA COSTA et A. MORELLI (ed.), Femmes. Libertés, Laïcité, Ed. ULB, Bruxelles, 1989, p. 34; D. GROOTAERS, en coll. avec F. TILMAN, Histoire de l'enseignement technique et professionnel en Belgique 1860-1960, Bruxelles, 1994, pp. 73-87.

^{24.} Archief Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen (abrégé désormais en AKSKA), Rapport du Collège au Conseil, 11 mars 1889, Dossier Cours pour Jeunes filles.

la commission spéciale de réforme, chargée de réorganiser l'Académie des Beaux-Arts à Anvers. Une proposition fut déposée dans ce sens. Elle n'était pas neuve dans le débat sur l'enseignement des filles qui sembla bénéficier un moment d'un vent favorable : en 1881, le gouvernement libéral Frère-Van Humbéek avait fait voter la loi sur l'enseignement moyen pour filles²⁵.

La Commission s'informa de la manière dont ce type d'enseignement était organisé dans les pays voisins, plus particulièrement en Angleterre, et proposa des mesures concrètes²⁶. S'appuyant sur l'exemple anglais, la Commission estimait qu'il fallait prévoir un enseignement distinct pour les leçons pratiques. Cette proposition ne découlait pas seulement de l'idée qu'un enseignement mixte porterait préjudice à la qualité pédagogique, mais elle se basait sur une autre raison, plus impérative : la nécessité de maintenir des programmes d'études distincts selon les sexes.

Elle considéra en outre qu'il serait aussi nécessaire de prévoir une entrée particulière pour les jeunes filles. Pour les cours oraux, il suffisait de prévoir une séparation dans le local entre garçons et filles. Les leçons théoriques pouvaient être organisées en commun²⁷. Comme première institution d'art du pays » l'Académie d'Anvers considérait qu'elle avait un rôle pionnier à jouer et la tâche de « fonder une école modèle qui, au double point du vue de l'art et de ses applications, servirait de modèle à nos principale villes d'art ».

L'administration communale d'Anvers suivit la proposition de la commission officielle et vota l'admission des filles. En outre, l'accès des filles à l'Institut Supérieur, nouvelle institution jointe à l'académie et placée directement sous le contrôle de l'Etat, était également prévu.

^{25.} M. VERBEKE, Rijksmiddelbaaronderwijs voor meisjes: 100 jaar geleden een werkelijkheid, Gent, 1982.

^{26.} Pour la situation en Angleterre: D. CHERRY, Painting Women. Victorian Women Artists, London, 1993; C. CAMPBELL-ORR (ed.), Women in the Victorain Art World, Manchester, 1995.

²⁷ AKSKA, Dossier Cours pour jeunes filles, Rapport du Collège au Conseil, 11 mars 1889.

Deux articles de l'Arrêté Royal du 5 octobre 1885 étaient parfaitement limpides à ce propos ²⁸:

Art. 1. Une Ecole des Beaux-Arts est fondée à Anvers par le gouvernement et l'administration communale, sous le titre d'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers.

Elle est divisée en deux sections :

- l° L'Académie proprement dite, qui demeure placée sous la dépendance de l'administration communale ;
- 2° l'Institut Supérieur des Beaux-Arts qui relève exclusivement de l'Etat.

Des cours pour jeunes filles pourront être annexés aux deux sections.

[...]

Art. 61 : Un règlement intérieur déterminera les bases et les conditions d'organisation des cours pour jeunes filles qui seront organisées à l'Académie Royale des Beaux Arts d'Anvers.

L'Académie de Bruxelles reconsidéra également la question de l'admission des filles lors de sa réforme dans les années 1880²⁹. Le bourgmestre Charles Buls plaida en 1884 pour la création de « Cours spéciaux pour demoiselles ». En pratique cependant, les deux académies de Bruxelles et d'Anvers s'obstinèrent à refuser d'inscrire des filles³⁰.

^{28.} Moniteur belge, 1885, n° 181, p. 4229 et 4232.

^{29.} G. MAYER, "Histoire de l'Académie de Bruxelles et évolution de son enseignement", dans Académie. 275 Jaar kunstonderwijs aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van België, catalogue d'exposition, Bruxelles, 1987, p. 34; L. Th. VAN LOOIJ, Een Eeuw Nationaal Hoger Instituut van Schone Kunsten, Antwerpen 1885/1985, Borgerhout, 1985, pp. 76-78.

^{30.} G. OLLINGER-ZINQUE, "Art et Liberté. De la démission de Navez au règne de Portaels", Académie. 275 Jaar kunstonderwijs...., catalogue d'exposition, Bruxelles, 1987, p. 93.

En mai 1886, une pétition, signée par 31 jeunes filles, parvient à l'administration communale d'Anvers³¹. Elle réclamait la création immédiate d'un enseignement artistique féminin, en rappelant que les autorités centrales et l'administration communale en avaient approuvé le principe. L'administration communale d'Anvers transmit la pétition à l'Académie, en insistant sur le fait que l'admission des filles avait été votée. L'Académie en convenait, par la force des choses, mais demanda une série de dérogations au Conseil communal afin de résoudre quelques difficultés pratiques. En novembre 1889, les premières filles purent enfin s'inscrire à l'académie³².

A Bruxelles, le Conseil académique avait approuvé l'admission des filles en janvier 1889, bien qu'il soit d'avis qu'elles devraient surtout fréquenter la section des arts décoratifs. Ce point de vue fut rappelé par le secrétaire de l'académie Deschavez, lors de la distribution des prix de l'année 1891-1892 : « A la suite d'une décision du Conseil académique du 5 janvier 1889, les jeunes filles ont été admises à suivre les cours. Cette mesure présente certains avantages, notamment au point de vue de l'art décoratif : au milieu de l'activité débordante de ce siècle et de la lutte pour la vie, elle facilite à la femme l'accès d'une carrière où elle peut déployer un talent parfois si souple et si délicat * 33.

Mais l'organisation de ce premier enseignement artistique pour filles dans les plus grandes académies du pays reste marquée par la différence des sexes. La création des « Cours pour jeunes filles » à Anvers bénéficia d'un programme séparé, comme la commission spéciale de réforme l'avait naguère suggéré. A Bruxelles les jeunes filles furent d'abord jointes aux cours de garçons sans autre forme de procès. Mais bientôt, et peut-ètre en raison des excellents résultats qu'elles obtinrent, l'opposition aux classes mixtes rejaillit. En 1890-1891 en effet, c'est une fille, Marie Antoinette Marcotte qui avait

^{31.} Lettre du 30 mai 1888 du Conseil communal d'Anvers à la direction de l'Academie des Beaux-Arts, AKASKA, Dossier Cours pour Jeunes filles.

^{32.}AKASKA, Dossier Cours pour Jeunes filles; G. OLLINGER-ZINQUE, op. cit., p. 93.

^{33.}P. D'HONDT, Notice historique..., p. 180



Marie Antoinette Marcotte obtient la médaille d'or à l'académie de Bruxelles en 1890-1891 et expose ses œuvres internationalement (Nos Contemporains, Bruxelles, 1904, p. 443).

obtenu la mention d'honneur pour le prix « grand concours de peinture » et le premier prix pour la peinture d'après nature³⁴.

Certains membres de la direction bruxelloise, dont le directeur Jean Portaels qui s'en fit le porte-parole, estimaient qu'il n'était pas opportun de donner la même instruction aux filles et aux garçons. Selon Portaels, qui dirigeait lui-même un atelier de peinture, les classes mixtes n'étaient pas seulement source de gêne pour les garçons, elles affectaient aussi le programme d'étude. L'étude de modèles nus avait dû être remplacée par l'étude de modèles drapés, en raison de la présence des filles. En outre quelques parents inquiets refusaient d'inscrire leurs filles dans des classes mixtes. La création d'un atelier distinct s'imposait, ce qui fut fait en 1896³⁵.

A peine admises à l'Académie, les filles ressentirent les limites d'un enseignement spécifique et revendiquèrent un traitement identique à celui des garçons. Si leur admission impliquait bel et bien qu'elles pouvaient concourir au Prix de Rome, elles ne réussissaient que rarement les concours préparatoires. Leur formation ne leur permettait pas de répondre aux exigences de ces êpreuves, qui prévoyaient entre autres de peindre un torse grandeur nature d'après un modèle vivant³⁶.

A l'Académie d'Anvers les filles n'ont cessé de pétitionner depuis leur admission pour obtenir l'amélioration de leur formation. En 1892 l'académie anversoise fut contrainte par les autorités de leur permettre de suivre les cours théoriques d'histoire, d'histoire de l'art et de littérature. Des pétitions pour obtenir des cours supplémentaires du soir de dessin, de peinture et d'anatomie – obligatoires dans le programme des garçons – furent systématiquement refusées et rejetées. La direction justifiait ces refus en puisant dans le vieil arsenal d'arguments selon lequel les académies ne disposaient pas des moyens

^{34.}Ibidem.

³⁵ Idem, pp. 199-200.

³⁶ Nous avons retrouvé deux filles qui, avant 1900, ont pris part à l'épreuve préparatoire de peinture. Marie Van Keerbergen en 1895 et Eugénie Huysmans en 1898; G. PERSOONS, *Deelnemers aan de 'Prix de Rome' 1819-1920*, Anvers, 1973, pp. 37-68.

nécessaires pour organiser de tels cours et que l'enseignement offert aux filles était amplement satisfaisant³⁷.

Et quand, en 1894, les filles eurent suivi pour la première fois le cursus complet, elles demandèrent à pouvoir s'inscrire à l'Institut National Supérieur³⁸. Bien que leur admission ait été explicitement prévue en 1885, dans la pratique elle se fit attendre. Les artistes qui dirigeaient des ateliers étaient concernés par la question, et les ateliers mixtes où l'on enseignait la peinture d'après des modèles vivants suscitaient beaucoup d'embarras. Selon Julien De Vriendt, qui dirigeait alors un atelier, les ateliers mixtes empéchaient tout travail sérieux - comme il l'affirmait à l'Académie de Bruxelles : « L'expérience l'a prouvé à Bruxelles. Il [l'atelier mixte] a produit deux mariages mais de la très mauvaise peinture * 39.

L'admission des filles fut à nouveau ajournée et les jeunes filles continuérent de pétitionner. De nombreuses demandes de cours supplémentaires de dessin et d'anatomie trouvaient leur origine dans le désir de parfaire leurs connaissances afin de pouvoir réussir l'examen d'entrée. Mais ce n'est que treize ans plus tard, en 1907, que les premières filles apparaissent sur les listes officielles d'inscription⁴⁰. Elles suivaient alors les cours de peinture de paysage dans l'atelier dirigé par Franz Courtens. L'année suivante, la première fille fut admise dans l'atelier de modèles vivants.

Le rejet systématique de nombreuses pétitions d'étudiantes pour améliorer leur formation ou la rendre équivalente à celle de leur collègues masculins, montre clairement le traitement de marâtre que

^{37.} Sessions du Bureau, Séance de 15 janvier 1895; nr.109, Procés-Verbaux, 1891-1925, AKSKA. Séance du 21 octobre 1895; n°.109, Séance de 30 octobre 1897;, AKSKA. Lettre du 21.8.1901; Dossier Cours pour jeunes filles.

^{38.} L. Th. VAN LOOIJ, op. cit., pp. 103-105.

^{39.} Note de De Vriendt à sa lettre du 19 juillet 1894, AKSKA, Cours pour Jeunes filles.

^{40.} L. Th. VAN LOOIJ, Den Instituut of Hooger Gesticht..., pp. 103-105. Lettre du 5 juillet 1894; Dossier Cours pour jeunes filles, AKSKA. Séance de 7 juillet 1894; n°109, session du Bureau, Procés-verbaux 1891-1925; AKSKA, Lettre de J. De Vriendt à la direction, 19 juillet 1894, Dossier Cours pour jeunes filles. AKSKA. Registre d'inscriptions 1885-1891; 290. Eléves 1891-1896; 291 et 292, Eléves 1906-1911; 294 et 295, Eléves, 1925-1935; AKSKA.

les académies infligèrent aux jeunes filles. L'opposition de les voir entrer ans la section des beaux-arts était très vivace. A Bruxelles, en 1898, la section féminine fut mème quelques temps suspendue, pour des raisons budgétaires⁴¹.

Outre cette mauvaise volonté, les académies firent preuve d'une autre constante. La majorité des membres de la direction et du corps professoral espérait maintenir les filles à l'écart des beaux-arts et les limiter à une section distincte d'arts appliqués, organisée à leur intention et fréquemment qualifiée de « section d'arts féminins ». Les plans de réforme de l'Académie d'Anvers en 1906 et 1914 parlent explicitement d'une section « Art de la femme » où les étudiantes pourraient « ajouter à l'enseignement de la peinture de fleurs, l'art des accessoires dans lesquels les jeunes filles excellent »⁴². A Gand, où les jeunes filles furent admises à partir de 1905, l'essor de la section féminine fut tel qu'il conduisit à son extension et, en 1913, à la création d'une option « arts féminins », jointe à la section de dessin existante⁴³.

Des alternatives ?

L'ouverture des académies aux femmes ne conduisit donc pas à une formation égalitaire. Les femmes qui ambitionnaient une formation académique classique restaient obligées de suivre un enseignement privé. L'essor considérable des ateliers privés fut sans aucun doute, comme en France, un facteur déterminant dans l'admission tardive des filles aux académies. Les jeunes filles formaient une clientèle abondante pour de nombreux artistes. La question était d'importance et comme il n'y avait pas d'alternative pour les filles, les prix étaient à l'avenant. Aussi dans la seconde moitié du XIX^e siècle chaque artiste

^{41.} P. D'HONDT, op. cit., pp. 199-200; G. OLLONGER-ZINQUE, op. cit., p. 106.

⁴² Rapport d'activités de l'Académie drayaole des Beaux-Arts d'Anvers, année 1905-1906, MA, 325, AKSKA.

^{43.} Séance de 11 novembre 1904, I, 69, rapports, SAG -KASK. Rapport annuel de la commission pour l'exercice 1912-13, p.15; document n°. 270, SAG -KASK. Cette section n'est plus reprise pour l'année académique 1931-32. Jaarverslag van het academiejaar 1931-92, SAG-KASK.

réputé avait, en plus de ses nombreux élèves masculins quelques étudiantes, à qui il enseignait séparément. Outre les ateliers privés, les académies privées rencontraient aussi beaucoup de succès. Tous deux basaient principalement leur enseignement sur des cours pratiques, peinture et dessin, à l'exception des modèles nus. Les étudiants recevaient quelques conseils et avis ; pour les leçons d'anatomie, d'histoire et de théorie, les jeunes filles étaient obligées de les chercher ailleurs⁴⁴.

Paris restait le centre du monde artistique et la demande de cours privés était très forte. Alfred Stevens fut l'un des artistes connus qui ouvrit un atelier privé pour filles. Louise De Hem, Alix d'Anethan, Léo Arden, Berthe Art, Marie Collart et Georgette Meunier figurent parmi les artistes belges qui ont suivi ses cours⁴⁵. Un autre atelier réputé pour filles à Paris était tenu à Montmartre par la femme artiste belge Frédérique Miethe-O'Connel⁴⁶. Paris offrait aussi beaucoup d'académies privées de renom, parmi lesquelles l'Académie Julian et l'Académie Colarossi. Les cours y étaient donnés par des artistes confirmés, consacrés par les circuits officiels et couronnés à de nombreuses reprises. Souvent les professeurs étaient aussi attachés à l'Ecole des Beaux-Arts, le très prestigieux institut qui n'ouvrit ses portes aux filles qu'en 1897⁴⁷. Parmi le public féminin international qui suivit des cours dans les académies privées parisiennes se trouvent quelques artistes belges: Louise De Hem, Hélène Gevers, Marie-Antoinette Marcotte et Juliette Cambier. Mais ici aussi on constate que les étudiantes n'étaient pas traitées de la même manière que les étudiants48.

^{44.} Ch. YELDHAM, Women Artists, pp. 48-50.

^{45.} J. DEWILDE, Louise De Hem (1866-1922), Ypres, 1992, p. 20.

^{46.} C.E. CLEMENT, Women in the Fine Arts from the seventh Century B.C. to the twentieth Centyry A.D;, Boston, 1904, p. 259.

^{47.} C. FEHRER, The Julian Academy Paris 1868-1939, New York, 1989, pp. 1-3: O. AYRAL-CLAUSE, "Camille Claudel, Jessie Lipscomb and Rodin", Apollo The International Magazine of Arts, CXIV, juin 1997, p. 24. Pour l'admission des filles: M. SAUER, L'entrée des femmes à l'Ecole des Beaux-Arts 1880-1923, Paris, 1990, p. 36 et T. GARB, Women of the Brush, pp. 70-104; C. YELDHAM, Women Artists, pp. 55-59.

⁴⁸ Cfr.M. BASHKIRTSEFF, Mon Journal, t. 2., Paris, 1890, p. 314; C. FEHRER, "Women at the Académie Julian in Paris", The Burlington Magazine, CXXXVI,

Pour les femmes, il n'était pas évident d'aller suivre des cours à Paris et la plupart recherchaient une formation dans leur entourage plus proche. Jean Delvin et Emile Claus donnaient des leçons privées à Gand. A Anvers les ateliers pour filles de Charles Verlat, Pieter Van Havermaet, Frans Van Kuyck et Henry Luyten étaient fort fréquentés. A Bruxelles les ateliers de Jean Portaels, Jeanne Adrighetti et Emile Blanc-Garin étaient très suivis ; surtout celui de Blanc-Garin, et pas seulement parce que le Tout-Bruxelles y prenaît des leçons⁴⁹. Blanc-Garin se targuait de donner à ses élèves une éducation à la française • et les études d'après des modèles nus se trouvaient au programme. Il représentait ainsi une bonne alternative aux académies privées parisiennes. Pour les femmes artistes venant des Pays-Bas, Bruxelles était plus proche que Paris, ce qui explique leur présence importante. Marie Heijermans, Adya Dutihl et Jo Koster sont des exemples de femmes néerlandaises formées en partie dans l'atelier de Blanc-Garin⁵⁰

L'Institut des Beaux-Arts d'Henry Luyten attirait également des jeunes filles étrangères. Inspiré sans doute par le succès des académies privées et misant sur le désir des étudiantes de suivre une formation complète, il mit sur pied sa propre école privée en 1902. Luyten plaçait des annonces pour son établissement dans différents journaux, belges et étrangers, diffusait des prospectus. Il ressort de cette publicité qu'il avait adopté le système à succès des ateliers français, en faisant travailler d'après des modèles nus. Mais en outre il proposait à ses élèves des leçons complémentaires d'anatomie et de perspective. Et avec succès : l'Institut des Arts de Luyten n'attira pas

novembre 1994, pp. 752-757; C. FEHRER "New Light on the Académie Julian and its founder Rodolphe Julian", Gazette des Beaux-Arts, CXXVI, mai-juin, 1984, pp. 207-208; A. BURNIER et C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN (ed.) Sanne Bruinier. En al die onaangenaamheden omdat je geen man bent, Amsterdam, 1993, p. 26; J. RADYCHI, "The Life of a Lady Art Students: Changing Art Education at the Turn of the Century", Art Journal, Printemps 1982, vol. 42, pp. 9-13.

⁴⁹ Bruxelles Féminin, Revue artistique et mondaine de la femme et de la Jeune fille, III, 1ª janvier 1904, pp. 2-3.

^{50.} Marguerite Verboeckhoven assistait Blanc-Garin dans son atelier.

28 Femmes artistes en Belgique au XIX^e stècle

seulement quelques jeunes filles de l'académie d'Anvers, il en vint de toute l'Europe !

Jusqu'à la Première Guerre Mondiale, une cinquantaine d'étudiants (principalement des étudiantes) suivirent les cours⁵¹. Ce fulgurant succès auprès des filles se comprend fort bien : alors qu'elles devaient encore, en Belgique comme à l'étranger, attendre de nombreuses années avant d'accéder aux cours d'anatomie et aux dessins d'aprés des modèles nus, elles trouvaient cette formation chez Luyten, sans autre condition que le paiement d'un droit d'inscription fixe.

Les femmes artistes restèrent donc largement tributaires des cours privés pour leur éducation artistique professionnelle durant tout le XIX siècle. Et leur admission dans les académies ne changea pas grand chose. En dépit de ces contraintes, certaines d'entre elles menèrent une carrière professionnelle. Parmi celles-ci se trouvent quelques valeurs sûres comme Adèle Kindt, Fanny Geefs-Corr, Henriette Ronner-Knip, Augustine Vervloet. Après 1850, de nouveaux noms se dégagent, parmi lesquels Virginie Bovie, Virginie de Sartorius, Frédérique Miethe-O'Connel, Euphrosine Beernaert, Marie Collart, Anna Boch, Pauline Jamart, Jenny Montigny, Félicie Ransy-Putzeys, Clémence Lacroix, Louise Héger, Berthe Art, Marie et Louise Danse, Marie de Bièvre, Jenny Bernier-Hope, Pauline Jamar, Georgette Meunier, Juliette Wytsman et Marguerite Verboeckhoven.

Exactement comme celles qui les avaient précédées, ces artistes ont pris part aux divers salons en Belgique et à l'étranger. L'adhésion aux sociétés artistiques, qui se sont créées dans les grandes villes à la fin du XIX^e siècle, leur offrait la possibilité d'exposer en-dehors des circuits officiels. Mais seule une petite minorité de femmes était membre de ces associations.

Le Cercle des Femmes Peintres forme une exception. Cette association d'artistes féminines fut créée en 1888, pour offrir, sur le modèle de l'association française L'Union des femmes Peintres et Sculpteurs, un lieu où les femmes puissent présenter plus facilement

^{51.} J. DE BEENHOUWER, Henry Luyten, Anvers, 1995, p. 52.

leurs œuvres⁵². Cette association a organisé quatre expositions en 1888, 1890, 1891 et 1893. Mais comme de nombreuses dilettantes exposaient aux côtés des quelques artistes professionnelles, beaucoup d'artistes confirmées refusèrent de s'identifier à cette société⁵³. En cette seconde moitié du XIX^e siècle, l'amateurisme restait toujours associé à la représentation de la femme artiste, et ce ne sont pas les revues artistiques de l'époque qui essayaient de briser le sexisme ambiant. Au contraire. On peut lire dans *L'Art Moderne* en 1884 : « En présence d'un bas bleu de la littérature ou de la peinture, il nous est souvent venu aux lèvres de dire : Combien j'aimerais mieux vois vos bas que vos œuvres ! 54

La « Querelle des femmes » dans les revues artistiques belges

Les peintres masculins reproduisent et véhiculent toujours une image convenue des femmes artistes, jusque dans les revues d'art. Les femmes artistes forment d'ailleurs un sujet très dénigré dans leurs colonnes et plus d'un article de première page leur est consacré. Le débat autour de leur admission aux académies, la présence importante de femmes artistes aux divers salons annuels, les expositions d'associations de femmes artistes en particulier, fournissent autant d'occasions qui alimentent la polémique autour du thème « La femme et l'art » 55.

Trois revues ont été retenues pour cette étude : De Vlaamsche school, La Féderation Artistique et L'Art Moderne. La première de ces revues est généralement considérée comme conservatrice, les deux

^{52.} T. GARB, Women of the Brush, pp. 19-41; C. YELDHAM, Women Artists, pp. 98-106.

⁵³ Jeanne Adrighetti, Berthe Art, Alix d'Anethan, Pauline Jamar, Sientje Mesdag-van Houten, Marie Heijermans, Emma Verwée, Rosa Leigh, Louise De Hem, Marie De Bièvre, Marguérite Verboeckhoven. J. Du Jardin, L'Art Flamand, Les artistes contemporaines, Bruxelles, 1900, p.128; Catalogue Ille Exposition annuelle, Cercle des femmes peintres, Bruxelles, 1892..

⁵⁴ L'Art Moderne, IV, n° 38, 21 septembre 1884, p. 279.

⁵⁵ Voir notamment L. DEVEEN, "Het taalgebruik van kunstcritici in verband met vrouwelijke kunstenaars (Frankrijk, 19° eeuw). Enkele voorbeelden", Handelingen van de Koninklijke Nederlandse Maatschappij voor Taal-en Letterkunde en Geschiedenis, XLIII, 1989, pp.185-202.

autres, comme modérément progressistes. Si De Vlaamsche School ne consacre qu'une attention sporadique aux femmes artistes, en revanche La Fédération Artistique et L'Art Moderne publient de nombreux articles. La Fédération Artistique fut, depuis sa création en 1875 jusqu'en 1885, une revue d'art anversoise, puis elle établit son siège social à Bruxelles. On la considère généralement comme une revue neutre, à l'inverse de L'Art Moderne, une revue engagée, porteparole depuis 1881 du groupe d'avant-garde les Vingt. Avec Edmond Picard, la revue fustigeait l'art académique et bourgeois, les salons traditionnels, leurs jurys compassés, et le groupe défendait un nouvel art social.

D'une manière générale, les œuvres des artistes masculins sont rarement, voire jamais, considérées comme symptomatiques de la masculinité de leurs auteurs. En revanche les critiques ne semblent pas pouvoir dissocier la production artistique des femmes d'un caractère féminin prédestiné. L'aspiration des femmes à créer fut à plus d'une reprise tournée en dérision et leur capacité intrinsèque (re)mise en question. Les femmes étaient considérées comme inférieures à l'homme au plan intellectuel, mais supérieures sur le plan des sentiments et de la sensibilité. On leur reconnaissait un certain talent esthétique mais qui ne devait s'appliquer que dans la sphère domestique, en décoration et dans les « genres mineurs ».

• Il est un art dans lequel la femme excelle: c'est celui des choses qui n'exigent ni pensée profonde, ni grand sentiment, ni large virtuosité. Des fleurs, des natures mortes, des objets élégants, des scènes de genre paisibles, des paysages doux, des portraits d'enfants, des animaux gentils, et ainsi de suite. Celles qui s'appliqueront sérieusement et opiniâtrement à ces catégories, y réussiront pleinement, nous n'en doutons pas. Le tort de la plupart, c'est de vouloir sortir, de prétendre traiter les sujets réservés aux mâles, avec les procédés, les allures des mâles. Alors apparaissent les œuvres que ces dames nous exhibent trop souvent et qui nous rendraient sévères

pour elles si leur sourire, que nous voyons ou que nous supposons, ne nous désarmait pas toujours *⁵⁶.

Les nombreuses critiques à l'égard femmes suscitent bien quelques répliques. Quelques lettres de lecteurs rappellent surtout le caractére incomplet de l'éducation artistique des filles. Mais ces réactions sont à leur tour commentées sur un ton satirique. Comme cet auteur qui n'hésite pas à écrire : « L'art de nous charmer, l'art de nous inspirer, voilà l'art de la femme. Il faut l'élever pour ça et elle n'a pas besoin d'autre étude. Or, à qui est jamais venue la pensée saugrenue qu'en exposant des tableaux, statues, livres, et autres produits imités des nôtres, la femme nous charme? Mais c'est le contraire, mes belles amies, et ceux mêmes qui vous vantent alors, au lieu de penser encore à votre sexe qui est votre force, ne pensent plus qu'à votre prétention, qui nous agace. ⁵⁷

Les revues répercutent ainsi crûment la vision dominante de la spécificité sexuée de l'enseignement artistique. Un discours prononcé à l'académie de Liège, et reproduit dans le numéro du 1er juillet 1900 de La Fédération artistique, l'illustre parfaitement. La section féminine est louée et proposée en exemple pour les autres sections du pays, précisément parce qu'elle tient compte de la nature des filles : • [Cet enseignement] reste le cours de jeunes filles à vrai dire le plus intéressant de tous et franchement bon. Nous dirons plus, ce cours pourrait et devrait servir de type à tous les enseignements similaires du pays. Son programme est basé sur la physiologie esthétique de la femme, un point capital que l'on oublie le plus souvent. Il est simple, il est pratique. Il est aussi, et même essentiellement décoratif. Il ne vise point au grand art dit académique - une chimère pour la femme, sauf pour de très rares exceptions dont on ne peut tenir compte dans les Académies. Il est avant tout féminin mais il permet de réaliser et réalise de merveilleux résultats. 358

^{56.} L'Art Moderne, IV, n° 38, 21 septembre 1884, p. 279.

^{57. &}quot;L'Education des Femmes, A Madame X.", L'Art Moderne, XVIII, n° 23, 3 juin 1888, pp. 179-181.

^{58.} La Féderation Artistique, XXVII, nº 38, 1^{et} juillet 1900, p. 306.

Des considérations scientifiques, basées surtout sur la mensuration des crànes⁵⁹, fournissaient des arguments pour conforter cette conception de la « physiologie esthétique ». De nature, la femme n'était jamais considérée comme apte à la « grande » production artistique. Pour démontrer ce fait, les arguments sempiternels étaient répétés et martelés : la femme était du côté de la nature, sensible et naîve ; l'homme du côté de la culture, de la raison et de l'art⁶⁰...

Les commentaires sur les créations féminines étaient donc le plus souvent élogieux tant qu'elles se limitaient aux fleurs, aux petits animaux, aux portraits d'enfants, à la broderie, à la peinture sur soie, à la peinture sur porcelaine. Mais lorsque une femme voulait déserter cet art mineur pour le « grand » art et qu'elle pénétrait sur un terrain exclusivement masculin, ses aspirations étaient alors dénoncées avec virulence. Les femmes artistes qui abordaient des thèmes « masculins » n'étaient pas vraiment des femmes, mais des hybrides, des femmes hommasses qui témoignaient d'une dégénérescence larvée. Aux femmes artistes qui menaient tout de même une carrière professionnelle, on attribuait des caractéristiques extra-féminines. La crainte d'une forte virilisation, si l'on s'adonnait à des formes d'art réservées aux hommes, contaminait même les femmes. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que les œuvres qu'elles exposaient se conformaient le plus souvent aux attentes de la société ⁶¹.

Par ailleurs, la méfiance à l'égard du féminisme naissant pointe dans les articles consacrés aux femmes artistes. Ce n'était pas seulement le domaine particulier de l'art qui devait rester interdit aux femmes, en raison de leur sentimentalité, mais tous les domaines masculins, dont la politique.

^{59.} Particulièrement à la mode à cette époque, la craniologie permettait de msurer le volume de la boîte cranienne des filles, qui, plus petit que celui des garçons, fournissait disait-on la preuve irréfutable de leur moindre intelligence.

^{60.} L'Art Moderne, IV, n°38, 21 septembre 1884, p. 279.

^{61, &}quot;Le Salon de Bruxelles, Les peintresses Belges", L'Art Moderne, IV, n°38, 21 septembre 1884, pp. 305-308; J.F. RAFAELLI, "Les femmes peintres", L'Art Moderne, VIII, n° 37, 9 septembre 1884; T. GARB, Women of the Brush..., pp. 105-152; R. IMARSIO, Donna poi artista..., pp. 67-120.

C'est précisément parce que l'on craignait le désir de puissance de certaines féministes que les aspirations artistiques féminines étaient acceptées comme un moindre mal. Tant qu'elles s'adonnaient à la peinture, les femmes ne songeaient pas à l'égalité des droits, ne nourrissaient pas d'ambitions politiques. La peinture avait pris chez la femme bourgeoise la place d'une activité domestique par excellence, le travail manuel. Cette activité apportait aux hommes un sentiment de sécurité : • La Mode est donc actuellement, chez ces dames, de peindre et de sculpter. Elles mettent à passer le peignoir de toile grise la même coquetterie que jadis à nouer le tablier pour la fabrication des confitures. Peinture ou confiture, n'est-ce pas toujours un emploi des longues heures de la journée et pour nous, les maris, les frères, les amants, quelque illusion de sécurité? • 69

Au XIX siècle, le statut de la femme artiste se rapporte étroitement aux idées dominantes sur la condition féminine. Les débats sur le professionnalisme, le féminisme, l'éducation et le genre étaient, dans cette atmosphère fin-de-siècle, inextricablement mêlés. C'était précisément pour répondre à l'agitation féministe naissante et à la 'femme nouvelle' que l'etablishment voulait prouver et légitimer la

^{62, &}quot;Le Salon de Bruxelles, Les peintresses Belges", L'Art Moderne, IV, n° 38, 21 septembre 1884, pp. 305-308.

^{63.} L'Art Moderne, X, n°20,17 mai 1890, pp. 196-197.

hiérarchie naturelle des sexes et, avec elle, la distribution sexuée des rôles. Par rapport aux missions sexuées respectives, aucun écart n'était toléré, pas plus dans le monde des arts qu'ailleurs.

La pianiste polonaise Olga Janina à Bruxelles

de décembre 1871 à Pâques 1872

Malou Haine

Le nom d'Olga Janina est rarement présent dans les dictionnaires contemporains relatifs à la musique ou aux pianistes¹. S'il est inconnu du grand public, il est en revanche assez familier des spécialistes de Franz Liszt, car il évoque un épisode peu agréable de la vie du grand musicien. En novembre 1871, Olga Janina a tenté d'assassiner Liszt, car celui-ci désirait mettre un terme à leurs relations.

Cet article rappelle tout d'abord, dans ses grandes lignes, les séjours que la pianiste polonaise fit auprés de Liszt en tant qu'élève. Il permet par ailleurs de préciser un fait inconnu des chercheurs, à savoir le lieu où s'est réfugiée Janina après avoir tenté d'assassiner Liszt : c'est à Hal

^{1.} Si quelques lignes à peine lui sont consacrées dans l'International Encyclopedia of Women Composers de Aaron I. COHEN (1984, 2 vol.), aucune entrée n'est prévue à son nom dans The New Grove Dictionary of Music and Musicans (1980, 20 vol.) ni plus particulièrement dans The New Grove Dictionary of Women Composers (1984).

au sud de Bruxelles, auprès du compositeur et pianiste belge Franz Servais que Janina passa quelques mois de repos et d'oubli.

Il est bien connu que Franz Liszt a sans cesse fasciné les femmes et que celles-ci occupaient une place prépondérante dans sa vie, mème après qu'il soit devenu «l'abbé Liszt» en recevant la tonsure et les ordres mineurs en 1865. A côté de la comtesse Marie d'Agoult dont il eut trois enfants et de la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein qui fut sa compagne pendant de longues années, Liszt a longtemps entretenu des relations privilégiées avec Agnès Street-Klindworth et la baronne Olga Meyendorff. On lui connaît par ailleurs maintes aventures amoureuses avec des princesses, des comtesses ou même des aventurières. La Mara² a tenté de relater ses principales relations féminines dans un ouvrage plein de délicatesse, mais l'auteur a pris soin d'ignorer superbement le nom de Janina. Celle-ci prétendait être née en Ukraine d'une mère cosaque qu'elle disait avoir perdu à l'âge d'un an. Se fabriquant une vie romanesque, elle se présentait comme comtesse et cosaque, alors qu'elle n'était ni l'une ni l'autre, pas plus que son vrai nom n'était Janina.

Une biographie mal connue

Rares sont les informations biographiques la concernant³. Fille de Louis Zielinski et de Sabina Lopuszanska, Olga Zielinska est née le 16 mai 1845 à Lemberg. Sa mère est son premier professeur de musique. Elle se perfectionne ensuite avec E. Akeweireldt, puis avec Antoni Wrana, ancien élève du Conservatoire de Prague, et avec Wilhelm Blodek, ancien élève du pianiste tchèque et professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg Alexandre Dreyschock. A l'âge de 18 ans, en 1863, elle se marie avec Karol Janina Piasecki vivant à Lubyszy. C'est de ce premier mari qu'Olga prend le second nom, Janina, patronyme qui la fait connaître en tant que pianiste. En 1865,

2. La Mara [Marie Lipsius], Liszt und die Frauen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2/1919, 332 p.

^{3.} Dezső LEGANY, Ferenc Liszt and his Country, vol. I: 1869-1873, Budapest, Corvina Kiad, 1983, p. 64-66, 98-100 & 239; Alan Walker, Franz Liszt, vol. 3, The Final Years 1861-1886, New York, Alfred A. Knopf, 1996, pp. 171-190.

elle se rend à Paris avec sa mère (qui ne pouvait donc pas étre morte) et prend des leçons de piano avec Henri Herz pendant quelque 18 mois ; elle y donne également quelques concerts. De retour à Lemberg, elle étudie deux ans encore avec K. Mikuli, directeur de la Société de Musique.

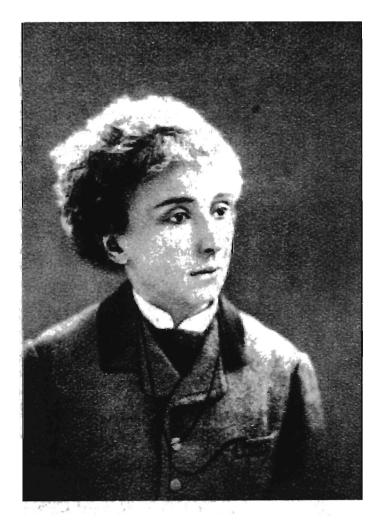
En avril 1869, elle entend Liszt lors d'un concert donné à Vienne; elle lui écrit et sollicite de devenir une de ses élèves. C'est chose faite à l'été 1869 lorsqu'on la retrouve parmi les élèves de Liszt à Rome. Rapidement, la jeune pianiste fait une fixation sur Liszt et le cercle plus ou moins large gravitant autour du maître n'ignore rien de cette obsession.

Les témoignages de l'époque décrivent Olga Janina comme une femme fréle, «d'une maigreur effrayante, à la figure pâle et spirituelle, aux grands yeux noirs à fleur de tête et de manières avenantes, très comme il faut⁴ ». Elle avait l'apparence d'un homme avec ses cheveux taillés droits et ses ongles coupés courts, fumant le cigare et s'habillant en pantalon, souvent vétue d'un costume cosaque, avec ceinture caucasienne et poignard à la taille. D'un athéisme convaincu, elle défendait les idées avancées sur l'émancipation des femmes et la pratique de l'amour libre. Elle était très cultivée, lisant Kant et Schopenhauer.

Lors de ses séjours à Rome, à Weimar ou en Hongrie, Liszt était souvent accompagné de plusieurs de ses élèves. Ainsi trouve-t-on Olga Janina à ses côtés lors du festival Beethoven à Weimar en été 1870. Elle est également présente à Sexard⁵ en Hongrie dès la mi-septembre 1870. Il y a cette année-là Sophie Menter (1848-1918), Ede Reményi (1828-1898), Mihâly Mosonyi (1814-1870), Ödön Mihalovich (1842-1929) et Franz Servais (1846-1901). La plupart d'entre eux accompagnent Liszt dans ses excursions, le 17 septembre à Kalosca pour saluer l'èvéque

^{4.} Janka WOHL, François Liszt. Souvenirs d'une compatriote, Paris, Paul Ollendorff, 1887, p. 38.

^{5.} Dr. Albert HADNAGY, «Liszt szekszárdi kapcsolatairól [Les relations de Liszt avec la ville de Sexard]», Tanulmányok Tolna megye történetéből [Etudes sur l'histoire du département de Tolna], Szekszárd, 1969, p. 219-251. Traduction de cet article hongrois en français aimablement communiquée par Andrea FEKETE que nous remercions chaleureusement.



La pianiste Olga Janina (coll. privée)

Lajos Haynald et, le 21 septembre, à Nádasd pour visiter l'évêque Sigismond Kovács. Là, ils ont dû entendre le ministre de la Justice, Boldizsár Horvát, rêciter de mémoire l'ode en l'honneur de Liszt, Liszt Ferenchez, écrite par le poète Mihály Vörösmarty en 1841.

Un des concerts où Olga Janina participe est celui du 25 septembre 1870, organisé par l'Association des Femmes de Sexard⁶. C'est Sophie Menter qui est la vedette principale de ce concert de bienfaisance auquel participent les élèves de Liszt. Elle est la seule à jouer des morceaux solos. Dans les œuvres à deux pianos et huit mains, elle est accompagnée par Olga Janina, Ödön Mihalovich et Franz Servais ; ils débutent par l'Ouverture de Coriolan de Beethoven et terminent par celle des Maîtres chanteurs de Wagner dans des transcriptions réalisées par Mihalovich ou par Servais lui-même. Entre ces deux œuvres, Sophie Menter joue une sonate de Beethoven et, avec Olga Janina au second piano, des transcriptions de Liszt, à savoir des Illustrations du Prophète et le Concerto pathétique.

A l'occasion du 59^s anniversaire de Liszt, le 22 octobre 1870, une fête rassemble la plupart des ses élèves de l'époque, notamment Antal Siposs, Henrik Gobbi, Pál Rosty, Kornél Abrányi, Mihály Mosonyi, Sophie Menter, Ede Reményi, Ödön Mihalovich, Franz Servais et Olga Janina⁷. C'est à ce moment que Olga Janina connaît un revers de fortune. Jusque-là, elle vivait d'une rente versée par son pére qui avait réussi dans la vente d'un cirage spécial pour bottes, mais celui-ci meurt à la fin de l'année 1870. Olga Janina travaille quelques temps comme copiste de Liszt et passe l'hiver 1870-71 dans l'entourage du maître. A l'automne de cette année-là, on la retrouve à nouveau parmi les élèves de Liszt, cette fois à Pest. Elle participe notamment à la séance du dimanche 25 décembre en jouant à deux pianos avec Liszt des œuvres des compositeurs hongrois Mihalovich et Gobbi. Seuls vingt-cinq élèves et amis proches du maître des lieux participent à cette matinée. C'est de cette époque que date l'une des rares photographies de Olga Janina en compagnie d'autres élèves de Liszt.

^{6.} *Ibid.*; cf. aussi Journal hongrois *Pécsi Lapok*, 29 septembre 1870. Information aimablement communiquée par Dezső Legány.

^{7.} Margit PRAHACS (èd.), Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886, Kassel, 1966, p. 347.



Olga Janina (débout à droite) à Pest avec d'autres élèves de Franz Liszt, lors d'une fête costumée. Olga Janina est habillée en homme, ainsi que Sophie Menter, assise avec une canne à la main. Franz Servais (assis à droite) est déguisé en femme, et porte un lorgnon. Le personnage debout à l'extrême gauche n'a pu être identifié. (coll. privée)

Au cours de cet hiver, un incident fâcheux révèle l'instabilité de la pianiste polonaise. Alors qu'elle est l'élève de Liszt qui se produit le plus souvent en public, elle est victime d'un trou de mémoire dans la Ballade en sol mineur de Chopin lors d'un concert de bienfaisance. Son tour venu, elle commence la Ballade jusqu'à la sixième page où elle hésite et s'embrouille. La scène est des plus pénibles: • Éperdue, elle recommence, encouragée par des applaudissements bienveillants. Mais au même endroit, ses nerfs surexcités la trahissent encore. Blanche comme un linge, elle se lève [...] Alors le maître courroucé, de la place où il se trouve, lui crie en frappant du pied : • Restez ! •. Elle se rassied et, au milieu d'un silence de mort, entame pour la troisième fois la pièce maudite. De nouveau sa mémoire rebelle l'abandonne. D'un effort désespéré, elle cherche à ressaisir les périodes finales, terminant enfin le fatal morceau par un charivari d'accords d'une dissonance inouïe et inoubliable ».

Il semble qu'ensuite Liszt ne la ménagea plus et qu'il voulut alors l'éloigner de son cercle d'intimes. Sans doute avait-il compris le caractère fantasque et instable de son élève qui devait probablement s'accrocher à lui trop ouvertement. Janina quitte Pest et donne quelques concerts à Varsovie et en Russie. Elle part ensuite pour New York pendant trois mois où elle espère se lancer dans une carrière de virtuose; elle essaye même de monnayer quelques manuscrits qu'elle a subtilisés à Liszt lorsqu'elle effectuait des copies de ses manuscrits. Mais elle rentre en Europe, bien décidée à se venger de Liszt, lui annonçant même qu'elle souhaite le tuer.

C'est dans la capitale hongroise, le 25 novembre 1871, que Olga Janina, armée d'un pistolet et de quelques fioles de poison, tente d'assassiner Liszt puis de s'empoisonner⁹. Les ouvrages consacrés à Liszt s'accordent pour dire qu'après cet acte irraisonné et déraisonnable, Olga Janina quitta Pest pour Paris¹⁰. Or deux lettres inédites du compositeur belge Franz Servais (lui aussi ancien élève de

^{8.} Janka WOHL, op. cit., p. 43-44.

^{9.} Dezső LEGANY, Ferenc Liszt and his country, vol. I, 1869-1873, Budapest, Corvina Kiad, 1983, p. 119.

^{10.} Ibid.; cf. aussi Anton KNEPP, Les amours de Liszt et de la Cosaque, Paris, Parution, 1987, p. 230 note 60.

44

Liszt) à son beau-frère, le sculpteur Cyprien Godebski, nous autorisent à affirmer que c'est à Hal, en Belgique, chez Franz Servais, que Olga Janina trouva refuge. Elle y passa l'hiver 1871-1872, ne quittant Hal qu'à Pâques 1872.

La fuite en Belgique

La première lettre est datée du 2 avril 1872, la seconde n'est pas datée, mais d'après son contenu, elle a dû être écrite en juillet ou en août 187211. Dans la première lettre, il est question d'une pianiste d'un immense talent que Franz Servais désigne sous le nom de «M^{me} J....»; dans la seconde, Servais est plus précis, sans pour autant mentionner son nom en entier: «Mme Olga J....». Telle que Franz Servais la décrit, on peut ainsi résumer ce que l'on sait d'elle: cette femme est d'une intelligence remarquable et «son talent n'est pas de œux que l'on acquiert ici base; elle connaît l'italien au point de pouvoir l'enseigner. Quoique très brève, cette description correspond assez bien à ce que l'on connaît d'elle. Dezso Legány, qui compte parmi les meilleurs spécialistes actuels de Liszt et de son entourage, résume la personnalité d'Olga Janina de la manière suivante¹²: femme d'un physique ingrat, mais douée de capacités intellectuelles étonnamment supérieures. L'on sait aussi par ailleurs que cette pianiste avait des talents musicaux certains.

Voici résumés ci-après les événements de cette période. Au début de décembre 1871¹³, Olga Janina arrive à Hal «dans un état de triste abandon»; elle est accueillie à bras ouverts par la mère de Franz Servais, d'une nature très hospitalière et qui s'enthousiasme pour

11. Ces deux lettres inédites de Franz Servais à son beau-frère Cyprien Godebski sont conservées dans les archives privées des descendants de Franz Servais. La première est écrite de Hal, la seconde de Weimar. Nous remercions vivement M. Vanderlinden pour nous avoir autorisée à exploiter son fonds d'archives musicales et familiales.

^{12.} Dezső LEGANY, Ferenc Liszt and his Country ... op. cit., vol. I, p. 99.

^{13.} Une lettre inédite de Franz Servais à M^{ile} Pitan datée du 10 décembre 1871 parle de l'arrivée de M^{me} Janina à Hal. C'est donc vraisemblablement quelques jours avant cette lettre qu'Olga Janina s'est effectivement installée à Hal chez Franz Servais. (Anvers, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven; lettre aimablement communiquée par David R.E. Ramael).

chaque nouveau visiteur. Mais après quelques mois, plus exactement à Pàques de l'année 1872 à la fin du mois de mars, M^{me} Servais commence à s'inquiéter pour son fils (sans doute y voit-elle une relation amoureuse qui suscite sa jalousie) et demande à la pianiste encombrante de quitter les lieux. Franz Servais décide aussitôt d'accompagner Olga Janina sans même prévenir sa mère. Reproduisons ci-après ¹⁴ les extraits se rapportant à la Cosaque:

Hal, 2 avril 72

Cher Cyprien!

[...] Dois-je maintenant te parler de moi? Ce n'est pas d'une gaieté folle! Mais il se pourrait que tu entendisses parler des langues cancanières, et je ne veux pas que tu les écoutes!

Notre excellente mère porte atteinte à ma dignité personnelle, veut m'ôter les plus petites libertés, toutes mes façons de penser et d'agir sont journellement discutées avec une stupidité rougissante d'ellemême! Un manque de tact continuel... un provincialisme!!!!

Mais comment te dire tout cela, l'affaire est extrêmement longue et vraiment je ne sais quelle forme lui donner en t'en faisant part!

En deux mots tout est là: M^{me} J..... nous étant arrivée dans un état de triste abandon, maman s'intéresse à elle et l'adora comme elle adore chaque connaissance nouvelle! Un enthousiasme inouï! et des projets d'avenir! en pouvant considérer notre maison comme pied-à-terre continuel. Mais l'immense talent de M^{me} J... ayant eu le déboire de ne pas faire s'épanouir une mine d'or... ayant eu le malheur de ne point ... rapporter beaucoup, figure-toi, cher ami, qu'elle la prend en haine et qu'elle la mit très impoliment à la porte il y a trois jours, <u>la veille de Pâques!!</u> Naturellement elle craignait pour ... <u>son fils! son fils!</u> Mais, cher Cyprien, les humiliations continuelles qu'elle nous fit subir! Les manques de tact, tout cela en pleine table....[...]

Enfin, mon cher, tu n'as pas d'idée. Pauvre cher Cyprien, quand je vois ce que tu as dû souffrir ici de ton côté; je comprends tout cela

^{14.} Lettre inédite de Franz Servais à Cyprien Godebski, Hal, 2 avril 1872 (archives privées).

beaucoup mieux maintenant. Enfin, dans tout cela, il paraît que je n'ai rien à en dire, toutes <u>les scènes</u> que j'ai faites sont, paraît-il, avortées! Je <u>proteste en me retirant</u> de ce milieu impossible qui voudrait faire de moi un honnête bourgeois! Je ne veux pas que jamais l'on puisse me reprocher qu'une grande artiste, ayant été sous notre toit fêtée et encouragée, on l'ait subitement relancée à la misère pour cause d'<u>insuccès</u> (pécuniaire) sans tenir compte de mes protestations, de mes supplications qui étaient dictées par des sentiments sacrés que nous artistes nous nous devons dans ces circonstances!!

Quittant Hal, j'ai quitté Hal avec elle. Maman fit encore une scène <u>en pleine gare!</u> A Bruxelles, nous firnes visite à un grand écrivain polonais que tu dois connaître, Milkowski (elle le connaissait). Ce vieillard fut ému jusqu'aux larmes; et ne veut pas qu'elle quitte dans ces circonstances!

Maintenant, note bien, cher Cyprien, qu'elle est une femme des plus remarquables comme intelligence, et son talent n'est pas de ceux que l'on acquiert ici bas. Je t'assure, nous avons passé ici un hiver en travaillant tous et moi en particulier, comme jamais je n'ai travaillé – j'ai composé beaucoup. Aux deux petites Marie et Augusta¹⁵ qui passaient leurs soirées à jouer aux cartes ou à trimballer à la cuisine, elle enseignait l'Italien et le piano chaque jour de 7 à 9 heures du soir! Mais! Tout a été vu d'un mauvais œil.

Le curé de Hal, directeur de la conscience, s'en est mêlé et délibérant (en confession) que c'était une femme dangereuse... qu'il fallait écarter...!

Enfin, cher frère, que dis-tu de tout cela? [...] ..

^{15.} Les deux sœurs cadettes de Franz Servais, Augusta et Marie, sont respectivement âgées de 16 et 11 ans.

Dans la seconde lettre, hélas incomplète, Franz demande à Cyprien de sauvegarder, lorsqu'il se rendra à Hal, les cinq ou six lettres d'Olga Janina:

[...] Mais voici ce dont je te prie <u>tout particulièrement!</u> Mamé¹⁶ a les cless de mon secrétaire, je les lui ai confiées, et envoie moi immédiatement, ici à Weimar, les cinq ou six lettres d'Olga J. que tu trouveras dans le tiroir de dessus¹⁷. Je n'aimerais point qu'elles soient profanées. Puis cher frère, je te prierai d'emballer <u>tous les objets</u>, papiers, encriers, lanteme, chandelles, bougles, <u>tout</u> ce que tu trouveras <u>dans les tiroirs</u> du secrétaire, mes papiers de musique, encore quelques vieux manuscrits, ensin emballe <u>tout!</u>

A l'exception des autographes contenus dans un carton enfermé dans un des tiroirs du dessous et aussi à l'exception de mes anciennes lettres mises en 3 ou quatre paquets et qui gisent à côté de la boîte des autographes. Mes autres lettres qui se trouvent dans les petits tiroirs, je te prierai aussi de les emballer. Enfin, tu as compris, emballe tous les objets ayant appartenu à Elle et à moi. Après avoir emballé cela, il faudra l'ajouter à l'envoi que maman doit me faire. Enfin, cela nous verrons. Tu trouveras une lettre de moi à Hal et peut-être t'y prierais-je de m'envoyer tous ces objets toi de ton côté. Je n'aime point que ma famille pousse le nez dans mes affaires!

N'est-ce pas, cher, que je puis compter sur toi! (puis referme les tiroirs vides et remets encore les clefs à la bonne Mamé). [... lettre incomplète]

On ne peut s'empêcher de s'interroger sur les raisons pour lesquelles Olga Janina s'est précisément réfugiée chez l'un des élèves préférés de Liszt. Les deux jeunes gens sont du mème âge, elle a 26 ans, Franz un an de moins; ils se sont beaucoup fréquentés au cours de leur séjour en Hongrie l'année précédente et ont eu le temps de s'apprécier mutuellement tant sur le plan musical qu'amical. Franz Servais ne devait sans doute pas être au courant de la tentative d'assassinat par

^{16. «}Mamé» est la grand-mère paternelle de Franz Servais, Joséphine Bande (1784-1878).

^{17.} Ces lettres n'ont pas été retrouvées.

^{18.} Malou HAINE, Franz Servais et Franz Liszt: une amitié filiale, Liège, Mardaga, 1996, 208 p.

Olga Janina sur la personne de Liszt, sinon comment comprendre qu'il ait accepté de lui donner refuge? Ou est-ce précisément à cause de cette folie passagère que Franz Servais s'est ému? Etre sensible par excellence, Servais devait certainement être attiré par une nature aussi exaltée et excessive que celle de la Cosaque. Leur attachement démesuré à tous deux pour Liszt devait également les rapprocher. Mais la mère de Franz Servais a dù trouver cette personnalité survoltée un peu trop encombrante. Quelques années plus tard, en parlant de sa petite-fille Misia de 17 ans (celle-là même qui, au début du XX^e siécle, défraiera la chronique mondaine parisienne et qui sera l'égérie de nombreux peintres impressionnistes et musiciens), elle la comparera à la pianiste polonaise: «Misia est une sorte de Janina ayant de bons et de mauvais instincts» ¹⁹.

Public conquis, accueil chaleureux

La présence d'Olga Janina auprès de Franz Servais au cours de l'hiver 1871-1872 est confirmée par au moins huit concerts auxquels elle participe en Belgique. Le premier d'entre eux est celui donné le jour de Noël 1871 dans les salons Érard à Bruxelles. Le compte rendu écrit par Jean d'Ardenne dans *La Chronique* témoigne non seulement de son enthousiasme pour la jeune pianiste, mais aussi des pratiques de l'époque. Aussi nous semble-t-il utile de le publier dans son entièreté:

• Nous étions invités à nous trouver hier chez M. Rummel, le représentant bruxellois de la maison Érard. Il s'agissait d'entendre une pianiste de premier ordre.

C'est un cas prévu et extrêmement fréquent dans notre métier: nous rencontrons dix fois par jour des gens qui nous disent:

— Venez donc entendre ma pianiste, c'est une élève de M. Liszt. <u>Vous</u> entendrez quelque chose!

Ou encore:

^{19.} Lettre de Madame Adrien-François Servais à sa fille Augusta, 19 mars 1889 (archives privées).

— Venez donc voir mon phénomène. Je vous réponds qu'il vous intéressera beaucoup; il est unique, on n'a jamais vu ça: un phoque qui joue aux dominos!

Parfois **g**râce à un étrange caprice du hasard, il nous arrive de répondre à ces sortes d'invitations. Nous allons voir le phoque, qui n'a pas l'humeur au jeu, ce jour-là, et refuse de poser le double-six.

Ou bien nous allons entendre la pianiste, et nous trouvons invariablement la même personne assise en face d'un clavier où elle exécute une série d'exercices plus ou moins compliqués. Ces petits tours, où la musique a d'ordinaire fort peu de chose à démêler, ont été appris par un procédé analogue à celui dont on se sert pour dresser les caniches à passer dans des cerceaux.

Les quelques gens invités, comme nous, grâce à un privilège qu'on ne saurait trop apprécier, manifestent leur admiration par des jeux de physionomie expressifs. Quand le tour est joué, tout le monde se pâme: — charmant! ravissant! merveilleux!

— Et la pianiste recommence...

Vous comprenez qu'entrant hier chez M. Rummel avec de telles dispositions d'esprit, j'ai dù être particulièrement étonné d'y trouver une grande artiste, —une grande artiste inconnue, qui tombe à Bruxelles par hasard, ne faisant que passer — et qu'on l'arréte, heureusement!

Nous savons depuis longtemps ce que vaut ce titre — élève de Liszt — placé sur les affiches de concert. Celle-ci est une élève de Liszt pour de vrai — et la meilleure évidemment: elle mérite ce nom mieux que personne, car personne ne joue comme elle la musique du maître.

Je fus surpris, dès l'entrée, en voyant un type tout différent du type ordinaire; ce n'est plus la femme que nous voyons d'habitude aux prises avec les claviers de pianos; c'est une étrange physionomie avec de grands yeux pleins de flammes où la vie paraît s'être réfugiée, un corps frêle et nerveux que la grande musique fait vibrer à certains moments.

Les doigts s'agitent délicatement sur les touches, comme s'ils se livraient à un travail de dentelles; c'est une caresse; il semble que

l'esprit soit passé dans ces doigts merveilleux, tant leur jeu est rapide, net, plein de distinction et d'intelligence.

Soudain, le corps se redresse, la face se colore, le regard s'anime; les mains retombent sur les touches avec une vigueur très étonnante; l'instrument résonne comme un tonnerre, et la phrase musicale se dégage majestueusement de cette tempête d'harmonie.

Parmi les quelques personnes invitées hier chez M. Rummel, il y avait Adolphe Samuel, le directeur des Concerts populaires.

Je vois encore la tête de Samuel, arrivant au milieu d'un morceau, et tombant immédiatement sous le charme. Il entra sur la pointe du pied, pour ne pas interrompre, avec l'air indifférent d'un homme qui en a entendu bien d'autres. Le piano allait son train. Samuel devint attentif, puis il se redressa comme illuminé soudainement. A la fin il courut vers l'artiste et s'écria:

- Il faut qu'on vous entende au concert de dimanche prochain!
- Mais, fit observer quelqu'un, le programme de dimanche est déjà publié.
- On le changera! répondit héroïquement Samuel.

Et voilà comment le public des concerts populaires entendra dimanche M^{me} Olga Janina, pianiste inconnue \bullet^{20} .

Si la presse semble s'être donné le mot pour annoncer une artiste de talent au prochain Concert populaire, aucun journal ne sera aussi enthousiaste que *La Chronique*. C'est cependant avec empressement que *Le Guide musical* annonce le prochain concert :

 Olga Janina! Voilà un nom inconnu des neuf dixièmes de nos lecteurs et qui dans quelques jours va être dans toutes les bouches.

Oui, Olga Janina est appelée à grossir le nombre des artistes pianistes! mais elle prendra la première place entre toutes.

^{20.} La Chronique, 26 décembre 1871.

Samuel s'est trouvé juste là, pour l'engager à se faire entendre dimanche prochain, au deuxième Concert populaire, et tout Bruxelles se félicitera de cette initiative.

Il n'est en effet personne qui interprète les œuvres de Liszt comme M^{me} Janina; pendant six ans elle en a été l'élève et jamais nous ne nous sommes trouvés en face d'une assimilation de talent aussi frappante.

M^{me} Janina est Liszt à l'âge de 26 ans, jeune, inspiré, subjuguant, entraînant son auditoire à la pointe de ses dix doigts • ²¹.

Citons encore *L'Indépendance belge* qui se limite à une annonce laconique mais cependant alléchante: «Une pianiste d'un talent extraordinaire vient d'arriver à Bruxelles: M^{me} Olga Janina, l'élève favorite de Liszt, la meilleure, sans contredit, qu'ait jamais formé ce maître illustre» ²².

Le concert programmé au Concert populaire de Bruxelles a lieu le 31 décembre 1871 sous la direction d'Adolphe Samuel dans la salle du Théâtre royal de la Monnaie²³. La répétition générale, ouverte au public, a lieu la veille dans la salle de la Grande-Harmonie, rue de la Madeleine. Olga Janina y joue deux œuvres de Liszt: le *Premier Concerto pour piano* avec orchestre et *Gondoliera et tarentelle de Venezia e Napoli* pour piano seul²⁴. Mais cette participation d'Olga Janina au Concert populaire de Bruxelles, ainsi que d'autres concerts en Belgique au cours du mois de janvier 1872 vont susciter des réactions très diverses, les unes ne tarissant pas d'éloges, les autres la dénigrant. *Le Guide musical* est mitigé dans son appréciation: • M^{me} Olga Janina, est, dit-on, une élève de Liszt, et l'on n'en doute plus, dès qu'on la voit jouer; elle a la mimique de l'école et vous mène le clavier haut la main. M^{ne} Janina

^{21.} Le Guide musical, 17e année, n°53, 28 décembre 1871.

^{22.} L'Indépendance belge du 27 décembre 1871. Même annonce deux jours plus tard.

^{23.} Ernest CLOSSON, Les Concerts populaires de Bruxelles : soixantième anniversaire, Bruxelles, 1927, p. 68. Ce concert du 31 décembre 1871 est le seul donné par Olga Janina au Concert populaire de Bruxelles.

^{24.} Le Concerto de Liszt est la troisième œuvre au programme après la Symphonie italienne de Mendelssohn et l'Allegro de la Troisième Symphonie d'Adolphe Samuel, tandis que le Gondoliena... prend place entre le Noctume pour cor de C. Reinecke et l'ouverture pour Hamlet d'Alexandre Stadtfeld.

possède, sans contredit, un mécanisme remarquable; nous nous plaisons à croire qu'elle interprète fidèlement les œuvres du maître auquel elle semble avoir voué un culte excessif. Mais nous ne pouvons nous empêcher de regretter ce parti pris dans le choix de morceaux où la musique n'est le plus souvent que l'accessoire de tours de force; car le public des concerts populaires n'a pu apprécier ainsi le talent de M^{me} Janina que sous certains côtés virils, et purement techniques, tandis que le sentiment, la grâce et le charme parvenaient à peine à se faire jour au milieu d'une avalanche de notes. Disons toutefois que cette exhibition incomplète a suffi pour assurer à M^{me} Janina un accueil des plus sympathiques » ²⁵.

L'Indépendance belge s'exprime également dans ce sens: • [Olga Janina] est une virtuose d'un mérite incontestable, faisant fort bien des choses difficiles, mais ayant le défaut de l'école à laquelle elle s'est formée, une certaine sécheresse, et ne parvenant pas à éclaircir ce qu'il y a de débuleux [sic] dans la musique de son maître qu'elle joue par conviction sans doute, mais aussi par dévouement, car elle obtiendrait plus de succès dans l'interprétation d'œuvres plus compréhensibles. Elle a été fort applaudie néanmoins, surtout dans deux fantaisies de Liszt, préférables au concerto et qu'elle a exécutées à merveille »²⁶.

Mais la critique la plus chaleureuse est, une fois de plus, celle de *La Chronique* signée par Mathurin: • Elle [*La Chronique*] ne s'était pas trompée en prédisant à M^{lke} Olga Janina un brillant succès. Cette artiste possède un talent très remarquable. Son vertigineux mécanisme a provoqué dans l'auditoire un véritable enthousiasme. M^{lke} Janina est élève de Liszt. On s'en aperçoit tout de suite au brio, aux audaces de son Jeu, aux miracles de virtuosité qu'elle accomplit comme en se Jouant. Que M^{lke} Janina se défie de la musique de son maître; qu'obéissant à un sentiment de reconnaissance qui l'honore, elle ne se consacre pas exclusivement aux œuvres du cèlèbre abbé. Liszt écrit des choses charmantes, mais inégales et bizarres; pour une page vraiment inspirée qui tombe de sa plume, il faut en entendre parfois une

^{25.} Le Guide musical, 18e année, n°1, 4 janvier 1872.

^{26.} L'Indépendance belge du 5 janvier 1872.

douzaine tout à fait dépourvues d'intérêt et de chamne. La plupart des compositions du roi des pianistes, y compris le Concerto en mi, que M^{le} Janina a jouées dimanche, ne sont que des casse-cou, que les véritables artistes ne jouent plus qu'en guise de hors d'œuvre et à titre de curiosité * ²⁷.

Six jours aprés cette participation au Concert populaire de Bruxelles, Olga Janina se produit à Mons le 6 janvier 1872 à la Société des Concerts et Redoutes. Le public découvre à son tour «l'excellente pianiste: « Nous n'hésitons pas à le dire, nous rangeons M^{me} Olga Janina parmi les pianistes de premier ordre, et nous admirons sans réserve sa manière de faire chanter l'instrument, la délicatesse et le fini qu'elle a montrés dans chacun des morceaux qu'elle a exécutés. Aussi les bravos ne lui ont-ils pas été ménagés; l'assemblée a surtout goûté la mélodieuse fantaisie de Liszt, intitulée Rapsodie hongroise et la Venezia e Napoli, du même auteur. Nous pourrions au reste citer tous les morceaux interprétés par l'excellente pianiste, car elle a déployé dans chacun le même talent d'expression, une virtuosité et un mécanisme remarquables » ²⁸.

Après Bruxelles et Mons, c'est à Anvers qu'Olga Janina se fait entendre le 13 janvier 1872 à la Société de la Grande-Harmonie, aux côtés de Vieuxtemps et de Mile Sternberg (l'Elsa de Lohengrin représenté à Bruxelles en 1870) dans un programme non précisé: La direction de notre opulente Société ne pouvait faire autrement que d'engager Mile Janina, qui avait produit à Bruxelles une certaine sensation, mais au sujet de laquelle les opinions divergeaient singulièrement. Tandis que les uns (des «voyants», ceux-là) avaient découvert en Mile Janina un être supérieur, tombé du Ciel pour divulguer enfin aux Belges les profondeurs des compositions de Liszt, les autres n'avaient vu en Mile Janina qu'une pianiste habile, rompue à certaines difficultés de mécanisme, possédant par dessus tout un savoir-faire extraordinaire. Après l'avoir entendue l'autre soir, nous avouons en toute humilité, n'avoir pas été fanatisé du tout par cette apparition originale, si vous

^{27.} La Chronique, 3 & 4 janvier 1872.

^{28.} Le Guide musical, 18e année, n°4, 25 janvier 1872.

voulez inspirée peut-être, mais ne venant pas à la cheville de Liszt, dont elle est l'élève, dit-on, et dont elle se proclame l'émule, l'apôtre! •29

La participation d'Olga Janina au deuxième grand concert de l'Association des Artistes Musiciens de Bruxelles dans le local de la Grande Harmonie, le 27 janvier 1872, attire une foule exceptionnelle³⁰. La pianiste y joue le *Premier concerto* de Liszt (déjà donné au Concert populaire), le larghetto du *Concerto en mi* de Chopin et la *Fantaisie sur des motifs nationaux hongrois* de Liszt. Le compte rendu est ambigu: Le public a été quelque peu ahuri du concerto, auquel il n'a rien compris; il a fait toutefois bonne figure à mauvais jeu (pas celui de M^{me} Janina) et a rappelé la pianiste étrangère avec un entrain véritable ».

Deux jours plus tard, le lundi 29 janvier 1872, Olga Janina prête son gracieux concours à un concert du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles organisé par un groupe de dames de charité qui font partie de l'aristocratie. Faure et M^{lk} Sessi y chantent, tandis que Olga Janina «tourmente un piano à queue³¹» dans un programme non précisé. La société «Les Orphéons» et la musique des guides complètent le programme fort long. Les ministres Jules Malou et Léon de Landsheere sont présents à côté du président du Cercle, M. Vervoort; la comtesse de Flandre et d'autres personnalités se distinguent dans cette foule nombreuse.

Le 4 février 1872, c'est dans la ville mème des Servais, au Casino de Hal, que Olga Janina joue au concert de la Société «Roland de Lattre». Elle y interprète une rapsodie de Liszt³², tandis que Franz Servais accompagne au piano M^{ile} Letellier, professeur de chant au Conservatoire d'Anvers dans plusieurs mélodies: *Philippe van Artevelde* de Gevaert, un fragment de *Liefde in 't Leven* et le *Spinlied* de Peter Benoit, ainsi que quelques chants polonais. «Madame la Comtesse Olga Janina» s'est fait entendre «avec cette distinction, ce brio et cette force

30. Annonce du concert dans *Le Guide musical*, 18e année, n°4, 25 janvier 1872 et dans *La Chronique*, 23 janvier 1872. Compte rendu du concert dans *Le Guide musical*, 18e année, n°5, 1° février 1872.

^{29.} Ibid.

^{31.} La Chronique, 2 février 1872.

^{32.} Hal, Zuidwestbrabants Museum, procès-verbaux de la Société «Roland de Lattre», 1865-1874, p. 254-285.

extraordinaire qui l'ont rendue si célèbre dans toute l'Europe artistique.

C'est de nouveau dans un autre concert de bienfaisance que l'on retrouve Olga Janina le 17 février au Théâtre royal de la Monnaie dans un «grand spectacle-concert» au bénéfice des Femmes de France, avec le concours de Vieuxtemps, Marie Cabel et Marie Roze et tous les artistes du Théâtre³³. On y donne le 4^e acte de *L'Africaine*, le 2^e acte de *La Muette*, mais les détails de la prestation de la pianiste et du violoniste sont passés sous silence.

Durant son séjour à Hal de janvier à avril 1872, Olga Janina a vraisemblablement donné d'autres concerts que les huit mentionnés cidessus. Seules des investigations plus approfondies dans les journaux locaux de villes de province permettraient d'en apprendre davantage. Les comptes rendus de concert la présentent en tout cas comme une pianiste de talent, mais aussi comme une artiste inégale et inconstante. Franz Servais estime, quant à lui, que Olga Janina fait montre d'un talent exceptionnel: «Quel talent énorme, plus on l'entend, plus on est émerveillé!» ³⁴

En ce début du mois d'avril 1872, Servais quitte donc Hal précipitamment en compagnie de Olga Janina. A quel moment leurs chemins se séparent-ils? Aucun élément ne permet d'apporter une réponse à cette question. Les seules informations concernant les déplacements de Franz Servais à cette époque proviennent de la correspondance de sa mère, M^{me} Servais, avec son beau-frère Cyprien Godebski. Le 13 avril 1872, M^{me} Servais écrit que son fils Franz l'a trompée en lui faisant croire qu'il était chez son ami le peintre Félicien Rops, mais que l'autre fils, Joseph³⁵, a télégraphié à Munich et qu'on lui a répondu qu'il venait de partir pour l'Italie: Le malheureux est allé rejoindre le démon qui le perdra, écrit-elle. La conduite de Franz est

^{33.} La Chronique, 18 février 1872.

^{34.} Lettre inédite de Franz Servais à M^{ie} Pitan datée du 10 décembre 1871 (Anvers, AMVC; lettre aimablement communiquée par David R.E. Ramael).

^{35.} Le violoncelliste Joseph Servais (1850-1885) a animé la vie musicale bruxelloise non seulement par son enseignement au Conservatoire royal de musique mais comme chambriste accompli.

déloyale et indigne ³⁶. Si l'on ne connaissait point le contexte dans lequel Olga Janina tenta d'assassiner Liszt, on pourrait aisément se demander si, à la lecture de l'extrait cité, les deux jeunes gens ne sont pas amoureux. En tout cas, il semble qu'ils soient partis ensemble à Munich et en Italie.

Un parcours dont on perd la trace...

Qu'est devenue Olga Janina aprés son séjour en Belgique ? Peu de choses nous sont connues. En 1872, elle se fait entendre dans une série de concerts à Paris en jouant Liszt et Chopin. Elle donne même des conférences sur la musique de Liszt. C'est durant les années 1874-1875 que sont publiés à Paris quatre romans dénonçant sa liaison avec Franz Liszt qui firent scandale à l'époque. Non contente de l'acte insensé qui l'avait obligée à quitter la Hongrie, Olga Janina s'est vengée de Liszt en publiant sous un pseudonyme ou de manière anonyme quatre pamphlets³⁷ aux titres dignes des romans-photos actuels: Souvenirs d'une Cosaque (1874), Souvenirs d'un pianiste, réponse aux «Souvenirs d'une Cosaque (1874). Le roman du pianiste et de la Cosaque (1875). Les amours d'une Cosaque par un ami de l'Abbé X*** (1875). Janina envoya même des exemplaires au pape, au Grand Duc Alexandre et à plusieurs amis intimes de Liszt³⁸ dans le but de discréditer ce dernier auprès de ses amis et relations. N'est-il pas symptomatique que le premier de ces ouvrages soit publié sous le nom de Robert Franz, nom d'un réel compositeur allemand et de surcroît ami de Liszt?

Selon la critique de l'époque, ces ouvrages relatent, «dans leurs détails les plus intimes et les plus fâcheux, la nature des relations qui avaient existé entre elle et M. Liszt et qui étaient loin de s'être bornées à

^{36.} Lettre inédite de Mme Adrien-François Servais à son beau-fils Cyprien Godebski, 13 avril 1872 (archives privées).

^{37. (}pseud.) Robert FRANZ, Souvenirs d'une Cosaque, Paris, Dentu, 1874; (anonyme), Souvenirs d'un pianiste, réponse aux «Souvenirs d'une Cosaque». Paris, Lachaud et Burdin, 1874; (pseud.) Sylvia ZORELLI, Le roman du pianiste et de la Cosaque, Paris, s.l.n.d. [1875]; (pseud.), Sylvia ZORELLI. Les amours d'une Cosaque par un ami de l'Abbé X***, Paris, Degorce-Cadot, s.d. [1875].

^{38.} Alan WALKER, op. cit., p. 180.

celles d'un maître et d'une élève³⁹ ». Ces ouvrages font paraître le comportement fantasque de la pianiste et dévoilent sa mythomanie. Que penser de ce ramassis d'évocations imaginaires sur fond de faits réels ? Seul le biographe Ernest Newman⁴⁰ accorde un crédit total à ces récits romancés, manquant par là totalement d'esprit critique. Pour notre part, nous ne nous y arrêterons pas, renvoyant le lecteur au chapitre détaillé sur ce sujet que lui a consacré Alan Walker⁴¹.

L'on perd quelque peu la trace de la pianiste après ces années parisiennes. De 1882 à 1886, elle donne des concerts en Suisse, à Vevey, Montreux et Lausanne⁴². En août 1884, elle se remarie à Genève avec Paul Guy Cézano, citoyen russe, avec lequel elle vit à Lancy-Saint-Georges, au sud de Genève. Elle y donne des leçons de piano sous le nom d'Olga de Cézano, se prétendant tantôt marquise tantôt «née princesse Orbeliani». Elle semble encore y être active en 1887. Plusieurs ouvrages se répétant les uns les autres la disent ensuite établie à Paris comme professeur de piano. Dans son dictionnaire de 1910 sur les Femnes compositeurs, Ebel⁴³ la signale, sous le nom de Janina, comme une «pianiste russe contemporaine vivant à Paris». C'est à notre connaissance, la dernière mention de cette pianiste polonaise dans un ouvrage qui lui est contemporain. On ignore même le lieu et la date de son décès.

^{39.} Arthur POUGIN, art. «Janina (Olga de)». Biographie universelle des musiciens (éd. F.-J. Fétis), supplément et complément, 1880, vol. 10, p. 21-22.

^{40.} Ernest NEWMAN, The Man Liszt: Reissue of the Biography, London, Victor Gollanz, 1969, p. 248-279.

^{41.} Alan WALKER, op. cit., p. 171-190.

^{42.} Jacques BURDET, La musique dans le canton de Vaud au XIX siècle, Lausanne, Payot, 1971, p. 689.

^{43.} Otto EBEL, Les femmes compositeurs de musique. Dictionnaire biographique, Paris, Paul Rosier, 1910, p. 89.

Etre comédienne au tournant du xxe siècle

Le Conservatoire de Bruxelles 1880-1914

Karin Schneider

Les comédiennes, en tant que catégorie professionnelle, demeurent pratiquement absentes de l'historiographie¹; s'il existe bon nombre d'ouvrages sur la littérature dramatique et sur les auteurs, que sait-on des actrices? Les comédiennes apparaissent le plus souvent comme des femmes indépendantes, en marge de la société et, comme pour toutes les femmes en marge, les stéréotypes les plus éculés sévissent à leur propos : grandes divas capricieuses ou femmes de petite vertu, facilement assimilées au siècle dernier à la prostitution.

En outre, dans les années 1890, le milieu a nourri des idées d'émancipation féminine. En Angleterre et aux Etats-Unis, les féministes ont utilisé le théâtre comme vecteur de propagande pour diffuser leurs revendications. Des actrices professionnelles, comme Mary Shaw, les ont soutenues². Bien que ce type de propagande ait été

¹ Du moins des ouvrages en français. Les recherches anglo-saxonnes à leur propos sont plus développées. On consultera notamment T.C. DAVIS, Actresses as Working Women: their Social Identity in Victorian Culture, London-New York, Routledge, 1991.

^{2.} Voir notamment On to Victory Propaganda Plays of the Women Suffrage Movement, ed. par B. FRIEDL, Boston, 1987; S.E. CASE, Feminism and Theatre,

nettement moins développé en France, on peut néanmoins citer quelques militantes qui ont écrit et interprété ce que l'on peut considérer comme les premières pièces féministes de langue française. En 1905, Nelly Roussel, liée aux milieux néomalthusien et anarchiste, écrit une pièce allégorique Par la révolte; les pièces de Véra Starkoff, L'Amour libre (1902) et L'Issue (1905) sont jouées dans les universités populaires³. Ce sont de « courtes pièces naturalistes qui dénoncent la famille bourgeoise, égoïste et étouffante pour les femmes, s'indignent de la situation des bâtards et réclament que l'on puisse faire une recherche en paternité .4. En Belgique on ne trouve rien de semblable et il s'avère bien vite que le féminisme belge n'a pas exploré cette voie.

En revanche, les comédiennes sont bel et bien présentes sur les différentes scènes, sans que leur situation particulière n'ait interpellé les historiens. Si l'on dispose bien de quelques travaux⁵, si le statut de l'artiste en général - qui reste toujours une question sensible - a retenu l'attention de quelques juristes⁶ et si quelques « stars » ont trouvé leur biographe, que sait-on de ces femmes dont l'histoire ne retient que la vie de quelques unes, les plus prestigieuses, en laissant dans l'ombre toutes celles qui ont mené un quotidien sans gloire? Quelle est leur formation? Leur statut? Qui choisit d'être comédienne? Quels sont leurs débouchés? L'article proposé ici se base sur l'étude des élèves du Cours de déclamation au Conservatoire de Bruxelles entre 1880 et 19147.

L'époque choisie parait propice pour diverses raisons : dès les années 1870 les cours de déclamation sont rénovés de fond en comble au Conservatoire par une professeure hors pair, Jeanne Tordeus, qui y impose sa méthode pendant près de quarante ans. Personnage important dans l'histoire du Conservatoire, sa carrière professorale forme une charnière entre l'enseignement classique du XIX siècle et

Londres, 1991; F.E. DUDDEN, Women in the American Theatre: Actresses and Audiences 1790-1870, New Haven-London, Yale University Press, 1994.

^{3.} M. CORVIN, Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris, Bordas, 1991.

^{4.} Ibidem.

⁵ Par exemple: R. GILDER, Ces femmes de théâtre, Paris, Perrin, 1967; R. CHAMBERS, L'ange et l'automate : variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust, Paris, 1971.

⁶ Comme la thèse de doctorat en droit déjà ancienne de R. CHANCEREL, L'évolution du statut des comédiens, Paris, Les Presses modernes, 1930.

⁷ La recherche a fait l'objet d'un mémoire de licence en histoire : K. SCHNEIDER, Les comédiennes belges à Bruxelles et à Paris 1880-1914, mém. lic. Hist., ULB, 1998.

celui des écoles de théâtre du début du XX siècle, influencées par les nouvelles techniques de jeu mises au point par de grands metteurs en scène comme Antoine ou Lugné-Poe⁸.

A cette époque, le théâtre connaît de profondes mutations. Des auteurs dramatiques belges, comme Maeterlinck ou Verhaeren, conquièrent la capitale française. Le vaudeville et le drame historique s'essoufflent au profit du théâtre d'idées réaliste et du théâtre symboliste. Le public découvre des auteurs étrangers, comme Ibsen, ou redécouvre Shakespeare⁹.

Pour celles qui aspirent à devenir comédiennes, les Conservatoires demeurent les seuls établissements scolaires offrant une formation, et parmi eux, celui de Bruxelles est le plus réputé, grâce aux réformes introduites et imposées par Jeanne Tordeus. Longtemps en effet, le Cours de déclamation fut considéré comme un cours secondaire, inclus dans l'apprentissage du chant. Si Jeanne Tordeus parvint à le faire admettre comme formation à part entière (1892), les traditions ont la vie dure et encore en 1902, le directeur du Conservatoire François-Auguste Gevaert écrit au Ministre de l'Intérieur : « Notre Etablissement est un Conservatoire de *Musique* où les cours de déclamation et de maintien constituent uniquement une préparation pour les élèves du cours de chant théâtral; il est indispensable de corriger la prononciation généralement très défectueuse de ces élèves, et de leur inculquer les éléments de diction et de tenue scénique exigés par les œuvres du répertoire * 10.

Le directeur reconnaît toutefois que le cours de déclamation sert aussi à former des comédiennes – surtout depuis les réformes introduites par Jeanne Tordeus.

Jeanne Tordeus, une vocation d'enseignante

Jeanne Tordeus est née à Bruxelles, rue de Schaerbeek, le 24 décembre 1842. Son père, Michel Tordeus, est distillateur. Agé de 43 ans, il a épousé Elise Mengotti, de vingt ans sa cadette, sans profession et apparentée au comte Francisco Mengotti, un économiste

^{8.} Sur cet aspect particulier: K. SCHNEIDER, op. cit., pp. 106-111.

^{9.} Voir l'ouvrage de Paul ARON, La mémoire en jeu : une histoire du théatre de langue française en Belgique XIXe-XXe siècle, Bruxelles, 1995.

^{10.} Archives Générales du Royaume, Fonds du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles (désormais CRMB), 317. Lettre du 19/04/1902.

62

italien¹¹. La famille comprend cinq enfants : quatre filles, Marie (1840), Charlotte (1841), Jeanne (1842) Mélanie (1844) et un fils, le petit dernier, Edouard, né en 1846¹². Bien que peu fortunés, les parents tiennent à offrir une instruction correcte à leurs enfants.

Lorsque en 1853, une fête de charité est donnée au théâtre de l'Opéra-Comique au profit des pauvres de la ville, les élèves des écoles bruxelloises prétent leur concours. Rachel, la célèbre sociétaire de la Comédie Française, assiste au spectacle et remarque la petite Jeanne qui déclame avec assurance et parvient à émouvoir le public. La tragédienne rencontre la fillette, l'encourage à entrer au Conservatoire de Bruxelles : cinq ans plus tard, en 1858, elle remporte le premier prix de tragédie et gagne Paris pour compléter sa formation. Elle n'a que 16 ans, sa mére et sa sœur Charlotte l'accompagnent ; les trois femmes vivent dans un appartement de la rue Saint-Honoré et rentrent au foyer paternel seulement pendant les vacances.

Bruxelles-Paris-Bruxelles

Dès le 12 juin 1858, Jeanne présente l'examen d'entrée du Conservatoire de Paris, où elle est reçue au cours de Jean-Baptiste Provost¹³. Le professeur lui fait travailler les tragédies classiques, brigue pour son élève l'admission à la Comédie Française. L'année suivante, en octobre 1859, Jeanne passe l'examen d'entrée au Théâtre Français dans le rôle d'Elisabeth des *Enfants d'Edouard*, et se voit octroyer une pension de six cents francs. Elle est la première comédienne belge à entrer dans la maison de Molière.

Elle débute au Théâtre de l'Odéon le 22 mars 1862 dans Chimène du Cid. La presse accueille avec bienveillance la jeune artiste belge et dès ses débuts, la critique semble conquise¹⁴. Mais Jeanne ne compte pas rester indéfiniment à l'Odéon. Son ambition la pousse à rejoindre au plus vite la troupe de la rue de Richelieu. En janvier 1862, elle écrit à sa tante Pauline : « Je m'ennuie à crier. Ce n'est pas le mauvais temps qui me fait dire cela, c'est la situation dans laquelle je me trouve au Théâtre Français. J'attends toujours comme sœur Anne et

^{11.} Archives de la Ville de Bruxelles (AVB), Registre de population, 1842, section 6, n°11566.

^{12.} AVB, Registre de population, 1846, L6. fº 246.

¹³ Jean-Baptiste-François Provost (1768-1865), professeur de tragédie au Conservatoire, haut comique à la Comédie Française.

^{14.} La Patrie. 24 août 1860.

je ne vois rien venir • 15. Elle songe même un moment à rentrer à Bruxelles, entreprend quelques démarches auprès de Delvil, alors directeur des théâtres du Parc et des Galeries Saint-Hubert.

Le 6 décembre 1864, elle signe enfin son engagement comme pensionnaire à la Comédie Française. Elle y est employée pour jouer les confidentes, les seconds rôles ou les premiers au besoin, dans la tragédie et les jeunes rôles de convenance dans la comédie et le drame. Elle apparaît en Chimène dans Le Cid, en Sabine, puis en Camille dans Horace, en Aglaure dans Psyché, en Albine dans Britannicus, en Ismène dans Mérope, en Andromaque, Hermione et Antigone dans La Thébaide, en Lélie dans La Coupe enchantée, en Dona Sol dans Hemani... La plupart des grands rôles du répertoire lui sont confiés. Parfois même, les critiques sont dithyrambiques, comme celle de Barbey d'Aurevilly lorsqu'elle interprète Poppée dans Néron : • L'âme de la tragédie est-elle en cette jeune fille ? ... Y dortelle repliée sur ses ailes fermées qu'un tour elle doit toutes grandes ouvrir ? En attendant l'éveil de cette âme de la tragédie. M^{ile} Tordeus en a l'attitude. Elle a la noblesse, la stature, le profil, la poésie des poses successives de la tragédienne future [...], il y a un moment où M^{lle} Tordeus est admise sur les degrés du trône d'Agrippine, et par sa pose, elle s'en fait un trône à elle-même. Elle est aux pieds de Mile Agar¹⁶, mais avec quelle noblesse elle se lève de ces pieds-là! Et que ceci soit un symbole ou une augure, quand on se lève ainsi des marches d'un trône, on est faite pour y monter 17.

Mais en dépit du succès Jeanne supporte mal la vie parisienne. Passionnée par son art, elle est rebutée par les difficultés de la vie théâtrale, les mesquineries entre comédiens, la lutte interminable pour obtenir des rôles et résume son malaise d'un seul mot : « J'aime le théâtre mais je n'aime pas les coulisses » 18. L'actrice commence à

^{15.} La Revue Nationale, 15 février 1935.

¹⁶ Florence-Léonie Charvin, dite Agar, née à Valence en 1836. Elle débute au café-concert, joue à l'Odéon, à la Porte-Saint-Martin et à la Comédie Française, où elle remplit les premiers rôles du théâtre classique. Elle prend part à l'insurrection de la Commune, puis fait des tournées dans toute l'Europe. Elle quitte la scéne très tôt, lorsqu'elle épouse le conservateur du Musée Arabe d'Argel. Elle meurt à Mustapha en 1891.

^{17.} Le Temps, 18 février 1910.

^{18 •} Jeanne Tordeus et la culture française en Belgique •, L'Art moderne, 15 janvier 1911, p. 19.

64

douter de sa carrière et fait part de son découragement dans sa correspondance avec son amie Léonie Stein¹⁹.

La guerre franco-prussienne forcera la pensionnaire du Théâtre Français à quitter Paris. A la fin du conflit, elle hésite à y poursuivre sa carrière car les portes de la Comédie Française demeurent fermées pendant les événements de la Commune²⁰. Le directeur, Edouard Thierry, note dans son journal le 1^{er} avril 1871 : • Mile Tordeus me demande de nouveau si elle doit rester ou partir. Le Théâtre Français ne sait pas, lui, s'il pourra rester ouvert [...] Je ne puis donc répondre à notre excellente pensionnaire de lui faire une position assurée. Il vaut mieux qu'elle rentre dans sa famille pour s'y mettre à l'abri des événements prévus et imprévus ». La comédienne regagne alors définitivement Bruxelles.

Une carrière d'enseignante

Dès 1872, François-Auguste Gevaert lui propose le poste de professeur de déclamation pour les jeunes filles destinées à la scène. A ce moment, le cours de déclamation n'est encore qu'une annexe aux classes de chant et l'on y apprend surtout à donner la réplique « sur un ton convenu, dans les dialogues des opéras-comiques d'Auber »²¹.

L'ambition de Jeanne est de transformer ce cours accessoire en un véritable cours d'art dramatique, de former des comédiennes capables de se mesurer aux actrices françaises. La tâche est rude car les élèves bruxelloises ont un accent épouvantable, des voix « rudes, gutturales et vulgaires »²²! Jeanne se met au travail, redresse la prononciation des jeunes filles, assouplit les voix, leur apprend à la placer. Pour aider ses élèves, elle publie un Manuel de prononciation²³.

Consciente du temps et de l'énergie qu'il faudra fournir pour atteindre son objectif, elle consacre désormais toute sa vie à cet enseignement. Restée célibataire après avoir rompu des fiançailles en 1868, alors que sa carrière théâtrale lui promettait de nombreux succès, elle vit dans une villa de l'avenue Brugmann avec sa sœur Marie, professeure de solfège également au Conservatoire.

^{19.} La Revue Nationale, 15 février1935.

^{20.} Témoignage rapporté dans Le Temps, 18 février 1910.

^{21. •} Jeanne Tordeus et la Culture française en Belgique ...•, p. 20

^{22.} Ibidem.

^{23.} Ce manuel est édité à Bruxelles, chez Paul Lacomblez, en 1894.



Portrait de Jeanne Tordeus (Nos Contemporains, Bruxelles, 1904, p. 158)

66

Attentive au statut du Cours de déclamation mais aussi au statut des enseignants (les deux allant de pair) Jeanne n'a de cesse depuis 1881 d'obtenir que le cours de déclamation • monte • en première catégorie²⁴. Au Conservatoire, en effet, les enseignements sont répartis en trois catégories, selon l'importance qui leur est reconnue. En deuxième catégorie, où se situe le Cours de déclamation au moment où Jeanne Tordeus le reprend, le salaire annuel du professeur titulaire varie entre 2.000 et 3.000 francs; celui du professeur adjoint, entre 1.000 et 1.500 francs. A partir de 1892, Jeanne obtient une profonde restructuration du Cours de déclamation, désormais divisé en deux : une classe de diction, confiée à un professeur-adjoint et maintenu en deuxième catégorie et une classe de tragédie et comédie, dont elle assure la direction. La diction reste un cours préparatoire, donné par une monitrice et une chargée de cours, et consiste à enseigner l'orthographe des sons, l'articulation et la lecture élémentaire, à l'aide du Manuel de prononciation de Jeanne Tordeus. L'apprentissage technique de l'art dramatique est ainsi assuré et les élèves sont formées à l'articulation, la phraséologie, la prononciation, la respiration et l'émission de la voix. Les exercices sont complétés par l'étude d'extraits littéraires et de scènes tirées du répertoire classique du théâtre français. Quant aux cours de tragédie et comédie, ils portent sur l'analyse détaillée des rôles classiques du répertoire du théâtre français, tant au point de vue littéraire que théâtral²⁵. Les traitements des professeurs suivent ce changement de programme et augmentent en conséquence : de 3.000 à 4.000 francs pour le titulaire du cours et de 1.500 à 2.000 francs pour son adjointe²⁶.

Jeanne Tordeus s'entoure d'une véritable équipe qu'elle choisit parmi ses meilleures élèves. Ainsi elle remarque Eléonore Mahieu, une jeune orpheline née à Bruxelles en 1857, lauréate du prix de déclamation et de chant. Elle la choisit dès 1878 comme monitrice du cours de déclamation. En 1882 Eléonore Mahieu obtient son diplôme de capacité avec distinction. Quatre ans plus tard, elle brigue le poste de professeure adjointe, qu'elle obtient en avril 1887, au traitement annuel de 1.500 francs²⁷. En 1892, lors de la scission du Cours de déclamation, elle est nommée titulaire du cours de diction et lorsque

^{24.} CRMB, Lettre de Jeanne Tordeus à François-Auguste Gevaert, 19 mai 1881.

^{25.} Annuaire du CRMB, 1896.

^{26.} Règlement organique du CRMB, § 7, art. 36.

^{27.} AGR, CRMB, 123, correspondance avec F.A. Gevaert. Voir aussi E. LAMBOTTE, Eloge de madame Neury-Mahieu, Bruxelles, 1926.

Jeanne prend sa retraite en 1909, elle lui succède comme professeure de tragédie et comédie. Contrairement à Jeanne Tordeus, Eléonore Mahieu n'a jamais pratiqué le théâtre et mena exclusivement une carrière d'enseignement. Elle semble le regretter²⁸, mais ce choix est peut-être lié au fait qu'elle s'est mariée en 1886.

Pour accéder à la fonction de monitrice (non rémunérée!), il faut avoir remporté le premier prix dans la branche que l'on veut enseigner. En 1880, Jenny Warnots (née à Louvain en 1860) obtient le prix de déclamation et le poste de monitrice. Elle devient ensuite professeure de chant. En 1886 c'est au tour de Marie Gérard, premier prix de l'année précédente, de s'occuper de la classe préparatoire. Huit ans plus tard elle devient chargée de cours, se marie en 1905. Lorsque Eléonore Mahieu succède à Jeanne, Marie Gérard « monte » au poste de professeure adjointe. Jeanne Dubreucq, née en 1871 à Anderlecht, suit un parcours analogue : monitrice en 1894, chargée de cours en 1905, professeure adjointe en 1909. Mais à la différence des autres, elle combine sa carrière professorale avec le métier d'actrice et appartient à la troupe du Théâtre Royal du Parc.

Jeanne Tordeus forme ainsi directement son personnel. La méthode fait songer à celle qui a largement fait ses preuves chez Isabelle Gatti de Gamond, la fondatrice de l'enseignement secondaire général pour filles, avec qui Jeanne est d'ailleurs liée d'amitié depuis l'enfance. Jeanne Tordeus constitue ainsi au Conservatoire une équipe totalement dévouée à ses méthodes et susceptible d'assurer la relève.

Mais la diction ne suffit pas pour former de bonnes comédiennes. Les jeunes filles qui se présentent au cours, avec la prétention de débuter au théâtre après quelques années d'études, sont le plus souvent d'une ignorance complète. Jeanne Tordeus réclame plusieurs fois la création d'un cours de littérature, comme il en existe au Conservatoire de Paris. Sa demande n'étant pas satisfaite, elle inclut elle-même la littérature dans son enseignement de déclamation. Son cours répond ainsi à la conception idéale qu'elle se fait de la carrière du théâtre : • Le comédien remplit une mission sacrée ; il est chargé de dispenser les trésors de l'art qui transforme en beauté tout ce qu'il touche ; ce n'est pas assez, pour ce messager, de l'harmonie de sa voix et de son geste ; il faut que son intelligence soit lucide pour saisir

toute la pensée qu'elle doit transmettre, que son âme soit pure et vibrante pour faire vibrer l'âme de la foule 29.

Un dernier aspect de son enseignement est lié à la morale et à la déontologie du métier. Elle savait que ses élèves, à leur sortie du Conservatoire, se trouveraient confrontées à un monde où les codes de conduite sont biaisés. Elle-même avait difficilement supporté l'atmosphère et les intrigues de la Comédie Française. Les pièces qu'elle fait jouer à ses élèves lui servent chaque fois de base à une formation morale. La rigueur, le travail méthodique, le respect des œuvres et des personnes : autant de qualités que la professeure a toujours tenté d'inculquer à ses élèves. Il est difficile d'affirmer qu'elle y est totalement parvenue mais certains témoignages incitent à croire à une certaine réussite. Adeline Dudlay, peut-être la plus célèbre de ses élèves, appliquera ses préceptes dans son travail et dans sa vie privée.

Jeanne Tordeus enseigne la déclamation au Conservatoire jusqu'en 1909. Elle a alors 67 ans et comme sa santé n'est pas très bonne, elle prend sa retraite³⁰. Un vibrant hommage lui est rendu au Théâtre du Parc, le 23 février 1910, deux de ses plus célèbres anciennes élèves, Adeline Dudlay et Berthe Bovy, jouent respectivement des fragments de *Rome vaincue* de Parodi et du *Passant* de Coppée. Elle-même est décorée de la croix de la Légion d'honneur³¹. Elle annonce son intention de fonder un prix à son nom³², comme il en existe déjà pour les cours de piano et de chant³³. Il s'agit d'une bourse de 400 francs³⁴, octroyée à la lauréate nommée la première au concours de la classe de tragédie et comédie.

Mais sa retraite ne signifie pas qu'elle cesse toute activité. Si Jeanne Tordeus ne menait pas de vie mondaine depuis son retour en Belgique, elle évoluait néanmoins dans des milieux cultivés progressistes de la capitale. Avec Isabelle Gatti, elle fréquente la famille

^{29.} Jeanne Tordeus et la culture française, p. 20.

^{30.} Lettre à M. Systermans, 14 novembre 1909, Fonds du CRMB.

^{31.} Ce qui fait d'elle la première femme belge à recevoir cette distinction : La Ligue, 1910, p. 46.

^{32.} Il porte ce nom jusqu'en 1934, année de la mort d'Adeline Dudlay. La tragèdienne lèguera une somme au Conservatoire pour augmenter le prix. Celui-ci prendra alors le nom des deux actrices.

^{33.} Le Soir, 10 fèvrier 1910, MLT 4439.

^{34.} A sa fondation en 1910, le prix n'est que de 200 francs. La somme complète est distribuèe à partir de l'année suivante.

d'Henri Bergé et le Cercle littéraire de la baronne de Crombrugghe. En 1905 elle a créé l'Ecole belge de l'Art théâtral³⁵. Son enseignement a acquis une réputation suffisante pour que Léopold II lui demande de l'initier aux chefs-d'œuvre du théâtre classique³⁶; elle semble avoir également donné des cours de diction au futur roi Albert³⁷.

Retraitée, elle passe beaucoup de temps à Landeme, dans la propriété d'Adeline Dudlay. Mais elle revient au Conservatoire dès l'année suivante, comme membre du jury d'examen. Elle meurt le 6 janvier 1911, entourée d'Adeline Dudlay et de Marie de Nys, deux anciennes élèves avec lesquelles elle avait toujours gardé de bons contacts.

Un bilan en demi-teinte?

Il est malaisé de porter un jugement de valeur sur un enseignement qui s'est maintenu pendant près de quarante ans, alors que de nouvelles théories théâtrales faisaient leur apparition.

Une chose est claire; Jeanne Tordeus est une inconditionnelle des auteurs du XVII^e siècle: pour elle tout ce qu'une jeune comédienne peut apprendre se trouve dans les classiques. Elle enseigne peu le répertoire moderne et pratiquement pas du tout les auteurs belges.

La querelle qui l'oppose dès lors à la revue L'Art moderne prend l'allure d'une querelle des Anciens et des Modernes. L'Art moderne donne le ton d'une critique intellectuelle et élitiste. Ses rédacteurs prônent le rejet des traditions et font crisser leur plume assassine lorsqu'ils voient sur scène • une de ces savantes perruches, soigneusement instruite de la prononciation des r, de la nécessité de donner un emploi à tous les e muets qui, pourtant ne doivent pas demander mieux, semble-t-il, que de se taire, experte en ces beaux gestes clichés qui, comme les orgues de Barbarie, partent infailliblement, toujours identiques à eux-mêmes, pour exprimer les passions, en des détentes de bras, de mains, de doigts, de sourcils, de seins... • 38. La revue, adepte au contraire de l'inné et du spontané, définit clairement ses positions dès 1884, lors d'une représentation du Maître des forges de Georges Ohnet, où Jane Hading succéda à Mme Pasca : • Après la comédienne classique, respectueuse des traditions (des grrrandes

^{35.} I. GERARD, Les insoumises, p. 146.

^{36.} La Gazette, 7 janvier 1911.

^{37.} I. GERARD, Les Insoumises, p. 146.

^{38.} L'Art moderne, 25 mars 1901.

traditions), un peu solennelle en ses périodes ampoulées mais disant bien, avec ampleur, soulignant de gestes sobres ses effets oratoires, voici une artiste toute en nerfs [...] qui joue pour elle, non pour le public, qui ne s'écoute pas parler, qui s'abandonne de toute son àme ardente, et crie de vrais cris, et pleure de vraies larmes et trépigne s'il le faut, et se renverse en crises nerveuses qui eussent fait le désespoir de son maître de déclamation mais qui apportent sur la scène un peu de vie palpitante • 39.

Lorsqu'une comédienne sans formation particulière connaît un certain succès, les journalistes l'encensent et Edmond Picard luimême d'écrire, lors de la représentation de Sapho par Suzanne Munte: • ce doit être un tourment pour qui se nourrit de l'indigeste aliment des traditions conservatoriennes ...; et ce fut une joie pour qui aime le naturel, les libres inspirations de l'Instinct, l'abandon aux poussées de l'originalité, que de voir agir, parler, évoluer, avec un savoureux sans-gêne, cette serpentine et souple personne •40.

Les journalistes n'osent pourtant pas affirmer qu'une jeune comédienne aussi talentueuse soit-elle peut apprendre seule l'art dramatique. Les cours existent et sont utiles, mais ils ne suffisent pas pour jouer correctement. Ils servent • à apprendre [à l'élève] à développer sa nature, à purifier son goût, à se mettre en garde contre les procédés routiniers et les traditions [...] • 1. Sur ce dernier point, ils semblent pourtant peu efficaces car, en sortant du Conservatoire, les élèves savent déclamer sans doute mais se révèlent incapables de créer sur scène : elles copient soit leur professeur soit une comédienne célèbre 12.

Quel doit être alors l'enseignement de la déclamation dans un Conservatoire? Il reste des choses à y apprendre si « on se rend compte qu'un Conservatoire, comme tout atelier artistique, ne doit s'occuper que des procédés, en laissant à l'initiative de l'élève l'observation de la nature et le développement de son originalité ».

L'accent, déplorable dans toutes les régions de Belgique, est le premier fléau dénoncé par les critiques. Ces problèmes relèvent plus

^{39.} L'Art moderne, 13 novembre 1884.

^{40.} L'Art moderne, 25 mars 1901;

^{41.} Les concours du Conservatoire », L'Art moderne, juillet 1880.

^{42 •} Ce qu'il y a de déteintes de Sarah Bernhardt [...] est inimaginable et nous en sommes vraiment empoisonnés • : • L'Enseignement de la déclamation •, L'Art moderne, 27 juillet 1881.

de la diction que de l'art dramatique et le travail et discipline suffisent pour les effacer. Que les conservatoires enseignent donc la prononciation mais se gardent de croire que le jeu lui-même n'est qu'affaire de technique : • on est affligé de la place énorme qu'y occupent, pour le geste comme pour l'expression, soit les recettes, la routine, les clichés, les formules agaçantes, soit l'imitation aussi servile que sotte de quelque personnalité en vogue. L'originalité, empêtrée ou comprimée, ne se dégage pas. Quand l'élève a exprimé la joie, la tristesse, l'amour, la colère suivant les procédés admis, il ravit le professeur, le jury et le public • 43... • il y a toute une série d'accentuations, d'attitudes, de démonstrations, de friperies, de gestes [..] dits de Conservatoire que ces vénérables établissements gardent pieusement comme d'antiques vieilleries • 44.

L'Art moderne prône au contraire un art ouvert sur la vie, des accords entre le Conservatoire et certains théâtres bruxellois, permettant aux futures comédiennes de se familiariser avec l'univers théâtral. • Il faut que le monde extérieur devienne visible pour le comédien. Il faut qu'au lieu de se confiner dans les classes où ne résonnent que les radotages d'un enseignement commandé, il regarde autour de lui et aille partout où, dans la vie elle-méme, se passe une de ces scènes qu'il a pour mission d'exprimer sur le théâtre en lui donnant encore plus de relief et de coloris •45, • Puisse l'avenir amener une modification de l'art faux, maniéré et banal qui fait aujourd'hui le fond de l'éducation des comédiens. Ils deviendront alors ce qu'ils doivent être chez un peuple libre où leur fonction est de parler aux hommes pour les instruire, les amuser, les corriger, et de monter sur la scène comme on va à un service social. Ils ne se borneront plus à rendre bien une ou deux tirades, à exprimer les mêmes sentiments toujours de la même manière ; ils concevront leur art comme Diderot le définit : embrasser toute l'étendue d'un rôle, y ménager les clairs et les ombres, les forts et les faibles, [...] être varié dans les détails et harmonieux dans l'ensemble. C'est l'ouvrage d'une observation opiniâtre, d'un jugement exercé, [...], d'une étude patiente, d'une

^{43. «} L'Enseignement de la déclamation », op. cit.

^{44.} *Ibidem.* Dix ans plus tard, rien ne semble avoir évolué. Un journaliste de *L'Art Moderne* écrit le 19 juillet 1891 à propos des concours de déclamation : Les concurrentes ont témoigné d'un profond respect pour les formules de la Maison et ont fait preuve de la plus parfaite inaptitude à s'évader vers de personnelles interprétations... • .

^{45.} Ibidem.

72

longue expérience, d'une intimité constante avec les hommes et avec la nature. Ce n'est pas l'ouvrage d'un Conservatoire . 46.

Comme nous pouvons le constater, l'époque n'est pas spécialement propice à l'art déclamatoire construit sur des bases théoriques. On s'achemine peu à peu vers le renouvellement du théâtre prôné par des auteurs comme Ibsen, Hauptmann ou Bataille en France et des metteurs en scène comme Antoine et Lugné-Poe.

Mais au Conservatoire même, des voix s'élèvent aussi pour dénoncer les lacunes de l'enseignement de l'art dramatique. Ernest Van Dyck, professeur de déclamation pour les élèves masculins, est favorable à l'idée de fonder en Belgique un théâtre d'application. Il s'agirait d'une scène sur laquelle les élèves du Conservatoire et des écoles de musique auraient l'occasion de se former de façon plus pratique à la carrière dramatique et lyrique⁴⁷. Jeanne Tordeus se joint à lui : elle veut compléter l'éducation artistique des lauréats du Conservatoire et faire connaître les auteurs belges. Elle écrit à ce sujet : « Le voisinage d'un pays revétu de tout le prestige acquis par de longs siècles de culture intellectuelle pèse lourdement sur l'art belge et influe sur le public qui, jugeant mal nos compatriotes, est hésitant et dénigreur à l'excès » 40. Mais leur projet commun finit par tomber dans l'oubli.

Dans d'autres pays européens, les Conservatoires n'ont pas le monopole de l'enseignement de l'art dramatique. En Allemagne, les cours privés font concurrence aux conservatoires officiels. De nombreuses jeunes filles appartenant à des familles aisées se destinent sérieusement au théâtre. Ce goût a permis à de grands acteurs en retraite d'établir chez eux un théâtre d'application privé, où ils enseignent leur art. Certains conservatoires possèdent aussi des *Probebühnen* ou théâtres d'essai. Selon Van Dyck, c'est en France que l'enseignement indépendant produit les meilleurs résultats. De grands artistes, surtout de la Comédie Française, et des directeurs de théâtres s'appliquent à enseigner leur art aux jeunes comédiens les mieux doués qu'ils ont pu rencontrer⁴⁹.

Des alternatives existent et l'on pourrait combler les lacunes de l'enseignement du Conservatoire. Cependant, ni le directeur, que ce

^{46. «} L'Enseignement de la déclamation », op. cit.

^{47.} AGR, CRMB 318. Lettre de Van Dyck à Gevaert, octobre 1908.

^{48.} Le Petit Bleu, 30 décembre 1902.

^{49.} AGR, CRMB 318. Lettre de Van Dyck à Gevaert, octobre 1908.

soit Gevaert ou Tinel, ni les Ministres successifs n'ont agi pour que les choses changent. Tempérons néanmoins les virulentes critiques de l'*Art moderne*: les plus grandes comédiennes belges sont tout de même d'anciennes élèves du Conservatoire de Bruxelles.

Celles dont on retient le nom ont su utiliser le bagage théorique qui leur avait été donné et ont réussi à développer leur talent personnel. C'est ainsi que, parmi les • anciennes • de Jeanne Tordeus, Adeline Dudlay est une véritable tragédienne, appartenant à la vieille école des comédiens du Théâtre Français, à la différence de Berthe Bady qui débuta à Paris au Théâtre Libre, suivit Lugné-Poe dans son aventure du Théâtre de l'Œuvre et est un témoin privilégié de l'évolution subie par le théâtre à la fin du XIX siécle.

Les élèves du cours de déclamation au Conservatoire

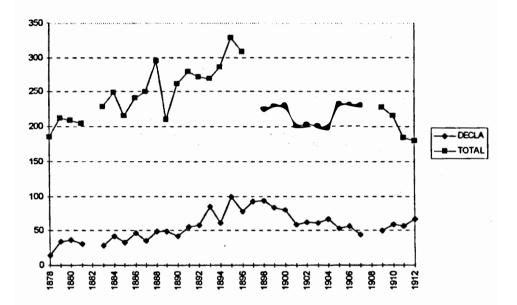
Qui étaient ces élèves auxquelles Jeanne Tordeus consacra une si grande partie de sa vie et à qui elle a témoigné « d'un dévouement si fortement inspiré du cœur qu'il se transforme en tendresse maternelle » ⁵⁰ ?

Le recrutement social du Conservatoire est extrémement difficile à cerner. Il est encore plus délicat de percer les motivations de celles qui s'y inscrivent. Notons cependant que le théâtre y est à la portion congrue : la plupart des élèves se destinent à la musique. De 1878 à 1896, le nombre d'élèves oscille entre 442 et 769, avec une proportion relativement stable de filles, entre 30 et 44% selon les années.

Dans le dernier quart du siécle, la population du cours de déclamation est en hausse constante, passant de 15 élèves en 1878 à 100 en 1895, où elle atteint un • sommet • pour redescendre ensuite. Mais il ne faut pas se leurrer ; le Conservatoire ne regorge pas de jeunes filles rêvant de devenir comédiennes, la majeure partie des élèves ne suivent ce cours que parce qu'il est obligatoire pour les élèves du cours de chant.

^{50.} Discours d'Edgar Tinel lors des funérailles de Jeanne Tordeus, 9 janvier 1911. Fonds Rondel, Rt 16.210.

Population du Cours de déclamation 1880-1912



Parmi ces élèves du Cours de déclamation, la grande majorité de celles qui présentent le concours sont âgées de 18 à 22 ans et les deux tiers (67%) proviennent de Bruxelles ou des communes voisines. On ne compte que quelques étrangères (Françaises, Hollandaises, une Roumaine, une Russe). L'élève type est donc une jeune citadine de l'agglomération bruxelloise.

L'origine sociale est difficile à déterminer car les annuaires du Conservatoire n'indiquent que l'âge des lauréates. Nous avons procédé dès lors à un sondage en isolant toutes celles qui étaient nées à Bruxelles-ville. En consultant leur acte de naissance, nous avons pu retrouver la profession du père, voire de la mère le cas échéant. Mais cet échantillon est mince et ne concerne que 25 élèves sur 140. On ne peut donc le citer qu'à titre exemplatif.

Origine sociale des élèves bruxelloises d'après les actes de naissance

Nom de l'élève	Date de naissance	Profession du père*
Angelet, Rachel	14/06/1881	graveur
Belinfante, Rachel	01/01/1880	professeur
Bury, Antoinette	26/03/1887	négociant
Cajot, Lucienne	04/09/1886	propriétaire
Callemien, Denise	24/06/1888	employé
Collet, Fanny	24/06/1877	employé
Cuypers, Léonie	05/10/1879	artiste dramatique
Dauchot, Adėle	02/06/1879	employé
Davids, Sarah	10/12/1889	caissier
Dawance, Adrienne	14/10/1886	peintre
De Guevara, Julia	29/07/1874	employé
Demuth, Gabrielle	09/06/1877	négociant
Dumortier, Marguerite	04/04/1883	architecte
Gérard, Marie	12/02/1859	négociant
Latour, Martha	05/06/1887	vitrier-encadreur
Levéque, Lucie	31/03/1890	tailleuse
Mathieu, Eléonore	19/08/1856	chapelier
Metgen, Marie	12/04/1885	peintre
Paquot, Jeanne	23/06/1878	restaurateur
Prick, Marie	12/06/1889	cordonnier
Sibille, Gabrielle	24/06/1883	employé
Vanden Steene, Marie	21/04/1876	capitaine de grenadiers
Willaume, Madeleine	10/05/1892	femme de chambre

Source : AVB. registre des naissances). En italique : la profession de la mère quand l'élève est née de père inconnu.

En observant ce tableau on est surpris de constater qu'une seule élève est fille d'artiste dramatique et, si l'on considère l'ensemble des étudiantes pour lesquelles on dispose d'informations, seules Rachel Bernardi est fille de musicienne et Berthe Bovy d'un auteur dramatique. Le métier de comédien(ne) n'est donc pas héréditaire! Adeline Dudlay, pour sa part, avoue même que si elle avait une fille passionnée de théâtre, elle ferait tout pour la dissuader d'embrasser cette profession⁵¹.

La plupart des élèves sont donc issues de familles appartenant à la classe moyenne ou à l'artisanat; les employés et les commerçants sont les mieux représentés: la petite bourgeoisie est très présente au Conservatoire et ce fait est souligné par un professeur, Ernest van Dijk: • Les artistes, à de rares exceptions près, se recrutent dans la petite bourgeoisie qui n'a pas les moyens de payer des leçons: ce sont les enfants qui peuplent nos académies et nos conservatoires. Lorsqu'il se présente, dans la noblesse ou la bourgeoisie aisée, un sujet exceptionnellement doué pour n'importe quelle branche d'art, on s'empresse de le détourner d'une voie aussi dangereuse • 52.

Pour s'inscrire au Conservatoire, il faut savoir lire, écrire et calculer⁵³, ce qui implique déjà que les élèves ont bénéficié au moins de l'enseignement primaire. Celles qui ne sont pas suffisamment instruites, qui n'ont pas la connaissance suffisante de la langue et quelques notions de littérature, d'histoire et de mythologie, ne peuvent assister aux cours qu'en qualité d'auditrices.

Tous les élèves paient un droit inscription annuel de cinq francs (200 francs pour les étrangers, admis sur avis du directeur)⁵⁴. Mais comme le milieu de recrutement n'est pas des plus aisés, un systéme de bourses permet de pallier l'absence de revenus familiaux. Le Conservatoire lui-même délivre annuellement vingt bourses de 250 francs aux élèves qui ont déjà effectué au moins une année d'étude, bourses qui peuvent être divisées le cas échéant en demi-bourses⁵⁵. Certaines élèves ne sollicitent de bourse qu'en fin d'études, comme Zoé Miette qui, en 1884, alors qu'elle est âgée de 26 ans et a reçu le

^{51.} BA, FAR, Rt 7.260.

^{52.} AGR, CRMB, 318.

^{53. •} Règlement organique du CRMB, §9 art. 46 •, Annuaire du CRMB, 1886.

^{54.} Idem, art. 47.

^{55.} Idem, art. 59 §11.

Premier prix de déclamation, aimerait poursuivre ses études et concourir pour le diplôme mais en désirant « mettre un terme aux sacrifices que [ses] parents ont été obligé de faire pour [elle] depuis plusieurs années » ⁵⁶.

Les bourses du Conservatoire ne sont pas les seules aides financières possibles; les élèves peuvent aussi solliciter une subvention de la commune ou de la province. Si l'avis des professeurs est alors requis, on constate qu'il est généralement positif, même lorsque les résultats de l'élève ne sont guère convaincants. Le professeur plaide la jeunesse, la situation pécuniaire, les progrès ultérieurs possibles... Ainsi, en 1886, Rachel Bruch sollicite une bourse provinciale et Gevaert, le directeur du Conservatoire, après avoir consulté Jeanne Tordeus, reconnaît qu'elle a fait peu de progrès depuis son entrée au Conservatoire mais ajoute : « Je suis d'avis que le peu de ressources pécuniaires dont dispose l'intéressée lui constitue des titres à votre bienveillance et que cette raison peut dans une certaine limite justifier l'allocation d'un subside qui lui permette de continuer à fréquenter les cours du Conservatoire »⁵⁷.

Le montant de ces bourses varie énormément, sans doute en fonction des revenus familiaux... et de ceux des communes qui les octroient. Ainsi Marguerite Das reçoit 100 francs de l'administration communale de Saint-Gilles mais Eveline Pérignon 200 francs de celle de Liège. Par ailleurs, des bourses exceptionnelles sont décernées pour des objectifs précis ; ainsi Berthe Bovy, premier prix au concours de tragédie et de comédie de juin 1904, reçoit du conseil communal de Liège, sa ville natale, un subside de 1.200 francs pour compléter ses études à Paris⁵⁸.

Enfin des subventions gouvernementales sont aussi octroyées à de jeunes artistes. Jenny Warnots et Eléonore Mathieu en obtiennent toutes deux en en 1881 et en 1882, alors qu'elles sont monitrices de déclamation. Elles reçoivent chacune 1.000 francs pour se rendre à Paris⁵⁹. En 1895, Gevaert sollicite une aide auprès du ministre en faveur de Marie Denijs, une élève qui habite Gand et pour qui le directeur demande au ministre d'accorder • sur le fonds des Beaux-Arts un subside qui lui permette tout au moins de couvrir ses frais de

^{56.} AGR, CRMB 361, lettre du 2 février 1884.

^{57.} AGR, CRMB, 363, lettre du 12 février 1886.

^{58.} AGR, CRMB, 381, lettre du bourgmestre à Edgar Tinel, 11 juin 1904.

^{59.} AGR, CRMB, 359 et 360.

voyage... . Il trouve désirable qu'elle soit « mise à même de séjourner à Bruxelles ne fût-ce que pendant les mois d'hiver et d'y suivre les représentations des différents théâtres •60. L'année suivante, le directeur sollicite une nouvelle bourse afin de lui permettre de présenter l'examen et insiste à nouveau sur la nécessité pour elle d'habiter Bruxelles « afin de se défaire entièrement des vices de prononciation toujours difficiles à corriger dans un milieu flamand. Un subside de 1.200 francs lui est alloué. En 1897, la jeune comédienne reçoit encore une bourse de 1.500 francs pour se compléter sa formation à Paris⁶¹.

Le rêve de toutes les élèves du Conservatoire est de faire carrière à Paris et d'égaler un jour Rachel ou Sarah Bernhardt. Si un certain nombre d'entre elles parviennent à se « perfectionner à Paris », de leur propre initiative ou grâce à une bourse, seules celles dont le talent est vraiment exceptionnel peuvent espérer être engagées dans un grand théâtre de la capitale française.

Le rêve parisien et l'espoir d'une carrière internationale

Pour les jeunes comédiennes belges, commencer une carrière à Paris est une consécration. Trois élèves au moins de Jeanne Tordeus se sont imposées sur la scène parisienne : Adeline Dudlay, Berthe Bady et Berthe Bovy.

Dès 1876, Jeanne Tordeus présente une de ses élèves à Emile Perrin, l'administrateur de la Comédie Française. Il s'agit d'Adeline Dulait : elle y fera une carrière de tragédienne pendant plus de trente ans sous le nom d'Adeline Dudlay⁶². De 1877 à 1909, la comédienne belge joue presque tous les grands rôles classiques et crée, entre autres, le personnage de La Reine Juana d'Alexandre Parodi.

Berthe Bady appartient à une autre génération. Née à Lodelinsart près de Charleroi en novembre 1872, elle est issue d'une famille

^{60.} AGR, CRMB, 372, lettre du 21 septembre 1895.

^{61.} AGR, CRMB, 373 et 374.

^{62.} Née à Bruxelles le 22 avril 1858, de père inconnu, mais que l'on dit issu d'une famille renommée de magistrats (BA FAR 7.260, Camées artistiques, 27.06.1877). Inscrite au Conservatoire dans les classes de solfège et de piano en 1867, au cours de déclamation en 1873. Premier prix en 1875, diplôme de capacité avec la plus grande distinction en 1876. Sur sa carrière parisienne : K. SCHNEIDER, op. cit., pp. 80-96. Elle est la tante du poète Charles Dulait, un des fondateurs de La Jeune Belgique.



Caricature de Berthe Bady, par Oscar Liedel (AML, 4439, 1901)

bourgeoise et étudie d'abord au couvent du Sacré-Cœur de Dour. Ce n'est que tardivement, en 1891, qu'elle s'inscrit au Conservatoire de Bruxelles et, très vite, part à Paris sur les conseils de l'écrivain Henri Maubel. Elle débute au Théâtre Antoine dans *Les Fossiles* de François de Curel. Elle rejoint ensuite le Théâtre de l'Œuvre, aux côtés de Lugné-Poe. A la différence d'Adeline Dudlay, qui fait une carrière de tragédienne classique, Berthe Bady s'impose dans des genres différents et sur des scènes différentes: l'Odéon, le Vaudeville. La comédienne s'illustre surtout en créant les œuvres du dramaturge Henri Bataille, dont elle partage la vie pendant près de vingt ans⁶³.

Berthe Bovy, née à Liége en 1887, est la fille de Théophile Bovy, auteur dramatique en dialecte liégeois, journaliste et collaborateur au quotidien socialiste *Le Peuple*. Inscrite au Conservatoire de Bruxelles en 1902, elle se perfectionne au Conservatoire de Paris dès 1904, après avoir obtenu le premier prix de déclamation à Bruxelles⁶⁴. Elle joue ensuite pendant quelques semaines à la Gaîté, avant d'être engagée à la Comédie Française. Elle mène une carrière très personnelle qui, signe des temps, se partage désormais entre le théâtre et le cinéma. Elle épouse l'acteur Pierre Fresnay⁶⁵, se produit sur scène mais aussi à l'écran dès 1908 dans *L'Assassinat du Duc de Guise*, qui marque le début de sa carrière cinématographique.

Marie de Nys, après des études d'institutrice à l'école normale de Gand, obtient le prix d'excellence au Conservatoire de Bruxelles. Elle se spécialise dans les rôles contemporains d'auteurs comme Ibsen, Lemonnier ou Aicard. Elle est la première comédienne belge à réussir une véritable carrière internationale. Elle se fait connaître du public grâce à ses récitals de poésie à Paris, Londres et New York. Elle enseigne ensuite aux Universités de Glasgow et d'Edimbourg. Elle est également traductrice et révèle ainsi au public français les chefs-d'œuvre de la littérature néerlandaise. Enfin, vers 1920, elle devient professeure de diction et d'art dramatique à l'Institut Français de Londres; elle réédite alors le Manuel de prononciation de Jeanne Tordeus en y introduisant des comparaisons avec la prononciation anglaise et en y ajoutant des exercices.

^{63.} Pour plus de détails : K. SCHNEIDER, op. cit., pp. 96-101.

^{64.} Victor Reding propose à Berthe Bovy de l'engager au Théâtre du Parc. Elle refuse, car elle a l'intention de rester encore un an au Conservatoire. Elle lui demande d'attendre une année. Archives du Musée de la Littérature, MLT 2820/11, lettre du 31 août 1906.

^{65.} K. SCHNEIDER, op. cit., pp. 101-104.

D'autres élèves de Jeanne Tordeus se lancent dans une carrière à Paris, peut-être avec moins de succès : Zoé Miette et Anna Parys rejoignent la troupe de l'Odéon ; cette dernière quittera le théâtre pour épouser un diplomate. Eugénie Meuris est engagée au Théâtre Antoine.

Réussir à Bruxelles?

Tandis qu'à Paris, le Conservatoire et la Comédie Française sont étroitement liés, les relations entre le Conservatoire de Bruxelles et les théâtres royaux restent officieuses et irrégulières. Le directeur du Théâtre Royal du Parc se trouve très souvent parmi les membres du jury des concours de tragédie et comédie⁶⁶. Il y entend les nouveaux talents et peut les engager pour la saison suivante.

Celles qui n'ont pas la chance de partir à Paris ni d'être remarquées par le directeur du Théâtre du Parc peuvent tenter leur chance à l'Alhambra⁶⁷ ou au Théâtre Molière. Ces deux théâtres engagent très souvent de jeunes actrices sortant du Conservatoire. En outre, une politique de recrutement est promise par le Théâtre des Galeries. En 1886, des artistes du Théâtre Royal du Parc⁶⁸ proposent un projet d'organisation théâtrale aux Galeries Saint-Hubert. L'article V de ce projet est rédigé en ces termes : « Les élèves du Conservatoire de Bruxelles trouvent difficilement à se produire en quittant l'école. Les premiers prix du Conservatoire de Paris entrent soit au Théâtre Français soit à l'Odéon aux appointements de 200 francs par mois. Nous engagerons aux mêmes appointements les premiers prix du Conservatoire de Bruxelles. Ils débuteront dans des pièces du répertoire classique et seront mis de cette façon en état de se produire. Leurs costumes seront fournis par l'Administration .69. Malheureusement, aucune suite n'est donnée à ce projet.

^{66.} Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, Secrétariat des étudiants. Procés-verbaux des concours de fin d'année.

^{67.} De 1895 à 1911, le théâtre donne des drames et des mélos et jouit d'une bonne réputation. RENIEU, L., Histoire des théâtres de Bruxelles, p. 449.

^{68.} Chomé est le meneur de ce groupe d'artistes. Il est également professeuradjoint au Conservatoire de Bruxelles, dans la classe de déclamation pour les garçons.

^{69.} Archives de la Ville de Bruxelles, Fonds de l'Instruction Publique, 2963.

Un métier sans statut

La carrière elle-mème est ingrate, dépourvue de statut précis⁷⁰ – et bien plus encore pour les femmes que pour les hommes. Qu'elle soit mineure ou mariée, la comédienne ne peut signer d'engagement sans l'autorisation du père, du tuteur ou du mari. En cas de refus du mari, les tribunaux se montrent très prudents, en raison du « côté particulier de la profession » qui peut justifier « qu'un mari redoute les écueils dont est semée la carrière théâtrale, en raison du caractère, des penchants, des faiblesses de sa femme, qu'il se préoccupe des convenances de famille, de l'avenir des enfants »⁷¹. Certains textes sont encore plus rigoureux et estiment que l'autorisation maritale ne peut être générale mais doit porter sur toutes les clauses du contrat, soit sur les emplois et les genres que jouera la comédienne⁷².

De leur côté les directeurs de théâtre se montrent très circonspects et s'assurent que les femmes mariées qu'ils engagent sont bel et bien autorisées, tant ils redoutent que, dans le cas contraire, le mari ne puisse exiger une réparation pécuniaire⁷³.

La plupart des contrats prévoient une suspension d'appointements en cas de maladie, et si la maladie se prolonge, la résiliation du contrat. Le contrat peut aussi être rompu en cas de maladies qui laisseront des séquelles, des cicatrices ou des marques physiques⁷⁴. Pour les femmes, la grossesse s'accompagne, bien évidemment, d'une suspension d'appointements durant toute la période d'incapacité à jouer. Mais elle peut aussi donner lieu à la résiliation pure et simple, – et même à des dommages et intérêts si la comédienne connaissait son état au moment de l'engagement. De plus, la grossesse d'une comédienne non mariée peut être interprétée par le directeur comme une atteinte à la moralité, entraînant d'emblée la résiliation du contrat et le versement de dommages et intérêts! On comprend combien la poursuite d'une carrière pose de problème aux comédiennes qui aspirent à une vie de famille.

^{70.} Sur le contrat et les difficultés qu'il présente : K. SCHNEIDER, op. cit., pp. 52-60.

^{71.} Pandectes belges, t. CVII, 1913, • Théâtre •, section VI, art. 227.

^{72.} Ibidem, art. 223.

^{73.} L'Art moderne, 13 octobre 1901, commentant deux arrêts des tribunaux civils de la Seine et de Nîmes.

^{74.} Pandectes, t. CVII, « Théâtre », section XV, art. 496 et 546.

Par ailleurs, chaque théâtre a ses traditions en matière de costume; mais généralement tout le linge, les bas, les perruques, les chaussures et les jupons sont à charge des artistes. Certains théâtres font de nettes distinctions selon le sexe: ainsi le Théâtre Flamand fournit gratuitement les costumes aux comédiens, mais pas aux comédiennes. Or ces costumes coûtent cher et les actrices doivent avoir une garde-robe fournie et différenciée, selon les rôles et les emplois. Adeline Dudlay, par exemple, dénonce ces pratiques qui obligent les débutantes à dépenser la quasi totalité de leurs appointements à leurs toilettes. Certaines sont même obligées de s'endetter, sans avoir l'assurance de décrocher un contrat rémunérateur. Autre difficulté notoire pour les femmes: l'obligation de résidence et l'interdiction de quitter la ville où elle se produit sans l'accord de son directeur.

En revanche, si l'on exclut quelques artistes populaires qui voient alors leurs appointements grimper pour atteindre des sommets appréciables⁷⁶, la plupart des appointements sont modestes, s'échelonnant de 1.500 à... 200 francs par saison⁷⁷. Notons toutefois qu'il s'agit d'un métier où les différences de salaire sont bien moins affectées par le sexe que par la réputation. S'il est vrai que des comédiennes célèbres gagnent plus que des hommes, il ne faut toutefois pas oublier que les dépenses exigées des femmes, notamment pour leurs costumes et leur présentation générale, à la scène comme en dehors, sont beaucoup plus élevées que pour les hommes.

Les comédiennes peuvent-elles combiner une carrière et une vie normale ? Il est difficile de répondre à cette question. A Bruxelles, qui fait toujours figure de ville provinciale, beaucoup ont mené une existence sans histoire et la presse ne répercute aucun scandale à leur propos. A Paris, c'est difficile, mais pas impossible : Adeline Dudlay vit retirée, solitaire et discrète : « elle ne se peint ni les lèvres ni les joues ni les yeux ni les cheveux ; elle ne rit pas aux éclats pour montrer ses dents et ne se renverse pas pour montrer son pied, ne fait pas sonner ses bracelets .78. On ne lui connaît aucune aventure.

^{75.} Le Figaro, 30 décembre 1901.

^{76.} Comme Berthe Bady qui passe de 300 francs par mois en 1901 à 1.000 francs par mois deux ans plus tard.

^{77.} A. BRACHART, Guide pratique du comédien, Bruxelles, 1914, p. 14.

^{78.} La Revue verte, 24 septembre 1886.

84

Si un certain nombre de comédiennes restent célibataires, d'autres se marient. Elles épousent le plus souvent des hommes de théâtre; dramaturges, acteurs ou metteurs en scène. Bien plus que le mariage, c'est la maternité qui les détourne de la carrière et entraîne une retraite prématurée: comment assurer en effet la vie de famille quand on travaille tous les soirs et qu'on voyage au gré des tournées?

L'enseignement plutôt que la scène

Aussi, toutes les élèves du cours de déclamation n'embrassent pas la carrière de comédienne, bien au contraire. Certaines, monitrices dès leurs études, grimpent les échelons du professorat, au Conservatoire ou en-dehors. C'est le cas d'Eléonore Mahieu, de Jeanne Dubreucq et de Marie Derboven.

A leur sortie du Conservatoire, on perd la trace d'un grand nombre d'entre elles. Beaucoup enseignent dans des écoles de musique communales. Il semble que ce soit surtout le cas des femmes mariées, quel que soit leur talent. Marie Boine, qui a pourtant obtenu le diplôme de virtuosité en 1910, a une vie artistique extrêmement courte. Elle se marie et devient professeur à l'école de musique de Hal puis fonde, en Angleterre, l'Association des Artistes Belges⁸⁰. La carrière théâtrale de Jeanne Polyte est un peu plus longue : elle est d'abord engagée pendant un an à l'Alhambra ; ensuite, elle part en tournée en France. Mais la maladie de sa mère la rappelle en Belgique. Elle vit séparée de son époux, avec un enfant en bas âge. Elle donne alors des cours à l'école de musique de Saint-Josse et Schaerbeek⁸¹. Il est impossible de savoir ce que sont devenues les autres élèves restées inconnues après leur sortie du Conservatoire.

On peut supposer que la plupart d'entre elles se sont mariées et ont élevé leurs enfants, et que la voie la plus couramment suivie est bien celle des cours particuliers. Mais les sources disponibles ne nous permettent pas d'avancer autre chose que de simples hypothèses.

^{79.} Par exemple au Théâtre Flamand, sur huit comédiennes, quatre sont mariées.

^{80.} AGR. CRMB 299.

^{81.} AGR, CRMB 299.

Conclusion

Destinée à une carrière de tragédienne dans le plus prestigieux théâtre parisien, Jeanne Tordeus s'est surtout distinguée dans son rôle de professeure à Bruxelles. Elle est parvenu à imposer, dans un établissement consacré essentiellement à l'étude de la musique, un cours d'art dramatique de premier rang. Reconnue pour son sens de la pédagogie et sa culture littéraire, elle a sans doute permis aux futures actrices belges de briguer une meilleure carrière, et pour certaines, de rivaliser avec leurs homologues françaises.

Cependant, si quelques unes réussissent, la majorité d'entre elles doivent se contenter de petits rôles, voire de figuration sur des scènes secondaires. Leur vie sociale comme leur vie professionnelle est surtout en butte aux difficultés d'un métier sans statut réel qui reste considéré comme marginal. Leur qualité de femme ajoute encore à ces difficultés, surtout quand elles sont mariées. Si de prime abord le théâtre semble échapper aux discriminations salariales entre hommes et femmes (puisque les différences d'appointements sont liées à la réputation et aux emplois, et non au sexe) et semble ainsi fournir aux femmes le moyen d'une vie indépendante, les charges professionnelles qui pèsent sur les comédiennes – costumes et toilettes – ont tôt fait de rétablir le classique déséquilibre dans les revenus.

Que deviennent toutes celles qui ne sont pas promues au rang de vedettes, – donc l'immense majorité? Toutes celles qui, leurs études terminées, se marient et fondent une famille? La plupart cherchent une existence moins ingrate et la trouvent dans l'enseignement. Elles mènent alors une vie « conforme » dont la quotidienneté se perd dans la recherche des leçons privées ou des cours dispensés dans différentes écoles communales. Issues de milieux souvent modestes, elles mènent une vie dénuée de tous les éclats que l'opinion publique persiste à prêter à celles qui se destinent à une carrière artistique. Rien dans les sources consultées ne corrobore ce stéréotype, même si les conditions du métier, les longues périodes de chômage, les grossesses non désirées, l'endettement sans garantie d'engagement font entrevoir pour certaines, sans fortune à l'origine, des situations très délicates.

Pourtant, sur ce groupe extrêmement hétérogène pèse toujours la suspicion d'amoralité : femme nécessairement en marge, suspectée de mœurs légères, dans un milieu où flotte un parfum de pornographie, comme l'affirme L'Art moderne qui conclut: • Ceci est dans les tradi-

tions de la corporation et il serait ridicule d'affecter à cet égard de la pruderie •82.

^{82.} L'Art moderne, 5 novembre 1882.

La compositrice Lou Koster¹ 1889-1973

Danielle Roster

Lou Koster naquit le 7 mai 1889 au 23 de l'avenue de la Gare à Luxembourg-ville. Ses parents étaient Jean Koster (1852-1919) et Emma Hoebich (1865-1950). Lou Koster avait quatre frères et sœurs, Francis (1887- vers 1978), Lina (1891-1938), Fernand (1896-1981) et Laure (°1902).

Jean Koster, employé des chemins de fer² de la ville de Luxembourg, était lui-même issu d'une famille de journaliers³ habitant

^{1.} Article traduit par Christiane et Monique Weis. Version originale: D. ROSTER, • Die Komponistin Lou Koster 1889-1973 •, G. GOETZINGER, A. LORANG & R. WAGENER (Ed.), Wenn nun wir Frauen auch das Wort ergreifen. Frauen in Luxemburg - Femmes au Luxembourg, Publications Nationales. Ministère de la Culture, Luxembourg, 1997, pp. 289-307 (pour la bibliographie exhaustive et les références détaillées, nous renvoyons les lecteurs aux pages 306-307).

^{2.} Qualifié respectivement de « sous-chef de gare » (Registre des inscriptions du Conservatoire de Luxembourg 1905-1922 en 1905-1906) ; de « eisenbahnassistent en 1900 (Acte de décès de Franz Ferdinand Hoebichs, R. P., Ville de Luxembourg).

^{3.} Les grands pères de Jean Koster, Johannes Koster (mort en 1825) et Nicolas Meyer (mort en 1823) étaient tous deux décédés jeunes de sorte que dans les deux familles les grands mères Maria Reuter et Margaretha Jonas travaillèrent comme journalières pour faire vivre la famille. Le père de Jean Koster, Nicolas

Welfrange. Dans la famille maternelle, et depuis au moins deux générations, la musique occupait une place importante. Le grandpére, Franz Ferdinand Bernard Hoebich (1813-1900), était le premier chef de la fanfare militaire du Luxembourg⁴. Après neuf ans de service en tant que « Hautboïste » (désignation pour un membre de la fanfare militaire) à Breslau dans l'orchestre du 37° régiment, le Silésien avait été engagé le 29 décembre 1842 à Echternach en tant que « Stabs-Hornist » (désignation pour le chef d'orchestre) de la nouvelle fanfare militaire et il avait rempli cette fonction pendant 36 ans – en fait jusqu'à sa retraite le 31 décembre 1878.

Veuf depuis 1882⁵, il passa le reste de ses jours chez sa fille Emma et s'occupa avant tout de l'éducation musicale de ses petits-enfants. D'après Laure Bodson-Koster, qui naquit deux ans après la mort de son grand-père mais se souvient fort bien des descriptions hautes en couleurs de ses aînés, Hoebich était un pédagogue très sévère, qui exigeait beaucoup de ses élèves.

De la musique au quotidien

Chez les Koster on faisait de la musique du matin au soir. Laure Bodson-Koster se rappelle : • A la maison on faisait beaucoup de musique, à tel point que les voisins se fâchaient. On jouait tous d'au moins deux instruments • 6. Ni le père, placide, ni la mère, autoritaire, qui devait sa propre éducation musicale à Hoebich, n'entravèrent l'éducation musicale de leurs filles. Bien que son père ne jouât luimème d'aucun instrument, la musique exerçait sur lui une étrange fascination et pendant ses moments de loisir, il adorait recopier minutieusement des partitions. Libre penseur, il méprisait toute forme de foi aveugle, et préférait une éducation libérale. Par exemple, les

^{(1822-1872),} époux d'Anne Meyer (1819-après 1886) a également travaillé comme journalier,

^{4. 135°} anniversaire de la musique militaire grand-ducale, Luxembourg, 1977, pp. 435-436.

^{5.} Son épouse, Hélène Louise Urbina Simon, née en 1833 à Tawern (Saarburg) était décédée le 28 septembre 1882 à Luxembourg-ville.

^{6.} Entretien avec Laure Bodson-Koster, 11 mars 1996, à son domicile à Bruxelles.

filles comme les garçons purent se consacrer sans entrave à leur goût pour le sport - la natation, le cyclisme, la marche et l'alpinisme.

Le père mourut en 1919. En revanche, la mère accueillit les succès musicaux et sportifs⁷ exceptionnels de ses filles comme s'il s'agissait de choses naturelles. Laure Bodson-Koster raconte : • Croyez-vous que j'aie eu un morceau de tarte en plus quand je rentrais avec mes 60 points ? (maximum des points) Rien du tout, rien du tout! [...] Cela allait de soi ; pour elle c'était normal. Voilà : 'Vous avez étudié pour cela ; alors c'est bon'. On ne nous faisait pas beaucoup de compliments. Ma mère était très pratique à ce propos. • 8

C'est chez son grand-père que Lou Koster apprit les éléments de la théorie musicale, le violon et le piano. • Je n'ai jamais eu de difficultés pour apprendre à jouer un instrument • 9 se souvient-elle plus tard. Lou Koster faisait partie des quelques rares jeunes filles à avoir suivi des cours de musique depuis leur tendre enfance.

A cette époque le conservatoire de musique municipal n'existait pas encore. L'école de musique municipale de Luxembourg-ville, qui avait été fondée en 1823 par Henri-Joseph Cornély (1786-1866) et qui admettait aussi des filles¹⁰, avait été fermée en 1882 et n'avait plus rouvert depuis. Pendant plus d'un quart de siècle les enfants luxembourgeois doués pour la musique et dont les parents voulaient encourager le talent devaient donc suivre des cours privés. Cette situation était fort différente de celle des autres pays oû, au contraire, les possibilités d'éducation musicale pour les filles et les femmes s'amélioraient. Comme les leçons privées étaient fort chères et que les débouchés pour des jeunes filles étaient rares, seules les filles de bonne famille recevaient une éducation musicale.

^{7.} Laure Koster défendit les couleurs du Grand-Duché de Luxembourg en 1924 à l'Olympiade de Natation à Paris. Sa sœur Lou Koster prit part à divers concours de natation (Archives du Swimming Club Luxembourg, Ministère de l'Education Physique et des Sports).

^{8.} Entretien avec Laure Koster, Bruxelles, 11 mars 1996. Laure Koster a obtenu en 1923 au Conservatoire de Luxembourg son 1^{et} Prix de violoncelle avec grande distinction (60 points).

^{9.} L. T.P., • Lou Koster, Une vie consacrée à la musique •, Letzeburg Journal, 29 août 1961.

^{10.} G. JOURDAIN, «L'enseignement musical à Luxembourg», dans Conservatoire de Musique de la Ville de Luxembourg, 75° anniversaire, Luxembourg, 1981, pp. 31-118 (particulièrement pp. 33-46).

Peu avant sa mort, le 4 mars 1900, le grand-père Hoebich fit cadeau à Lou, son élève douée, de son précieux violon, un instrument du célèbre luthier autrichien Jakob Stainer (1617-1683)¹¹. Il semblerait qu'à ce moment, et au cours des six années suivantes, la mère ait repris le flambeau du grand-père et ait veillé à l'éducation musicale de ses enfants¹². Toutefois, ses capacités musicales ne font pas l'unanimité dans la famille, au contraire, les opinions sont très divergentes. Alors que Lou Koster affirme qu'elle doit en partie son talent à sa mère¹³, sa sœur Laure est d'un tout autre avis : « Ma mère n'a pas fait de musique ; elle était une pianiste minable. Le talent musical nous vient de notre grand-père ; il a sauté une génération. »¹⁴

Le Conservatoire de musique

Lorsque le 1er mai 1906 le conservatoire de musique de la ville de Luxembourg¹⁵ fut officiellement inauguré, Lou Koster, alors âgée de 17 ans, s'inscrivit immédiatement aux cours de violon et de piano. La fondation de cette école avait été rendue possible grâce à une femme mécène, dont l'école portait d'ailleurs le nom : Conservatoire municipal de musique Fondation Eugénie Dutreux. Eugénie Dutreux (1810-1902) était la veuve de l'ancien vice-président de la Cour Supérieure de Justice, Joseph Pescatore (1800-1860), elle avait légué à la ville de Luxembourg par testament du 9 octobre 1902 la somme rondelette de 200.000 francs pour des réalisations musicales. Grâce à ce legs, la ville disposait enfin des moyens financiers nécessaires pour fonder l'école de musique municipale, projetée depuis longtemps.

^{11.} Lou Koster a légué ce violon au chef d'orchestre Pierre Cao pour le remercier de l'orchestration de « Geigers von Echternach ».

^{12.} D'après les suppositions de Laure Bodson-Koster, qui était encore trop jeune à l'époque pour pouvoir s'en souvenir. Les ressources financières de la famille nombreuse d'un employé de chemin de fer comme Jean Koster étaient restreintes. Laure Bodson-Koster souligne qu'elle a appris à épargner dans son enfance et sa jeunesse,

^{13.} Lou Koster : • Ma mère aimait chanter les poèmes musicaux de Schubert • : L. T.P. • Lou Koster... • op. cit.

^{14.} Entretien avec Laure Bodson-Koster, Bruxelles, 22 janvier 1996. D'aprés elle, sa tante Anne Hoebich qui habitait Paris était bien plus douée pour la musique.

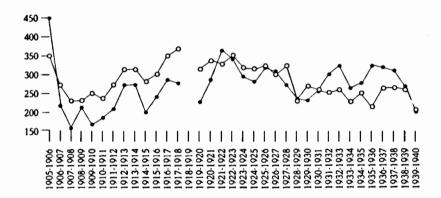
^{15.} G. JOURDAIN, • L'enseignement musical... •, p. 57.



Eugénie Pescatore-Dutreux (1810-1902)

Dès la première année, le conservatoire fut fréquenté assidûment par des filles et des jeunes femmes. 16

Evolution du nombre d'étudiantes (o) et d'étudiants (①) du conservatoire de Luxembourg de l'année de fondation jusqu'à la 2° Guerre Mondiale



A cette époque les femmes n'avaient pas encore acquis des droits égaux et, dans le corps professoral, elles étaient minoritaires. En 1906, seulement deux des huit postes de professeurs bien payés étaient occupés par des femmes et une seule femme se trouvait parmi les cinq répétiteurs. En revanche, dans la partie inférieure de la hiérarchie – celle des « chargés de cours » et des « élèves moniteurs » - la moitié des personnes recrutées étaient des femmes. 17

Au conservatoire, Lou Koster perfectionna ses études musicales de violon, de piano, de solfège et d'harmonie auprès de Joseph Keyseler (1879-1953), de Marie Kühn-Fontenelle (1875-1952) et de Fernand Mertens (1872-1957).

^{16. •} Elèves inscrits durant les années 1905-1906 à 1980-1981 • dans Conservatoire de musique, 75e anniversaire..., pp. 205-210. En 1918-1919, le conservatoire fut fermé, le bâtiment étant occupé par l'armée française.

^{17.} Personnel enseignant, ler juin 1906 , dans G. JOURDAIN, op. cit., p. 87.

Les études de Lou Koster au conservatoire de Luxembourg

année	disciplines	examens	résultats
1906-07	violon	solfège demoiselles violon	l ^e mention 2 ^e mention, distinction
1907-08	violon, piano	solfège demoiselles	2° prix
		violon	l ^{ère} mention, la plus grande distinction
1908-09 violon, piano, harmonie	solfège jeunes filles	l ^e prix distinction	
	Piano	2 ^e mention	
		violon	2º prix, distinction et féli- citations du jury
1909-10 violon, piano, harmonie	piano	l ^{ère} mention	
	violon	l ^{er} prix	
1910-11	violon, piano, harmonie	piano	2° prix
1911-12	violon, piano, chant (2° sem.)	piano	l ^e prix
1912-13	violon, chant (1 ^{er} sem.)		
1914-15	violon, chant		
1915-17	violon		
1919-21	violon		
1922-26	harmonie	harmonie	
1926-27	harmonie	harmonie	2 ^e prix, distinction
1927-28	harmonie	harmonie	l ^{er} prix, distinction

Lina, Fernand et Laure Koster poursuivirent aussi des études au conservatoire. A cette époque, Francis Koster, un musicien excellent, qui, comme sa sœur Lou, composait¹⁸, avait déjà entamé sa carrière militaire dans l'armée belge. Lina achevait ses études avec un premier prix de solfège (1914) et de violoncelle (1916). Fernand, qui devait faire par la suite carrière dans le monde financier, interrompit ses études musicales après un deuxième prix de solfège (1913) et un diplôme préparatoire pour le deuxième prix de violon (* 2° accessit *; 1913).

Laure, qui était peut-être la plus douèe pour la musique instrumentale, réussit ses examens de violoncelle avec distinction. En 1923 elle obtint un premier prix de violoncelle dans la classe d'Eugène Kühn (1875-1949) avec le maximum de 60 points. En raison de ses excellents résultats, elle se vit octroyer la bourse • Dutreux • 19 (d'une somme de 2.500 francs), pour les années académiques 1923-24 et 1924-25. En 1925 elle acheva ses études musicales au conservatoire de Bruxelles où elle obtint un premier prix de violoncelle.

En plus de ses études elle jouait dans un orchestre composé de six femmes - Ladies Orchestra The Stars - qui animait le Thé dansant à Anvers. Afin de pouvoir élargir le répertoire de l'orchestre, (essentiellement classique pour cordes et piano) à des morceaux de jazz, Laure Koster apprit à jouer du saxophone auprès d'un musicien militaire bruxellois. Mais en dépit de ses grands talents musicaux et sportifs, elle abandonna ces deux domaines pendant des années à en raison d'un mariage précoce suivi de sa maternité; elle travailla alors dans le magasin de délicatesses de ses beaux-parents à Namur. Ce n'est que dans les années cinquante qu'elle fit à nouveau de la musique à titre professionnel, faisant partie, tout comme son mari, le violoncelliste Cyrille Bodson - de l'orchestre de Radio Luxembourg sous la direction de Henri Pensis (1900-1958).

Contrairement à sa sœur, Lou Koster ne put pas perfectionner ses connaissances musicales à l'étranger, étant donné qu'on ne lui avait

^{18.} Un exemplaire de « L'Alliance. marche symbolique belgo-luxembourgeoise, pour piano, » se trouve à la Bibliothèque Nationale (LM 2123).

^{19.} G. JOURDAIN, « L'enseignement musical... », p. 86. Cette bourse était traditionnellement réservèe aux filles, tandis que la Bourse Richard couronnait les garçons : Archives du Conservatoire de Luxembourg, Commission de Surveillance, Procès-Verbaux, 1924-37, p. 4.

pas octroyé de bourse. A cette époque elle aurait déjà pu étudier, en tant que femme, la composition dans certaines académies de musique.



Ladies Orchestra • The Stars •.

Troisième à gauche, avec le saxophone : Laure Koster.

A l'étranger elle serait inévitablement entrée en contact avec les nouvelles tendances de la composition contemporaine ; ce qui aurait pu avoir une influence bénéfique sur son style de composition plutôt historiciste.

Lou Koster fit également des études d'harmonie et de contrepoint.²⁰ Dans chacune des deux disciplines, elle se concentrait sur l'étude des styles historiques et non – comme c'était l'habitude dans les études de composition – sur l'apprentissage d'un maniement plus libre du matériel musical. Par ailleurs, la rencontre avec d'autres compositrices aurait libéré Lou Koster de son isolement et l'aurait encouragée dans son œuvre.

Vivre de la musique

Il était manifestement impossible à ses parents de lui payer des études l'étranger. Par contre, pendant l'année académique 1908-1909 – soit peu de temps aprés son inscription en tant qu'élève – Lou Koster fut élève-monitrice et monitrice respectivement pour le piano et le violon. Le « Règlement d'ordre intérieur du Conservatoire de Luxembourg ²¹» prévoyait que le directeur pouvait engager des élèves doué(e)s pour donner des cours au conservatoire en tant que moniteurs ou monitrices. Les nombreuses plaintes et les réclamations pour obtenir une augmentation de salaire, adressées à la commission de contrôle²², témoignent que ce travail était mal payé. Les traitements des instituteurs et des institutrices étaient de toute façon fortement hiérarchisés²³. Les professeurs de piano et violon étaient a priori mieux payés que les professeurs de chant ou d'instruments à vent.

En outre on ne distinguait pas moins de trois catégories de professeurs et trois catégories de répétiteurs. Un répétiteur de la

^{20.} Selon le témoignage de Maisy Koster la compositrice avait appris grâce à des leçons privées chez Ernst Eichel, «Koncertmeister» et deuxième «Kapellmeister» de Radio Luxembourg: entretien avec Maisy Koster, fille d'une cousine de Lou Koster, 13 fèvrier 1996.

^{21.} Chapitre II, section I, article 12, reproduit dans: G. JOURDAIN, L'enseignement musical..., p. 73.

^{22.} Par exemple, sèance du 23 novembre 1917, du 30 janvier1918, du 21 mai 1921 (Archives du Conservatoire de Luxembourg, Commission de Surveillance, Procès-Verbaux, 1911-24.

^{23.} Règlement concernant le personnel enseignant et les traitements : voir G. JOURDAIN, « L'enseignement musical... » , p. 68.

troisième catégorie ne recevait mème pas le tiers du traitement d'un professeur de la première catégorie. Les moniteurs et les monitrices se situaient au niveau le plus bas de l'échelle et n'étaient même pas considérés comme une catégorie à part entière dans le « Règlement concernant le personnel enseignant et les traitements ».

Pendant seize ans, aucun nouvel emploi fixe ne fut créé au conservatoire, bien que dès la première année le nombre de professeurs s'avérât insuffisant pour encadrer les élèves, plus nombreux que prévus. Grâce aux moniteurs et aux monitrices qui s'en occupaient, la commune fit de substantielles économies depuis 1906. Officiellement – afin d'éviter les exploitations – la commission de contrôle avait voté une directive lors de la réunion de juillet 1906 qui fixait à quatre ans maximum la période pendant laquelle un(e) élève pouvait travailler comme moniteur ou monitrice. Ensuite, il ou elle devait obtenir un emploi fixe. Cette directive avait été acceptée par le conseil municipal le 30 juillet 1910 – mais avec une restriction significative prévoyant « les cas de force majeure (sic!) ».

En fait la directive n'était pas appliquée²⁴ et Lou Koster resta ainsi monitrice pendant treize ans. Ce n'est qu'en 1922 que, sous une pression de plus en plus grande, la commune créa enfin sept postes de professeurs.

Dans la famille Koster l'éducation musicale des filles ne se limitait donc pas au seul divertissement. Très tôt, les jeunes femmes ramenaient de l'argent grâce à la musique. A côté de ses activités pédagogiques au conservatoire, Lou Koster (violon, piano) avec sa sœur Lina (violoncelle) et parfois avec sa sœur Laure (violoncelle), accompagnait les films muets dans les cinémas de la capitale. Laure Bodson-Koster se rappelle que pendant plusieurs années – avant, pendant et après la Première Guerre Mondiale – ses sœurs jouaient tous les soirs et elle ajoute : « On ne parla jamais d'un contrat fixe. Elles étaient payées une fois par semaine, le vendredi soir et en rentrant elles mettaient leur salaire sur la table de nuit de ma mère. ²⁵ La mère évitait par principe toute oisiveté pour ses filles. Lina, qui n'exerçait aucune profession en dehors des prestations au cinéma, devait s'occuper entièrement du ménage.

^{24.} Commission de surveillance, Procès-Verbaux, 1911-1924, 39.

^{25.} Entretien avec Laure Bodson-Koster, Bruxelles, 11 mars 1996.

Occasionnellement Lou Koster donnait des concerts comme pianiste. Ainsi accompagnait-elle le 15 juillet 1919 un ensemble d'artistes parisiens – composé de deux chanteuses, d'un chanteur, d'une diseuse de même que d'une danseuse imitant le style d'Isidora Duncan. Le piano était adapté aux décors et couvert de draperies. Batty Weber (1860-1940) écrivait deux jours plus tard dans la rubrique *Le Calendrier*: • Et Mademoiselle Koster mérite un éloge particulier pour son accompagnement au piano, dont on ne remarquait pas le degré de difficulté grâce à l'habilité de ses mains. • ²⁶

La compositrice

L'âge auquel Lou Koster commença à composer ne peut malheureusement pas être déterminé avec précision. Elle ne fait pas partie de ces compositeurs ou compositrices qui, en vue d'un éventuel intérêt ultérieur, datent minutieusement leurs manuscrits ou établissent un inventaire chronologique ou systématique de leurs œuvres. De même, les témoignages autobiographiques de Lou Koster sont malheureusement peu conservés²⁷. Mais selon elle, elle se sentait dotée d'une vocation de compositrice dès son enfance.²⁸

Ses premières compositions furent des mises en musique de chansons.²⁹ Elle était fort attirée par la musique vocale et raconte ellemême: Comme un peintre joue avec les couleurs pour en faire une composition qui traduit des sentiments, des émotions, je compose des mélodies susceptibles d'exprimer en musique, ce que je ressens à la lecture d'un poème évocateur. Dour la composition d'œuvres instrumentales, Lou Koster ne renonçait pas non plus à des sources d'inspiration extra-musicales. La soi-disant musique absolue (une musique non liée à un texte, un programme, un objectif; une musique libre de tout rapport extra-musical) fait défaut dans toute son œuvre. Elle n'écrivit pas de symphonies, mais des danses, des suites

^{26.} Luxemburger Zeitung. 17 juillet 1919. En revanche dans le Luxemburger Wort (16 juillet 1919) la critique était négative.

^{27.} Par exemple le Centre National de Littérature n'a conservé que cinq lettres de la compositrice à Betty Weber.

^{28.} L. T.P., • Koster •, op. cit.

^{29.} Ses premières compositions furent des adaptations musicales de poèmes de Lamartine, Maeterlinck, Storm et Kelle (L. T.P., op. cit.)

^{30.} Ibidem.

de danses, des marches³¹ ou des fantaisies pour orchestre influencées par des impressions de la nature. Elle ne composait pas non plus de sonates pour piano, mais des morceaux ayant un caractère de danse ou des titres poétiques comme « Soir d'été », « Amour qui flotte », « Comme les vagues ».

Ses œuvres naissaient le plus souvent à l'extérieur, lors de ses promenades. La nature faisait partie – à côté de la poésie – de ses principales sources d'inspiration. Quand elle faisait une promenade, la compositrice prenait toujours un recueil de poèmes avec elle, choisissait l'un ou l'autre poème et donnait libre cours à son inspiration. La chanteuse Béby Kohl-Thommes (°1923) dit à ce sujet : • Elle avait besoin 'd'ambiance' pour composer •. 32 Elle notait ses inspirations musicales - thèmes, suites d'harmonie, affects - (de façon plus ou moins précise) dans la marge du poème choisi. A la maison, assise au bureau ou au piano, elle retravaillait ensuite une partie de ces esquisses en chansons.

Certaines de ses inspirations musicales n'ont jamais été utilisées. En feuilletant dans les recueils de poèmes visiblement beaucoup utilisés de nos jours dans une collection privée³³, on peut reconstituer grâce à son oreille interne des fragments de ces nombreuses chansons non composées et non chantées. Maisy Koster décrit son processus de composition: « Contrairement à Francis [Koster], elle mettait beaucoup de temps à finir une composition. Composer était un processus de longue durée. Elle n'avait pas besoin d'un piano mais de beaucoup de gommes. Elle effaçait beaucoup. » ³⁴

La plupart de ses mises en musique sont basées sur des textes de poétesses et de poètes luxembourgeois. Très peu de compositeurs ou de compositrices se sont intèressés aussi intensivement à la littérature luxembourgeoise que Lou Koster. Elle mettait surtout en musique des textes de Willi Goergen (1867-1942), Nicolas Welter (1871-1951), Pierre Grégoire (1907-1991), Lucien Koenig (1881-1961), Marcel

^{31.} Dans l'histoire de la musique il n'y a guère que quelques femmes qui ont composé des marches. Lou Koster renouait ainsi avec son admiration pour son grand père Hoebich et entretient ainsi une tradition familiale : interview de Maisy Koster, 13 fèvrier 1996.

^{32.} Entretien avec Béby Kohl-Thommes, 17 juin 1996.

^{33.} Aujourd'hui en possession de Laurent Koster et Venant Arend.

^{34.} Entretien avec Maisy Koster, 13 fèvrier 1996.

Noppeney (1877-1966), Wöllem Weis (1894-1964), Isabelle Oberweis (°1925), Henriette Theisen (°1914), Anise Koltz (°1928), de même que quelques-uns de ses propres poèmes.³⁵ En ce qui concerne la poésie allemande et française, elle ne mettait en musique que des textes du XIX^e siècle. L'expressionnisme allemand, par exemple, ne joua aucun rôle dans son œuvre. • Lou Koster avait la nostalgie d'un romantisme presque utopique •, écrit Aloyse Schmitz³⁶.

L'analyse du style musical de la compositrice confirme ces conclusions. Lou Koster n'avait pas de relations avec la musique contemporaine. La musique de la deuxième école viennoise et la musique de l'avant-garde du XX siècle ne la touchaient guère. Elle n'écoutait pas de musique contemporaine, ne recherchait pas de contact avec d'autres compositeurs ou compositrices et ne croyait pas devoir justifier ce manque d'intérêt.³⁷ Cette absence d'ouverture à l'égard des tendances musicales avant-gardistes n'avait rien d'extraordinaire à l'époque, c'était au contraire une attitude très répandue parmi les musiciens, les chefs d'orchestre, les organisateurs de concerts, les amateurs de musique et même les compositeurs. Ainsi Henri Pensis, une personnalité qui a fortement marqué la vie musicale luxembourgeoise des années 1930 à 1950, n'y fit pas exception.³⁸ C'est pourquoi le fossé entre les compositions de Lou Koster - à l'instar d'autres compositeurs - et le langage musical moderne ne fut pratiquement jamais critiqué dans la presse luxembourgeoise.

Des contradictions difficiles à résoudre

Lou Koster était avant tout attirée par la musique romantique et son compositeur favori était Franz Schubert (1797-1828). Son style musical se référait généralement à celui de la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle. Sa musique – qui possède néanmoins des qualités

^{35.} Laurent Koster possède le manuscrit, avec des notes pour instruments du dyptique vocal, « Lachendes Lieb-Tango » et « Sonniges-Lieb Tango » dont le texte et la musique sont de Lou Koster.

^{36.} A. SCHMITZ, • Lou Koster 1889-1973. Der Gossen Luxemburger Komponistin zum Gedenken •, Tageblatt, 26 novembre 1973.

³⁷ Selon les témoignages unanimes des personnes interrogées au cours de cette recherche.

^{38.} L. WEBER, Das Luxemburger Rundfunkorchester; Eine dokumentarische Studie, Luxemburg, 1993, p. 16 f.

originales - a du « charme » et de « l'élégance ». On pourrait, si on voulait la comparer du point de vue stylistique à une autre compositrice, la rapprocher de Cécile Chaminade (1857-1944), la compositrice la plus populaire, si pas la plus progressiste, du tournant et du début du XX siècle. Comme le style de Lou Koster ne changea guère au cours de sa vie, la distance qui la sépare de la musique internationale contemporaine, déjà sensible dans les œuvres des années vingt, ne pouvait que s'approfondir.

Les exigences que Lou Koster s'imposait à elle-même comme compositrice, n'étaient pas exemptes de contradictions. Nous avons délà relevé qu'elle ne mesurait pas ses œuvres aux créations de l'avantgarde internationale. D'un côté, elle s'inspirait du romantisme, de l'autre elle s'identifiait au style national luxembourgeois du XIX siècle et composait dans les genres les plus populaires du siècle précédent, c'est à dire les marches, les opérettes et les chansons luxembourgeoises.

Or ces sonorités populaires, faciles et divertissantes, n'avaient pratiquement rien en commun avec le langage musical complexe et intériorisé du romantisme. Lou Koster voulait être une compositrice populaire, dont on siffle les mélodies dans la rue. Son but était de faire plaisir aux gens grace à la musique ».39 Satisfaire ces deux exigences contradictoires tenait de la quadrature du cercle et Lou Koster se désolait souvent : • Mes morceaux ne sont pas chantés, pourtant je les ai écrits pour le peuple. 40 Elle était souvent profondément attristée de ne pas voir ses attentes réalisées.

Les années vingt et trente furent pour Lou Koster une période ambivalente de succès publics et d'espoirs déçus. En 1920, elle devint membre de la S.A.C.E.M. (société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, dont le siège était établi à Paris). 41 Deux ans plus tard, le 21 avril 1922, la première de son opérette en un acte, • An der Schwemm • (• A la piscine •), d'après un livret de Batty Weber⁴², eut lieu à la salle du « Pôle Nord ». L'opérette existe en deux

^{39.} Entretien avec Jean-Paul Koster, 16 janvier 1996.

^{40.} Entretien avec Béby Kohl-Thommes le 17 janvier 1996.

^{41.} Lettre du 29 février 1996 de la S.A.C.E.M., signée par Oliver Le Covec et Jean-Michel Retailleau, à l'auteure de cette contribution.

^{42.} Une partition pour piano de l'opérette (manuscrit de Lou Koster) se trouve actuellement à la Bibliothéque Nationale (LMS 3/1). La partition compléte est

versions.⁴³ Elle fut aussi représentée en allemand sous le titre de « Amor im Bade » par la « Voels'schen Truppe ») au « Pôle Nord ».⁴⁴

Le début d'une carrière

Cette opérette marque le début de la carrière de compositrice de la musicienne, alors âgée de 32 ans. Le lendemain de la représentation, les critiques du Luxemburger Zeitung et du Luxemburaer Tageblatt 45 confirment que le public était nombreux et que l'œuvre rencontrait un grand succès. On peut lire sous la plume du critique du Luxemburger Zeitung: [...] La fable est relativement simple, sans complication. L'encadrement, la musique ainsi que la représentation en ont fait une pièce de choix. Surtout la musique! Elle est rafraîchissante, directement accessible, très mélodieuse, facile à chanter et d'une belle maturité. L'invention est sans contrainte. Rien n'est tiré par les cheveux ; tout est spontané. La compositrice réussit à rendre aussi bien un ton humoristique dans la chanson des Zengerlé qu'un ton pathétique dans les chansons de Lori et de Reddy. A de nombreuses reprises, notamment au duo « Lori, ass ēt da wouer... » (· Lori, est-ce vrai ·), le niveau dépasse celui d'une opérette et laisse percevoir un intérêt pour le chant lyrique. Les mêmes remarques valent aussi pour l'orchestration. Les effets sont présents sans être recherchés. L'orchestre Goetz, renforcé par Mademoiselle Koster⁴⁶ une sœur de la compositrice, qui jouait la partition pour violoncelle, a prouvé sa faculté d'adaptation. L'ouverture fut interprétée avec élan et une fine sensibilité pour la partition ; l'accompagnement tout au long

en possession de Venant Arend. Laurent Koster dispose d'une partition complète pour piano, avec texte allemand et luxembourgeois, ainsi qu'avec annotations pour flûte, clarinette, trompette B, batterie de jazz, violon, cello et basse.

^{43.} Les livrets manuscrits des versions allemande et luxembourgeoise ainsi qu'un livret dactylographié de la version luxembourgeoise avec des notes se trouvent au Centre National de Littérature à Mersch. Le texte luxembourgeois publié aurait été vendu lors de la représentation (An der Schwemm. Operettchen an engem Akt vum Batty Weber, Musek vum Lou Koster, Letzeburger Allerlê 37, Letzeburg, 1922).

^{44.} R. THILL, Der Dialektdichter Batty Weber in Schwank, Operette und Drama, Luxemburg. 1934, p. 22.

^{45.} Luxemburg Zeitung, 22 avril 1922 et 24 avril 1922; Luxemburg Tageblatt, 22 avril 1922.

^{46.} Il doit s'agir de Lina Koster. Laure Koster, quant à elle, était sur scène et jouait le rôle de la Miss.

de l'œuvre se caractérisait par la précision et la compréhension pour les intentions de la compositrice [...] .

Un an plus tard, le 1^{er} août 1923, lors d'un concert de musique luxembourgeoise sur la place d'Armes à Luxembourg-ville, la fanfare militaire rappelait une fois de plus le succès de l'œuvre et jouait, sous la direction de Fernand Mertens, ancien professeur de Lou Koster, le pot-pourri « An der Schwemm ». Batty Weber remarquait : « Il (Fernand Mertens) s'avère à nouveau être un collègue aimable et un bon ami, en contribuant à la reconnaissance de l'œuvre d'une jeune compositrice luxembourgeoise. A partir des mélodies chaleureuses et vivantes que Lou Koster avait composées pour sa première opérette « An der Schwemm », Fernand Mertens avait créè un pot-pourri qui clôturait le programme de la soirée musicale. »⁴⁷

Peu après la compositrice se souvenait de la réception de son opérette avec des sentiments mélangés. Il semblerait qu'en préparant et en composant son œuvre, Lou Koster avait espéré le même succès durable que l'opérette • D'Wonner vun Spéisbech • (• Le miracle de Spiesbach •)⁴⁸, qui fait partie des œuvres les plus populaires de la musique nationale. Mais à l'inverse, l'œuvre de Lou Koster sombra peu à peu dans l'oubli.

Dans les années vingt, les fêtes de natation du « Swimming Club Luxembourg » (S.C.L.) offrirent aussi à la jeune Lou Koster, qui était par ailleurs une nageuse enthousiaste⁴⁹, de nombreuses occasions de prouver ses talents musicaux. Pendant les pauses entre les différentes épreuves, un orchestre, situé au-dessus des cabines de douche et dirigé par Lou Koster (probablement au piano), s'occupait de l'animation musicale⁵⁰. A l'occasion de la fête du 25 juin 1922 l'orchestre du S.C.L. interpréta pour la première fois le « Swimming March » (dédié au S.C.L.), composé par Lou Koster pour un orchestre symphonique⁵¹. Il semblerait qu'elle ait composé une grande partie de ses œuvres pour orchestre à l'occasion de ces fêtes – il s'agissait en

^{47.} Luxemburger Zeitung, 1er août 1923.

^{48.} Texte de Batty Weber, musique de Fernand Mertens; première en 1915: (E. FRIEDRICH, • Lou Koster und Der Gieger von Echternach •, Revue, 27/28, 1972, pp. 36-37.

^{49.} NOEL, « Histoire du Swimming Club Luxembourg », dans Le Swimming Club Luxembourg, société grand-ducale 1919-1969, Luxembourg, 1969, p. 34. D'autres résultats de concours de natation de Lou Koster dans Archives du Swimming Club Luxembourg.

^{50.} NOEL, « Histoire du Swimming Club... », p. 38.

^{51.} NOEL, • Histoire du Swimming Club... •, p. 45.

général de musique légère avec des titres évocateurs, des suites de danse, des valses, des marches,... etc. Quelques-unes de ces compositions portent effectivement le cachet de la S.A.C.E.M. des années 1920.

Mais le fait qu'en plus de ses compositions vocales, Lou Koster soit l'auteure de nombreuses œuvres instrumentales (surtout pour orchestre et piano⁵²) est pratiquement inconnu.

La totalité de ses partitions pour orchestre - presque exclusivement des manuscrits - se trouve aujourd'hui dans la collection privée de Laurent Koster. Il semblerait que pendant une certaine époque de sa vie, notamment les années vingt et peut-être aussi les années trente, la compositrice a été surtout attirée par la composition de musiques orchestrales, ce qui est à mettre peut-être en relation avec la création de l'orchestre de Radio Luxembourg en 1933 et à l'amitié qui la liait au chef Henri Pensis et à sa femme, qui touait également dans l'orchestre. Lou Koster rencontrait des difficultés à convaincre les orchestres à interpréter ses œuvres et plus encore à les garder dans leur répertoire.

Dans les années trente, les œuvres de Lou Koster passèrent souvent dans les émissions « Concerts Luxembourgeois » de Radio Luxembourg. Les sources incomplètes ne nous permettent plus de préciser aujourd'hui s'il s'agissait exclusivement de chansons ou non.53 En 1952 et en 1960, furent enregistrées ses deux œuvres pour orchestre « Au clair de lune » et « Dans la rosée », ainsi que les deux marches • La Joyeuse • et • Keep smiling •.54 L'orchestre de Radio Luxembourg jouait sous la direction de Carlo Kaushold à la Villa Louvigny. La fansare militaire luxembourgeoise donnait de temps en temps sa marche « La Joyeuse ».

Mais presque aucune de ses œuvres ne resta longtemps au répertoire. Même au XXe siècle, il semblait préférable que les femmes compositrices se limitent à des genres plus modestes plutôt que de se lancer dans des opéras ou des pièces orchestrales. A la question de

^{52.} Douze de ces pièces ont paru en 1950 à Bruxelles chez l'éditeur La maison musicale moderne.

^{53.} Pour plus de détails sur ces émissions : « Radio Luxemburg », Die Luxemburgerin, 2e année, 1935, février, p. 9. Voir aussi D. ROSTER, «Die Komponisten... •, p. 305, n.58.

^{54.} Copies à la Médiathèque de la Bibliothèque Nationale (LMCD 7/26).

savoir si Henri Pensis, chef de l'orchestre de Radio Luxembourg, avait encouragé la compositrice, Laure Bodson-Koster répond : «Oh, il aurait pu faire plus pour Lou. » Mais elle ajoute : « Peut-être si elle avait été un homme, cela se serait passé différemment. Que voulezvous, les femmes sont toujours défavorisées. »⁵⁵

Dans les années trente Lou Koster mit entre autres en musique La petite couronne de Sainte Marie, une pièce de légendes avec de la musique, du chant et de la danse • de Wôllem Weis sous la forme d'un vaudeville pour solistes, chœurs et orchestre symphonique. Lors de la fête pour enfants des • Femmes de France • en février 1937, elle mit en musique le conte • D'Gre'deli an de Jockeli •, une histoire en deux actes de Willy Goergen. En 1939, ses marches • La Joyeuse • et • Keep smiling • – • qu'on entendait partout • 58 – furent jouées à l'occasion du 100° anniversaire de l'indépendance du Grand-Duché de Luxembourg. Lors de leur • grand concert patriotique • le 19 avril la fanfare municipale de la ville de Luxembourg interpréta également la • Fantaisie • de l'opérette An der Schwemm • Concert patriotique pour le centenaire •, organisé par la fanfare militaire, l'orchestre et le chœur de Radio Luxembourg!

Le premier mai 1922 – quelques jours après la première de son opérette – Lou Koster obtint enfin un poste définitif au conservatoire de musique. Mais ce succès n'était, lui aussi, que partiel. Afin de résoudre le problème des « moniteurs » et « monitrices » sous-payés depuis des années, le conseil d'administration devait présenter à l'administration communale des propositions de nomination pour sept postes. Il s'agissait de quatre professeurs de piano, deux professeurs auxiliaires de piano et un professeur de violon. Lou Koster fut uni-

^{55.} Entretien avec Laure Bodson-Koster, Bruxelles, 11 mars 1996.

^{56.} Partition en possession de Laurent Koster.

^{57.} Matinée enfantine de l'Union des Femmes de France, reportage photographique de Lily Kraus, AZ, 28 février 1937, pp. 6-7; aussi B. WEBER, Abreisskalender. Luxemburger Zeitung, 23 mai 1937; F. HOFFMAN., Geschichte der Luxemburger Mundartdichtung, t. 2, Luxemburg, 1967, p. 279.

^{58.} A. SCHMITZ, • Lou Koster... •, Tageblatt, 26 novembre 1973.

^{59.} Les célébrations eurent lieu les 21, 22 et 23 avril 1939.

^{60.} Programme dans Escher Tageblatt, 19 avril 1939.

^{61.} On mentionne des œuvres de Albert Thorn, Jules Kruger, Henri Pensis et Jean-Antoine Zinnen.

quement proposée pour le piano, alors que son diplôme de violon (54 points sur 60) était meilleur que celui de piano (53 points sur 60). La compositrice exprima d'ailleurs son regret à cet égard. 62

Pendant plus de dix ans, Lou Koster avait donné cours au conservatoire de musique pour une rémunération médiocre, tout comme Marguerite Van Acker (1883-1966), Emilie Dauphin (1884-1947) et Marie Govers (1886-1949). Ces dernières furent nommées professeures; le quatrième poste ne fut pas confié à Lou Koster mais à Richy Müller (1893-1977), le seul candidat qui n'avait jamais enseigné au conservatoire. Lou Koster et Marcel Radoux (1895-1950), qui travaillait depuis 1918-1919 en tant que « moniteur », n'occupérent finalement que les deux mandats de professeurs auxiliaires : Batty Weber évoque d'ailleurs avec amertume cette • injustice grossière •63.

Une pédagogue (trop) exigeante?

Lou Koster était une pédagogue exigeante et sévère. Dans ce domaine, elle suivait certainement l'exemple de son grand-père. Ayant appris elle-méme la musique avec une grande facilité, elle avait peu de patience avec les élèves moins doués. Son neveu Jean-Paul Koster (°1944), à qui elle apprenait le piano et qui n'était que moyennement doué - selon ses propres mots - avoue avoir eu pendant son enfance une relation « difficile », « malheureuse » et « troublée » avec sa tante. Il ne savait pas satisfaire ses exigences musicales et ses « doigts gourds • la désespérait. Lorsque le neveu rendait visite à sa tante, elle adorait lui faire écouter un disque - par exemple le Requiem de Verdi - en lui mettant la partition sous les yeux; puis elle disparaissait dans la cuisine tout en s'enquérant de temps en temps : « Tu suis encore ? ». Le pauvre garçon se sentait complètement dépassé mais la musicienne ne s'en apercevait même pas.64

En revanche les jeunes musiciens et musiciennes doués l'inspiraient et la poussaient à de véritables exploits musicopédagogiques. Elle ne recula devant aucun effort ni aucune dépense pour donner des cours supplémentaires à ces élèves et pour les

^{62.} Entretien avec Maisy Koster, 13 février 1996.

^{63.} Luxemburger Zeitung, 11 mars 1922, rubrique « Abreisskelender ».

^{64.} Entretien avec Jean-Paul Koster, 16 janvier 1996.

encourager au mieux. C'est ainsi que Venant Arend se souvient : • Sur son instigation je me fis inscrire au Mozarteum [...], avant chaque départ pour Salzbourg, mon amie me glissait en cachette une somme d'argent qui devait contribuer à financer une partie de mon séjour et de mes études • Selon une de ses anciennes élèves, Andrée Pepin-Weitzel (°1929), la pédagogue forma quelques bons pianistes pendant ses années d'enseignement au conservatoire. Se

Les professeurs auxiliaires qui avaient donné cours depuis au moins vingt ans au conservatoire, pouvaient se présenter à un examen de promotion, dont la réussite leur garantissait un salaire de professeur. Lou Koster réussit cet examen lors de l'année académique 1933-34. Néanmoins le rapport de son examen apportait une restriction : • Toutefois le jury tient à rendre la commission du conservatoire attentive au fait qu'il est préférable que Mademoiselle Koster s'en tienne au point de vue pédagogique au degré moyen •.67

Il reste à savoir si cette restriction visait à exclure la compositrice du niveau inférieur ou supérieur ou des deux à la fois. Il est difficile de savoir si cette évaluation négative de ses capacités pédagogiques était justifiée (peut-être avait-elle aussi peu de patience et de savoir-faire avec les débutants qu'avec les élèves non doués ?) ou si Lou Koster fut victime d'une opposition au sein du conservatoire⁶⁸. Le 7 mai 1954, Lou Koster prit sa retraite et se consacra davantage à son activité de compositrice.

Des œuvres éparpillées

Jusqu'à présent il était impossible de dresser une liste complète de ses œuvres, étant donné que la majorité se trouve dans des collections privées et sont par conséquent difficilement accessibles. De son vivant

^{65.} V. AREND, • Un bout de chemin avec Lou Koster •, V. AREND & F. STEINBERG, Lou Koster 1889-1973, Luxembourg, 1990, pp. 29-31.

^{66.} Entretien avec Andrée Pepin-Weitzel, janvier 1996. Cette dame, très liée avec la compositrice, hérita de son violon Steinway.

^{67.} Archives du Conservatoire de Luxembourg, Procès-Verbaux des concours 1924-1945, année 1933-34.

^{68.} Parmi les parents ou amis, ceux qui ont rapporté précédemment un témoignage, étaient unanimes pour considérer que Lou Koster aurait été victime d'intrigues de la part de ses collègues ou de ses supérieurs.

déjà, la compositrice avait promis une partie de ses œuvres aux membres de l'ensemble « Onst Lidd » (« Notre Chanson »), à Laurent Koster (°1935), à Venant Arend (°1935) et Béby Kohl-Thommes (°1923). De son côté, Laure Bodson-Koster fit cadeau des partitions héritées à Laurent Koster, qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas un membre de la famille.

Actuellement on a pu établir l'existence⁶⁹ de 175 chansons pour voix et piano en luxembourgeois, allemand et français (dont 30 dans une version supplémentaire pour voix et orchestre), 30 œuvres vocales et chœurs à plusieurs voix (chœurs mixtes, chœurs pour hommes et chorales enfantines) avec ou sans accompagnement pour piano, 14 pièces de caractère pour piano, 4 marches⁷⁰, 20 autres œuvres pour orchestre⁷¹ 5 fragments ou ébauches de partition sans titre pour orchestre, 4 extraits pour piano, probablement tirés de compositions pour orchestre⁷², 3 pièces de théâtre (une opérette, un vaudeville et un oratorio profane), le fragment d'un premier acte probablement d'une opérette, les accompagnements pour trois contes⁷³ de même que de nombreuses ébauches rapides.

De nombreuses œuvres ne subsistent aujourd'hui que sous forme manuscrite, alors que la compositrice s'était manifestement donné beaucoup de mal pour avoir des contacts avec des maisons d'éditions, au Luxembourg et dans les pays voisins. En fin de compte, ses œuvres parurent à Bruxelles aux éditions Schott Frères, chez F. Lauweryns, à la Maison Musicale Moderne, chez Junne et Paans Wilhelms, au Luxembourg aux éditions B. Schellenberg, chez Kleffer-Binsfels et au Lêtzebuerger Vollekslidder Verlag (maison d'édition des chansons

^{69.} Même si pour les raisons évoquées ci-dessus, elles n'ont pu toutes être localisées et analysées.

^{70.} De Jang, Swimming March, Keep smiling et La Joyeuse.

^{71.} Au clair de lune, dans la rosée (sérénade), An der Schwemm (fantaisie), Moseltraume (Walzrsuite), Petite source (valse), Soir d'été (valse sérénade) Toute vie (valse caprice). Ouverture légère. Wann d'Lanne bléien (Walzersuite). Enner Lannen (suite de valses) Buschgeister-Tanz, Heideland (walzersuite), Lore-Lore (valse lente), La nuit qui chante (suite), Schein Letzeburg, Papillons (valse caprice), Impressions du soir (suite dramatique), Sur les bords du lac, partitions conservées chez Laurent Koster.

^{72.} Maiennacht (walzersuite), Si loin (valse lente/valse caprice), Charme (valse lente). Lebenswalzer (chez Laurent Koster).

^{73.} W. GOERGEN, D'Gre'deli an de Jockeli P. Eine Kindersage in 2 Akten : E. KAYSER, « Domre'schen », N. WEBER, Das Dannes sai Gleck. ».

populaires luxembourgeoises), à Weinböhla près de Dresde chez Aurora.

A la Bibliothèque Nationale se trouvent uniquement la partition manuscrite pour piano de l'opèrette « An der Schwemm », la partition manuscrite du « Geiger von Echternach » (« Violoniste d'Echternach »), les douze pièces pour piano publiées vers 1950 à Bruxelles, une composition pour chœur mixte, deux compositions pour chœur d'hommes, quinze chansons imprimées et cinq chansons sous forme manuscrite. Le « Centre Européen de Documentation Musicale U.G.D.A. » (Union Grand-Duc Adolphe) ne possède lui aussi qu'une trentaine d'œuvres pour voix et piano ou pour chœur.

Lou Koster utilisait un langage codé et déroutant pour parler de ses activités musicales. Quand elle composait, elle disait : « J'ai commis quelques notes » ⁷⁴ ou « Je suis dans mes notes » ⁷⁵). « Sortir » signifiait « donner un concert » ⁷⁶ Cette modestie lui était-elle personnelle ou était-elle imposée aux femmes de l'époque ? Sa conscience d'elle-même en tant que compositrice était ambigué. « Lou n'avait pas de chance dans sa vie. [...] Elle s'est cachée. [...] Elle était trop timide [...] Elle ne s'est jamais bien débrouillée dans la vie » ⁷⁷, estime sa sœur Laure Bodson-Koster.

Il semblerait que le temps et surtout l'âge lui aient permis de surmonter ses angoisses; elle apprit à présenter ses œuvres systématiquement en public, à ne pas se laisser envahir par ses doutes, ses déceptions, par l'incompréhension et le désintérêt. Au début de sa carrière, sa confiance en elle-même était peu développée, comme en témoigne une lettre, adressée le 2 juillet 1922 à Batty Weber⁷⁸ (peu aprês la première de son opérette « An der Schwemm »):

Cher Monsieur Weber,

J'aimerais beaucoup vous dédier cette suite, mais je ne sais si cela vous fait plaisir, si vous avez toujours l'affectueuse sympathie pour mes p'tites mélodies et si cette suite vous plaira comme la Schwemm.

^{74. •} Ech hun e puer Noute verbrach • (Entretien avec Laurent Koster, 6 février 1996); aussi A. J. SCHMITZ, dans *Tageblatt*, 17 mai 1969.

^{75. •} Ich bin in Nöten • (entretien avec Maisy Koster, 13 février 1996)

^{76.} Entretien avec Laurent Koster, 6 février 1996.

^{77.} Entretien avec Laure Bodson-Koster, Bruxelles, 11 mars 1996.

^{78.} Centre National de Littérature, L-0048.

J'ai l'impression, cher Monsieur, qui si [vous] l'acceptez, elle aura plus de valeur - et laissez cette croyance excuser le p'tit fond égoïste de la dédicace.

Je regrette beaucoup que ces mélodies ne sont pas toutes récentes pendant ces longues semaines je croyais tant pouvoir donner mais nenni - une seule mélodie est née, une mélodie née du sentiment : fort, weit eweg, l'avais tant le désir de prendre le dessus - et cette mélodie n'est devenue qu'un sanglot. Elle n'est pas dans la suite, je la garde encore.

Je la garde en pensant à cette chose promise qui est toute ma vie, ainsi en entrant en action j'ai déjà un petit fond, si jamais la chose terrible arrivait que je voudrais et que je ne pourrais pas!

Mais c'est drôle quand j'ai ces moments de désespoir, quand je ne crois plus à la valeur et au sérieux de mes efforts, je trouve ma volonté et mon travail d'une prétention, oh ! quand j'ai de la peine ! je vois alors une tête blanche en qui j'ai confiance - et je redeviens courageuse et forte.

Je suis au-dessus

Tellement vous êtes fort et tellement je crois en vous [...]

Lou Koster

Pensez, Monsieur, que les petits ont besoin de la critique des grands, vous ne m'enverriez plus ailleurs, n'est-ce pas ?

Vous me dites si c'est bon ou mauvais. Les différents titres vous plaisent-ils? Le dernier ne me convient pas. Si vous en aviez un autre ..

Ce n'est que beaucoup plus tard que la compositrice arriva à apprécier ses œuvres à leur juste valeur, sans pour autant les surestimer. Elle s'engagea dès lors plus énergiquement pour les faire représenter. Et lorsque Lou Koster fut arrivée à un âge mûr, Béby Kohl-Thommes affirme: «Je crois qu'elle ne doutait pas de ses œuvres. [...] Elle en était fière. ⁷⁹ Face aux déceptions, elle ne réagissait plus de manière auto-destructrice mais réfléchissait sur leurs liens éventuels avec sa position marginale de femme compositeur au Luxembourg. Elle avait la sensation que ses collègues masculins la considéraient comme une concurrente désagréable et elle se disait :

^{79.} Entretien avec Béby Kohl-Thommes, 17 janvier 1996.

« Si j'étais un homme, j'aurais moins de difficultés »⁶⁰ ou : « Seule je n'arriverai pas à les vaincre ([es hommes jaloux].»⁸¹

D'après ses proches et ses amis, l'égalité des hommes et des femmes était pour elle une évidence, aussi bien pendant sa jeunesse qu'à un àge plus mûr. Mais curieusement elle ne s'exprimait que très peu sur la position des compositrices dans l'histoire de la musique, elle ne s'intèressait guère à celles qui l'avaient prècèdée dans la carrière et ne cherchait pas à nouer des contact particuliers avec d'autres compositrices de son temps.

Le 22 novembre 1959, eut lieu au théâtre municipal le « Rècital de poésies et de mélodies d'auteurs luxembourgeois » organisé sous le patronage de la ville de Luxembourg. L'œuvre de Lou Koster, âgée de 70 ans, était au centre de cette soirée musicale et littéraire. Une vingtaine de ses chansons furent interprétèes par Bèby Kohl-Thommes, soprano, et Camille Felgen (°1920), tènor. La compositrice elle-même accompagnait les chanteurs au piano. Entre les chansons on récita des poèmes d'auteurs luxembourgeois. Le concert attira un public nombreux et la presse lui réserva un accueil favorable.

« Parmi la sélection de mélodies qu'elle nous proposait, il y en avait de tous les styles et de toutes les conceptions, et la plupart étaient bien agréables à entendre, bien vivantes et témoignaient d'un métier solide » « Ces poèmes sont pour la plupart traités de façon strictement strophique. Les mélodies sont simples, bien écrites pour la voix ; leur émotion ne devient jamais pathétique et leur fine sentimentalité reste toujours distinguée. Les accompagnements légers, quelquefois évocateurs, mais jamais purement descriptifs, fournissent le fond sonore sans jamais entraver le libre épanouissement de la mélodie » « La ligne mélodique est en général déterminée par un caractère folklorique; elle est naïve, agréable à l'oreille, articulée de

^{80.} Entretien avec Jean-Paul Koster, 16 janvier 1996.

^{81.} Entretien avec Maisy Koster, 13 février 1996.

^{82.} Zeitung, 25 novembre 1959, La Meuse 27 novembre 1959, Luxemburg Wort 4 décembre 1959, Tageblatt, 26 novembre 1959, Letzeburg Journal, 1^{et} décembre 1959

^{83.} Luxemburger Wort, 4 décembre 1959.

^{84.} Tageblatt, 26 novembre 1959.

manière fluide et elle met en valeur le texte. Certaines chansons sont très attrayantes, malgré quelques réminiscences ».85

Encouragée par ce succès, la compositrice décida au cours des années soixante de lutter plus activement contre l'indifférence dont elle avait tant souffert et contre l'oubli qui frappait beaucoup de ses compositions.

A son initiative fut créé l'ensemble vocal « Onst Lidd ». La compositrice nourrissait ce projet depuis des années. Au cours des années 1940, elle s'était montrée très active dans la vie musicale de la paroisse du Sacré Cœur .66 Elle jouait dans l'orchestre de chambre qui accompagnait la messe dominicale une fois par mois. Avec quelquesunes de ses élèves, elle accompagnait les représentations de contes organisées par les « Guides ». Mais il lui manquait un forum public, où elle aurait pu jouer ses propres œuvres - notamment ses chansons. Son projet de former un ensemble vocal dans la paroisse avait échoué et cet échec l'avait profondément vexée. La compositrice interprétait ses chansons exclusivement lors de petits récitals « à domicile , ce qui constituait depuis des siécles pour les femmes musiciennes une alternative aux concerts publics. Mais au cours de ces années elle souffrait de plus en plus de cet isolement.

Le but officiel de l'ensemble vocal créé au début des années 1960. était la promotion de la création musicale et vocale du Luxembourg. En réalité, cet ensemble était plutôt un intermédiaire personnel entre la compositrice et le public. En regardant de plus près les programmes et les critiques de ses nombreux concerts⁸⁷, on constate que la plupart des compositions sont de la main de Lou Koster. Les chansons d'autres compositeurs et compositrices ne furent que rarement retenues. Pendant les premières années la compositrice accompagnait elle-même l'ensemble au piano. A un âge plus avancé et étant donné qu'elle avait le trac avant chaque concert, elle céda la place à la pianiste Jeannette Giampellegrini (°1938).

⁸⁵ Letzeburg Journal, 1er décembre 1959.

^{86.} Entretien avec Jean Heinisch, juillet 1996, vicaire puis curé de la paroisse. Voir aussi E. LENERS, « Méng perséinlich Erennerongen un d'Lou Koster » V. AREND, Lou Koster..., pp. 34-35.

^{87.} Pour documenter les activités de cet ensemble, Venant Arend a recueilli les articles de presse et les nombreux programmes depuis 1959. Ses archives comportent environ une soixantaine de coupures de presse.

Béby Kohl-Thommes, soprano, Venant Arend, ténor, Laurent Koster, baryton, Lou Koster et, plus tard, la pianiste Jeannette Giampellegrini furent membres de l'ensemble pendant de longues années. D'autres musiciens et musiciennes – comme par exemple les soprani Josette Doemer (°1932) et Yvy Flesch-Weydert (°1934) – en firent temporairement partie. Les concerts eurent souvent lieu dans la capitale, au musée de l'Etat, mais aussi dans les écoles, les maisons de retraite ou dans les salles communales du Gutland (le sud du Grand-Duché) ou de l'Oesling (le nord du pays). Ces concerts avaient une certaine résonance dans la presse nationale. En décembre 1966, l'ensemble • Onst Lidd • sortit un disque avec six chansons de Lou Koster sur des textes de Nicolas Weber⁸⁸.

Cette initiative permettait aux jeunes interprètes et à la compositrice vieillissante de se soutenir et de s'encourager mutuellement. La pédagogue expérimentée instruisait gratuitement les musiciens de l'ensemble. Ces derniers s'engagèrent activement pour défendre l'œuvre de la compositrice, y compris au-delà de son vivant. Après son décès ils organisèrent régulièrement des concerts commémoratifs, ils mirent sur pied de nouvelles représentations du « Violoniste d'Echternach », avec d'autres amis de la musicienne, ils créèrent le Comité Lou Koster ⁸⁹, dans le but de sauvegarder l'œuvre de la compositrice.

La compositrice vécut son plus grand succès public à l'âge de 83 ans. Le 9 juillet 1972, son œuvre la plus imposante, l'oratorio « Le violoniste d'Echternach » d'après un texte de Nicolas Welter, fut représenté à la basilique d'Echternach. Pour cette première mondiale, l'orchestre de RTL (Radio Télévision Luxembourg) et la « Chorale Municipale Uelzecht » étaient dirigés par Pierre Cao (° 1937). Les solistes étaient Béby Kohl-Thommes, Venant Arend et Laurent Koster.

La compositrice qui aimait passer ses vacances d'été dans le Sud de la France, à la « Messuguière », maison de la famille Mayrisch à

^{88.} Chansons: Rosen hat's geschneit, Mir ist wie einen Kind, Die Sekunden singen. O die Hände, Als ich des Abends bei dir strand, Braucht es wirklich vieler Worte (Imprimerie Bourg-Bourger, Luxembourg).

^{89.} D'après les renseignements de Venant Arend, ce comité était sur le point d'être liquidé (août 1996).



Lou Koster à son plano

Cabris, aménagée en « foyer pour travailleurs intellectuels »90, y avait conçu sa composition pendant l'été 1966. Elle avait terminé la partition pour piano en 196791 Mais elle se sentait trop àgée pour orchestrer elle-même son œuvre; aussi en confia-t-elle l'orchestration à Pierre Cao. L'œuvre aurait dû être représentée un an plus tôt, en 1971, à l'occasion du 100° anniversaire de Nicolas Welter.

Cette fois, les réactions de la presse luxembourgeoise ne furent pas seulement positives, elles atteignirent dans quelques journaux des sommets euphoriques. La fierté nationale que suscitait « la première compositrice de l'histoire de la musique luxembourgeoise » jaillissait parmi ces critiques, de même que la revendication de représenter l'œuvre chaque été, ou respectivement un été sur deux, à la basilique d'Echternach, asin de faire entendre une part de l'histoire de la musique luxembourgeoise aux touristes92.

Le 27 juin 1974 une autre représentation du « Violoniste d'Echternach, eut lieu à la basilique d'Echternach, mais Lou Koster n'assistait plus à ce spectacle. Elle était morte le 17 novembre 1973 à Luxembourg-ville à l'àge de 84 ans. Par la suite le « Violoniste d'Echternach » ne fut plus représenté qu'une seule fois, le 5 mai 1990, au conservatoire de la ville de Luxembourg.

^{90.} Sur l'histoire de la Messuguière : L. LOSCHETTER, • La Messuguière de Cabris, un foyer intellectuel luxembourgeois en Provence », Nos Cahiers, 13e annèe, 1992, 3, pp. 61-75.

^{91.} Tageblatt, 1er juillet 1972.

^{92.} Letzeburg Journal, 24 novembre 1973.

Frida Kahlo Martyre et Icône

Sandrine Dauphin

• Frida est l'unique exemple dans l'histoire de l'art d'une personne qui s'est déchirée la poitrine et le cœur pour rendre compte de la vérité biologique qu'ils contenaient • a écrit son mari, le célèbre muraliste mexicain Diego Rivera.

Son œuvre, au trois quart composée d'autoportraits, est tellement liée à sa personnalité, au mythe vivant qu'elle a façonné tout au long de son existence, que sa mort physique fut aussi celle de son œuvre. Il fallut attendre les années 1970 pour que les féministes américaines brandissent ses toiles comme le symbole, non pas tant de la condition féminine, mais bien de cette « identité femme » qu'elles recherchaient.

Aujourd'hui sa notoriété a largement dépassé celle de son prestigieux mari, du moins en Europe. Une exposition en Suisse au début de 1998, à la Fondation Gianadda de Martigny, puis à Paris durant l'été, des biographies, la traduction de son journal en français sont autant d'exemples montrant l'intérêt qui est porté au personnage et à son travail.

Un engouement extraordinaire

Comment expliquer un tel engouement? Les grands mouvements féministes firent de Frida Kahlo une véritable égérie. Mais cette résurrection repose peut-être sur un certain malentendu parce qu'elle-même avait une conception traditionnelle du rôle de la femme. Nous ne pouvons pas lier le travail de Frida Kahlo à l'expression d'une certaine forme de féminisme proprement dite mais plutôt à une quête éperdue de la notion de féminité. Frida Kahlo donne à voir le corps féminin, ses douleurs et ses fantasmes. Cette fascination quelque peu macabre et sensuelle trouve sans doute un êcho, en cette fin de siècle, dans le véritable fétichisme qui nous lie à notre corps.

L'attrait que Frida Kahlo exerce sur les Européens a été largement relayê, dès les années trente, par le mouvement surréaliste. Le voyage qu'entreprit le surréaliste français André Breton au Mexique en 1938 pour rencontrer Léon Trotski le mit également en contact avec les tableaux de Frida Kahlo. Séduit, il lui permit d'exposer personnellement à Paris un an plus tard et le Louvre lui acheta un autoportrait.

Mais Frida Kahlo ne peut être enfermée dans aucun courant, même si on la rattache généralement au mouvement surréaliste. Elle rétorquait à André Breton : « On me prenait pour une surréaliste. Ce n'est pas juste. Je n'ai jamais peint de rêves. Ce que j'ai représenté était ma réalité ». Seul son symbolisme explique la fascination qu'elle exerça sur le groupe surréaliste parisien. Frida Kahlo est donc une artiste réaliste que nous rapprocherons davantage de l'art naîf par sa technique expressive. Sa méthode picturale était fort éloignée des théories surréalistes. La création surréaliste, définie par André Breton, consistait à laisser parler son être profond, son inconscient notamment par l'écriture automatique. Or l'œuvre de Frida Kahlo est très réfléchie. Son originalité réside dans cette vérité, cette spontanéité, cette nécessité qu'elle nous livre. Son œuvre est un journal intime livré en toute conscience.

Frida Kahlo, c'est aussi un destin qui pousse les admirateurs de son œuvre à la limite du voyeurisme. Elle n'avait pas de vocation de peintre, elle voulait devenir médecin. Mais en 1925, à l'âge de 18 ans, elle est victime d'un terrible accident. Le bus qui la transporte heurte violemment un tramway. Le rapport clinique la condamne : fracture de la troisième et quatrième vertèbres lombaires, fractures pelviennes, fracture du pied droit, dislocation du coude gauche, blessure profonde de l'abdomen produite par une barre métallique pénétrant le corps par la hanche gauche et ressortant par les parties génitales, péritonite aiguē, cystite avec drainage durant plusieurs jours. • Elle va rester en vie en proie à de terribles douleurs à la colonne vertébrale qui la martyriseront tout au long de son existence (port de corsets orthopédiques en plàtre), jusqu'en 1954 où elle meurt à l'âge de 47 ans.

Durant ses neuf mois de convalescence, elle est restée couchée sur le dos et sa mère lui installe un miroir au-dessus du lit. Pour occuper ses journées, et peut-être déjà par nécessité, elle commence à peindre, seule. Considérons Frida Kahlo comme une autodidacte mème si elle avait commencé à apprendre à dessiner avant son accident. C'est donc sur ce lit, couchée la plupart du temps, que ses toiles voient le jour et où elle peint l'unique modèle dont elle dispose : elle-même.

Narcisse et son double

• Je me peins parce que je passe beaucoup de temps seule et parce que je suis le motif que je connais le mieux. • Ce miroir qui l'accompagnera tout au long de sa vie mérite notre attention. Que reflète le miroir? Le contenu du cœur et de la conscience. C'est un instrument de connaissance pour Platon; il révèle l'identité, il est le miroir de l'àme. Dans Le Deuxième Sexe, Simone de Beauvoir fait du miroir la clé de la condition féminine : les femmes s'intéressent à leur propre image et les hommes à l'image que leur renvoient les femmes.

Bien qu'elle ait exécuté pour l'essentiel des autoportraits, il serait fort simpliste de voir dans son œuvre un profond égocentrisme et le culte de Narcisse, amoureux de sa propre image, porté à son paroxysme. La démarche est certes celle de Narcisse mais la finalité est bien autre. L'ambiguîté dans le cas de Frida Kahlo réside en ce que le modèle et l'artiste sont la même personne, l'observateur est l'observé. Se peignant inlassablement, elle est arrivée à un grand

niveau de perfection dans le genre de l'autoportrait. Picasso aurait avoué à Diego Rivera à propos des portraits de Frida Kahlo : • Ni Derain, ni moi, ni toi ne sommes capables de peindre une tête comme celle de Frida •.

Frida Kahlo ne cesse de s'intéresser à son visage et à son corps tout en s'idéalisant rarement. Au contraire, elle semble prendre plaisir à accentuer ce duvet au-dessus des lèvres et ses épais sourcils en forme d'oiseaux. Elle durcissait et « masculinisait » volontairement ses traits. Elle avait songé à épiler sa « moustache » mais Diego Rivera s'y opposa car au XIX siècle, c'était le signe de distinction de la bourgeoisie mexicaine qui affichait par là ses origines espagnoles (les Indiens sont imberbes).

Dans ses autoportraits, son visage semble inexpressif, très rigide et entouré d'éléments symboliques. Peints dans la douleur, elle n'exprima jamais cette dernière par un visage grimaçant, à peine discerne-t-on parfois quelques larmes. Ses toiles sont peintes tandis qu'elle porte ses horribles corsets orthopédiques ou bien lorsqu'elle est obligée de passer un certain temps allongée. L'inconfort explique les dimensions modestes des tableaux de l'artiste. D'un point de vue technique, se prenant pour modèle et étant autodidacte, c'est avec sérieux qu'elle se peint. Elle montre sa concentration à la tàche. Malgré cette froideur apparente, le regard de Frida Kahlo qui fixe le spectateur ne cesse de produire une fascination.

Pourtant, il ne s'agit pas d'imaginer une Frida Kahlo stoīque, ayant une forte capacité à résister à la douleur. Elle aime la vie, elle se veut, au contraire, hédoniste. Pour ses médecins, elle provoquait même parfois ses douleurs, une grande partie de celles-ci seraient d'origine psychosomatiques. La seule toile grimaçante, *Le Masque* (1945) cache le visage de l'artiste par un masque de douleur. Elle inverse le jeu traditionnel sur le double, le caché et le montré. Elle a une certaine idée de la fonction de l'art : celui-ci n'est que représentation.

Certes elle nous donne à voir sans fausse pudeur son être. Mais en aucun cas l'art ne peut la soulager de sa douleur, il ne fait que la mettre en scène. D'autre part, ce visage impassible, facilement identifiable, n'est presque plus humain, il est devenu sacré, il est devenu icône. Frida Kahlo se mythifie. Se dépeindre c'est aussi affirmer son existence et ce miracle de la vie. La fonction de l'icône est de nous mettre en contact avec le divin, avec l'immatériel. Dans l'œuvre de Frida Kahlo, l'icône qu'elle réalise d'elle-même doit permettre au spectateur de s'élever jusqu'à la compréhension de Frida Kahlo, jusqu'au mystère de la vraie Frida.

Frida Kahlo peignait pour être vue et comprise. Ses toiles avaient une vertu « purifiante » : exprimer par la couleur et le dessin ce qu'elle était incapable de formuler par ailleurs. Elle êcrivait très mal – son journal et sa correspondance nous le confirment. Ses biographes et amis la décrivent comme une personne toujours gaie, très enjouée, non dénuée d'humour. Dans sa vie quotidienne, elle s'est construite l'image de la femme belle, mystérieuse et rayonnante, elle jouait au personnage Frida Kahlo. Elle prétendait avoir été très étonnée d'être exposée et d'avoir trouvé des acheteurs car, disaitelle, elle ne peignait que pour elle-même.

Certes, mais alors pourquoi s'adresser à Diego Rivera pour lui demander son avis sur son travail? Frida Kahlo avait le souci que ses toiles soient offertes ou en tout cas montrèes. Son premier autoportrait est déjà une icône car il possède une grande valeur affective. L'Autoportrait à la robe de velours (1926) devait susciter l'adoration à son premier amour, Alejandro Gomez Arias qui l'accompagnait dans l'autobus au moment de l'accident. Il l'avait délaissé pour une autre jeune fille. Frida Kahlo s'idéalise par ce portrait très maniériste et se montre dans toute sa splendeur • boticellienne •. Rauda Jamis¹ relate qu'au moment où elle se peint, elle est plongée dans la lecture de A la recherche du Temps perdu de Marcel Proust. Son visage devait évoquer celui de l'être aimé, tout comme Proust identifie Odette, l'amour de Swann, à Zéphora représentée par Botticelli dans la Chapelle Sixtine. Elle souhaitait montrer à Alejandro qu'elle était encore belle malgré l'accident. L'autoportrait offert véhicule toujours le même principe que l'icône : assurer de la présence de l'être aimé malgré son absence physique.

Dans un autoportrait plus tardif, peint pour un autre amoureux, elle se représente entourée de perroquets, toile qu'elle offre à son

^{1.} Dans sa biographie de Frida Kahlo parue aux éditions Babel.

amant, le photographe Nicolas Murray. Le perroquet, symbole érotique, permet d'exprimer ainsi la nature de leur relation. Elle eut également une brève liaison avec Léon Trotski. Elle lui donna un autoportrait où elle se peint debout, accolée à des rideaux de théâtre, sous-entendant peut-ètre que leur relation était un simple jeu, un défi. Elle aima le personnage historique, le révolutionnaire mais pas vraiment l'homme. Elle satisfaisait aussi à une certaine vanité de sa part. Le tableau transporte avec lui l'esprit de Frida et exerce, tout comme une icône, un effet permanent sur son possesseur. Frida Kahlo montre plus qu'aucune autre artiste que la toile, l'œuvre d'art est un don de soi. Son travail est bel et bien une radiographie de son âme.

Les autoportraits qui la mettent en scène sont puisés dans sa propre histoire personnelle. Dans Autoportrait à la frontière du Mexique et des Etats-Unis (1932), elle exprime sa nostalgie du pays alors que pendant quatre ans elle vit aux Etats-Unis pour Diego, venu y honorer des commandes. Elle évoque son déchirement entre les Etats-Unis, pays qui fascinait Diego, et sa désolation personnelle, son besoin vital de sa terre natale. Son amour pour son pays et son histoire y est présent. Elle oppose les Etats-Unis, pays industriel aux couleurs froides à la nature et aux divinités mexicaines, Quetzalcoatl et Tezcatlipoca, qui permettent au monde de continuer. Son visage est souvent entouré des divinités de l'Ancien Mexique : des papillons, symboles de l'âme, des singes évoquant son tempérament sexuel ardent, des oiseaux qui lui permettent d'être en contact avec les divinités et son chien Itzcuintli, dont le nom était Monsieur Xolotl. Ce dernier est bien plus qu'un animal domestique, c'est l'être à la forme de chien, gardien du royaume des morts; sur son dos, les morts sont portés pour pouvoir ressusciter ultérieurement.

Cet intérêt porté à l'Ancien Mexique, elle le partage avec son mari, Diego Rivera. Le grand muraliste avait choisi de réconcilier le peuple avec ses origines pré-coloniales. Il collectionnait les idoles et les céramiques précolombiennes dans sa fameuse pyramide, le temple de Anahuacalli. Cette passion pour son pays coıncide chez Frida Kahlo avec une quéte de ses propres racines indiennes, héritées de sa mère. Elle voulait produire un art populaire en contact avec le peuple. Elle choisira à l'occasion ses modèles parmi les Indiens

rejetés par la société mexicaine et brossera leurs portraits. A travers elle-même, Frida Kahlo nous parle donc beaucoup de son pays, du Mexique. Elle identifie son drame personnel à celui des Indiens.

la culture européenne explique aussi Ce reiet de la mexicanisation de son prénom de Frieda (allemand) en Frida lorsque Hitler prend le pouvoir. Par ailleurs, Frida Kahlo se parait comme une déesse. Elle portait des vêtements traditionnels mexicains et des bijoux précolombiens. Les racines indiennes de Frida, sa « mexicanité », sont maternelles. Cette quête maternelle est aussi une quête identitaire. Un tableau comme Ma Nourrice et moi (1937) êvoque ses relations avec sa mêre. Elle adora son pêre mais entretint avec sa mère des rapports plutôt conflictuels. Sa mère ne l'avait pas allaité en laissant le soin à une nourrice indienne de le faire car elle se retrouva à nouveau enceinte quelques semaines seulement après la naissance de Frida. Dans ce tableau, la nourrice porte un masque de pierre aztêque. A travers la nourrice, ses ancêtres indiens lui insufflent force et nourrissent le caractère européen plus faible : le père allemand est épileptique; la mère mexicaine est dure.

Dans cette recherche de ses racines indiennes ne pourrait-on pas y voir une recherche de la mêre? Une hypothèse qui ferait le bonheur des psychanalystes! Dans Ma Naissance (1932), le visage de la mêre est voilée, aussi pense-t-on à une auto-naissance. Frida Kahlo donne naissance à Frida Kahlo, à l'aide de ses pinceaux. Ce souci constant de retrouver ses racines est présent dans ses tentatives pour représenter son arbre généalogique. Sa ressemblance avec sa grand-mêre paternelle est frappante dans Mes Grands-parents et moi (1936) et Portrait de la famille Kahlo (1950-54). Dans sa peinture, elle évoque finalement son propre métissage mais également celui de la société mexicaine dans son ensemble, métissage qui est aussi richesse.

Le couple au scalpel

Le mythe de Frida Kahlo est encore favorisé par l'histoire d'amour hors du commun qui la lia au célèbre Diego Rivera. Il fut sa plus grande passion – bien avant la peinture. Il sera tour à tour son amant, son mari, son ami, son fils.

Lorsque Frida Kahlo épouse Diego Rivera en 1929, ses parents parlent alors du mariage d'un éléphant et d'une colombe. Il est vrai qu'ils diffèrent d'une centaine de kilos et d'une bonne vingtaine d'années. Frida Kahlo se plaisait à dire que cet artiste mexicain fut son deuxième accident. Sans Diego Rivera, nous n'aurions sans doute pas connu la peinture de Frida Kahlo. Il lui ouvre les voies de la notoriété et lui permet de rencontrer d'autres artistes. Il fut également son plus grand admirateur.

Pourtant l'œuvre de Frida, l'autodidacte, n'est guére inspirée de celle de Diego Rivera ni par le style, ni dans le choix des sujets. A peine peut-on voir dans *L'Autobus* (1929) une influence due au choix d'un sujet social. Elle y dresse le portrait de toutes les composantes de la société mexicaine, de l'ouvrier au bourgeois. Toutefois Frida Kahlo se place en bout de banc et cet autobus nous semble surtout être celui qui causa son dramatique accident.

Dans Moïse (1945) également, le foisonnement des personnages ferait écho aux fresques de Diego Rivera. Mais une fois encore, Frida Kahlo ramène l'histoire à son propre monde en donnant à Moïse les traits de Diego enfant. De son côté, Diego Rivera était très soucieux de l'avis que sa femme portait sur son œuvre et n'acceptait que ses critiques. Durant les premières années, leur couple semble déséquilibré. Prenons, par exemple, Frieda et Diego Rivera (1931) l'une des toiles du début de leur mariage où Frida Kahlo se représente avec son mari. Seul Diego Rivera tient une palette de peintre. Elle n'est que la femme fragile du très grand artiste – son épouse tendrement aimante. Et elle ne souhaite être reconnue que comme épouse dévouée (et le sera jusqu'au bout, jusqu'à le confier à une autre femme peu avant de mourir).

Diego Rivera modela physiquement Frida suivant l'idéal qu'il se faisait de la femme mexicaine. Il était parti quelques années auparavant à la rencontre des femmes de l'isthme de Tehantepec qui vivaient selon des règles matriarcales. Elles avaient pour lui la saveur du paradis. C'est donc essentiellement pour son mari que chaque jour Frida Kahlo porte des robes typiques mexicaines dont la fameuse robe Tehuana. Ces vêtements étaient une sorte d'armure qui cachait ses handicaps mais également des atours pour se présenter à autrui. Bien que Diego Rivera représentât assez peu sa femme,

Frida Kahlo semble s'être êchappée, par son port de tête et par ses vêtements, tout droit d'une de ses toiles.

En revanche, dans son œuvre, les portraits de Diego Rivera sont presque aussi nombreux que les siens et accompagnent ses autoportraits. Il constitue souvent l'équilibre formel de la toile qui renvoie à l'équilibre qu'il assurait dans sa vie. Contrairement à elle-même, elle idéalisait physiquement Diego. Il prenait un visage assez jeune qui dissimulait sa calvitie naissante et ses yeux sans cesse larmoyants. Dans certaines toiles, il porte le troisième œil de la sagesse, de la connaissance mais également l'extériorisation de l'œil du cœur. Elle comparait souvent Diego à Bouddha.

Lorsqu'ils se remarieront en 1940, après une année de séparation, Frida Kahlo changera les règles du couple: plus de rapports sexuels et une indépendance financière totale l'un par rapport à l'autre. S'il était courant dans les années trente de parler de l'extravagante Madame Diego Rivera, dans les années quarante, c'est l'artiste peintre Frida Kahlo qui s'affirmait.

Ses relations avec son mari furent tumultueuses en raison des nombreuses infidélités de Diego Rivera. Il fut pour elle une seconde souffrance. Lui-même avouait : • Plus je l'aimais et plus je désirais lui faire du mal. » Cet affrontement quotidien est évoqué dans l'œuvre de Frida Kahlo par le symbolisme aztèque. Le dieu du soleil (Quetzalcoatl), dieu mâle est opposé au dieu lune, dieu féminin (Tezcatlipoca). Dans la plupart de ses toiles, les éléments masculins sont opposés aux éléments féminins comme si les relations hommes/femmes devaient toujours générer des conflits. Toutes les infidélités de Diego seront fidèlement retranscrites. La plus blessante, cause de leur première rupture, fut celle qu'il entretint en 1934 avec sa sœur Cristina, qui était également sa confidente. Elle réagit par Quelques petites piqures (1935), toile inspirée, par ailleurs, d'un fait divers. Cette toile effrayante montre un corps de femme ensanglanté lacéré de coups de couteaux baignant dans son sang qui déborde sur le cadre. Quatorze ans plus tard, Diego et moi (1949) - tableau peint au moment où Diego filait le parfait amour avec l'actrice et amie de Frida, Maria Felix - est un autoportrait dans lequel ses cheveux semblent l'étrangler.

A chaque séparation ou trahison de son mari, elle modifiait son apparence et prenait grand soin de sacrifier sa féminité. Dans Les Deux Fridas (1939), la partie européenne, celle rejetée par Diego, perd tout son sang tandis que la Frida mexicaine tient le portrait de Diego. Cette double Frida est peut-être aussi celle qui prend plaisir à se « masculiniser » : Autoportrait aux cheveux coupés (1940) a êté peint durant l'année de leur divorce. Elle a coupé sa belle chevelure, elle la mutile et porte des vêtements d'homme.

Frida Kahlo aimait le travestissement masculin avant sa rencontre avec Diego Rivera, comme en témoigne des photographies des années vingt. Dans les années trente, elle s'habille en homme pour provoquer la colére de Diego. Notons que la douleur affective et la colère lui font refuser une part de sa féminité. Mais pour Frida Kahlo s'accepter femme c'est aussi accepter sa « part de masculinité ». Lorsqu'elle s'identifie au Cerf blessé (1946), peint après une nouvelle opération qui avait échoué, elle aurait pu choisir une biche. Elle choisit de représenter la « virile Frida ». Frida Kahlo, tout comme les surréalistes, tendait vers l'idéal platonicien de l'androgyne initial, non pas celui qui possède les deux sexes (l'hermaphrodite) mais celui qui est à la fois homme et femme. La légende voudrait qu'un dieu l'ait coupé en deux et que depuis nous soyons tous condamnés à rechercher notre moitié.

Frida Kahlo était persuadée d'avoir trouvé cette complémentarité, ce double qui n'en est pas un dans le personnage de Diego Rivera. Cette conscience de la dualité de l'être est frappante dans les peintures de Frida Kahlo: les deux Fridas, Diego et Frida, sa nourrice et elle, mi-animal, mi-humaine; mi-plante, mi-femme.

Mais la relation des amants terribles est aussi quasi filiale. Diego est son « bébé ». Dans plusieurs tableaux elle le porte dans ses bras comme dans L'Etreinte amoureuse de l'univers (1949). Sans être ni sa muse, ni son égérie, rôles auxquels seules ses maîtresses pouvaient à l'occasion souscrire, Frida céda à d'autres sa fonction sexuelle. Elle devint tout aussi indispensable à Diego Rivera qu'une mère assurant la tranquillité du peintre lorsqu'il travaillait à ses fresques. Frida Kahlo joue donc pour lui le rôle protecteur d'une mère. Par la même occasion, elle affichait un lien indestructible et la force des sentiments qui les unissait. Aucune femme ne pouvait la

remplacer dans ce rôle. Lui-même s'est peint en enfant sous la protection de Frida dans Rêve d'un dimanche après-midi dans le parc d'Alameda (1947-1948), fresque de l'Hôtel Prado à Mexico. Il se complaira dans le rôle du bêbé gigantesque qu'elle n'a jamais pu avoir.

Le corps féminin comme absolu

Son corps a toujours été source de souffrance. A huit ans, elle contracte la poliomiélythe. A dix-huit ans, l'accident et une mauvaise prise en charge médicale la rendent quasi infirme. Dans *La Colonne brisée* (1944), elle fait référence à l'une de ses nombreuses opérations de la colonne vertébrale qui l'obligent à porter des corsets très douloureux. Pour parler de sa souffrance, elle se couvre la peau de clous évoquant aussi le martyre de Saint Sébastien. Frida Kahlo s'est beaucoup inspirêe des ex-votos du XIX siècle (peinture sur bois représentant des scènes religieuses) et a donc utilisé l'imagerie chrétienne comme évocation de son propre martyre.

Toujours relatif à sa santé, l'Autoportrait avec le portrait du Docteur Juan Farill, fut peint après l'amputation de sa jambe droite. Ce docteur avait réussi à lui redonner la joie de vivre. Sa palette de couleurs a pris la forme de son cœur. Elle le dissèque bien souvent non seulement symboliquement mais le cœur est aussi l'organe que les Aztèques offraient au dieu solaire, il est à l'origine de la vie. Elle aime les bistouris, les forceps, les instruments orthopédiques qui lui rappellent non seulement son corps souffrant mais également sa vocation première de médecin, contrariée par son accident qui la condamne au rang de malade. Ce qui plaît dans la peinture de Frida Kahlo, mais qui en mème temps peut heurter, est cette exhibition qui se veut un partage et un don.

Frida Kahlo brisa des tabous concernant le corps féminin et la sexualité féminine. Elle évoqua à plusieurs reprises sa bisexualité après son remariage. Elle prit des amants et surtout des • amantes • pour se mettre sur un pied d'égalité avec Diego, infatigable coureur de jupons. Ce dernier supportait les maîtresses de sa femme mais pas les amants. Toutefois Frida se refusera à se proclamer lesbienne. Elle s'affirma hétérosexuelle parce qu' à travers les autres femmes c'est peut-être elle-même qu'elle recherchait. C'est davantage

dans cette sexualité que nous pouvons parler de narcissisme que réellement dans ses autoportraits sans concession.

Plus son corps est torturé, couvert de cicatrices et plus elle le confiera aux femmes : • Plus mon corps était blessé, plus j'ai éprouvé le besoin de solliciter les femmes. Elles le comprennent mieux. Mais caresser le corps d'une femme, c'est aussi caresser le corps qu'elle n'a plus, un corps intact dans toute sa féminité. Or Frida Kahlo fut blessée au cœur même de sa féminité, dans son sexe irrémédiablement mutilé. Jean-Marie Le Clézio, dans sa biographie sur Frida Kahlo et Diego Rivera, parle de la frigidité de l'artiste, conséquence selon elle de son accident. Elle recherchait sans cesse le plaisir alors qu'elle n'accédait pas à la jouissance. La sexualité permet de sentir son corps vivre. Ce qu'elle évoque sur ses toiles est souvent un corps mort et une chair blessée. Deux nus dans la forêt (1939), toile offerte à son amie Dolores del Rio, représente deux figures féminines plongées dans une forêt inquiétante. La forét, la nature aux grandes feuilles, est très prêsente dans son œuvre. Elle rappelle, par certains aspects stylistiques, les toiles du Douanier Rousseau et cet esprit de l'art naîf auquel nous avons déjà fait référence. Dans la littérature hispano-américaine, la forêt est dévoreuse². Pour le psychanalyste, la forêt est une manifestation de l'inconscient et le symbole d'une féminité inquiétante, castratrice.

Dans sa mutilation, on peut avancer l'hypothèse que Frida Kahlo s'est sentie castrée. Ce tableau est souvent montré pour aborder la bisexualité de Frida Kahlo mais l'interprétation elle-même peut être remise en cause. En effet, les deux femmes se ressemblent étrangement et seule la couleur de la peau est différente, l'une est blanche et l'autre brune. Aussi cette toile serait pour nous à nouveau l'évocation de la double Frida, partagée entre ses origines mexicaines et européennes d'autant plus que la toile s'intitule aussi Ma Nourrice et moi. Toile paisible, sensuelle, elle est pourtant violente et angoissante dans ses détails, par le sang qui coule du drap rouge pour nourrir la terre.

Le renoncement à la sexualité masculine est également le renoncement à la maternité. Frida Kahlo nous montre son doute quant à sa

^{2.} Cfr Cent ans de solitude de Gabriel Garcia Marquez.

propre féminité. Qu'est ce qu'une femme ? Qu'est-ce qui la détermine dans sa chair? Elle répond : la possibilité de donner la vie et d'avoir un enfant.

Sa stérilité, que Frida évoque très souvent, est son plus grand désespoir et sa principale douleur. La légende voudrait qu'elle ait rencontré Diego lorsqu'elle était au lycée alors qu'il exécutait sa première peinture murale La Création en 1922. Jeune adolescente turbulente, elle aurait avoué à ses camarades que sa seule ambition (sans doute par provocation) était d'avoir un enfant de cet homme. Une fois mariée, elle fit plusieurs tentatives qui se soldèrent par des fausses couches et des avortements thérapeutiques. Son corps ne pouvait porter un enfant à terme. De plus, Diego ne souhaitait pas avoir d'autres enfants que ceux de son précédent mariage.

L'Hôpital Henry Ford (1932) est sans doute la toile la plus dramatique et la plus éloquente, avec ce fœtus éjecté du corps de Frida Kahlo qui baigne dans son sang. Il fut peint juste après une fausse couche à Détroit. Les fœtus masculins peuplent à de nombreuses reprises ses toiles. Ce sont des fœtus de quatre à cinq mois où le sexe est clairement mentionné. Quand le fœtus deviendra bébé, il prendra les traits de Diego Rivera.

Ses nombreux animaux sont aussi d'autres substituts des enfants qu'elle n'a pas eus, dont le faon Granizo et le chien Xolotl. Dans certains cas, elle fait appel à la symbolique pour rappeler cette stérilité. Le Cerf blessé est l'évocation du martyre de Saint Sébastien mais également l'évocation de l'animal qui symbolise la fertilité pour les Aztéques. Elle le représente dans une forét stérile. On peut voir l'évocation de cette frustration de maternité dans les tableaux qui la lient puissamment à la nature. Luxuriante lorsqu'elle parle de sexualité et stérile lorsqu'elle parle de maternité. Dans Racines (1943), le corps de Frida Kahlo est plongé dans un paysage stérile alors que la terre s'abreuve de son sang. La femme est un corps qui donne la vie. Or le corps de Frida Kahlo donne la mort. Est-elle encore une femme?... Le corps de la femme se rapproche métaphoriquement de la nature. Lorsqu'elle décrit une nature hostile, sans végétation, c'est sa propre solitude et sa désolation auxquelles elle fait écho.

132 Frida Kahlo

L'art comme témoignage

L'art de Frida Kahlo est passionnant parce qu'il se lit comme un témoignage. L'artiste nous parle de la difficulté à assumer son corps de femme. Martyre et icône donc parce que ses toiles sont le produit d'une double douleur physique et affective. Frida Kahlo nous a livré une œuvre qui plonge au cœur même de la féminité et des interrogations qu'elle suscite. Elle nous montre la nature féminine, la difficulté à se vivre femme, à s'aimer. Son langage est universel, sa douleur aussi.

DÉBAT

Histoire des femmes et histoire de la vieillesse Un rendez-vous à prendre

Aline Charles

Au début des années 1970, quiconque était intéressé(e) par l'histoire de la vieillesse ou du vieillir passait de nombreuses heures dans les bibliothèques, ouvrant et refermant les tiroirs des grands fichiers de bois, compulsant les index, feuilletant les bibliographies spécialisées. Patience et minutie n'étaient alors pas toujours pleinement récompensées. La moisson s'avérait en effet généralement maigre : plusieurs essais et monographies d'histoire sociale ou d'histoire de la famille évoquant les « vieillards » du passé en quelques lignes ou quelques pages, quelques articles traitant directement du sujet, une ou deux monographies peut-être, mais guère plus!

^{1.} D. FISCHER, Growing Old in America, Oxford University Press, Oxford, 1978, p. 232; P. LASLETT et F. CRIBIER, A Fresh Map of Life: The Emergence of the

Depuis cette époque, portée par l'intérêt général (et les inquiétudes) que soulève l'accroissement du poids démographique des personnes âgées en Occident, l'histoire du vieillissement et de la vieillesse s'est développée à un rythme accéléré. Dans cette histoire toutefois, les femmes âgées ou vieillissantes n'occupent encore qu'une place très secondaire. Elles semblent, en outre, tout juste commencer à retenir l'attention des historiennes féministes. Et dans ce contexte, la question de leur rapport au travail, plus que toute autre facette de leur passé, paraît avoir été négligée. Devenues majoritaires au sein des populations grises depuis le début du XIX siècle ou même déjà au XVIII siècle, les femmes âgées ont pourtant pour elles le poids du nombre.

C'est ce contraste entre une historiographie du vieillir devenue fort riche et une historiographie du vieillir féminin restée peu développée que veut mettre en évidence le présent article. Deux zones d'ombre et de lumière, donc, que révèle un survol de la production européenne (surtout française et britannique), américaine, canadienne et québécoise qui traite de l'avance en âge aux XIXe et XXe siècles.

Le vieillir et la vieillesse sous les projecteurs de l'histoire

En 1983, Philippe Ariès estimait que l'histoire de la vieillesse restait à écrire mais prédisait déjà : « Maintenant, il y aura des études sur les vieillards : elles sont déjà commencées. Et je pense que si quelqu'un commence le défrichage, le bulldozer universitaire suivra et il y aura bientôt toute une bibliothèque sur la vieillesse »². L'historien ne se trompait pas. Il y a effectivement eu défrichage, passage du « bulldozer universitaire » et constitution d'une, sinon de plusieurs bibliothèques sur l'histoire de la vieillesse et du vieillir. Désormais, l'utilisation de ces trois mots-clés dans les banques informatisées et les CD-ROM déclen-

Third Age. Présentation de l'ouvrage et entretien avec l'auteur ». Sociétés contemporaines. 10, 1992, p. 129; P. STEARNS, Old Age in European Society, London, Croom Held, 1977, p. 13. S. DE BEAUVOIR affirmait même « qu'il est impossible d'écrire une histoire de la vieillesse »... ce qui ne l'empêchait pourtant pas de consacrer un chapitre entier à la question! (La vieillesse, Paris, Gallimard, 1970, p. 97).

^{2.} Ph. ARIÈS. • Une histoire de la vieillesse ? •, Communications, 37, 1983, p. 54.

che une avalanche de références. De grandes synthèses balaient d'une seule traite plusieurs siècles d'histoire. Des études focalisent l'attention sur des thèmes précis ou sur des périodes plus restreintes. Des revues éditent des numéros spéciaux, des actes de colloques. Suivre le rythme accéléré des parutions devient vite essoufflant et il faut maintenant opérer des tris, privilégier des sujets, des approches, des époques ou des aires géographiques.

D'études tous azimuts en recherches plus ciblées

Voulant d'abord démentir l'idée très répandue selon laquelle un âge d'or de la vieillesse aurait existé dans un « avant » idyllique et figé par opposition à un « maintenant » sombre mais tout aussi statique³, une première série d'études s'attachait à démontrer que le statut des personnes âgées évolue dans le temps de manière non linéaire⁴. Dans ces travaux, ce « statut » était défini en termes un peu flous. La tendance à vouloir identifier des époques plus favorables ou plus difficiles pour les personnes âgées renvoyait aussi à cette vision ancienne d'une vieillesse toute en contrastes, à la fois vigoureuse et impotente, active et dépendante, sereine et désespérée. Malgré tout, ces études ont eu le mérite « d'historiciser » la vieillesse et d'insister sur le caractère très variable des perceptions ou des représentations qui lui sont associées.

Très vite cependant, les thèmes traités et les approches choisies se sont multipliés, précisés et raffinés. Un rapide survol de l'historiographie traitant des XIX et XX siècles suffit à convaincre du développement d'un champ qui aborde tour à tour les personnes âgées ou vieillissantes comme une catégorie sociale, la vieillesse comme une étape du cycle de vie, et éventuellement, l'âge comme un pivot de

^{3.} Cette approche a été théorisée en particulier dans D. COWGILL et L. HOLMES, Aging and Modernization, New York, Appleton Century Crofts, 1972. Selon cette théorie, le statut enviable dont les personnes âgées jouissaient dans les sociétés traditionnelles aurait été renversé par l'urbanisation et l'industrialisation.

^{4.} A. ACHENBAUM, Old Age in the New Land, Baltimore, John Hopkins University Press, 197; ; J.-P. BOIS, Les vieux de Montaigne aux premières retraites, Paris, Fayard, 1989; D. FISCHER, op. cit.; J.-P. GUTTON, La naissance du vieillard, Paris, Aubier, 1988.

l'ensemble des rapports sociaux. Les chercheurs-es insistent tout particulièrement sur la nécessité d'établir des distinctions en fonction des classes sociales, du sexe, des spécificités culturelles, des générations, des milieux urbains ou ruraux. Le défi consiste alors à montrer comment le fait de vieillir ou d'être vieux donne lieu à des expériences, des pratiques et des représentations spécifiques, sans pour autant considérer les personnes àgées comme un groupe homogène, sans uniformiser outre mesure la vieillesse et le vieillissement.

De manière plus précise, les historiens-nes scrutent les rapports familiaux pour remettre en question le • mythe • des personnes âgées abandonnées par leurs proches dans la foulée de l'industrialisation du XIX^e siècle ou de la mise en place des programmes sociaux du XX^e siècle⁵. Ils rappellent que les familles élargies ne constituaient en fait qu'un modèle parmi d'autres dans les sociétés préindustrielles. Ils révèlent que la cohabitation entre parents âgés et enfants adultes, éventuellement source de conflits, ne constitue pas toujours la formule idéale et que les deux parties lui préféreront souvent d'autres formes d'entraide. Ils s'aperçoivent en outre que les rapports entre générations doivent être analysés non seulement en termes de dépendance, mais aussi d'interdépendance.

Par ailleurs, on s'intéresse aussi aux institutions spécifiquement créées pour les personnes âgées, à partir du XIX siècle surtout.

^{5.} M. DAHLIN, Family Responsability for the Dependant Elderly: the Impact of Social Security 1935-1970. Congrès de la Société historique du Canada, 1994; Ch. GORDON, Familial Support for the Elderly in the Past: the Case of London's Working Class in the Early 1930's. Ageing and Society, 8-3 1988, pp. 287-320; C. HABER et B. GRATTON, Old Age and the Search of Security, Bloomington, Indiana University Press, 1994, chap. 1; J. SNELL Maintenance Agreements for the Elderly: Canada 1900-1951. Revue de la Société historique du Canada, 3, 1992, pp. 197-216.

^{6.} M. DAVIES et son bilan historiographique dans Institutionalizing Old Age: Residential Accomodation for the Elderly in the British Columbia 1920-1960, thèse de doctorat, Université McGill, Montréal, 1994; E.-A. MONTIGNY1997a, Foisted Upon the Government? State Responsabilities, Family Obligations and the Care of the Dependent Aged in Late 19th Century Ontario, Montréal-Kingston, McGill-Queen's University Press. 1997; M. PORTIER-TRIBOULEY, Prise en charge de la vieillesse indigente par l'Assistance publique, 1900-1939. Un exemple: la Salpétrière, Mémoire de maîtrise, Paris, Université de Paris VII, 1989; J. SNELL, The Citizen's Wage. The State and the Elderly in Canada 1900-1951, Toronto,

Plusieurs études dévoilent la filiation existant entre ce type d'institutions et les établissements d'assistance ou d'enfermement des pauvres. D'autres suivent l'évolution des clientéles qui se limitent de moins en moins aux individus âgés sans famille et sans ressources. D'autres encore mettent en lumière la part grandissante qu'assument les professionnels-les et l'État dans la gestion de ces institutions où une approche médicalisée et axée sur les loisirs remplace progressivement l'ancienne trilogie « discipline, travail, secours religieux ».

À ces deux premiers thèmes qui comptent parmi les plus importants et les plus étudiés s'en ajoutent d'autres. Ainsi, les théories médicales sur le vieillissement et la vieillesse sont analysées pour montrer comment elles ont à la fois reflété et modifié les perceptions sociales de l'avance en âge, et surtout, comment elles se sont peu à peu organisées en une véritable spécialité de la médecine: la gériatrie. Le mouvement de personnes âgées qui émerge au début du XX siècle attire aussi l'attention. Les travaux qui s'y intéressent décrivent la multiplication des associations de retraités-es tout au long de ce siècle, les actions collectives menées en faveur des pensions de vieillesse durant la Crise, la formation des Clubs de l'âge d'or dans l'après-guerre, les revendications radicales des « Panthères grises » dans les années 19708. Ces études changent ainsi la perspective d'une analyse trop souvent centrée sur ce qui a été dit sur ou établi pour les personnes âgées afin de poser ces dernières en sujets actifs de leur propre histoire. Enfin, replacer la vieillesse dans le continuum des âges de la vie apporte un éclairage

University of Toronto Press 1996; J. STRUTHERS, Regulating the Elderly, in The Limits of Affluence. Welfare in Ontario, 1920-1970, Toronto, University of Toronto Press, 1994.

^{7.} C. HABER, Beyond Sixty-Five, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, chap.3; H. KIRK, Geriatric Medicine and the Categorisation of Old Age. The Historical Linkage, Ageing and Society, 12-4,1992, pp. 483-497; A. LELLOUCH, Etat des sciences gérontologiques à la fin du XVIII siècle et évolution de la pensée gérontologique au XIX jusque Charcot, Gérontologie et sociétés, 49,1989, pp. 46-51.

^{8.} A. BLAIKIE. 1990, «The Emerging Political Power of the Elderly in Britain, 1908-1948». Ageing and Society. 10-1, 1990, pp.17-39; H. DAVID. L'action collective et les personnes âgées ou retraitées dans le mouvement syndical et les associations du troisième âge. Montréal, Institut de recherche appliquée sur le travail, 1989; Ch. DUCLOS. «Les panthéres grises», Troisième génération, 36, 1990, pp. 26-36; J. SNELL, The Citizen's Wage..., 1996.

140

différent sur ses multiples significations. Plusieurs chercheurs-es examinent donc sa place dans le cycle de vie telle que la présentent les discours sur les âges qui se sont succédé depuis l'Antiquité ou telle qu'elle semble se dégager des récentes évolutions démographiques, économiques et sociales⁹. D'autres débattent pour savoir si le principe de l'équité entre les générations a été respecté par l'État-Providence de la deuxième moitié du XX° siècle 10.

Age, pension et retraite: des thèmes très populaires

Le bilan ne s'arrête pas là. Il reste à considérer tout un pan de l'historiographie de la vieillesse: celui où se côtoient, sans toujours se croiser, des études sur la notion d'âge, les pensions, la retraite et le travail des personnes âgées.

Souvent considéré et utilisé comme un donné invariable, l'âge possède pourtant une histoire. Aux États-Unis, c'est à partir du XIX siècle et surtout des années 1920-1930 que semble se développer une conscience de plus en plus aiguē à ce sujet au sein des classes moyennes¹¹. Partout, des familles au marché du travail, en passant par les appareils gouvernementaux, l'école, les médias et les milieux culturels ou scientifiques, l'âge chronologique¹² devient un élément qui structure, justifie ou explique. En France, c'est à partir du XVIII siècle que la « statistique des populations » hisse l'âge chronologique au nombre de ses variables principales¹³. En construisant des catégories d'âge standardisées, cette nouvelle science circonscrit notamment le

^{9.} Th. COLE, The Journey of Life, Cambridge University Press, Cambridge, 1992; T. HAREVEN. • The Life Course and Aging in Historical Perspective • in Th. HAREVEN & K. ADAMS (dir.) Aging and Life Course Transitions, New York, Guilford, 1982, pp. 1-26, P. LASLETT, A Fresh Map of Life, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1989.

^{10.} D.THOMPSON, « Naître la bonne année ? Age, justice et génération dans les Etats modernes », Sociétés contemporaines, 10,1992, pp. 47-66.

^{11.} H. CHUDACOFF, How Old Are You? Age Consciousness in American Culture, Princeton, Princeton University Press, 1989.

^{12.} Cette expression, courante dans les études sur la vieillesse et le vieillissement, réfère strictement au nombre d'années vécues par un individu.

^{13.} P. BOURDELAIS, L'âge de la vieillesse, Histoire du vieillissement de la population, nouvelle éd., Paris, Odile Jacob, 1997.

groupe des • vieillards • et retient l'âge de 60 ans (ou 65 ans) comme seuil d'entrée en vieillesse! • Cette définition sert d'assise â la notion de vieillissement démographique inventée par Alfred Sauvy en 1928 et alimente encore aujourd'hui les inquiétudes sur l'avenir de la France. Selon Patrice Bourdelais, l'utilisation d'un seuil d'âge fixé au XVIII siècle pour définir la vieillesse actuelle fige une réalité qui a pourtant beaucoup évolué.

L'utilisation d'un seuil d'âge uniforme pour cibler le groupe des personnes âgées dépasse largement le cadre des statistiques démographiques. Son importance va se trouver décuplée par le développement sans précédent de pratiques bien particulières: les pensions de vieillesse et la retraite. Si l'origine exacte de ces dernières est difficile à situer dans le temps, on sait cependant que certains prêtres, certains soldats, certains fonctionnaires en bénéficient dès le XVIIIe siècle, parfois même dès le XVIIe, en France et en Angleterre. Ce qui ne constituait alors qu'un moyen peu courant de composer avec cet âge de la vie devient à partir de la fin du XIX siècle la pierre angulaire de l'ensemble des mesures prises à l'égard des personnes âgées en Occident. D'autres mesures, bien sûr, persistent ou se développent, mais aucune n'aura une portée comparable à celle que les pensions et la retraite se voient peu à peu octroyées. Celles-ci se placent en tête de liste si l'on considère le nombre de personnes touchées, les appareils bureaucratiques construits, les sommes en jeu et le consensus social qu'elles établissent.

Pareille évolution a immanquablement retenu l'attention de trés nombreux chercheurs-es. La chose s'explique aisément. À eux seuls, les systèmes de pension et de retraite génèrent une masse documentaire impressionnante sur le dernier àge de la vie. Ils permettent en outre de suivre la mise en place de l'une des définitions de la vieillesse appelée à devenir dominante, sinon prédominante, à travers tout le monde occidental. On ne s'étonnera donc pas de voir les historiens et les historiennes marquer une prédilection pour la période allant de la

¹⁴ Si l'habitude d'associer le début de la vieillesse à un âge chronologique remonte à l'Antiquité, les seuils retenus variaient cependant entre 40 et 80 ans : H. COVEY, • The Definitions of the Beginning of Old Age in History •, International Journal of Aging and Human Development, 34-4,1992, pp. 325-337.

fin du XIX siècle à la première moitié du XX: il s'agit là d'une époque charnière dans l'histoire des pensions et des retraites. La plupart des travaux qui s'y intéressent décrivent comment s'impose alors graduellement une certaine conception de la vieillesse, caractérisée par l'obtention d'une pension à un âge fixe et appelée à être vécue hors du marché du travail. Toutes ces études soulignent le rôle déterminant de l'État à ce chapitre¹⁵. Tour à tour initiateur de politiques, amplificateur de mesures déjà existantes, arbitre dans un forum où débattent de multiples acteurs sociaux, l'État constitue le point focal et le cœur de ces analyses.

Cela est tout particulièrement vrai de l'historiographie canadienne. Celle-ci détaille pas à pas le développement d'un système de pensions public qui évolue à partir de 1927 d'une logique étatique d'assistance aux démunis à une logique d'assurance sociale. Elle dévoile les tractations et les débats survenus à ce sujet depuis le dèbut du siècle entre les différents partis politiques, les hauts fonctionnaires, le patronat, certains groupes professionnels, le mouvement ouvrier et l'Église¹⁶. Elle met aussi en lumière le rôle joué par des bureaucraties souvent peu préparées à gérer des programmes d'une telle ampleur et pas toujours convaincues de la pertinence d'une intervention étatique dans ce domaine¹⁷. Elle s'attache, enfin, à montrer comment les bénéficiaires de ces politiques manifestent peu à peu leur volonté de voir les pensions publiques devenir un droit uniquement rattaché à l'âge et à la citoyenneté¹⁸. De cet ensemble de travaux se dégage l'idée que la mise en place des systèmes de pension a autant contribué au développement de l'État

^{15.} B. DUMONS et G. POLLET. L'Etat et les retraites. Genèse d'une politique, Paris, Belin.1994; A.-M. GUILLEMARD, La vieillesse et l'Etat, Paris, PUF, 1980; J. QUADAGNO, The Transformation of Old Age Security, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

^{16.} K. BRYDEN, Old Age Pensions and Policy-Making in Canada, Montréal-London, McGill University-Queen's University Press, 1974; A. ORLOFF, The Politics of Pensions. A Comparative Analysis of Britain, Canada and the United States 1880-1940. Madison, University of Wisconsin Press 1993; Y. VAILLANCOURT, L'évolution des politiques sociales au Québec 1940-1960, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988.

^{17.} J. STRUTHERS, op. cit., 1994.

^{18.} J. SNELL, The Citizen's Wage..., op. cit.

lui-même qu'à la construction de la vieillesse comme étape de vie et des personnes âgées comme catégorie sociale.

La vieillesse, envers du travail

L'accent mis par l'historiographie canadienne sur le rôle de l'État laisse cependant dans l'ombre le fait qu'entrer dans la vieillesse ne signifie pas seulement obtenir une pension à un âge donné : il signifie également quitter le marché du travail. Cet aspect de l'histoire de la vieillesse est pourtant fréquemment évoqué. Il est bien question du déclin de la main-d'œuvre canadienne âgée ou vieillissante, de l'essor des régimes de retraite privés dans les secteurs de l'enseignement, des chemins de fer et des banques, ou même de l'institutionnalisation de la retraite le processus historique par lequel la vieillesse en vient à être définie comme l'envers du travail n'est ni véritablement mis à jour ni systématiquement analysé.

Ce sont en fait surtout les travaux européens et américains qui ont exploré l'évolution des rapports entre travail et vieillesse. Dans le XIX siècle français, selon Ronald Melchers, l'entrée en vieillesse varie à la fois en fonction des rapports de production et des expériences individuelles²⁰. Paysans, artisans et commerçants n'entrent en vieillesse que lorsqu'ils cèdent – à leurs héritiers généralement – leur titre de propriété, leur bail ou le contrat qu'ils ont conclu avec une fabrique. Ce moment n'est lié ni à une cessation d'activité ni à un seuil d'âge ni même à un état d'invalidité. Pour un ouvrier par contre, la situation est différente. Devient ainsi un vieillard, non pas celui qui arrête de travailler ou atteint un certain âge, mais celui qui se voit contraint d'exercer son métier au-delà de ses capacités. En tant que salarié, l'ouvrier ne peut bénéficier de la protection que fournit un patrimoine, un capital, le statut de patron ou de maître, ou encore l'autorité

^{19.} K. BRYDEN, op. cit., pp. 37-40; N. JOANNETTE, • The Benefits of Education: Teacher's Pension in 19th and Early 20th-Century Ontario •. Ontario History, 87-2,1995, pp. 193-207; L. McDONALD et R. WANNER, Retirement in Canada, Toronto, Butterworths,1990, pp. 17-38.

^{20.} R. MELCHERS, • Début de l'ère industrielle et rapports intergénérationnels dans le milieu du travail • in A.-M. GUILLEMARD et al. (dir.), Entre travail, retraite et vieillesse : le grand écart, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 105-120.

paternelle. Il devient donc • vieux • dès que son rendement baisse, ce qui peut parfois survenir dès 35-40 ans.

Au tournant du siècle, une vision plus uniforme de la vieillesse au travail s'impose. Bruno Dumons et Gilles Pollet révèlent le consensus qui s'établit en France autour du principe de la retraite à cette époque, malgré de houleux débats sur les modalités à privilégier. Politiciens, élites rurales, patrons, ecclésiastiques, universitaires, philanthropes ou syndicalistes, la plupart s'entendent sur la nécessité d'un système qui permette « l'ouverture d'un droit au repos en fin de vie à chaque citoyen actif »²¹. Dès 1910, un régime de retraite national et public est instauré, associant l'entrée en vieillesse au fait de cesser de travailler et de recevoir une pension à un âge fixe²².

L. William Graebner explique comment la retraite se généralise aux États-Unis depuis la fin du XIX^e siècle sous l'action conjuguée, là aussi, de différents acteurs sociaux²³. Employeurs, syndicats et État y voient le moyen idéal de diminuer le chômage, d'augmenter la productivité, de stimuler l'économie nationale et la consommation. Les années 1950 consacrent le « triomphe » de cette vieillesse-retraite. Celle-ci se diffuse à grande échelle, se définit comme un temps de repos mérité et de loisir. Elle devient mème un produit de consommation que « vendent » médias et compagnies d'assurance²⁴. Il faut attendre la décennie 1970 pour que surviennent les premières véritables critiques, critiques suscitées par les coûts désormais jugés exorbitants du modèle de la retraite.

Par ailleurs, la retraite ne fait pas qu'uniformiser la vieillesse: elle pose aussi toute la question du droit au travail. Les effets d'exclusion et de discrimination sociales qui résultent de la généralisation de la

^{21.} B. DUMONS et G. POLLET, Les retraites en France de 1880 à 1914, Thèse de doctorat, Université de Lyon II, 1990, p. 935.

^{22.} Divers problèmes limitent cependant la portée de cette loi.

^{23.} W. GRAEBNER, A History of Retirement. The Meaning and Function of an American Institution 1885-1978, New Haven, Yale University Press, 1980.

²⁴ Voir aussi A. ACHENBAUM, Shades of Gray. Old Age, American Values and Federal Policies since 1920, Boston-Toronto, Little Brown & Co, 1983.

retraite obligatoire à âge fixe font donc l'objet de plusieurs études²⁵. Certains chercheurs-es jugent cependant nécessaire de nuancer cette analyse. Carole Haber et Brian Gratton montrent que la retraite obligatoire constitue aussi le résultat d'un compromis établi au XX⁵ siècle entre les employeurs et les syndicats américains, les uns accordant le principe de l'ancienneté et les autres acceptant l'instauration d'un àge limite d'activité²⁶. Pour sa part, Elisa Feller expose le cas d'employés des compagnies de transport parisien de l'entre-deux-guerres qui accueillent avec soulagement le moment de quitter un emploi pénible et peu gratifiant : pour beaucoup, leur vie de travail n'est qu'un « long sommeil » qu'il convient d'abréger le plus possible²⁷.

De telles analyses permettent de comprendre comment, pour le XX^e siècle tout au moins, la construction sociale de la vieillesse et du vieillir s'opère en bonne partie dans ou à partir de l'univers du travail²⁸. Le travail constitue en effet un mode d'organisation sociale, de définition des rôles sociaux et de soi prédominant dans les sociétés occidentales. Et son rôle semble avoir été déterminant pour faire des personnes âgées – longtemps considérées comme de simples adultes vieillis – une catégorie sociale spécifique définie par trois critères: un âge chronologique fixe (60-65 ans), le retrait du marché du travail et l'obtention d'une pension²⁹. Quels que soient les contextes considérés, l'évolution apparaît irrésistible et même irréversible. L'impact de la retraite, puisqu'il s'agit bien d'elle, est tel que celle-ci en vient à définir à elle seule la

^{25.} W. GRAEBNER, op. cit.; A.-M. GUILLEMARD, La retraite, une mort sociale, Paris, Mouton, 1972; C. HABER, Beyond Six-Five..., op. cit., pp. 108-125; S. WEILER, Industrial Scrap Heap: Employment Patterns and Change for the Aged in the 1920s, Social Science History, 13-1, 1989, pp. 65-88.

^{26.} C. HABER et B. GRATTON, Old Age ..., pp. 88-115.

^{27.} E. FELLER, Vieillissement et changement dans la France de l'entre-deuxguerres, Diplôme d'études approfondies, Paris, Université de Paris VII, 1991, p. 114.

^{28.} M. KOHLI, Ageing As a Challenge for Sociological Theory, Ageing and Society, 8, 1988, p. 369; S. HARPER et P. THANE, The Consolidation of 'Old Age' As a Phase of Life in M. JEFFERYS (dir.), Growing Old in the 20th Century, Londres, Routledge, 1989, pp. 43-61.

^{29.} Sur l'effritement récent de ce modèle: A.-M. GUILLEMARD et al (dir.), Entre travail, retraite et vieillesse..., op. cit. .

vieillesse: être vieux est devenu synonyme d'être retraité et vieillesse est devenue synonyme de non-travail.

Femmes âgées dans l'histoire: des silhouettes en ombres chinoises

En 1980, Peter Stearns identifiait les femmes âgées ou vieillissantes comme les grandes absentes d'une histoire de la vieillesse qui pouvait pourtant difficilement se passer d'elles³⁰. À son avis en fait, tant l'histoire de la vieillesse que l'histoire des femmes les avaient oubliées, l'une s'étant concentrée sur des thématiques essentiellement masculines et l'autre s'étant polarisée sur des problèmes concernant surtout les plus jeunes. Des femmes deux fois oubliées donc, ici à cause de leur sexe, là à cause de leur âge.

Une quinzaine d'années plus tard, où en est l'histoire des femmes âgées et vieillissantes? Le bilan se révèle beaucoup plus positif qu'au moment où écrivait Peter Stearns, mais pas autant qu'on aurait pu l'espérer. L'histoire de la vieillesse et l'histoire des femmes ne semblent pas avoir encore opéré une véritable jonction. Chacune d'elles a élargi ses horizons respectifs, défriché de nouvelles avenues. Leurs avancées respectives les ont bien amenées à se croiser de temps à autre, mais de telles occasions sont demeurées sporadiques et les voies empruntées trop souvent parallèles.

Des personnages secondaires

Au milieu des années 1980, Marjorie C. Feinson pose un diagnostic encore très sévére sur une histoire de la vieillesse et du vieillissement qu'elle juge toujours écrite, consciemment ou non, au masculin³¹. Cette situation lui apparaît d'autant plus inexcusable que les femmes àgées constituent un groupe qui, du seul point de vue de son poids numérique, ne peut manquer d'attirer l'attention. Passant en revue les principales études américaines parues sur la vieillesse au milieu des années 1980, l'auteure en souligne les problèmes et les différents biais

^{30.} P. STEARNS. • Old Women; Some Historical Observations •, Journal of Family History, 5-1, 1980, pp. 44-57.

^{31.} M. FEINSON, • Were Are the Women in the History of Aging? • Social Science History, 9-4, 1985, pp. 429-452.

méthodologiques: occultation des réalités féminines, généralisations à partir d'expériences exclusivement masculines, présentation des femmes comme un sous-groupe atypique et non représentatif du modèle dominant.

Depuis cette époque, on ne peut plus dire que l'histoire de la vieillesse et du vieillissement néglige aussi totalement les femmes. Plus rares en effet sont les auteurs-es qui les ignorent purement et simplement. Néanmoins, beaucoup plus rares encore sont ceux qui les placent en compagnie des hommes au cœur de leurs analyses, qui les campent en personnages incontournables des évolutions retracées. À des degrés divers, on observe dans beaucoup d'études des effets de perspective qui laissent rapidement entrevoir les femmes vieillissantes et âgées avant de les faire glisser dans une sorte d'angle mort de l'histoire.

Dans certains cas, l'apparition de ces dernières demeure résolument fugitive. Plusieurs grandes synthèses sur l'histoire de la vieillesse disent ainsi fort peu de choses sur elles. Quelques mots sur leur poids démographique, leur veuvage, leur pauvreté, leur rôle de grand-mères, les représentations plus ou moins féroces qu'en font les arts et la littérature... mais sans plus³². Des travaux plus ciblés leur font à peine plus de place. La vieillesse ouvrière, artisane ou paysanne décrite par Ronald Melchers est ainsi exclusivement masculine³³. Lorsque Edgard-André Montigny montre comment les autorités ontariennes de la fin du XIX siècle ont sciemment manipulé l'image d'une vieillesse dépendante et démunie, il laisse le vieillir au féminin se fondre presque complètement derrière l'écran du couple et mesure essentiellement l'indépendance des personnes âgées à l'aune de l'emploi ou des épargnes d'un mari-pourvoyeur³⁴. Dans l'ouvrage de Howard P. Chudacoff, la conscience de l'âge qui émerge dans la culture américaine depuis le siècle dernier se décline presque indifféremment au masculin et au féminin. Le grisonnement des États-Unis ne prend alors aucune

^{32.} J.-P. BOIS, Les vieux de Montaigne...., et J. P. BOIS, Histoire de la vieillesse, Paris, PUF, Que sais-je 1994; J.-P. GUTTON, op. cit.

^{33.} R. MELCHERS, op. cit.

^{34.} E.-A. MONTIGNY, Foisted Upon the Guvernment ?..., op. cit.

connotation sexuée particulière. Les femmes sont présentes, les prescriptions et les normes d'âge qui les concernent sont évoquées ici et lâ. Le tout se résume cependant à des références occasionnelles, des illustrations destinées à conforter le propos principal, et l'auteur admet lui-même n'avoir pas exploré les « gender variations » de son sujet³⁵.

Depuis quelques années, l'historiographie récente s'attarde malgré tout davantage sur les femmes âgées. Certains aspects, certaines spécificités de leur passé émergent ainsi peu à peu de récits qui les mettent en scène au fil de quelques paragraphes ou de quelques pages. On se souvient que Patrice Bourdelais critique l'utilisation a-historique d'un seuil d'âge fixe (60 ans) et qu'il propose de le remplacer par un seuil d'âge évolutif tenant compte des périodes considérées et du sexe. Ce faisant, il aboutit à un constat assez inattendu : la France n'aurait que très peu vieilli depuis le siècle dernier et la proportion de femmes âgées, en particulier, serait restée stable depuis le XIX^e siècle³⁶. Ceci posé, la réflexion sur les femmes tourne court malheureusement. Dans l'analyse des conséquences de la vision dominante et indûment alarmiste du vieillissement démographique au XX siècle, nulle explication ne souligne le fait que les femmes sont tout spécialement visées dans ces discours: ce sont elles qui, plus jeunes, n'auraient pas eu assez d'enfants pour assurer le renouvellement des générations; ce sont elles aussi qui, une fois âgées, contribueraient le plus au vieillissement général de la population³⁷.

Des auteurs-es nord-américain-e-s tentent une approche qu'ils veulent plus intégrée. Carole Haber et Brian Gratton font d'emblée le pari que l'histoire de la vieillesse et du vieillissement aux États-Unis peut et doit s'écrire en tenant compte du genre³⁸. Pour chacun des thèmes choisis (famille, niveau de vie, travail, institutions), leur ouvrage aborde donc plusieurs aspects du passé des femmes vieillissantes ou âgées: le veuvage, les meilleures possibilités d'emploi offertes par les

^{35.} H. CHUDACOFF, op. cit., p. 8.

^{36.} P. BOURDELAIS, L'âge de le vieillesse..., pp. 1241-262.

^{37.} E. FELLER, • Les femmes et le vieillissement dans la France du premier XX^e siècle •, Clio, 7, 1998, pp. 199-222.

^{38.} C. HABER et B. GRATTON, op. cit., pp. xii, xvi et 18.

villes que par les campagnes dès la fin du XIX^e siècle, l'importance du système de sécurité sociale de 1935 qui assure à ces femmes un revenu minimal dans la vieillesse, l'émergence d'institutions pour femmes • respectables • que la vieillesse a réduites à la pauvreté.

Étudiant les politiques de la vieillesse adoptées au Canada anglais de la fin du XIX siècle à la première moitié du XX siècle, James Snell et James Struthers partent d'un principe similaire à celui posé par Carole Haber et Brian Gratton Dans cette optique, ils signalent que la pension fédérale instaurée en 1927 pour tous les démunis de 70 ans et plus constitue le premier programme social unisexe du Canada. Ils relèvent le fait que cette pension constitue pour beaucoup de femmes âgées le premier revenu régulier qu'elles reçoivent en leur nom propre, après une vie passée à l'écart du marché du travail. Ils mentionnent enfin certaines pratiques discriminatoires dans l'application d'une loi qui, en principe, se veut neutre.

Néanmoins, malgré tout leur intérêt, ces travaux ne permettent pas véritablement de saisir le vieillir au féminin dans son ensemble et. éventuellement, dans sa cohérence. Les silhouettes de femmes âgées ou vieillissantes se détachent en ombres chinoises, sans relief ni dètails, simples contrepoints d'une réalité plus large qu'il faut mentionner mais qui n'appellent pas de développements très élaborés. Les informations qui les concernent sont éparpillées, occasionnelles, plus souvent descriptives qu'explicatives. Et sauf exception, le sexe demeure une variable flottante, utilisée ou abandonnée au gré des circonstances et de l'inspiration. Dans ce cadre, la présence des femmes ne remet jamais en question une trame démonstrative essentiellement basée sur des réalités masculines: les femmes illustrent le propos général ou constituent des cas particuliers. En d'autres termes, malgré les efforts très réels déployés et les pas accomplis en ce sens, ni le genre ni les femmes âgées se sont encore vraiment « intégrés » à l'analyse. Le manque d'études portant spécifiquement sur les femmes âgées ou vieillissantes explique sans doute en partie cet état de choses.

³⁹ J. SNELL, The Citizen's Wage... et J. STRUTHERS, Regulating the Elderly... ...

Voir des historiens-nes de la vieillesse se concentrer sur le vieillir féminin est en effet chose relativement inusitée. Et lorsque c'est le cas, beaucoup se contentent de regrouper les bribes d'informations glanées sur les femmes dans le cadre d'autres travaux⁴⁰. Sharon Cook et James Snell font alors presque figure d'exceptions: dans leurs articles respectifs, la vieillesse féminine ne s'efface pas derrière sa contrepartie masculine. Comparant deux hospices fondés à la fin du XIX^e siècle à Ottawa, Sharon Cook montre que l'institution féminine se signale par une gestion plus centralisée, une discipline plus rigide et une atmosphère plus « familiale » qu'à l'hospice des hommes⁴¹. Si ces différences ne manquent pas d'intérét, elles sont cependant davantage exposées qu'analysées, faute d'être placées dans un cadre conceptuel faisant référence aux rapports sociaux de sexe.

Ces rapports figurent par contre au cœur de l'étude de James Snell sur l'application du programme canadien de pension de vieillesse entre 1900 et 1950⁴². Femmes éligibles mais privées de pension parce que mariées ou pourvues d'un mari jugé trop jeune. Femmes pénalisées pour que leur pension n'excède pas celle de leur époux ou parce que leur pension est calculée en fonction des avoirs du couple au lieu des leurs propres, ...etc. Tous ces cas de figure illustrent la volonté de préserver le principe du mari-pourvoyeur et de maintenir les rapports hiérarchiques traditionnels dans le couple.

^{40.} Par exemple: P. BOURDELAIS, « Une histoire longue et récente », Pénélope, 13, 1985, pp. 36-39; B. DUMONS et G. POLLET, « « Femmes retraitées au début du siècle », Pénélope, 13, 1985, pp. 23-29; B. GRATTON, « Seules au monde : les femmes âgées en institution à Boston », Pénélope, 13, 1985, pp. 29-33; E.-A., MONTIGNY, « Ornemental Non-Entities ? Older Woman, Historians and the Writing of Ellen Osler and Wilmot Cumberland », Ageing and Society, 17-2, 1997, pp. 191-207.

^{41.} S. COOK, «'A Quiet Place... to Die', Ottawa's First Protestant Old Age Homes for Women and Men», Ontario History, 81-1, 1989, pp. 25-40. Sur les caractéristiques différentes des hommes et des femmes âgés vivant dans une même institution: S. STEWART, «The Elderly Poor in Rural Ontario: Inmates of the Wellington County House of Industry 1877-1907», Revue de la Société historique du Canada, 3, 1992, pp. 217-234.

^{42.} J. SNELL, • The Gendered Construction of Elderly Marriage 1900-1950 •, Revue canadienne du vieillissement, 12-4, 1993, pp. 509-523.

Des femmes éternellement jeunes dans l'histoire des femmes

Si l'on se tourne maintenant du côté de l'histoire des femmes, le bilan s'avère là aussi modeste. Les réalités du vieillir féminin y demeurent encore largement inexplorées. Peter Stearns le remarquait dès 1980. Margaret Conrad, Marjorie Feinson et Françoise Cribier le confirmaient quelques années plus tard et Christine Piette le réaffirmait encore tout récemment⁴³.

Tributaires des réalisations dans ce domaine, les grandes synthèses de l'histoire des femmes ne peuvent que resléter cette situation. Menées à l'échelle de l'Occident, du Canada ou du Québec, ces synthèses effleurent sans vraiment l'aborder la situation des femmes âgées. Il faut les lire avec beaucoup d'attention pour retracer des commentaires occasionnels. Ici, quelques remarques sur l'ambivalence que suscite l'avance en âge des femmes au XIX siècle ou sur les artistes qui mettent en images la vieillesse féminine des années 1920 ou 19504. Là, quelques paragraphes sur les conséquences d'une longévité féminine qui dépasse à la fin du XIX^e siècle celle des hommes, sur certaines actions féministes en faveur des pensions de vieillesse dans la première moitié du XXe siècle, sur les systèmes de retraite établis dans les années 1960 selon un profil d'activité masculin⁴⁵. Là encore, quelques réflexions sur les institutions charitables créées au XIX^e siècle pour celles qui sont à la fois pauvres et âgées ou sur les enjeux pour les femmes du lien établi entre dénatalité et vieillissement démographique46.

^{43.} M. CONRAD, • 'No Discharge in this War': A Note on the History of Women and Aging •, Documentation sur la recherche féministe, 11-2, 1982, pp. 216-218; F. CRIBIER, • Introduction •, Pénélope, 13, 1985: p. 7; M. FEINSON, op. cit.; Ch. PIETTE, • Femmes, vieillissement et pauvreté à Paris dans la première moitié du XIXe siècle •, Recherches féministes, 9-2, 1996, p. 14; P. STEARNS, • Old Women... •, p. 44.

^{44.} G. FRAISSE et M. PERROT (dir.) Le XIX* siècle. Histoire des femunes en Occident, Paris, Plon, 1991, pp. 386-387; Fr. THEBAUD (dir.), Le XX* siècle. Histoire des Femunes en Occident, Paris, Plon, 1992, pp. 339 et 354-357.

^{45.} A. PRENTICE et al., Canadian Women: A History, 2° ed., Toronto, Harcourt Brace Jovanovitch, 1996, pp. 180, 230, 321 et 365.

^{46.} COLLECTIF CLIO, L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles, 2^e éd., Montréal, Le Jour, 1992, pp. 232, 535 et 540.

Cette quasi-absence des femmes âgées ou vieillissantes n'est pas le seul fait des historiennes. Il y a peu, des sociologues et des gérontologues féministes posaient le méme diagnostic à propos de leurs champs respectifs⁴⁷. Le problème semblait aussi se poser hors des milieux académiques. Dans les années 1980, des féministes âgées lançaient de vibrantes mises en garde contre l'invisibilité à laquelle le mouvement des femmes condamnait ses aînées⁴⁸. De telles mises en garde étaient jugées d'autant plus nécessaires que certaines voyaient dans cette occultation la reproduction, par des femmes à l'égard d'autres femmes, de modèles et de stéréotypes patriarcaux.

D'autres y ont plutôt vu un effet de génération: les féministes se seraient davantage intéressées aux problématiques touchant surtout leurs pareilles, c'est-à-dire les jeunes femmes et les femmes d'âge moyen⁴⁹. Les thèmes de l'emploi, de la maternité, de l'avortement ou de l'éducation auraient ainsi longtemps canalisé l'essentiel des revendications et des recherches au détriment d'autres questions telles que la retraite, la surmédicalisation, l'institutionnalisation, les effets combinés de l'âgisme et du sexisme, ...etc.

Encore trop peu nombreuses pour que l'on puisse vraiment parler de revirement, des chercheures ont malgré tout commencé à s'intéresser au vieillir féminin, notamment en histoire. Certaines le font dans le cadre de leurs travaux sur le cycle de vie. Denise Lemieux et Lucie Mercier soulignent ainsi certaines des étapes qui scandent l'avance en âge de Québécoises vivant au tournant du siècle⁵⁰: le veuvage parfois précoce, les départs des enfants qui se succédent, les dernières années

^{47.} M. CHARPENTIER, Condition féminine et vieillissement, Montréal, Ed. Remue-Ménage, 1995, p. 14; H. DAVID et al., Les femmes vieillissantes au travail et à la retraite: une bibliographie analytique, Montréal, Université de Montréal, 1993, pp. 307-311; J. GINN et S. ARBER (dir.), Connecting Gender and Ageing: A Sociological Approach, Buckingham, Open University Press, 1995, p. 2.

^{48.} B. COPPER, Over the Hill Reflexions on Ageism Between Women, California, Freedom Pess, 1988; B. McDONALD, • Outside the Sisterhood: Ageism in Women's Studies •, Women's Studies Quaterly, 17, 1-2, 1989, pp. 5-11.

⁴⁹ ARBER et J. GINN et S. ARBER, op. cit. p. 2; A. PRENTICE et al, op. cit., p. 180; P. STEARNS, Old Women..., p. 44.

^{50.} D. LEMIEUX et L. MERCIER, Les femmes au tournant du siècle 1880-1940. Ages de la vie, maternité et quotidien, Québec, IQRC, 1989.

de vie passées à aider des fils et des filles devenus à leur tour des parents. Mettant en relief les temps forts du cycle des Canadiennes-anglaises de l'entre-deux-guerres, Véronica Strong-Boag évoque aussi quelques facettes de la vie féminine après 40 ans⁵¹: l'impact négatif du culte de la jeunesse, une situation économique précaire pour certaines, une implication sociale et publique accrue pour d'autres. L'àge adulte demeure toutefois le point focal de ces deux études. L'avant (enfance et jeunesse) et l'après (vieillesse) semblent alors surtout abordés pour situer et baliser cette étape du cycle de vie féminin plutôt qu'étudiés en eux-mêmes.

Quelques rares historiennes se sont donné pour objectif de déblayer le champ peu exploré du vieillir féminin. Celles-ci mettent d'abord en évidence la précarité et la pauvreté qui constituent, toutes époques confondues, le lot d'une grande majorité de femmes vieillissantes ou àgées. À travers toute l'historiographie de la vieillesse, ce point faisait déjà l'objet d'un large consensus. Il fallait cependant dépasser le stade des remarques très générales pour analyser cette réalité de manière plus systématique. Christine Piette la découvre dans toute son ampleur dans les archives parisiennes de la première moitié du XIX siècle⁵². Constituant 10% de la population, une majorité de femmes âgées y terminent leur vie dans la solitude contrairement aux hommes, à titre de veuves principalement. Ceci, surtout, explique pourquoi elles composent la fraction la plus défavorisée de la population parisienne. Mais aussi criante soit-elle, cette réalité demeure largement ignorée: les femmes âgées ne constituent pas une catégorie sociale aux yeux de leurs contemporains et passent donc à peu près inaperçues. Dans l'étude de Susanne Morton sur la Nouvelle-Écosse au tournant du siècle, la vieillesse féminine n'apparaît pas moins précaire et difficile⁵³. Là aussi, les femmes âgées semblent nombreuses. Là aussi, leur veuvage fréquent explique en bonne partie leur pauvreté dans un contexte où les rares emplois qui leur sont accessibles ne suffisent

^{51.} V. STRONG-BOAG, The New Day Recalled. Lives of Girls and Women in English Canada, 1919-1939, Markham, Penguin Books, 1988.

^{52.} Ch. PIETTE, op. cit. .

^{53.} S. MORTON, • Old Women and their Place in Nova Scotia 1881-1931 •, *Atlantis*, 20-1, 1995, pp. 21-38.

souvent pas à assurer leur subsistance. Vieillir se résume ainsi pour beaucoup de femmes à un cumul de handicaps: à ceux de leur sexe, s'ajoutent ceux de leur âge. Sans être exprimée aussi explicitement, cette idée transparaît en filigrane des travaux de Christine Piette et Susanne Morton. D'autres chercheures ont d'ailleurs emprunté sans hésiter cette voie explicative en affirmant d'emblée que la vieillesse décuple ou reproduit les inégalités entre les sexes⁵⁴.

Certaines historiennes se sont aussi intéressées aux institutions créées pour les personnes âgées des deux sexes. Bettina Bradbury révèle cependant que les asiles dirigés par deux communautés catholiques dans le Montréal du XIX siècle accueillent en fait une clientèle majoritairement féminine. L'auteure montre aussi à quel point rites et principes religieux imprègnent tout le fonctionnement de ces établissements⁵⁵. Tenus par des religieuses, régulièrement visités par des ecclésiastiques, financés par l'Église et des laīcs croyants, ces établissements assurent un soutien spirituel dont il ne faut pas sous-estimer l'importance. Les secours religieux qu'ils dispensent à des femmes et des hommes que leur âge rapproche de la mort sont jugés essentiels: une · bonne · mort doit se préparer, s'entourer de prières et s'accompagner de sacrements administrés à des mourants de préférence lucides et conscients. Malgré l'objectif annoncé par l'auteure, on discerne toutefois mal en quoi consiste la spécificité de la vieillesse féminine et où se situe ici le point de jonction entre l'histoire de ces institutions pour personnes âgées et l'histoire des femmes.

^{54.} S. McDANIEL, • Les femmes dans un Canada en voie de vieillissement : une approche féministe •, Cahiers québécois de démographie, 18-1.1989, pp. 135-157 Sh. McIRVIN ABU-LABAN, • Femmes âgées : problèmes de perspectives • Sociologie et Sociétés, 16-2, 1984, pp. 69-78; E. NETT, • A Call for Feminist Correctives to Research on Elders •, Documentation sur la recherche féministe, 11, 1982, pp. 225-226. Pour une remise en question de cette vision jugée trop simpliste et pessimiste: D. GIBSON, • Broken Down by Age and Gender : the 'Problem of Old Women' Redefined •, Gender and Society, 10-4, 1996, pp. 433-448.

^{55.} B. BRADBURY, • Mourir chrétiennement. La vie et la mort dans les établissements catholiques pour personnes âgées à Montréal au XIX siècle •, Revue d'histoire de l'Amérique française, 46-1, 1992, pp. 177-206.

L'étude de Lisa Dillon sur un foyer de Minneapolis entre 1886 et 1924 dévoile au contraire un petit univers essentiellement féminin, univers où l'on voit évoluer les relations entre les administratrices philanthropes et les pensionnaires âgées. Prise en charge totale, discipline stricte et bienveillance condescendante dominent d'abord l'attitude des premières envers les secondes, selon des principes hérités du XIX^e siècle⁵⁶. Vers 1920 cependant, les résidentes âgées apparaissent davantage comme des individus capables d'apporter aide et contribution au fonctionnement de l'institution. Des liens d'amitié semblent même se tisser entre administratrices et pensionnaires. Selon l'auteure, la coexistence de deux générations de femmes partageant le même idéal réformiste et de don de soi expliquerait l'apparition de tels liens par delà les différences d'âge, de statut et d'appartenance sociale⁵⁷.

Vieillir et travailler au féminin: un univers resté dans l'ombre

L'une des conséquences les plus évidentes de ce rendez-vous tardif entre l'histoire de la vieillesse et l'histoire des femmes, est sans aucun doute le peu d'attention accordé au travail des femmes âgées ou vieillissantes. Reléguant les femmes au second plan, l'histoire de la vieillesse tend à négliger une activité féminine qui, par sa nature ou ses modalités, diffère souvent de celle des hommes. L'évolution de la participation des personnes vieillissantes au marché du travail, les politiques d'emploi à leur égard et la généralisation de la retraite sont alors essentiellement analysées en fonction d'une main-d'œuvre masculine. Négligeant les effets de l'avance en âge, l'histoire des femmes réserve pour sa part les outils conceptuels développés depuis plusieurs années autour de la notion de travail féminin à l'étude des femmes plus jeunes. Elle met généralement en scène des travailleuses ou des ménagères

^{56.} L. DILLON, • Reformers and Residents at the Minneapolis Jones-Harrison Home for the Aged Women, 1886 to 1924 •, Congrès de la Société Historique du Canada, Calgary, 30 p., 1994.

^{57.} Pour une perspective similaire à propos d'une culture féminine à laquelle participeraient les femmes vieillissantes et âgées: T. PREMO, Winter Friends: Women Growing Old in the New Republic 1785-1835, Urbana, University of Illinois Press, 1990.

qu'on ne voit pas vraiment vieillir et laisse en suspens la dernière phase de leurs trajectoires d'activité, comme si l'âge n'avait que peu d'incidences sur les modalités de leur travail.

Au bout du compte, si l'historiographie commence à s'intéresser aux femmes âgées et vieillissantes de manière générale, elle ne les montre pas encore actives, elle ne dévoile pas les termes de leur rapport au travail... ou si peu. Le fait que peu de femmes accèdent à une pension de retraite est bien sûr souvent mentionné. Le fait que beaucoup voient se resserrer, en raison de leur âge, des possibilités d'emploi déjà fort restreintes en raison de leur sexe n'est pas non plus ignoré⁵⁸. L'hypothèse que leur assignation aux travaux domestiques facilite la cohabitation avec des membres de leur famille, leur évitant plus souvent qu'aux hommes la vie en institution, est aussi émise de temps à autre⁵⁹. Dans l'ensemble cependant, la plupart des études en restent à ce niveau de généralités.

Quelques auteurs-es laissent pourtant entrevoir à la fois la spécificité et la complexité du rapport au travail des femmes qui entrent dans la dernière étape de leur vie. Christine Piette mentionne la foule de petites industries sans nom auxquelles s'adonnent les Parisiennes âgées indigentes du XIX siècle, industries pour lesquelles la frontière entre petits métiers et stratégies de survie, entre travail rémunéré et menus services rendus pour un quignon de pain ou un coucher, devient vite indiscernable. Sous la plume de fonctionnaires et d'enquêteurs britanniques entre 1880 et 1940, Janet Roebuck et Jane Slaughter relévent le même genre de remarques qui décrivent des femmes âgées plus actives et plus débrouillardes que les hommes âgés⁶¹.

^{58.} C. HABER et B. GRATTON, Old Age..., p. 99; S MORTON, • Old Women and their Place... •, pp. 24-25; P. STEARNS, • Old Women: Some Historical Observations..; • p. 49; V. STRONG-BOAG, The New Day Recalled..., p. 185.

^{59.} C. HABER, Beyond Sixty-Five..., p. 86; J. SNELL, The Citizen's Wage..., p. 25; S. MORTON, • Old Women and their Place..., p. 27.

^{60.} Voir aussi Ch. PIETTE, « Femmes, vieillesse et pauvreté... », pp. 35-36.

^{61.} J. RŒBUCK et J. SLAUGHTER, • Ladies and Pensioners: Stereotypes and Public Policy Affecting Old Women in England 1880-1940 •, Journal of Social History, 13-1,1979, pp. 105-114.

Faisant fi des évidences recueillies à ce sujet, les politiques sociales de la vieillesse de cette époque véhiculent pourtant obstinément l'idée qu'un vieillissement précoce rend les femmes inaptes au travail bien avant les hommes. L'âge de la pension publique sera donc pour cette raison fixé en 1940 à 60 ans pour les unes, à 65 ans pour les autres⁶². Plus que les faits connus, disent les deux chercheures, ce sont les stéréotypes qui ont parlé ici: cette mesure fut adoptée, non pas sur la base des pénibles conditions de travail des femmes, mais en fonction d'une conception erronée et paternaliste du vieillir et du travail féminins.

Janice Reiff, Michel Dahlin et Daniel Scott-Smith veulent surtout prouver que la famille demeure le principal moyen de subsistance des femmes noires, vieillissantes ou âgées, qui vivent dans le sud des États-Unis à la fin du XIX siècle. Ils ne peuvent néanmoins éviter de mentionner au passage le taux d'activité élevé de ces femmes: tout en cohabitant avec des membres de leur parenté, plus du quart d'entre elles occupent encore un emploi aprés 65 ans . Aussi primordiale soit-elle pour la survie de ces femmes, la famille ne les dispense donc pas nécessairement de travailler. Toujours dans le contexte urbain et américain, Brian Gratton signale que, loin de diminuer comme dans le cas des hommes, le taux d'activité des femmes âgées vivant à Boston entre 1890 et 1950 augmente jusqu'au début des années trente, passant ainsi de 6% à 11%.

L'histoire du travail des femmes vieillissantes ou âgées étant encore peu développée, l'histoire de la retraite féminine ne se révéle que par fragments épars. Grâce à Ruby Heap et Alison Prentice, on apprend tout de même comment les institutrices québécoises obtiennent de haute lutte un fonds de pension plus équitable au début du XX^e

^{62.} Sur le vif débat au sein du mouvement des femmes britannique à propos d'une pension versée aux célibataires dès 55 ans: H. SMITH, « Gender and the Welfare State: the 1940 Old Age and Widows'Pension Act», *History*, 80-260, 1995, pp. 382-399.

^{63.} J. REIFF, . DAHLIN et D. SCOTT SMITH, « Rural Push and Urban Pull: Work and Family Experiences of Older Black Women in Southern Cities 1880-1900, Journal of Social Fistory, 16-14, 1983, pp. 39-48.

^{64.} B. GRATTON, Urban Elders. Family, Work and Welfare Among Boston's Aged 1890-P950, Philadelphia, Temple University Press, 1986, pp. 73-76 et 87-94.

siècle⁶⁵. Versant la majorité des cotisations, ces enseignantes recevaient pourtant une rente inférieure à celle de leurs collègues masculins, inférieure même à celle versée aux veuves de ces derniers. Gràce à Bruno Dumons et Gilles Pollet, on apprend aussi que la retraite figure au bas de la liste des préoccupations des syndicalistes et féministes françaises du tournant du siècle. Ce sont pourtant elles qui réclameront une retraite à 50 ans pour les travailleuses et discuteront le principe d'une pension aux mênagères⁶⁶. Et, toujours en France, Elise Feller montre combien l'accès des femmes à la retraite demeure difficile tout au long de la première moitié du XX^e siècle⁶⁷. Soit les modalités de leur travail rémunéré – trop précaire ou trop peu payé – ne correspondent pas aux normes établies. Soit le travail qu'elles effectuent à titre de ménagéres ou de collaboratrices de leur mari dans l'entreprise familiale n'est pas reconnu.

Chacune à leur manière, les études qui viennent d'être présentées ouvrent des pistes, posent des jalons, soulèvent des questions aux nombreuses ramifications. Chacune aussi laisse entrevoir le fait que vieillir au travail, travailler dans la vieillesse ou prendre sa retraite ne constituent pas seulement des réalités masculines. On ne peut cependant clore cette revue de l'historiographie sans remarquer que ces analyses s'en tiennent le plus souvent à une définition classique du travail, considéré avant tout comme une activité rémunérée. À elle seule, cette situation confirme et illustre de manière frappante le fait que la jonction entre l'histoire de la vieillesse et l'histoire des femmes reste à réaliser. L'un des moyens d'opérer cette jonction pourrait donc consister à retenir de la première cette idée que l'univers du travail constitue un lieu privilégié pour saisir pratiques et conceptions relatives à l'avance en âge tout en empruntant à la seconde cette conception moins restrictive du travail qui englobe l'activité rémunérée et non-

^{65.} R. HEAP et A. PRENTICE, • The Outlook of Old Age is Not Hopeful': the Struggle of Female Teachers Over Pensions in Quebec 1880-1914 •, Histoire sociale, 26-51, 1993, pp. 67-94.

^{66.} B. DUMONS et G. POLLET, Les retraites en France..., pp. 1191-1221.

⁶⁷ E. FELLER, • Les femmes et le vieillissement... • , pp. 199-222.

rémunérée des femmes (travail domestique, bénévolat, travail des religieuses, ...etc.)⁶⁸.

Beaucoup d'autres avenues seraient bien sûr envisageables. Mais pour l'instant, l'image utilisée par des chercheures britanniques pour décrire, il y a quelques années, les relations entre les sociologues du vieillissement et les sociologues féministes semble pouvoir s'appliquer actuellement aux historiens-nes de ces mêmes champs: deux groupes de convives devisant à des tables différentes mais voisines, restent sur leur quant-à-soi tout en échangeant de temps à autre des regards appuyés.

BIBLIOGRAPHIE

ACHENBAUM Andrew, Old Age in the New Land, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.

ACHENBAUM Andrew, Shades of Gray. Old Age, American Values and Federal Policies since 1920, Boston - Toronto, Little Brown & Co. 1983.

ARIES Philippe. • Une histoire de la vieillesse? •, Communications, 1983, 37, pp.47-54.

de BEAUVOIR Simone, La vieillesse, Paris, Gallimard, 1970.

BLAIKIE Andrew. • The Emerging Political Power of the Elderly in Britain, 1908-1948 •, Ageing and Society, 1990, 10-1, pp. 17-39.

BOIS Jean-Pierre, Les vieux de Montaigne aux premières retraites, Paris, Fayard, 1989.

BOIS Jean-Pierre, Histoire de la vieillesse, Paris, PUF, Que sais-je?, 1994.

BOURDELAIS Patrice, • Une histoire longue et récente •, Pénélope, 1985, 13, pp. 36-39.

^{68.} Pour une mise en œuvre de cette perspective: A. CHARLES, • Travail et vieillesse féminine: une histoire à suivre ...mais possible •, Recherches féministes, 6-1, 1993, pp. 105-111 et A. CHARLES, Travail et vieillesse féminine dans les hôpitaux québécois 1940-1980, Thése de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997.

^{69.} J. GINN et S. ARBER, Connecting Gender and Ageing... , p. 2.

BOURDELAIS Patrice, L'âge de la vieillesse. Histoire du vieillissement de la population, nouv. éd., Paris, Éditions Odile Jacob, 1997.

BRADBURY Bettina, • Mourir chrétiennement. La vie et la mort dans les établissements catholiques pour personnes âgées à Montréal au XIX* siécle •, Revue d'histoire de l'Amérique française, 1992, 46-1, pp.177-206.

BRYDEN Kenneth, Old Age Pensions and Policy-Making in Canada, Montréal-London, McGill-Queen's University Press, 1974.

CHARLES Aline, • Travail et vieillesse féminine: une histoire à suivre... mais possible •, Recherches féministes, 1993, 6-1, pp.105-111.

CHARLES Aline, Travail et vieillesses féminines dans les hôpitaux québécois, 1940-1980, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997.

CHARPENTIER Michéle, Condition féminine et vieillissement, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1995.

CHUDACOFF Howard, How Old Are You? Age Consciousness in American Culture, Princeton, Princeton University Press, 1989.

COLE Thomas, The Journey of Life, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

COLLECTIF CLIO, L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles, 2° édition, Montréal, Le Jour, 1992.

CONRAD Margaret, • 'No Discharge in this War': A Note on the History of Women and Aging •, Documentation sur la recherche féministe, 1982, 11-2, pp.216-218.

COOK Sharon, • 'A Quiet Place... to Die': Ottawa's First Protestant Old Age Homes for Women and Men •, Ontario History, 1989, 81-1, pp. 25-40.

COPPER Baba, Over the Hill. Reflexions on Ageism Between Women, California, Freedom Press, 1988.

COVEY Herbert, • The Definitions of the Beginning of Old Age in History •, International Journal of Aging and Human Development, 1992, 34-4, pp. 325-337.

COWGILL Donald et Lowell HOLMES, Aging and Modernization, New York, Appleton Century Crofts, 1972.

CRIBIER Françoise, Introduction, Pénélope, 1985, 13, pp. 6-9.

DAHLIN Michel, • Family Responsability for the Dependant Elderly: the Impact of Social Security, 1935-1970 •, Congrès de la Société Historique du Canada, 1994, 24 p.

DAVID Hélène, L'action collective et les personnes âgées ou retraitées dans le mouvement syndical et les associations du troisième âge, Montréal, Institut de recherche appliquée sur le travail, 1989.

DAVID HélèneRollande PINARD et Isabelle RENY, Les femmes vieillissantes au travail et à la retraite: une bibliographie analytique, Montréal, Université de Montréal, 1993.

DAVIES Megan, Institutionalizing Old Age: Residential Accomunodation for the Elderly in British Columbia, 1920-1960, Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill. 1994.

DILLON Lisa, • Reformers and Residents at the Minneapolis Jones-Harrison Home for the Aged Women, 1886 to 1924 •, Congrès de la Société Historique du Canada, Calgary, 1994, 30 p.

DUBY Georges et Michelle PERROT (dir.), Histoire des femmes en Occident, Le XXe siècle, sous la dir. de Françoise THEBAUD, t. IV, Paris, Plon, 1991.

DUCLOS Christine, Les panthères grises, Troisième génération, 1990, 36, pp. 26-36.

DUMONS Bruno et Gilles POLLET, • Femmes retraitées au début du siècle •, Pénélope, 1985, 13, pp. 23-29.

DUMONS Bruno et Gilles POLLET, Les retraites en France de 1880 à 1914., Thèse de doctorat, Lyon, Université de Lyon II, 1990.

DUMONS Bruno et Gilles POLLET, L'État et les retraites. Genèse d'une politique, Paris, Belin, 1994.

FEINSON Marjorie. • Where Are the Women in the History of Aging? •, Social Science History, 1985, 9-4, pp. 429-452.

FELLER Élise, Vieillissement et changements dans la France de l'entre-deuxguerres, Diplôme d'études approfondies, Paris, Université de Paris VII, 1991.

FELLER Élise, Les femmes et le vieillissement dans la France du premier XX^e siècle •, Clio, 1998,7, pp. 199-222.

FISCHER David, Growing Old in America, Oxford, Oxford University Press, 1978.

GIBSON Diane, • Broken Down by Age and Gender: the 'Problem of Old Women' Redefined •, Gender and Society, 1996, 10-4, pp.4 33-448.

GINN Jay et Sara ARBER (dir.), Connecting Gender and Ageing: A Sociological Approach, Buckingham, Open University Press, 1995.

GORDON Chris, • Familial Support for the Elderly in the Past: the Case of London's Working Class in the Early 1930's •, Ageing and Society, 1988? 8-3, pp. 287-320.

GRAEBNER William, A History of Retirement. The Meaning and Function of an American Institution, 1885-1978, New Haven, Yale University Press, 1980.

GRATTON Brian, • Seules au monde: les femmes âgées en institution à Boston •, Pénélope, 1985, 13, p. 29-33.

GRATTON Brian, Urban Elders. Family, Work and Welfare Among Boston's Aged, 1890-1950, Philadelphia, Temple University Press, 1986.

GUILLEMARD Anne-Marie, La retraite, une mort sociale, Paris, Mouton, 1972.

GUILLEMARD Anne-Marie, La vieillesse et l'État, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

GUTTON Jean-Pierre, La naissance du vieillard, Paris, Aubier, 1988.

HABER Carole, Beyond Sixty-Five, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

HABER Carole et Brian GRATTON, Old Age and the Search of Security, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

HAREVEN Tamara, • The Life Course and Aging in Historical Perspective •, in T. HAREVEN, et K. ADAMS (dir.), Aging and Life Course Transitions, New Yoek, Guilford, 1982, pp. 1-26.

HARPER Sarah et Pat THANE, • The Consolidation of •Old Age• As a Phase of Life •, in M. JEFFERYS (dir.), Growing Old in the 20th Century, Londres, Routledge, 1989, pp. 43-61.

HEAP Ruby et Alison PRENTICE, •The Outlook for Old Age is Not Hopeful»: the Struggle of Female Teachers Over Pensions in Quebec, 1880-1914 •, Histoire sociale, 1993, 26-51, pp. 67-94.

JOANNETTE Nelson, • The Benefits of Education: Teacher's Pension in 19th and Early 20th-Century Ontario •, Ontario History, 1995, 87-2, pp. 193-207.

KIRK Henning, • Geriatric Medicine and the Categorisation of Old Age. The Historical Linkage •, Ageing and Society, 1992, 12-4, pp. 483-497.

KOHLI Martin, • Ageing As a Challenge for Sociological Theory •, Ageing and Society, 1988, 8, pp. 369.

LASLETT Peter, A Fresh Map of Life, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1989.

LASLETT Peter et Françoise CRIBIER, • A Fresh Map of Life: The Emergence of the Third Age. Présentation de l'ouvrage et entretien avec l'auteur •, Sociétés contemporaines, 1992, 10, pp. 127-133.

LELLOUCH Alain. • État des sciences gérontologiques à la fin du XVIIIe siècle et évolution de la pensée gérontologique au XIXe jusqu'à Charcot •, Gérontologie et sociétés, 1989, 49, pp. 46-51.

LEMIEUX Denise et Lucie MERCIER, Les femmes au tournant du siècle, 1880-1940. Ages de la vie, maternité et quotidien, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1989.

MACDONALD Barbara, • Outside the Sisterhood: Ageism in Women's Studies •, Women's Studies Quaterly, 1989, 17, 1-2, pp. 6-11.

MCDANIEL Susan, « Les femmes dans un Canada en voie de vieillissement: une approche féministe », Cahiers québécois de démographie, 1989, 18-1, pp. 135-157.

MCDONALD Lynn et Richard WANNER, Retirement in Canada, Toronto, Butterworths, 1990.

MCIRVIN ABU-LABAN Sharon, • Femmes âgées: problèmes et perspectives •, Sociologie et sociétés, 1984, 16-2, pp. 69-78.

MELCHERS Ronald, • Début de l'ère industrielle et rapports intergénérationnels dans le milieu de travail •, in A-M. Guillemard et al. (dir.), Entre travail, retraite et vieillesse: le grand écart, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 105-120.

MONTIGNY Edgard-André, Foisted Upon the Government? State Responsabilities, Family Obligations and the Care of the Dependent Aged in Late 19th Century Ontario, Montréal - Kingston, McGill - Queen's University Press, 1997.

MONTIGNY Edgard-André, • Ornemental Non-Entities? Older Women, Historians and the Writings of Ellen Osler and Wilmot Cumberland •, Ageing and Society, 1997, 17-2, pp. 191-207.

MORTON Susanne, • Old Women and their Place in Nova Scotia, 1881-1931 •, Atlantis, 1995, 20-1, pp. 21-38.

NETT Emily, • A Call for Feminist Correctives to Research on Elders •, Documentation sur la recherche féministe, 1982, 11, pp. 225-226.

ORLOFF Ann, The Politics of Pensions. A Comparative Analysis of Britain, Canada and the United States, 1880-1940, Madison, University of Wisconsin Press, 1993.

PIETTE Christine, • Femmes, vieillesse et pauvreté à Paris dans la première moitié du XIXe siècle •, Recherches féministes, 1993, 9-2, pp. 13-42.

PORTIER-TRIBOULEY Mireille, Prise en charge de la vieillesse indigente par l'Assistance publique, 1900-1939. Un exemple: la Salpétrière, Mémoire de maîtrise, Paris, Université de Paris VII, 1989.

PREMO Terri, Winter Friends: Women Growing Old in the New Republic, 1785-1835. Urbana, University of Illinois Press, 1990.

PRENTICE Alison et al., Canadian Women: A History, 2e édition, Toronto, Harcourt Brace Jovanovitch, 1996.

QUADAGNO Jill, The Transformation of Old Age Security, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

REIFF Janice, Michel DAHLIN et Daniel SCOTT SMITH, « Rural Push and Urban Pull: Work and Family Experiences of Older Black Women in Southern Cities, 1880-1900», Journal of Social History, 1983, 16-4, pp. 39-48.

ROEBUCK Janet et Jane SLAUGHTER, • Ladies and Pensioners: Stereotypes and Public Policy Affecting Old Women in England, 1880-1940 •, Journal of Social History, 1979, 13-1, pp. 105-114.

SMITH Harold, • Gender and the Welfare State: the 1940 Old Age and Widows' Pension Act •, History, 1995, 80-260, pp. 382-399.

SNELL James, « Maintenance Agreements for the Elderly: Canada, 1900-1951 », Revue de la Société historique du Canada, 1992, 3, pp. 197-216.

SNELL James, • The Gendered Construction of Elderly Marriage, 1900-1950 •, Revue canadienne du vieillissement, 1993, 12-4, pp. 509-523.

SNELL James, The Citizen's Wage. The State and the Elderly in Canada, 1900-1951, Toronto, University of Toronto Press, 1993.

STEARNS Peter, Old Age in European Society, London, Croom Helm, 1977.

SNELL James, • Old Women: Some Historical Observations •, Journal of Family History, 1980, 5-1, pp. 44-57.

STEWART Stormie, • The Elderly Poor in Rural Ontario: Inmates of the Wellington County House of Industry, 1877-1907 •, Revue de la Société historique du Canada, 1992, 3, pp. 217-234.

STRONG-BOAG Veronica, The New Day Recalled. Lives of Girls and Women in English Canada, 1919-1939, Markham, Penguin Books, 1988.

STRUTHERS James. • Regulating the Elderly •, chap. in *The Limits of Affluence*. Welfare in Ontario, 1920-1970, Toronto, University of Toronto Press, 1994.

THOMPSON David, « Naître la bonne année? Age, justice et génération dans les États modernes », Sociétés contemporaines, 1992, 10, pp. 47-66.

164 Histoire de la vieillesse et histoire des femmes

VAILLANCOURT Yves, L'évolution des politiques sociales au Québec. 1940-1960, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1988.

WEILER Sue, • Industrial Scrap Heap: Employment Patterns and Change for the Aged in the 1920s •, Social Science History, 1989, 13-1, pp. 65-88.



Manon TREMBLAY, Des femmes au Parlement. Une stratégie féministe, Ed. du Remue-Ménage, Montréal, 1999, 314 pp.

L'ouvrage s'inscrit résolument dans le débat contemporain sur la parité et la place des femmes dans les lieux de décision, débat qui s'est récemment enflammé et qui divise les féministes.

Pourtant, partout le constat est identique, avec des nuances quantitatives. Les femmes, citoyennes à part entière depuis des dizaines d'années, restent les parentes pauvres de la représentation. Si l'on a d'abord laissé du temps au temps, en espérant que l'égalité s'instaure progressivement, la persistance de la minorisation des femmes indique clairement que ce déficit démocratique n'est pas le fait du hasard mais résulte d'une volonté délibérée. En retour il y a donc lieu de s'interroger sur les stratégies à mettre en œuvre pour contrer les freins à l'égalité.

Manon Tremblay passe en revue les théories les plus récentes des politologues féministes, telles Anne Philips ou Lisa Young, les débats autour du concept même de représentativité et aborde la question du danger de communautarisation, si souvent mis en avant pour repousser les mesures égalitaires. Elle se prononce clairement en faveur de la parité comme ligne d'horizon.

De manière plus concrète, et en prenant appui sur une large enquête menée après des femmes élues à la Chambre des Communes du Canada, elle analyse la manière dont les partis réagissent à la demande de • plus de femmes au pouvoir • et passe en revue les stratégies nécessaires pour que celles-ci accèdent réellement en plus grand nombre aux lieux de décision. Elle évoque tout à la fois l'aspect quantitatif, et donc les tactiques et les techniques électorales qui permettraient d'accélérer ce résultat, mais elle souligne aussi nettement l'aspect qualitatif du débat. Pour elle, les choses sont claires : il ne faut pas simplement envoyer des femmes au Parlement mais surtout il faut y envoyer des féministes.

Eliane Gubin (ULB)

L'Histoire sans les Femmes estelle possible? sous la direction de Anne-Marie SOHN et de Françoise THELAMON, Perrin, 1998, 427 pp.

Il est toujours difficile de rendre compte des actes d'un colloque, surtout quand celui-ci s'est tenu pendant trois jours au cours desquels des thèmes nombreux et extrêmement variès ont été abordés. L'ouvrage rend compte de cette extraordinaire richesse, traitant de domaines aussi divers que l'écriture de l'histoire et la construction des catégories, les innovations dans la discipline historique, la transmissions du savoir: au total vingt-quatre communications aux-quelles s'ajoutent les question-nements experts invités à les commenter. C'est dire que les actes sont foisonnants et qu'il ne sera pas possible de rendre compte ici de tous les apports.

Le titre est, à lui seul, un programme et une invite. Répondant aux interrogations antérieures (depuis « Les femmes ont-elles une histoire ? » (1973) à l'Histoire des Femmes en Occident (1990) en passant par L'Histoire des Femmes est-elle possible ? (1983), le colloque fait la démonstration de la nécessité

d'inclure désormais les femmes dans toutes les allées l'histoire. Il étudie les perspectives récentes, qu'elles se situent dans le domaine de l'histoire sociale (genre et classe) ou de l'histoire politique. Des propositions sont avancées pour modifier le regard et l'approche traditionnelle, allant de celle d'inverser systématiquement l'étude du travail en partant, non plus du lieu du travail, mais du foyer lui-même, à celle de revenir aux pratiques des biographies personnelles, qui paraissent plus utiles à certaines que les biographies collectives chères aux historiens du social.

Le volet politique, avec au cœur de celui-ci la question de la citovenneté, se devait de s'ouvrir largement au comparatisme. C'est chose faite, avec des contributions sur l'Allemagne ou le Canada. De même l'histoire du féminisme témoigne de cette nécessité comparative, de l'exigence d'une approche supranationale dès lors qu'un problème, en l'occurrence la minorisation des femmes, s'est posé partout au cours du siècle passé.

Mais le colloque a également abordé des aspects moins classiques. L'histoire de l'immigration, dont les femmes furent largement évincées, l'histoire du cinéma, l'histoire de la sexualité et du corps... autant de thèmes présentés à l'aune d'une problématique sexuée.

L'histoire culturelle, enfin, a permis d'aborder les deux versants des représentations : celui de la féminité et du féminin, mais aussi celui, plus récent, de la masculinité, étudiée ici par le biais du service militaire et de l'idéologique virile qu'il est censé perpétuer.

Au total un ouvrage dense, qui témoigne à merveille de la vitalité des études sur les femmes qui et dresse une sorte d'état des lieux de la recherche actuelle. Tel quel, il montre la manière dont « l'histoire des femmes travaille au sein d'une discipline qui bouge ».

Eliane Gubin (ULB)

H. PEEMANS-POULLET, (ss. dir.), La démocratie à l'épreuve du féminisme. Actes du colloque tenu à Bruxelles les 13 et 14 mars 1998, Université des Femmes, Bruxelles, 1998, 279 pages, 650 francs.

A l'occasion du cinquantième anniversaire de l'octroi du droit de vote aux femmes (mars 1948), l'Université des Femmes a organisé un colloque intitulé « la démocratie à l'épreuve du Féminisme. Confronter ces deux termes, féminisme et démocratie. est en soi d'un grand intérêt théorique, c'est de surcroît une question d'une actualité toujours brûlante. Des questions fondamentales y ont été posées, renversant certains schémas classiques, telles que : les femmes ont-elles été exclues de la démocratie mais surtout n'est-ce pas plutôt le terme démocratie qui est inadéquat?

Les actes de ce colloque viennent de paraître. Plusieurs intervenant(e)s y prennent la parole. Issus de disciplines et horizons divers, sociologues, politologues ou encore historiennes, participent pleinement • à la déconstruction d'une sorte de pensée unique au sujet de l'exclusion des femmes ».

L'histoire vient souvent éclairer les enjeux du débat actuel. Lancinante, elle apparaît comme un outil précieux pour analyser les discours contemporains et pose des jalons essentiels dans la compréhension des forces en mouvement. Eliane Viennot nous propose une relecture de la loi salique des plus passionnantes et montre le rôle non négligeable des femmes dans la direction des affaires publiques en France, présence suscitant les plus violentes attaques. Nathalie Picard nous apprend que des femmes ont eu la possibilité de voter de 1792 à 1849 dans le Bas-Canada, souligne le rôle des veuves dans ce processus tout en éclairant l'attitude et les discours des hommes face à cette spécificité. Toujours au Canada, mais un siècle plus tard, dans les années 1970, l'émergence de « l'Etat de femmes » a attiré l'attention de Jane Jenson.

Marie-Thérèse Coenen s'est attachée à analyser et décrypter les textes fondateurs de l'exclusion des femmes en Belgique. Etudiant l'histoire du suffrage féminin en Belgique, Eliane Gubin met en lumière les arguments utilisés pour légitimer l'exclusion des femmes, les enjeux de cette exclusion et surtout, plus novateur, les arguments parfois très ambigus utilisés par les féministes pour réclamer l'accès au suffrage. Leen Van Molle s'est plus spécialement attachée à étudier les comportements et réactions des partis politiques face aux femmes.

Mais les femmes ne se sont pas uniquement tournées et intégrées au sein de partis existants. Quelques unes, déçues et découragées par les réactions de ces derniers, ont pris la décision de former une liste électorale uniquement composée de femmes. Renée Wagener nous fait part d'une tentative effectuée au Grand-Duché de Luxembourg dans l'entre-deux-guerres.

Au-delà de l'accès au suffrage, les intervenant(e)s se sont donc souvent penché(e)s sur l'éligibilité et la représentation des femmes, leurs intérêts « spécifiques » ou encore leur participation au pouvoir. Olivier Paye analyse finement les dèbats parlementaires touchant à la question des quotas. Quant à Ann Carton, elle se penche sur

l'effet des dernières campagnes • Votez femme ».

La contribution de Bérangère Marquès-Pereira, qui avait fait grande impression sur tous les participant(e)s au colloque, reste d'une grande clarté. Avec maîtrise, l'auteure pose les termes du débat sur la parité, dressant un portrait nuancé des différents points de vues en présence.

D'autres contributions s'attachent à préciser la place des femmes au sein notamment de la Commission européenne et décrivent les outils mis en place pour faciliter l'intégration des femmes au sein du politique et de la politique.

Contributions de : Michèle Bribosia, Marie-Thérèse Coenen, Ann Carton, Sabine de Béthune, Danielle Debouverie, Jo De Leeuw, Annie De Viest, Eliane Gubin, Jane Jenson, Bérengère Marques-Pereira, Olivier Paye, Daniela Rofi, Hedwige Peemans-Poullet, Nathalie Picard, Leen Van Molle, Rien Van Meensel, Eliane Viennot, Renée Wagener.

Valérie Piette (ULB)

Les parlementaires et le droit de vote des femmes. Extraits des débats à la Chambre. Sources pour l'histoire des femmes en Belgique, numéro 66/68 de Chronique féministe, Hiver 98-99.

Que n'a-t-on écrit sur le vote des femmes durant ces dernières années! A l'occasion des débats sur la parité, en France comme en Belgique, ce sujet a été abondamment traité, disséqué, analysé. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'évoquer l'ouvrage de Geneviève Fraisse. La muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France, Paris, 1995, coll. Folio/ Histoire; ou encore le livre publié sous la direction d'Éliane Gubin et de Leen Van Molle, Femmes et politiques en Belgique, Bruxelles, Éditions Racine, 1998, On trouvera dans cette contribution une abondante bibliographie sur le sujet

Sur le plan historique, on n'a pas manqué de rappeler les dates essentielles de l'extension progressive du suffrage aux femmes jusqu'en 1948, année, en Belgique, où les femmes purent voter pour tous les niveaux de pouvoirs. L'expression suffrage universel recouvrait enfin sa véritable signification.

Malgré cette pléthore d'analyse, il est utile et même régénérant, de se replonger, périodiquement, dans les documents originaux — les sources, selon l'expression consacrée par les historiens — qu'elles soient normatives ou autres pour se colleter, dans un face à face tantôt désolant tantôt amusant, avec les textes qui déterminèrent l'exclusion des femmes de la citoyenneté, puis leur «octroi» du droit de vote.

C'est ce plaisir que nous offre l'ouvrage de l'Université des Femmes réalisé par Hedwige Peemans-Poullet dont on connaît l'extrême sensibilité sur cette question, autant que sur celle de l'inégalité économique.

Que contient-il? L'essentiel des débats parlementaires sur le droit de suffrage, du Congrès National de 1830-1831 (la Constituante mise en place après la révolution de 1830) jusqu'en 1948. Un corpus quasi complet des discussions à la Chambre des Représentants d'une séquence historique close, avant que ne s'ouvra celui de la parité. On y trouve également, lorsqu'il le faut pour éclairer ces débats, des textes réglementaires, des lois électorales, des pétitions... etc. Les débats au Sénat n'ont pas été retenus. On peut le regretter car, même si souvent ils sont redondants par rapport à ceux de la Chambre, ils reflètent encore mieux les mentalités de résistance; de plus, souvent, ces débats succèdent à ceux de la Chambre et constituent dès lors une sorte de réponse, le plus souvent conservatrice, d'une catégorie de représentants dont on ne peut ignorer le poids. Et ne perdons de vue que le Sénat avait alors les mêmes compétences que l'autre assemblée et pouvait donc modifier sinon bloquer certaines propositions.

Le travail effectué est considérable. Quoi qu'en dise l'auteure, la lecture des débats parlementaires n'est pas toujours plaisante. Mais lorsqu'on les cible sur un sujet précis, comme c'est le cas ici, on en élimine les discours inutiles, emphatiques et les effets de manche - l'auteure a malgré tout, et c'est heureux, procédé à quelques coupes - la peut lecture en devenir plaisante. Mais surtout, elle permet une lecture historienne, celle qui permet de rencontrer, au premier degré, la mentalité de telle époque, l'imaginaire de telle classe, les raisons dites et non dites de tel ou tel parti, les évolutions au sein des partis, leurs fractures, etc.

Cet ensemble de documents n'est pas livré tel quel. Une texte introductif ouvre chaque partie de l'ouvrage qui en comporte quatre, correspondant aux quatre moments clefs suffrage: la période du suffrage censitaire, celle du suffrage plural (1893-1919), celle, la plus longue de l'ouvrage, de la révision constitutionnelle octroya le suffrage universel masculin et le suffrage féminin pour les élections communales, et enfin, celle de l'adoption du suffrage féminin à tous les niveaux de pouvoirs.

Il convient également d'attirer l'attention sur l'introduction générale. L'auteure y propose interprétation une de paradoxe: comment expliquer qu'aucune femme ne put, à l'origine, voter ni être élue alors qu'aucun texte constitutionnel ou autre ne l'interdisait formellement? Pour Hedwige Peemans-Poullet, cette situation s'explique par l'adoption de la formule française des droits politiques dérivés qui bénéficièrent pendant des décennies aux seuls hommes: les droits politiques découlant du cens payé par une

femme mariée sont transférés à son mari, ceux d'une veuve au fils qu'elle désigne ou, à défaut, à un gendre, ceux d'enfants mineurs au père qui a la touissance de leurs biens (p. 4). Cette analyse est convaincante mais elle n'explique pas encore l'origine même de ces droits dérivés. N'est-ce pas dans le droit civil, celui du Code Napoléon de 1804, qu'il faut la rechercher? Le droit civil est le droit commun d'où dérive tous les autres droits. La situation de la femme mariée y est catastrophique. L'autorité maritale y est dominante. Tout acte de la femme doit obtenir l'autorisation du mari. De là. croyons-nous, l'irradiation vers les autres droits qui empruntent au droit civil l'acte transféré. notamment dans le droit du suffrage.

Il n'en demeure pas moins une étrangeté dans ce système : pourquoi la femme non-mariée, la célibataire, ne bénéficiait-elle pas du droit de vote, alors qu'elle ne subissait pas l'effet d'un droit politique dérivé? L'auteure pose la question. Il manque la réponse, que les textes, il est vrai, ne fournissent pas. Ne pourrait-on considérer qu'ici aussi, par un processus d'aspiration de type juridique et cultu-

rel, la célibataire fut assimilée à la femme mariée, parce que femme tout simplement, et qu'elle était marquée, malgré quelques sursauts révolutionnaires, par « l'imbecillitas sexus », la faiblesse du sexe, concept issu du droit romain et qui, solidement imprégné dans l'imaginaire collectif, fit tant de ravages à la reconnaissance des droits fondamentaux aux femmes?

En conclusion, voici donc un livre à se procurer. A lire par morceaux, à savourer périodiquement pour mieux s'imprégner d'une histoire qui appartiendra bientôt à un millénaire achevé.

Un souhait encore. Que l'Université des Femmes continue à publier des sources et des textes aujourd'hui introuvables, sauf pour les chercheur(e)s dont c'est le métier. Ces documents manquent cruellement. Seule la lecture des sources permet à chacun de construire son opinion et ses convictions et de s'armer pour adopter une attitude critique à l'égard des interprétations proposées par les doctes chercheur(e)s.

Jean-Pierre Nandrin (FUSL)

Le piège de la parité. Arguments pour un débat, Paris, Hachette Littératures, 1999 (collection de poche Pluriel, n° 982).

Si le combat pour le suffrage féminin est une histoire achevée, celui de la représentation des femmes reste posé. En France, le combat pour la parité fut rude. La polémique fit rage par journaux interposés, les opposants à la parité n'étant pas forcément des anti-féministes, loin s'en faut.

Dans la collection Hachette-Littératures (mais pas encore en format de poche) était paru, en avril 1999, le livre de Roselyne Bachelot et Geneviéve Fraisse, Deux femmes au royaume des hommes. La parole était donnée aux tenants de la parité entre hommes et femmes.

Dans ce livre-ci, la parole est donnée aux opposants et opposantes à la parité.

L'on sait combien ce débat touche toutes les sciences humaines. Il interpelle le politologue sur l'essence méme de la démocrate, le juriste sur la notion de discrimination positive et la notion d'égalité, le politique sur les enjeux électoraux, le sociologue sur la plainte des femmes et l'historien sur les origines de cette question qui rejoint l'interrogation du philosophe sur le statut de la question politique. Bref, tout le monde est concerné, intellectuellement, affectivement, soit encore très concrètement dans l'acte de vote et/ou dans l'engagement politique.

Il ne s'agit pas ici de débattre de cette question. Rappelons, en gros et en simplifiant à outrance, que les partisans de la parité partent d'un constat : la proportion des femmes élues dans les assemblées est dérisoire et la permanence de cette «non-éligibilité, est l'indice d'une discrimination qu'on ne saurait isoler de l'ensemble de celles dont les femmes sont encore l'objet. Mais, sur le plan politique, la discrimination est la plus criante. Autrement dit. l'exercice du vote par les femmes n'a pas permis à celles-ci, ni automatiquement ni progressivement, de devenir effectivement des représentantes de la Nation. Il convient donc de pallier ce grave dysfonctionnement, en introduisant soit la parité dans la représentation soit des quotas obligatoires sur les listes électorales.

Les opposants se fondent sur la notion d'universalisme. Il est vrai, comme l'observe Dominique Schnapper, que la tradition républicaine en France souligne, à juste titre, l'exploitation qui fut longtemps faite par les hommes de l'argument universaliste pour écarter les femmes de la vie publique. Mais il s'agit là, selon elle, d'un faux universalisme, celui qui se confondait avec un groupe particulier, les hommes (p. 115). Le «vrai» universalisme ne peut se confondre avec une catégorie précise. L'universel n'est pas un contenu, c'est une référence et une aspiration. Toutours selon Dominique Schnapper, c'est au nom du véritable universel que les femmes doivent continuer à mener leur combat. Il serait paradoxal d'inscrire dans le texte fondateur de l'ordre public - la Constitution, qui est le lieu par excellence de la transcendance par le politique - la différence sociale et politique instituée entre les hommes et les femmes au nom d'arguments biologiques.

On a cité Dominique Schnapper. On pourrait en citer bien d'autres. C'est tout l'intérèt de ce livre de réunir des textes parus dans la presse et d'autres dissicilement accessibles, comme par exemple des communications à des colloques. Ceux parus dans la presse sont intéressants car ils répondent aux partisans de la parité autant que les opposants débattent entre eux et ajoutent, à chaque fois, de nouveaux arguments. On y trouve ainsi, mais la liste n'est pas exhaustive, des textes d'Eleni Varikas. Evelvne Pisier, Elisabeth Badinter, Danièle Sallenave, Isabelle Girard, Jacques Julliard, Georges Vedel, Bernard-Henry Lévy, Florence Gauthier, Michèle Riot-Sarcey, Luc Ferry, Mona Ozouf, Liliane Kandel... etc. Un florigèle passionnant. On peut regretter que l'éditeur n'ait pas publié un seul livre contenant les textes et des partisans et des opposants à la parité.

Notons, pour conclure, qu'en Belgique, à la suite de la loi du 24 mai 1994, une répartition plus équilibrée est assurée entre les hommes et les femmes sur les listes de candidatures aux élections. Cette loi prévoyait que ces dispositions n'étaient d'application qu'à partir du 1er janvier 1996. Les élections du 13 juin 1999 ont donc été les premières où la quotité des deux tiers a été d'application. Et l'on peut constater que si 18 femmes

ont été élues directement à la Chambre en 1995, ce sont 29 femmes qui l'ont été en 1999, soit 24% du nombre total d'élus à la Chambre (P. BLAISE, «Les résultats des élections législatives du 13 juin 1999. I. La Chambre et le Sénat», Courrier hebdomadaire du CRISP, n° 1653-1659, pp. 46 et 66). On peut y voir un premier effet de la loi sur les quotas. Mais on est loin de la parité...

Jean-Pierre Nandrin (FUSL)

Liliana MADEO, Donne cattive. Cinquant'anni di vlia italiana, La Tartaruga edizioni, Milan, 1999.

Journaliste et écrivaine, Liliana Madeo a choisi d'exhumer l'histoire d'une dizaine de femmes contre. qui ont défrayé la chronique en Italie dans la seconde moitié du XXe siècle et sont représentatives de l'évolution des mœurs dans la péninsule. Des femmes et des jeunes filles qui, à priori, n'étaient en rien destinées à occuper l'avant-scène l'histoire mais dont le comportement, en marge de la tradition méridionale, a ouvert l'Italie à la modernité. Ces femmes incommodes, ces • mauvaises femmes • pour traduire le sens du titre, sont sorties du rang et ont fait scandale pour des raisons diverses.

On suivra ainsi l'itinéraire d'une femme qui, en Sicile, est dans la mafia mais transgresse ses lois machistes en vengeant ellemême son mari, les armes à la main, et d'une autre qui, êgalement en Sicile, s'oppose à la masia, se prêsente comme candidate communiste aux élections et affronte les structures mafieuses. Trente ans plus tard, cherchant à savoir ce qu'est devenue la petite section communiste du village où elle s'était investie et qu'elle a quitté depuis longtemps, elle reçoit une lettre du nouveau secrétaire... une jeune fille qui parallèlement étudie, anime le syndicat et fait du journalisme!

L.M. évoque aussi le personnage mythique de la « dame blanche », Giulia Occhini, maîtresse de Fausto Coppi, qui nous fait replonger dans l'univers mental des années cinquante en Italie, cette décennie insupportable d'hypocrisie et de croisade de moralisation religieuse. La « dame blanche », qui est mariée comme l'est d'ailleurs le célèbre

coureur cycliste, représente dans ce contexte la transgression suprême. Les passeports de deux « délinquants ». contre lesquels l'Eglise a demandé des sanctions impitoyables, leur sont enlevés, ce qui empêche le champion de courir à l'étranger. la « coupable » d'adultère est emprisonnée, puis astreinte à résidence surveillée. Il lui est refusé pendant des années de voir ses enfants légitimes et le fils qu'elle aura de Fausto Coppi, né à Buenos Aires, ne peut porter en Italie le nom de son père. Aucune sanction pénale ne frappera cependant le champion car, jusqu'en 1961 encore, la Cour constitutionnelle italienne considère que seul l'adultère féminin est condamnable. Mais le scandale de la dame blanche • fera avancer l'idée qu'il existent des couples souhaitant vivre ouvertement hors des structures étroites et inébranlables du mariage sacralisé.

Dans le même sens, Loriana Nunziati, une jeune fille de Prato qui, en 1958, refusa de cêder aux pressions de l'évêque voulant la forcer à se marier religieusement, a fait progresser la sécularisation de la société italienne. La jeune fille était d'accord avec son fiancé, un

communiste qui avait commandé un détachement de résistants pendant la guerre, pour ne se marier que civilement. Elle tint tête et résista aux intimidations religieuses la menacant d'excommunication, de refus de sacrements ainsi ou'aux pressions exercées sur sa famille1. L'évêque fit lire et publier une condamnation exemplaire du jeune couple qu'il traitait de concubins publics scandaleux , à la suite de laquelle le jeune marié fut agressé en rue et battu par des inconnus. Loriana Nunziati ellemême menacée et publiquement insultée arrivera, avec son mari. à faire condamner en premiére instance l'évêque de Prato à une amende pour diffamation². Une premiére en Italie depuis la signature des Accords du Latran...

Une autre « sans vergogne » est Franca Viola, une jeune Sicilienne de la région de Trapani qui, enlevée et violée en 1965 par une jeune chef mafieux, refuse le mariage qui lui est offert en réparation de son honneur perdu. Elle refuse de se taire de d'obéir ลน code millénaire, elle ne se laisse pas intimider par les menaces mais proclame au contraire: « c'est celui qui fait certaines choses qui perd son honneur et non celle qui le subit . Elle préfère être une « sans vergogne » que d'épouser celui qu'elle méprise. Suite à ce précédent tapageur, le Parlement italien modifiera la loi qui, jusque là, acceptait que le mariage « répare » les violences sexuelles. Le jeune masieux sut condamné à une sévère peine de prison et Franca Viola continue à défier la vieille Sicile en se mariant sans honte avec un autre jeune homme en 1968... en robe blanche et fleurs d'orangers.

Claudia Betrani Ceppi a aussi fait évoluer les mentalités en refusant l'examen gynécologique prévu par la loi italienne pour toutes les mineures d'âge délinquantes. Cette lycéenne de 17 ans était accusée d'avoir publier dans le journal scolaire de son

^{1.} L'évêque de Prato précise que les parents des époux ont manqué gravement à leurs devoirs en permettant ce péché scandaleux et à Pâques, les deux familles sont privées, par mesure de rétorsion, de l'eau bénite distribuée à cette occasion.

^{2.} Mais le 25 octobre 1959 la cour d'Appel de Florence reviendra sur ce jugement, absoudra l'évéque et condamnera les époux aux frais du procès.

très bourgeois lycée milanais de la littérature « obscène ». En réalité, il s'agit du compte-rendu d'une table ronde organisée dans l'école sur le thème « A quoi pensent les jeunes filles ? ». Les lycéennes y avaient parlé de leur désir d'avoir accès à des moyens contraceptifs, à des rapports sexuels pré-matrimoniaux et à la même liberté de mœurs que les garçons. Claudia, convoquée au Palais de Justice, avait refusé, avec l'appui de sa famille, une humiliation dégradante et vexatoire prévue par la loi. Quelques tours plus tard, 2000 étudiants milanais appuvaient les élèves du lycée Parini dans une Marche pour la Liberté. Le procès se termina par l'acquittement des journalistes lycéens mais par la condamnation des responsables de l'imprimerie du journal scolaire. Le New York Times et Le Monde interprèteront cependant l'acquittement comme signe d'un très grand changement en Italie.

On peut regretter qu'à ces figures réellement emblématiques de l'histoire contemporaine des femmes en Italie l'auteure ait mêlé des portraits plus discutables de criminelles (certes en rupture mais pas toujours pour la cause des femmes), de femmes politiques, de journalistes de mode ou de féministes qui n'ont pas marqué au même degré les exemples précédents des moments forts pour l'évolution des mœurs.

L'Italie d'aujourd'hui, blasée de porno-stars, de femmes carriéristes, de femmes filiformes aux cheveux blonds, au taux de fécondité le plus bas de toute l'Europe, se souvient difficilement qu'en 1973 encore la cour de Cassation accordait aux maris italiens la séparation (il n'était pas encore question de divorce) aux torts de l'épouse si celle-ci n'était plus vierge lors de la consommation du mariage (ce délit étant considéré comme une injure grave faite à l'époux). Le code civil italien reconnaissait des circonstances atténuantes aux hommes qui commettaient un « crime d'honneur ». Une femme se sachant stérile et l'ayant caché à son futur époux voyait la séparation automatiquement proclamée à ses torts mais elle ne pouvait obtenir la séparation d'un mari impuissant car la conduite de celui-ci tant involontaire ne pouvait être qualifiée d'injurieuse.

En quelques décennies, les sorcières dont L. M. retrace les itinéraires ont défié ces nor-

mes et fait s'écrouler des conventions millénaires, des tabous qu'on pensait inébranlables. Leu voix ferme s'est élevée du chœur traditionnel avec pour fil conducteur la transgression. A travers polémiques et conflits, l'audace obstinée de ces mauvaises femmes a ébranlé des forteresses.

Anne Morelli (ULB).

Ont collaboré à ce numéro:

Aline Charles est historienne. Chercheure à l'Institute for Human Development, Life Course and Aging de l'université et Toronto et enseignante au département d'histoire de l'université du Québec à Montréal.

Sandrine Dauphin est docteure en Sciences politiques de l'Université de Paris II.

Malou Haine est chef de département-conservateur au Musée des Instruments de Musique à Bruxelles. Elle est professeure à la section de musicologie de l'Université libre de Bruxelles.

Danielle Roster est professeur en musicologie et a étudié l'histoire de l'art à Salzbourg, elle participe à divers projets de documentation féminine artistique à Luxembourg.

Karin Schneider est licenciée en histoire, diplômée de l'Université libre de Bruxelles.

Sabine Van Cauwenberge est historienne de l'art et diplômée en études féministes. Collaboratrice à Gynaīka, elle a été détachée pour participer à la préparation de l'exposition « A chacun sa grâce ».

NUMÉROS PRECEDENTS

n°l	Féminismes
n°2	Sciences et cultures
n°3	Femmes et médecine
nº4	Travail (épuisé)
n°5	Métiers
nº6	Femmes en lettres
n°7	Citoyenneté
n°8	Femmes dans la cité. Amérique latine et Portugal
n°9	Engagements féminins
n°10	Trajectoires de femmes
nº11	Femmes artistes (1)

Sextant

Femmes artistes (2)

L'histoire des femmes artistes est le plus souvent celle de l'exclusion, du dénigrement, de l'amnésie et des succès aussi exceptionnels que singuliers.

Pour comprendre cette situation, les historiennes qui se sont penchées sur la question ont souligné le poids du contexte social et des rapports de pouvoir qui régissent la production et les milieux artistiques.

Les volumes 11 et 12 illustrent l'historicité de ces facteurs de marginalisation qui frappent les femmes dans tous les domaines de l'art.





Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par le *Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes* de l'ULB et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par le *Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes* de l'Université libre de Bruxelles, ci-après dénommé GIEF-ULB, et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par le GIEF-ULB et mises en ligne par les Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec le GIEF-ULB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, le GIEF-ULB aura pris le soin de conclure un accord avec leurs ayant droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines défectuosités peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc.-. Le GIEF-ULB et les Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, le GIEF-ULB et les Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination du GIEF-ULB et des 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Le GIEF-ULB et les Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par le GIEF-ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation au GIEF- ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser au Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes GIEF-ULB, Secrétariat de rédaction, 50 avenue F. Roosevelt CP175/01, 1050 Bruxelles ou par courrier électronique à sextant@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'usager s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université libre de Bruxelles – Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes et Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir Article 3) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références au GIEF-ULB et aux Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.