



**HAL**  
open science

## Le corps en jeu : Guilhermina Suggia à la Villa Molitor

Ana Paixão

► **To cite this version:**

Ana Paixão. Le corps en jeu : Guilhermina Suggia à la Villa Molitor. Artistes et intellectuelles portugaises en France. Itinéraires multiples, Oct 2022, Paris, France. hal-04318532

**HAL Id: hal-04318532**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04318532v1>**

Submitted on 6 Dec 2023

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

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

## LE CORPS EN JEU : GUILHERMINA SUGGIA A LA VILLA MOLITOR

Ana Paixão

Université Paris VIII et CESEM-UNL

Quand Guilhermina Suggia (1885-1950) arrive à Paris en 1906, à l'âge de 21 ans, elle avait déjà une carrière d'interprète consolidée sur la scène internationale. Son séjour parisien se terminera de façon soudaine début 1914, lorsqu'elle quitte la France pour continuer sa carrière à Londres, ville qui la consacre comme musicienne d'exception. Cependant, sa singularité se développera à Paris pendant une période où elle crée sa spécificité artistique, sa place sur les scènes européennes, son identité musicale, son indépendance, échappant à toute forme d'enfermement social pour garder son statut de musicienne.

Presque dix ans après son séjour à Paris, le peintre britannique Augustus John<sup>1</sup> l'immortalise à l'apogée de son interprétation, tout en gardant l'épithète *Madame Suggia* en français. Son corps y est transfiguré au paroxysme de sa performance, les doigts musclés de la main gauche s'ouvrent aux notes aigües du bras du violoncelle, ses jambes écartées sous la robe écarlate intègrent l'instrument comme partie de son corps, et son bras droit s'ouvre à l'amplitude maximale d'un geste en mouvement, où l'archet est la continuité de sa main. L'archet commence au fond de sa colonne vertébrale : Guilhermina Suggia et son instrument ne forment alors qu'un seul corps musical. Un corps féminin sur scène qui agite les codes de son temps.

### 1. Le corps féminin sur scène

La musique n'échappe pas aux catégorisations et aux inégalités de genre. Y-a-t-il des instruments masculins et féminins ? Y-a-t-il des genres du jeu musical ? Souffler, frapper, frotter ou toucher d'un instrument sont des gestes qui ont des implications sociales et genrées. Les comportements corporels sont intimement liés à ce qui est, ou à ce qui n'est pas autorisé sur scène à une période déterminée, des prérogatives associées aux « dispositions naturelles [...] fondées sur une base anatomique et donc objective »<sup>2</sup>.

La princesse Maria Bárbara de Bragança fut l'une des grandes clavecinistes portugaises du XVIII<sup>e</sup> siècle, et la difficulté technique des partitions, que son maître Domenico Scarlatti composait pour elle, l'atteste. Pourtant, la vingtaine de tableaux qui la représente ne la montre jamais assise à son instrument<sup>3</sup>. L'accès des femmes à la scène théâtrale ou musicale était interdit par le roi Jean V, son père, limitant le féminin à des espaces privés. Maria Bárbara avait le droit de jouer du clavecin, mais exclusivement dans les cercles clos de la cour du Portugal, sans jamais se montrer publiquement. Elle est devenue par la suite reine d'Espagne, à une période où la mode était aux reines musiciennes. Sa tante, la célèbre harpiste Marie-Antoinette<sup>4</sup>, éblouissait la cour de Versailles, un milieu fermé certes, mais où la représentation visuelle était déjà possible. La harpe, le clavecin et plus tard le piano étaient ainsi des instruments socialement légitimes et convenables pour une femme du fait que ce sont des instruments du toucher.

---

<sup>1</sup> Augustus John, *Madame Suggia*, 1920-23, London, disponible à l'adresse <https://www.tate.org.uk/art/artworks/john-madame-suggia-n04093> (consulté le 27 janvier 2023).

<sup>2</sup> Mélanie Traversier et Alban Ramaut, *La musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 51.

<sup>3</sup> À titre d'exemple, il y a les tableaux suivants : Domenico Duprà, *Bárbara de Braganza, reina d'España*, de 1725, Musée du Prado, disponible à l'adresse <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/barbara-de-braganza-reina-de-espaa/cd3e8de4-b8b4-4569-961d-49064c6fb2ae> (consulté le 27 janvier 2023) ; Jean Ranc, *Bárbara de Braganza, como Princesa de Asturias*, 1729, Musée du Prado, disponible à l'adresse <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/barbara-de-braganza-reina-de-espaa/b84c305c-0890-407b-babe-c97cd330f374> (consulté le 27 janvier 2023) ; Louis-Michel Van Loo, *Bárbara de Braganza, reina d'España*, Musée du Prado, disponible à l'adresse <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/barbara-de-braganza-reina-de-espaa/34c58708-80de-4335-ac06-739c3cda624b?searchid=c1b55bc9-5e89-b322-33e5-ce13d6715993> (consulté le 27 janvier 2023) ; Anonyme, *Bárbara de Braganza, reina d'España*, XVIII<sup>e</sup> siècle, Musée du Prado, disponible à l'adresse <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/barbara-de-braganza-reina-de-espaa/dd26e22d-23df-4bce-bbea-aabd5d1b6f7c?searchid=259f2cd2-737b-9d26-6fe5-b2c068063d6c> (consulté le 27 janvier 2023).

<sup>4</sup> Jean-Baptiste-André Gautier d'Agoty, *Marie-Antoinette jouant de la harpe dans sa chambre à Versailles*, 1775, Château de Versailles, disponible à l'adresse [https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jean-baptiste-andre-gautier-d-agoty\\_marie-antoinette-jouant-de-la-harpe-dans-sa-chambre-a-versailles\\_gouache](https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jean-baptiste-andre-gautier-d-agoty_marie-antoinette-jouant-de-la-harpe-dans-sa-chambre-a-versailles_gouache) (consulté le 27 janvier 2023).

À la même période, Elisabeth Vigée-Le Brun, portraitiste de Marie-Antoinette a également représenté la soprano Luísa Todi, grande interprète portugaise du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui s'est produite en France avant la révolution. Le portrait la montre en Sainte Cécile, patronne de la musique, comme une femme chaste entièrement dévouée à son art musical<sup>5</sup>. Aux femmes interprètes étaient assignés des rôles et des instruments bien précis pour garder une posture corporelle peu exubérante, souvent assise. D'autres instruments n'étaient pas jugés convenables, comme la flûte, trop phallique ; le violon, instrument soliste et de relief ; ou le violoncelle, exemple frappant qui demande à l'interprète d'écartier les jambes pour le tenir. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le violoncelle était encore considéré comme un instrument à « caractère masculin »<sup>6</sup>, comme continuait à le souligner le musicologue allemand Wilhelm Wasielewski, en 1894.

L'évolution physique de l'instrument et l'adjonction de la pique permettront dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle de le jouer sans que les jambes doivent le tenir. Véritable pionnière du début du XIX<sup>e</sup> siècle, la violoncelliste française Lise Christiani (1827-1853) est devenue la première violoncelliste professionnelle. Felix Mendelssohn lui a dédié sa *Romance sans paroles*, opus 109. Cette dernière jouait le violoncelle en position latérale, l'appuyant sur sa pique, obéissant aux mêmes principes de contrainte sociale qui contraignaient les femmes à monter à cheval en amazone. La britannique Beatrice Harrison<sup>7</sup>, créatrice du célèbre concerto d'Elgar, fera de même, plaçant son corps à côté de celui de son instrument.

La première violoncelliste à assumer sur scène l'emboîtement de l'instrument dans son corps, les jambes écartées, sera Guilhermina Suggia. Née à Porto le 27 juin 1885, d'un père violoncelliste et professeur de musique au Conservatoire de Lisbonne, elle avait une sœur aînée, Virgínia<sup>8</sup>, qui avait suivi les cours de piano du père, Augusto. Enfant prodige, Guilhermina se fera très vite remarquer de par ses capacités musicales et son travail rigoureux, accompagnée par sa sœur au piano. Les deux jeunes musiciennes se produiront pour la première fois à Matosinhos en 1892. Le *Jornal de Notícias* du 13 octobre de cette année décrira l'étonnement du public et de la critique musicale : « O movimento do arco, forte e seguro, é muito admirável para uma idade em que aos dedos falta a força e a agilidade que apenas o estudo e a prática trarão com o tempo. A forma de tocar foi de tão extraordinária que todos se levantaram para aplaudir, para a cobrir de beijos »<sup>9</sup>.

Les années suivantes, les deux sœurs se produiront régulièrement sur les scènes du nord du Portugal, et le chef d'orchestre Bernardo Moreira de Sá invitera Guilhermina à devenir violoncelliste du Quatuor Moreira de Sá, remplaçant Joaquim Casella<sup>10</sup>, et plus tard de l'Orpheon Portuense entre 1897 et 1901. Entre ses 12 et 15 ans, Suggia a joué à côté de musiciens de renommée, tels que Ferruccio Busoni, Fritz Kreisler ou Jacques Thibaud. À l'âge de 13 ans, pendant l'été 1898, Guilhermina fera une rencontre décisive pour son avenir professionnel et personnel : le jeune et déjà réputé violoncelliste de 22 ans, Pablo Casals, l'entendra jouer à plusieurs reprises au nord du Portugal, où il s'était installé pour passer la période estivale et intégrer le Sextuor d'Espinho<sup>11</sup> à côté de Moreira de Sá. Casals l'acceptera en tant qu'étudiante pour des cours d'été pour perfectionner sa technique qui était celle de son père. La libération de l'autorité d'Augusto, simultanément père et professeur, aura lieu en mars 1901, quand les deux sœurs joueront au Palácio das Necessidades, à Lisbonne, invitées par le roi Carlos I et la reine Amélia. À l'issue de ce concert, Guilhermina demande à la reine de lui accorder une bourse pour poursuivre ses études à l'étranger.

Leipzig sera la destination choisie et le violoncelliste Julius Klengel l'accepte dans son groupe d'étudiants pendant seize mois, entre 1901 et 1903. Il écrira plus tard : « Elle est une violoncelliste au mérite

---

<sup>5</sup> Elisabeth-Louise Vigée Le-Brun, *Luísa Todi en Sainte Cécile*, 1789, Musée de la Musique de Lisbonne, disponible à l'adresse [http://www.museunacionaldamusica.gov.pt/images/stories/Peca%20do%20Mes/Museu\\_da\\_Musica\\_Peca\\_do\\_Mes\\_Outubro\\_2011.pdf](http://www.museunacionaldamusica.gov.pt/images/stories/Peca%20do%20Mes/Museu_da_Musica_Peca_do_Mes_Outubro_2011.pdf) (mis en ligne le 1<sup>er</sup> octobre 2011, consulté le 27 janvier 2023).

<sup>6</sup> « Le caractère masculin du Violoncelle est plus adapté à des sujets de nature sérieuse », Wilhelm Joseph von Wasielewski, *The Violoncello and Its History*, London, Novello and Co. Ltd., 1894, p. 212-213. Notre traduction.

<sup>7</sup> Dorothy Wilding, *Beatrice Bohun Harrison*, photography by William Hustler et Georgina Hustler, National Portrait Gallery, London, disponible à l'adresse <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw170457> (consulté le 27 janvier 2023).

<sup>8</sup> Une photographie des deux sœurs est mise à disposition sur le site de Alessandra Barabaschi, *Historic women performers: Guilhermina Suggia*, disponible à l'adresse <https://tarisio.com/cozio-archivio/cozio-carteggio/historic-women-performers-guilhermina-suggia/> (mis en ligne le 7 mars 2018 et consulté le 27 janvier 2023).

<sup>9</sup> *Jornal de Notícias*, Porto, 13/10/1892, Câmara Municipal de Matosinhos, Biblioteca Florbela Espanca, e Arquivo Histórico Municipal, Matosinhos, Fundo Guilhermina Suggia.

<sup>10</sup> Le Quatuor Moreira de Sá est composé, à partir de 1903, par Bernardo Moreira de Sá, Henrique Carneiro, Benjamin Gouveia et Guilhermina Suggia; Ana Maria Liberal da Fonseca, « Bernardo Moreira de Sá (1853-1824). Personalidade marcante na vida musical portuense », Braga, tese de Mestrado apresentada à Universidade do Minho, 2000, p. 18.

<sup>11</sup> Pablo Casals se produira pour la première fois à Espinho avec Bernardo Moreira de Sá en 1899, avec quatre concerts à l'Orpheon Portuense. En 1903, Pablo Casals se produira avec Bernardo Moreira de Sá et Harold Bauer à Porto, Braga et Lisbonne. Voir Ana Maria Liberal da Fonseca, « Bernardo Moreira de Sá... », *Ibid.*

artistique le plus élevé, n'ayant rien à craindre en comparaison avec des violoncellistes du sexe masculin »<sup>12</sup>. Pour le prouver, Klengel lui écrit un *Caprice en forme de Chaconne d'après un thème de Schumann*, op. 43<sup>13</sup>, partition assez complexe.

## 2. Le corps de Suggia mis en scène

Comme nous venons de le voir, le violoncelle a longtemps été perçu comme un instrument masculin<sup>14</sup>, sans compter que la forme des instruments à cordes frottées évoque la silhouette féminine<sup>15</sup>. Le 26 février 1903, quand Suggia monte sur scène à la Leipzig Gewandhaus sous la baguette d'Arthur Nikisch pour jouer le concerto pour violoncelle op. 33 de Volkmann, elle sera la première violoncelliste et l'instrumentiste soliste la plus jeune à se produire sur cette importante scène. Suggia jouera la totalité du concert deux fois, répondant à l'enthousiasme démesuré du public. Ce soir-là, elle deviendra une musicienne à renommée internationale.

Suggia a très vite compris à quel point ce serait fondamental pour devenir musicienne reconnue dans un monde masculin d'avoir une technique solide, une identité musicale et une apparence irréprochable, comme elle le donne à voir depuis les premières publications dans la presse sur elle<sup>16</sup>. Simone de Beauvoir l'écrirait plus tard, en 1949 : « Les femmes doivent s'habiller pour se montrer, et se montrer pour se faire être »<sup>17</sup>.—Au XIX<sup>e</sup> siècle, la musicologue Françoise Escal soulignait déjà à quel point la communication gestuelle était fondamentale pour mener une carrière musicale, surtout pour les femmes qui doivent créer une singularité pour conquérir leur place sur scène<sup>18</sup>.

Guilhermina Suggia prenait soin de son image au même titre que de sa qualité technique ; ses performances étaient inoubliables de par son expressivité, et son geste large. Son image évolue et la jeune fille se transfigurera sur scène. La critique musicale montre cette évolution : Suggia devient progressivement une violoncelliste sûre d'elle-même, sensuelle et osée lors de ses performances<sup>19</sup>.

Si le corps de l'interprète est l'espace premier de création et de résonance, Suggia a totalement compris à quel point « corps et musique ont partie liée »<sup>20</sup>. Sa corporéité est constitutive de la production sonore et le rapport entre son corps et son instrument devient intense, fusionnel, presque intime. Simultanément, elle a su créer une image identitaire avec son cheveu court ondulé, ses parures à plumes, paillettes, bretelles, ornements ou soie. La construction de sa place d'interprète impliquera ainsi une conquête de la technique, de la musicalité, et la création d'une image raffinée. Depuis ses débuts à Leipzig, son corps en jeu fera évoluer les codes symboliques du violoncelle, qui renvoyaient à un imaginaire culturel masculin.

---

<sup>12</sup> Fátima Pombo, *Guilhermina Suggia: A Sonata de Sempre*, Matosinhos, Edições Afrontamento / Câmara Municipal de Matosinhos, 1996, p. 60. Notre traduction.

<sup>13</sup> Le titre exact de la partition que Julius Klengel dédiera à Guilhermina Suggia, en 1905, est la suivante : *Caprice in Form einer Chaconne unter freier Benutzung eines Themas von Robert Schumann für Violoncell allein* [*Caprice en forme de chaconne selon un thème de Robert Schumann pour violoncelle solo*], op.43.

<sup>14</sup> Hyacinthe Ravet, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011, p. 45.

<sup>15</sup> Il suffit de penser à Man Ray, *Le Violon d'Ingres*, par Man Ray, 1924, épreuve aux sels d'argent rehaussée de crayon et encre de Chine.

<sup>16</sup> La photographie de Guilhermina Suggia sur l'un des premiers articles sur la violoncelliste, signé par Afonso Vargas, montre bien que, depuis son plus jeune âge, elle soigne son visuel, comme le montre la référence : Afonso Vargas, *Guilhermina Suggia*, in *Arte Musical*, n° 104, 1/05/1903, p. 86 et 87, disponible à l'adresse [https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/Suggia/Temas/Umavidadepalco\(s\)/ArteMusical\\_A5\\_N104\\_01Mai1903\\_0086-0087.pdf](https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/Suggia/Temas/Umavidadepalco(s)/ArteMusical_A5_N104_01Mai1903_0086-0087.pdf) (mis en ligne en 2018 et consulté le 27 janvier 2023).

<sup>17</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* [1949], Gallimard, Folio Essais, 2003, t. II, p. 388.

<sup>18</sup> Françoise Escal, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, 1996, p. 60.

<sup>19</sup> Les différents extraits de plusieurs journaux le montrent bien : « Pertence a divina creança ao scol de creaturas eleitas que Deus fadou », « Guilhermina Suggia, creatura de poesia e de sonho », dans Afonso Vargas, « Guilhermina Suggia », *Arte Musical*, n.º 104, 1 de Maio de 1903, p. 86-87 ; « [...] jeune, gracieuse, les yeux souriants, la silhouette élégante, elle conquiert les sympathies de l'auditoire [...] Alors, subitement, elle se transforme... La taille redressée, l'œil fixe [...] La jeune fille fait place à l'artiste. La tête penchée, les lèvres serrées, les yeux ardents [...] emportée par l'ardente passion de son art... », F. Dubois-Meillaert, « Guilhermina Suggia », *Arte Musical*, n.º 128, 30 de Abril de 1904, p. 118-119 ; « Para mim ela foi sempre uma violoncelista incomparável, mas o que nos deu em Boccherini, em Huré e especialmente em Bach, foi a execução duma grande artista. A sensualidade do seu tom [...], o modo como toca é não só de uma beleza sem falhas, como tem o auto-domínio sem o qual nenhuma arte pode viver. A precisão dos contornos e ritmos em Bach, o charme delicado em Boccherini, o sonho em Hauré – nada mais perfeito poderia imaginar-se », *Arts Gazette*, 29/11/1919 ; « A cabeça de madame Suggia é uma cabeça de ave, sôfrega, ávida, inquieta, atenta móbil, extática. Todo o seu corpo, suspenso sobre o corpo do violoncelo que inteiramente, e em espasmo, se lhe entrega e se lhe rende », « Ordem do dia. Guilhermina Suggia », *A Pátria*, 8/06/1923, p. 1 ; « Grande est Suggia et son violoncelle. Suggia, artiste incomparable, femme-spectacle inimitable. Suggia a pris le violoncelle dans ses bras dans un geste puissant. C'est devenu une partie d'elle. Un tour de tête dans la direction du maestro et c'est parti. Le violoncelle répond à toutes ses caresses. », *The Times*, March/03/1931. Notre traduction.

<sup>20</sup> Hyacinthe Ravet, *Musiciennes...*, op. cit., p. 66.

Brisant les constructions sociales et les représentations sexuées, Suggia changera le sexe de cet instrument. Son prochain défi, en tant que musicienne et en tant que femme, elle le retrouvera à Paris à partir de 1906.

### 3. Le corps de Guilhermina Suggia derrière la scène

En 1906, Pablo Casals s'installe à Paris, au 20, Villa Molitor. Ayant connu Suggia à Espinho quand elle avait 13 ans et lui 22, il la recroisera souvent lors de leurs tournées en Europe. Leur liaison intime commencera en 1907 et elle s'installera très vite à la Villa Molitor. Considéré comme l'une des références du violoncelle, Casals avait développé une technique de jeu unique, très différente de celle de Suggia. Même si elle constatait que le jeu de Casals l'avait influencée<sup>21</sup>, et même si elle le considérait comme le plus éminent violoncelliste du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>, Suggia n'a pas adopté sa technique, et elle a préféré garder un caractère d'interprétation unique, refusant d'être une simple disciple de Casals.

Tous les deux partageaient la discipline du travail technique de l'instrument. Comme le disait Casals : « Ne comptez pas qu'au dernier moment on va pouvoir résoudre un problème de technique de jeu. Je ne crois pas à des moments d'inspiration soudaine. Je n'improvise jamais »<sup>23</sup>. Tous deux avaient une approche rigoureuse du travail musical, étudiant chaque geste dans la fusion entre corps et sonorité. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la technique de Casals était celle de la rétention, avec des gestes étroits et renfermés sur son instrument, et celle de Suggia de l'effusion, continuant les grandes lignes de la tradition romantique qui s'accordaient à son épanouissement sur scène. Une caricature de Amadeo de Sousa-Cardoso, de 1909, le montre, lors d'un concert à Paris, accompagnée au piano par sa sœur Virginia<sup>24</sup>.

À la Villa Molitor, le couple réunissait un groupe significatif de musiciens, d'intellectuels et d'artistes : les violonistes Jacques Thibaud, Fritz Kreisler, Eugène Ysaÿe, les pianistes Alfred Cortot ou Mieczyslaw Horszowski<sup>25</sup>. Mais également des compositeurs qui leur dédicaceront des œuvres, comme Emmanuel Moór qui a composé pour eux un *Concert pour double violoncelle en Ré Majeur*, ou Donald Tovey qui leur a dédié une *Sonate pour deux violoncelles en Sol majeur*. Ils rencontraient fréquemment d'autres compositeurs et musiciens pendant l'été à la maison familiale de Casals à El Vendrell, où ils côtoyaient par exemple Granados.

La pression sociale d'une vie de cohabitation fera que Suggia signe ses lettres « G. Casals ». Le couple s'est produit en 1908 à la Salle Gaveau, un concert dirigé par P. Casals avec « Madame P. Casals – Suggia, soliste ». Une année plus tard, le journal *La Actualidade* de Barcelone publiera un article consacré au « fameux concertiste Pablo Casals et sa femme »<sup>26</sup>. Ils feront des tournées européennes avec le *Double concerto pour violoncelle* de Moor<sup>27</sup> se produisant, par exemple, en mars 1908 à Moscou, en décembre 1911 au Musikverein de Vienne, en tant que « M. et Mme Casals – Suggia », et aussi à d'autres concerts en France, en Allemagne, en Suisse, en Russie ou en Espagne.

Cependant, le couple ne se mariera pas. Guilhermina Suggia et Pablo Casals feront le choix de la rupture fin 1913, moment où elle quitte la Villa Molitor, partant l'année suivante à Londres pour se produire souvent en concert avec le pianiste George Reeves. La popularité de l'interprète en Angleterre devient très vite une réalité, avec des concerts au Palais de Buckingham<sup>28</sup>, ou à la Royal Academy, où elle fera souvent des ateliers d'interprétation. Son séjour à Londres se terminera en 1924, et elle rentrera à Porto pour se consacrer au rayonnement de la vie musicale portugaise et à l'épanouissement de jeunes interprètes du violoncelle. Sa carrière internationale se poursuivra cependant avec des tournées européennes régulières, seulement interrompues par la deuxième guerre mondiale.

La période à la Villa Molitor montrera à Guilhermina Suggia à quel point elle refuse de sacrifier ses aspirations musicales et sociales pour ne pas se limiter à n'être que « Madame Casals », privilégiant sa carrière, son rôle d'interprète et de pédagogue.

### 4. Le corps de Guilhermina Suggia après la scène

<sup>21</sup> Anita Mercier, *Guilhermina Suggia: Cellist*, London, Routledge, 2017, p.8–9.

<sup>22</sup> « La fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècles ont en Pablo Casals le plus grand de tous, celui qui a porté à un degré beaucoup plus élevé la technique du violoncelle ; et c'est grâce à lui que le violoncelle prendra rang, non seulement à côté du violon, mais comme le premier instrument à archet qui existe... », Guilhermina Suggia, « The Violoncello », *Music & Letters*, n<sup>o</sup>. 2, vol. I, London, Oxford University, April 1920, p.104–110, p. 106. Notre traduction.

<sup>23</sup> Bernard Gavoty, *Zwanzig grosse Interpreten*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1966, p. 80. Notre traduction.

<sup>24</sup> Amadeo de Sousa-Cardoso, « Uma caricatura curiosa », *Ilustração Portuguesa*, n<sup>o</sup> 159, 8/03/1909, p. 312.

<sup>25</sup> Marina Chiche, *Musiciennes de légende, de l'ombre à la lumière*, Paris, France Musique, First Editions, 2021, p. 154.

<sup>26</sup> *La Actualidad*, año IV, n<sup>o</sup> 139, Barcelona, 25/03/1909.

<sup>27</sup> Comme le montre une carte postale du 23 mars 1908, envoyée de Moscou par « Pablo et Guilhermina Casals-Suggia », à Emanuel Moór, fonds Guilhermina Suggia, Conservatoire de Porto.

<sup>28</sup> Marina Chiche, *Musiciennes ..., op. cit.*, p. 155.

Suggia rentrera à Porto avec un nouveau violoncelle, un Stradivarius de 1717, cadeau de fiançailles de l'aristocrate anglais et violoncelliste amateur, Edward Hudson. Une fois de plus, Guilhermina fera le choix de sa carrière gardant de cette union avec Hudson seulement le Stradivarius, à côté de son célèbre Montagnana. Les deux instruments seront par la suite légués au Conservatoire de Porto et à la Royal Academy of Music, avec le Suggia Trust à Porto et le Suggia Prize à Londres pour soutenir les jeunes et talentueuses violoncellistes. Elle formera des musiciennes comme, par exemple, Raya Garbousova ou Zara Nelsova qui venaient de façon régulière à Porto.

En 1956, la jeune violoncelliste Jacqueline du Pré sera l'une des lauréates du Suggia Prize. Elle n'avait que onze ans quand ce passage de flambeau symbolique a eu lieu, continuant le legs de Suggia sur les scènes londoniennes et parisiennes. Une présence en territoire français qui se poursuit, par exemple, avec la publication en 2012 d'un ouvrage écrit par un des biographes de Pablo Casals, Henri Gourdin, qui intitule son livre *La Suggia, l'autre violoncelliste*<sup>29</sup>, accordant à Guilhermina le rôle de l'altérité de Casals. Imaginerait-on un livre sur Pablo intitulé *Le Casals, l'autre violoncelliste* ?

Des publications comme *Guilhermina e Pablo. Imagem no espelho* d'Isabel Millet la considèrent aussi en perspective avec Casals, tandis que trois autres mettent l'accent sur la violoncelliste, comme le roman de Mário Cláudio *Guilhermina* de 1986, ou les biographies de Fátima Pombo, de 2007, et de Paulo Marques, de 2008<sup>30</sup>.

Suggia et Casals ne se recroiseront plus. Pablo dira, à plusieurs reprises dans sa correspondance, que ce fut « la période la plus malheureuse de [s]a vie »<sup>31</sup>. Suggia lui écrira trois mois avant sa mort, en mai 1950, une lettre en français restée sans réponse<sup>32</sup>. La sortie définitive de scène de la musicienne se fera le 29 juillet de la même année, chez elle, à Porto. Suggia en a soigneusement organisé la mise en scène : vêtue d'une robe, cheveux coiffés, allongée sur son lit, avec son violoncelle Montagnana à côté. Un corps en jeu préparé pour son dernier souffle musical et vital.

## 5. Le corps féminin en jeu musical

Brisant les codes sociaux et musicaux de son temps, Suggia se crée une place sur la scène musicale, s'aventurant à jouer d'un instrument traditionnellement masculin, et en concevant de nouveaux codes pour le jeu féminin<sup>33</sup>. La musicienne fusionne son corps et celui du violoncelle : l'instrument est pour la première fois joué publiquement emboîté dans un corps féminin, et l'archet devient la prolongation de son bras et de sa colonne vertébrale. Elle ne suit pas la technique de ses maîtres : ni celle de son père, ni celle de son professeur allemand, et encore moins celle de Casals. Elle crée une technique de jeu qui sera transmise à ses nombreuses disciples et qui inaugure une tradition à partir des Prix Suggia. Son legs va au-delà de la qualité musicale, et passe par la création d'une image qui, associée à son travail artistique, l'affirme en tant que musicienne de renommée par ses pairs, jouant dans toutes les salles de premier plan, acclamée par la critique, photographiée et peinte comme une référence. La violoncelliste crée une « autoreprésentation d'elle-même qui, loin de l'assimiler au statut d'objet, la fait advenir comme un sujet »<sup>34</sup>. Suggia brise les codes d'une société où la performance musicale féminine appartenait aux milieux nobles ou bourgeois dans la sphère privée, et le jeu public était celui des hommes<sup>35</sup>. Elle brise le binôme privé-féminin *versus* public-masculin créant de nouvelles possibilités artistiques professionnelles pour les femmes.

Suggia élimine également d'autres stéréotypes comme ceux de l'obligation matrimoniale, ou de la maternité, contrainte obligatoire pour les corps féminins. Elle prend le contrôle de son temps et de sa carrière, de son indépendance économique, de son corps de musicienne et de femme autonome, de sa sexualité sans lien juridique.

---

<sup>29</sup> Henri Gourdin, *La Suggia, l'autre violoncelliste*, Paris, Les éditions de Paris Max Chaleil, 2012.

<sup>30</sup> Isabel Millet, *Imagem no Espelho I, Guilhermina e Pablo*, Lisboa, Chiado Editora, 2009. Fátima Pombo, *Guilhermina Suggia ou o violoncelo luxuriante*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1993. Mário Cláudio, *Guilhermina*, Lisboa, D. Quixote, 1986. Paulo Marques, *Guilhermina Suggia*, Coleção Cadernos Biográficos n° 15, Lisboa, Público, 2008.

<sup>31</sup> Marina Chiche, *Musiciennes...*, op. cit., p. 155.

<sup>32</sup> Lettre de Guilhermina Suggia à Pablo Casals, mai 1950, Fonds Guilhermina Suggia, Conservatoire de Porto.

<sup>33</sup> « Quand elles [les femmes] s'aventurent dans les endroits qui leur étaient jusque-là fermés, les femmes le font donc sur le mode de la conquête : il s'agit de *se faire une place*, avec tout ce que cela implique de doutes, de luttes et de difficultés. Il leur faut ainsi toujours forcer les portes ». Camille Froidevaux-Metterie, *Le corps des femmes, La bataille de l'intime*, Paris, Points, 2018, p. 42.

<sup>34</sup> Camille Froidevaux-Metterie, *Le corps des femmes...*, op. cit., p. 81.

<sup>35</sup> Un exemple de l'affirmation et de la musicalité de Guilhermina Suggia est présente, par exemple, sur l'enregistrement de Gabriel Fauré, *Sicilienne*, pour violoncelle et piano op. 78, avec Guilhermina Suggia et Reginald Paul, disponible à l'adresse <https://youtu.be/KkGAETlwpw4> (mis en ligne le 09/05/2013, consulté le 27/01/2023).

Guilhermina Suggia fera cette révolution et libération sur les scènes musicales de son temps de Paris à Londres, de Berlin à Vienne, de Berne à Porto, villes où elle bouleverse la vie artistique, intellectuelle et agite les codes sociaux de la domination masculine. Sa brillante carrière et sa vie indépendante libèrent les femmes des conventions qui les contraignent et qui contraignent leurs corps à des rôles assignés.

### **Bibliographie**

FONSECA, Ana Maria Liberal da, « Bernardo Moreira de Sá (1853-1824). Personalidade marcante na vida musical portuense », Braga, tese de Mestrado apresentada à Universidade do Minho, 2000.

MERCIER, Anita, *Guilhermina Suggia: Cellist*, London, Routledge, 2017.

GAVOTY, Bernard, *Zwanzig grosse Interpreten*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1966.

FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, *Le corps des femmes, La bataille de l'intime*, Paris, Points, 2018.

POMBO, Fátima, *Guilhermina Suggia ou o violoncelo luxuriante*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1993.

—, *Guilhermina Suggia: A Sonata de Sempre*, Matosinhos, Edições Afrontamento / Câmara Municipal de Matosinhos, 1996.

ESCAL, Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, 1996.

SUGGIA, Guilhermina, « The Violoncello », *Music & Letters*, n° 2, vol. I, London, Oxford University, April 1920, p. 104-110.

GOURDIN, Henri, *La Suggia, l'autre violoncelliste*, Paris, Les éditions de Paris Max Chaleil, 2012.

RAVET, Hyacinthe, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011.

MILLET, Isabel, *Imagem no Espelho I, Guilhermina e Pablo*, Lisboa, Chiado Editora, 2009.

CHICHE, Marina, *Musiciennes de légende, de l'ombre à la lumière*, Paris, France Musique, First Éditions, 2021.

CLÁUDIO, Mário, *Guilhermina*, Lisboa, D. Quixote, 1986.

TRAVERSIER Mélanie ; RAMAUT, Alban, *La musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

MARQUES, Paulo, *Guilhermina Suggia*, Coleção Cadernos Biográficos n° 15, Lisboa, Público, 2008.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe* [1949], t. II., Gallimard, Folio Essais, 2003.

WASIELEWSKI, Wilhelm Joseph von, *The Violoncello and Its History*, London, Novello and Co. Ltd., 1894.