



Transposition
Musique et Sciences Sociales
3 | 2013
Musique et théorie queer

Musicalité, essentialisme et placard

Musicality, Essentialism, and the Closet

Philip Brett

Traducteur : Sara Iglesias



Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et
le langage

Édition électronique

URL : <http://transposition.revues.org/125>

DOI : [10.4000/transposition.125](https://doi.org/10.4000/transposition.125)

ISSN : 2110-6134

Référence électronique

Philip Brett, « Musicalité, essentialisme et placard », *Transposition* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://transposition.revues.org/125> ; DOI : [10.4000/transposition.125](https://doi.org/10.4000/transposition.125)

Ce document a été généré automatiquement le 2 octobre 2016.

© association Transposition. Musique et Sciences Sociales

Musicalité, essentialisme et placard

Musicality, Essentialism, and the Closet

Philip Brett

Traduction : Sara Iglesias

NOTE DE L'ÉDITEUR

Initialement publié sous le titre "Musicality, Essentialism, and the Closet", in BRETT, Philipp, WOOD, Elizabeth, THOMAS, Gary C. (eds.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology* [1994], New York, London, Routledge, 2006, p. 9-26.

NOTE DE L'AUTEUR

La première version de ce texte fut présentée au cours du deuxième Sager Symposium au Swarthmore College en mars 1990 ; la seconde à la première session sur « Les compositeurs et la sexualité » de la conférence annuelle de l'American Musicological Society à Oakland en novembre 1990. Je souhaite remercier les nombreuses personnes qui m'ont écrit au sujet de ce texte ou qui m'ont fait des suggestions. Je l'ai rédigé à partir de mon point de vue personnel en tant que gai masculin et ne tentais pas d'explorer les relations entre la musicalité et l'expérience lesbienne.

- 1 En 1968, un an avant Stonewall et l'émergence d'une résistance gaie, la sociologue Mary McIntosh publiait un article remarquable, « The Homosexual Role », dans lequel elle adoptait un point de vue qui serait aujourd'hui qualifié d'anti-essentialiste¹. Faisant état des difficultés que la science avait rencontrées à imposer une conception pathologique de l'homosexualité, elle soutenait que

cette conception et le comportement qu'elle cautionne opèrent une certaine forme de contrôle social dans une société qui condamne l'homosexualité. En outre, son acceptation sans réserves critiques par les sciences sociales peut s'expliquer par le fait que ces dernières étudient l'homosexualité en tant que problème social. Les

scientifiques avaient tendance à adopter le point de vue ordinaire dans l'identification même du problème, et ils furent impliqués dans le processus de contrôle social².

- 2 Les *gay studies* ont poursuivi le développement d'une approche anti-essentialiste à partir d'une poussée similaire venant de la critique féministe du genre. Elle reçut le soutien puissant de Michel Foucault, dont la position a récemment été résumée par David Halperin :

Foucault a fait pour la « sexualité » ce que la critique féministe avait fait pour le « genre » : il a détaché la « sexualité » des sciences physiques et biologiques (tout comme les féministes avaient détaché le « genre » des faits de l'anatomie sexuelle, du dimorphisme sexuel), pour la penser plutôt comme « l'ensemble des effets produits dans les corps, les comportements, les rapports sociaux, par un certain dispositif relevant d'une technologie politique complexe ». En dissociant la « sexualité » de la « nature », il l'interpréta comme un produit culturel³.

- 3 Cette approche présente évidemment un problème majeur. À une époque où le discours public sur l'homosexualité est de plus en plus dominé par une rhétorique de droite, par le philistinisme institutionnalisé et la panique face au SIDA, une conception de l'identité gaie – et qui plus est, des aspirations gaies – comme simple produit culturel semble faire le jeu de l'oppression : cette idée de produit n'implique-t-elle pas aussi la possibilité d'être « dé-produit », effacé, réduit au silence ? Les différentes recherches entreprises pour établir une terminologie nouvelle n'étonnent donc guère. Eve Kosofsky Sedgwick souligne la radicalité avec laquelle notre siècle réduit les catégories sexuelles aux deux espèces homosexuelle et hétérosexuelle (et surtout l'incohérence des deux termes qui résulte de cette catégorisation). Elle propose les termes « minorisant » (« *minoritizing* ») et « universalisant » (« *universalizing* ») comme alternative au couple essentialiste/constructiviste, parce qu'ils répondent à la question : « dans quelles vies la définition de l'homo/hétérosexualité est-elle une question dont la centralité et la complexité sont continues et persistantes ?⁴ ». Diana Fuss a récemment tenté de réhabiliter l'essentialisme en affirmant que « questionner l'essence, où qu'on la trouve, n'implique pas nécessairement son rejet⁵ ». Mais l'essentialisme entraîne de nouveaux dangers particuliers pour les gais dans un monde où le fantasme de l'ingénierie génétique menace de devenir réalité : comme le souligne Sedgwick, aucun généticien ne parle de manière positive des conditions biologiques favorisant l'engendrement de personnes gaies⁶... Et l'anti-essentialisme aura au moins activement contribué à l'élargissement des horizons de compréhension vis-à-vis du mouvement gai. Car la substance même de l'acceptation d'une identité gaie, dans la culture occidentale contemporaine, repose en partie sur le fait de cultiver un certain sens de la différence, de se soustraire à la tendance qu'a le monde *straight* de se projeter sur tout ce qu'il rencontre et de tout assimiler à sa propre idée de lui-même ; sur le fait de plutôt choisir d'apprécier, d'explorer et d'essayer de comprendre des choses, des personnes et des idées différentes, et ce d'une façon qui corresponde mieux à la perception qu'elles ont d'elles-mêmes. En d'autres termes, le jeu en vaut la chandelle.

- 4 Dans cet article, j'entends comparer le terme « homosexualité », cette étiquette abstraite et minorisante du dix-neuvième siècle appliquée à tout un ensemble de pratiques, à un autre mot qui se termine par le même suffixe abstrayant en trois syllabes – un mot qui apparaît pour la première fois dans l'*Oxford English Dictionary* en 1853, soit une vingtaine d'années avant celui d'« homosexualité⁷ ». Ce qui arrive lorsque l'on sépare « musicalité⁸ » de « musique », est comparable à ce qui arrive quand on sépare « homosexualité » (ou

« sexualité ») de « sexe » : un attribut, un rôle social, est extrait d'un terme aux significations socialement négociées qui diffèrent selon le contexte. L'étiquetage de ce rôle peut avoir des conséquences frappantes. Pour citer encore McIntosh :

La pratique de l'étiquetage social de personnes comme déviantes fait office de mécanisme de contrôle social de deux façons. Premièrement, elle aide à établir un seuil net, public et reconnaissable, entre le comportement admissible et le comportement inadmissible. Cela signifie qu'il est plus difficile de glisser vers un comportement déviant. Un premier pas dans une direction déviante évoque immédiatement la possibilité d'un glissement total vers un rôle déviant, entraînant toutes les sanctions que cela est susceptible de provoquer. Deuxièmement, l'étiquetage sert à isoler les personnes au comportement déviant des autres, ce qui signifie que leurs pratiques déviantes et leur auto-justification face à ces pratiques restent confinées à un groupe relativement restreint. La création du rôle distinctif, méprisé et sanctionné de l'homosexuel permet de maintenir la pureté de la masse de la société, de la même manière que le traitement similaire de certaines catégories de criminels aide à maintenir le respect de la loi au sein du reste de la société⁹.

- 5 Un remplacement de l'homosexualité par la musicalité paraît peut-être trop provocateur dans ce contexte, puisque l'identification et la démarcation du sens musical reposent plus sur des compétences que sur le comportement. Bien qu'elle soit hautement « distinctive » et parfois « méprisée », la caractéristique d'être musicien ne renvoie pas à un rôle ouvertement « puni » mais plutôt à un rôle privilégié. Je soutiendrai néanmoins qu'il s'agit d'un rôle déviant – pour tous ceux et celles qui s'identifient à cette étiquette, et pas seulement pour les personnes appartenant à l'une des nombreuses branches de ce champ professionnel qui pratiquent une sexualité déviante.
- 6 L'approche de la musicalité dans une perspective d'étiquetage nous permettra en outre, dans un premier temps, d'expliquer l'existence de quelques-uns de ces questionnements qui persistent autour de la musique et des identités gaies. L'une et l'autre sont souvent associées, et pas seulement dans l'imaginaire populaire : ce n'est certainement pas une coïncidence si parmi les nombreux codes anglophones désignant un homme homosexuel avant Stonewall (et même depuis), *musical* (« Pensez-vous qu'il est "musical"... ? ») figurait au même rang que *friend of Dorothy* (« ami de Dorothy ») et d'autres euphémismes d'initiés¹⁰. Ces codes n'affichaient pas l'hostilité ouvertement oppressive de termes tels que *faggot*, *fairy*, *nancy-boy*, *pansy*, *poof*, *queer* ou *sissy* (nos « pédé », « tapette », « tantouze » et autres « pédale »)¹¹. En réalité, au-delà de la coïncidence de ces euphémismes, le rapport entre sens musical et identité gaie est assez malaisé. Toute lesbienne ou tout homme gai doté-e d'une conscience politique et cherchant à s'établir dans la profession musicale en conviendra généralement.
- 7 Bien qu'elle ne soit pas mise au ban comme l'homosexualité, la musique a souvent été considérée comme une chose dangereuse, un agent de l'ambiguïté morale, risquant constamment d'entraîner ses praticiens dans une position de déviance. Telle était la vision de Platon et d'Aristote. C'est leur héritage qui instaura un doute moral et contamina la plupart des écrits occidentaux sur la musique, de la peur de Saint Augustin d'être plus ému par la voix que par les mots, aux attaques des calvinistes et aux ripostes des divers apologistes de la Renaissance. En filigrane, derrière les objections formulées à l'encontre de la musique et le débat éthique qui l'entoure, apparaît une longue tradition d'appréhension de la musique comme autre, irrationnelle, inexplicable.
- 8 Aux époques médiévale et moderne, on décrivait communément l'effet de la beauté en musique comme « ravissement »¹² de l'esprit ou de l'âme, métaphore qui aurait depuis

longtemps mérité une étude. Dans son approche plus subjective, la psychologie de l'époque contemporaine tend à considérer que la musique, en court-circuitant les défenses, rend le sujet plus réceptif à la fantaisie. Certains psychanalystes post-lacaniens français sont allés plus loin en développant l'idée que la voix de la mère serait une sorte d'« enveloppe sonore » dans laquelle baigne le nouveau né – un tapis de son, pensé aussi comme « le premier modèle d'un plaisir auditif » ou comme un « filet ombilical ». Guy Rosolato suggère « que la musique trouve ses racines et sa nostalgie dans [cette] atmosphère originelle – à nommer comme matrice sonore, maison bruissante – ou musique des sphères »¹³. Il décrit ensuite comment l'enfant tente d'« harmoniser » avec sa mère, une fois sa propre voix différenciée, et c'est cette différenciation qui stimulerait finalement le « rêve des retrouvailles » avec un « objet perdu ». Kaja Silverman, qui lie cette théorie à la castration symbolique du sujet, souligne l'ambivalence avec laquelle on perçoit la voix maternelle. Inscrivant celle-ci au compte de la catégorie lacanienne des éléments que le sujet distingue en premier de son propre être – les excréments, le sein maternel, le regard de la mère – mais dont « l'altérité » n'est pas fortement marquée, elle écrit :

elle est ou aimée [...] comme ce qui peut combler tous les manques [...] ou méprisée et rejetée comme ce qu'il y a de plus abject, de plus intolérable culturellement – comme le représentant forcé de tout ce qui, au sein de la subjectivité masculine, est incompatible avec la fonction phallique et qui menace de révéler la domination discursive comme un idéal impossible¹⁴.

- 9 Si le plaisir musical peut effectivement être lié à cette expérience fondamentale, celle-ci peut, à un autre niveau, fournir une explication possible de l'ambivalence des sociétés patriarcales envers ce plaisir. Non-verbale même lorsqu'elle est liée à des paroles, stimulus physique lorsqu'elle déclenche la danse, résistant aux tentatives de lui octroyer ou de discerner en elle une signification précise, la musique représente cette part de notre culture perçue comme féminine et, par conséquent, dangereuse.
- 10 Il est inutile d'énumérer les nombreuses tentatives de maîtriser ce danger à travers les âges. L'idée que ces efforts relèveraient d'un passé obscur est démentie de manière très nette partout autour de nous – que l'on songe aux tentatives de réglementer l'industrie de la diffusion de la musique populaire ou au best-seller d'Allan Bloom, *L'Âme désarmée*¹⁵. Cependant, les tentatives d'instrumentaliser la musique pour renforcer l'ordre patriarcal, d'anesthésier les auditeurs par ses effets et de la déféminiser, sont largement portées par le milieu musical lui-même, et tout particulièrement par ses institutions éducatives. L'auditeur attentif aura remarqué la synecdoque habituelle, que j'emploie de manière ironique : la « musique » dont je parle est celle du modèle dominant de l'éducation musicale anglo-américaine, la musique de l'Occident européen. L'élévation de cette musique spécifique au rang de « sérieuse » et la dévaluation d'autres sortes de musique font évidemment partie du processus dont je parle ici.
- 11 Examinons un instant les modes opératoires de l'auto-régulation. Pour la simple raison qu'elle ne transmet pas directement une signification spécifique, la musique, à la fin du dix-neuvième siècle, ne se laissa pas enrôler aussi facilement dans un programme rationaliste, masculin et hétérosexiste que, par exemple, la littérature ou le théâtre. Dans ce domaine, Sue-Ellen Case, en résumant Michael Bronski, distingue « le naturalisme et le réalisme comme des stratégies pour préserver la fiction de l'accusation de rêverie, d'imagination ou de masturbation, et pour assigner un but utilitariste à la production littéraire – celui de l'enseignement moral »¹⁶. Naturalisme et réalisme ne fonctionnent pas de la même manière en musique. L'étude riche et rigoureuse que fit Carl Dahlhaus de ces

catégories dans la musique du dix-neuvième siècle ne peut livrer qu'un modèle théorique, un « idéal-type » qui embrasse un certain nombre de phénomènes observés sans système et dans des conjonctions différentes (des éléments tels que la simple peinture sonore, l'imitation musicale de l'intonation et du rythme vocaux, le développement d'une « prose » musicale, l'utilisation de mélodies populaires ou d'un ton folklorisant, ou encore l'opposition entre une esthétique du vrai et une esthétique du beau)¹⁷. À part le dernier, aucun de ces phénomènes n'a de dimension particulièrement utilitariste ou pédagogique, et « l'accusation de rêverie, d'imagination ou de masturbation » pourrait bien être – et a probablement été – portée à l'encontre de cet art si lié à la transcendance, au sublime, au sentimental et à « cette aspiration infinie qui est l'essence du romantisme », pour le dire avec les mots célèbres d'E.T.A. Hoffmann¹⁸.

- 12 C'est de Hoffmann et de sa génération que nous vient l'idée de la supériorité de la musique instrumentale, supériorité qui résulte précisément de son manque de spécificité : « n'est-ce point pour cela qu'il réussit moins dans la musique vocale », poursuit Hoffmann, « qui ne conserve pas ce caractère d'aspiration imprécise, mais traduit l'écho, dans l'infini, des émotions qu'expriment les mots ? »¹⁹. Ce fut donc l'esprit même du romantisme qui mit la musique absolue sur un piédestal dont même la théâtralité mystique de Wagner ne l'a jamais délogée. Réalisme et naturalisme n'étaient ainsi guère qualifiés pour servir de correctifs à la musique, mises à part quelques exceptions (comme les aspects décrits par Dahlhaus, ou le vérisme opératique). Promus par l'esthétique d'Eduard Hanslick, ce furent plutôt l'abstraction, le formalisme et l'organicisme qui offrirent la meilleure issue pour sauver la musique de sa propre irrationalité. Lorsqu'arriva le modernisme, il ne fit qu'intensifier le principe d'abstraction en éliminant de la musique toute trace d'« expression » mimétique, encourageant toujours plus avant sa transformation en une forme pure et schématique.
- 13 L'initiation à cette idéologie largement allemande de l'absolu est un élément central de ce que signifie devenir un musicien dans la tradition occidentale. Notre société conçoit habituellement le but de l'éducation musicale comme la concrétisation du potentiel d'une qualité inhérente et peut-être héréditaire : le « don ». En réalité, comme Henry Kingsbury l'a si admirablement démontré, le don pour la musique, et même la « musicalité » en soi, dépendent inextricablement des rapports de pouvoir dans les conservatoires où ils sont négociés et, en un mot, construits²⁰. Mais la fonction d'organe de contrôle du système des conservatoires, voué à sa propre préservation, ne diffère guère de celle d'autres institutions culturelles qui entraînent des jeunes identifiés comme « doués » à quelque activité ritualisée – l'exemple le plus évident étant certainement les sports-spectacles. La manière dont des valeurs culturelles sont gravées dans les programmes musicaux des arts libéraux « académiques », dans le but de créer une compréhension spécifique de ce qu'est la musique, peut nous livrer des éclaircissements encore plus intéressants.
- 14 Esquissons simplement les expériences universitaires d'une étudiante dans les prémises de son curriculum. Les premiers cours qu'elle suivra seront probablement la pratique musicale et la classe d'harmonie. Les exercices choisis pour la pratique musicale proviendront certainement du canon de la musique germanique (de Bach à Brahms), généralement privilégié dans le cursus. L'acquisition de capacités se fonde sur l'entente tacite concernant la supériorité de ce répertoire : c'est ici que l'idéologie du « chef-d'œuvre » est insufflée pour la première fois et de manière très efficace. La classe d'harmonie continuera de promouvoir l'abstraction teutonne, prenant vraisemblablement comme ingrédient principal un choral à quatre voix de J.S. Bach. Peut-

être admettra-t-on pour un instant mon point de vue sur ces opérations douteuses que le maître a fait subir à une série de mélodies simples et sans défense pour les rendre finalement presque méconnaissables, croulant sous un appareil harmonique souvent excessif. Vus sous cet angle, les chorals deviennent un paradigme de l'appropriation patriarcale de la musique. D'aucuns resteront sceptiques vis-à-vis de cette argumentation ; on conviendra néanmoins que, en concentrant dans l'espace de phrases relativement courtes et régulières un grand ensemble d'harmonies chromatiques qui sont d'habitude étendues sur un temps plus long et enchâssées dans une texture pour les rendre intéressantes, ces œuvres tendent fortement vers l'abstraction. L'étudiante, qui est rarement renseignée sur le contexte historique et esthétique de ces arrangements de mélodies d'hymnes, absorbe cette technique comme « normale » plutôt que comme la densification d'élaboration harmonique qu'elle est en réalité. Elle est ainsi encouragée à penser ces pièces comme des organismes miniatures. Toutes les conditions sont réunies pour les énormités du système schenkérien, pour qui les chefs-d'œuvre sont, pour ainsi dire, des chorals de Bach à grande échelle, ou « prolongés ».

- 15 Si notre étudiante est inscrite dans une faculté qui considère la musique comme un phénomène mondial, elle vivra probablement les cours d'ethnomusicologie comme une sorte de soulagement par rapport au régime de l'histoire, de la théorie et de la composition de la musique occidentale qui suit les enseignements de base esquissés plus haut ; et c'est probablement ce qu'ils sont. Cependant, dans l'état actuel des choses, l'ethnomusicologie est toujours associée dans l'imaginaire commun à l'étude de formes et de peuples primitifs. Appliqué à des traditions musicales hautement développées, telles que les traditions indienne ou japonaise, ce terme reflète une certaine condescendance. Aussi réflexive que soit la démarche, elle n'en sera pas moins toujours accompagnée de cette impression tenace d'appropriation et de contrôle, de l'ombre du fouet postcolonial dans la main du maître. Je commence à comprendre pourquoi j'ai résolument ignoré les lois de la mode musicologique en étudiant la musique de mes propres tribus (c'est-à-dire des Anglais et des homosexuels, dans la mesure où l'imaginaire américain arrive à les distinguer). Dans un article consacré à des approches récentes en ethnomusicologie, Bruno Nettl décrit chacune d'elles en observant leur pertinence dans le cas où leur objet d'étude serait le Département de Musique de l'Université de l'Illinois²¹. Détail intéressant, son observateur est présenté comme un Martien. Ce subterfuge rhétorique semble trahir malgré lui le jeu de l'ethnomusicologie comme action d'une personne supérieure sur une personne inférieure – et il ne faut pas moins qu'un extraterrestre pour agir sur les institutions musicales des États-Unis. La fétichisation des grands compositeurs et du chef-d'œuvre par l'historiographie musicale est remplacée par une perspective réellement culturelle, mais l'amour de la transcription et l'idéalisation du terrain rendent souvent l'ethnomusicologie aussi positiviste que l'histoire de la musique – et le recours fréquent au jargon spécialiste révèle un désir de mystification et d'abstraction.
- 16 Face à de tels programmes, couvrant des domaines si larges de la musicologie, il n'est guère étonnant que le féminisme, les *gay studies* et les points de vue gai et lesbien aient tant tardé à émerger. Même aujourd'hui, alors que les remparts de la musicologie traditionnelle voient constamment les batteries de termes comme « homophobie », « misogynie », « travestissement » ou « aspirations homosociales » sonner l'assaut, les études gaies et lesbiennes menées par des chercheurs gais et des chercheuses lesbiennes restent rares. Le lancement de ce travail est entravé par notre manque de connaissances concernant les expériences sociales de ces compositeurs dont on sait ou soupçonne qu'ils

entretenaient des relations sexuelles ou émotionnelles fortes avec des personnes de leur propre sexe. Lors de la conférence de l'American Musicological Society à Baltimore en 1988, Maynard Solomon entreprit la description de l'univers et de l'expérience homosexuels de Schubert à Vienne à l'aube du dix-neuvième siècle²². Susan McClary est la première à avoir appliqué cette approche à sa musique, dans un article publié dans ce volume²³. L'unique compositeur de cette époque au sujet duquel on avait le droit de « savoir » est Tchaïkovski. Mais le fait que l'on dévoile la sexualité du compositeur russe tout en brouillant prudemment les pistes (ou feignant l'ignorance) concernant celle de Schubert, a certainement à voir avec la manière dont on traite la musique dans l'enseignement supérieur : comme un art masculin à prédominance germanique. Un compositeur russe avait le droit d'être homosexuel – pensez-vous, un artiste approchant de si près la maîtrise teutonne devait probablement même être homosexuel, puisque cela permettait de pointer du doigt le caractère exotique, décadent et efféminé de sa musique comme une mise en garde (tout comme j'avais moi-même été mis en garde durant ma jeunesse). Il s'agit de préserver à tout prix le canon germanique central dans sa pureté. La dissimulation de l'homosexualité de Schubert, sa « mise au placard » en quelque sorte, relève du même type de déni que celui qui consiste à fermer les yeux sur l'antisémitisme de Wagner.

- 17 Au vingtième siècle, l'homosexualité a acquis une présence tellement importante dans la musique que son effacement par le silence de la part de la musicologie positiviste constitue une grave faute intellectuelle. À part quelques grands prêtres du modernisme comme Schoenberg, Berg, Webern, Stravinski ou Bartók, beaucoup de compositeurs majeurs étaient, dans l'ensemble, homosexuels – ou, comme dans le cas spécifique d'Ives, tellement en proie à la panique homosexuelle qu'ils font partie du même phénomène social. Et pourtant, il fallut attendre l'année 1991 pour voir paraître la première étude documentaire précise et sans détours sur la condamnation de Henry Cowell à une longue peine de prison (avec travaux forcés) à San Quentin, pour avoir été jugé comme l'un des principaux coupables dans une affaire impliquant des rapports sexuels homosexuels²⁴.
- 18 Il faut souligner que ni Solomon, l'auteur de l'article sur Schubert, ni Michael Hicks, qui réalisa les recherches si méticuleuses sur le cas Cowell, ne sont gais. Comme l'indique Lawrence Mass dans un entretien qu'il a mené avec moi dans les pages de *Christopher Street* en 1987 et qui a récemment été réédité dans l'un de ses ouvrages²⁵, les homosexuels – et notamment ceux qui considèrent la dissimulation de leur sexualité comme de la « discrétion » ou qui font la distinction entre « art » et « vie » – risquent d'être parmi les premiers à rejeter de tels efforts comme indésirables ou à les balayer d'un revers de la main comme superflus. L'on pourrait même aller plus loin : la présence d'homosexuels qui ne s'identifient pas entièrement comme gais à des positions de pouvoir dans le milieu musical est, comme me l'a fait remarquer le compositeur britannique Nicola LeFanu, en partie responsable des difficultés que rencontrent des voix alternatives à se faire entendre, par exemple celles des femmes compositrices²⁶. C'est aussi l'une des raisons (mais pas la seule) pour laquelle les points de vue gai et lesbien ont mis si longtemps à atteindre la musicologie et la critique musicale.
- 19 Afin de mieux saisir ce phénomène de désengagement de la part de certains homosexuels vis-à-vis des questions concernant l'identité gaie et l'oppression des homosexuels et des femmes en musique, revenons d'abord encore à McIntosh. En la citant, je voudrais une nouvelle fois remplacer ou accoler les termes « musical » / « homosexuel » et « musicalité » / « homosexualité » :

Il est intéressant de remarquer que des homosexuels apprécient et soutiennent eux-mêmes l'idée selon laquelle l'homosexualité serait une condition. Car de la même manière qu'une catégorisation rigide empêche les acteurs de passer à la déviance, elle semble également fermer toutes les possibilités de repasser du côté de la normalité, éliminant ainsi l'élément du choix angoissant. Elle semble justifier le comportement déviant de l'homosexuel comme approprié à son groupe, la catégorie homosexuelle. La déviance peut ainsi être considérée comme légitime pour l'homosexuel, ce qui lui permet de persister dans son comportement sans rejeter les normes de la société²⁷.

- 20 C'était effectivement le cas de la plupart des homosexuels avant Stonewall. Afin de se rendre compte des raisons pour lesquelles les choses n'ont pas beaucoup changé dans le domaine musical depuis cette époque, de comprendre pourquoi les expressions de l'identité gaie et d'une volonté de libération en musique se restreignent surtout aux fanfares et aux chorales, il suffit de se rendre compte de la puissance qu'a acquise la construction de la musicalité dans l'univers de la « musique classique ». Les musiciens en général, et particulièrement les musicien-ne-s gais et lesbiennes, participent à un contrat social qui ne leur accorde une certaine déviance réconfortante qu'au prix du sacrifice souvent douloureux de leur autodétermination. La situation est comparable, sans être identique, bien entendu, à celle de la femme qui échange une partie de son individualité pour l'autorité et le statut qu'offrent le mariage et la maternité dans une société patriarcale. Mais la déviance de la norme et la perte d'individualité ne sont pas les seuls enjeux ici. D'un autre point de vue (dans le sillon d'Allan Bloom), ce contrat garantit aussi un statut d'élite, en échange d'une sorte de marchandise : la bohème, « lieu respectable pour la marginalité [...], devait justifier ses pratiques peu orthodoxes par ses succès intellectuels et artistiques²⁸ ». Mais Sedgwick montre que dans l'analyse de Bloom, ce succès n'acquiert toute sa puissance et ne déploie tout son potentiel qu'à travers le processus homo-érotique/homophobe qui stimule le désir tout en le réprimant : le musicien est pris en plein cœur de la double contrainte érotique du placard.
- 21 Déviance réconfortante et statut d'élite : pourquoi tant de personnes sont-elles prêtes à leur sacrifier tant de choses ? Le phénomène est certainement lié à un aspect de la musique que j'avais consciemment évité jusque-là : l'interprétation. C'est l'interprétation musicale qui inspire et convainc la plupart des futurs musiciens de choisir cette voie. Même s'ils deviennent par la suite musicologues, critiques ou compositeurs, c'est le plus souvent le piano, un autre instrument ou le chant qui fait naître en eux l'attraction pour la musique. La musique est une matrice parfaite pour extérioriser des émotions. Elle constitue un outil particulièrement apprécié pour ceux et celles qui peinent à exprimer leurs sentiments dans la vie quotidienne, puisque cette émotion-là est indéterminée et détachée de tout contexte concret. Le piano, par exemple, peut ainsi devenir un moyen précieux pour des enfants qui souffrent de toutes sortes de difficultés avec leur père et/ou leur mère, et les aidera à s'exprimer, à se livrer ou à communiquer. Pour des enfants gais, qui subissent souvent un enfermement émotionnel total face à la réprobation d'une part élémentaire de leur vie sensible par leurs parents et par la société, la musique est une véritable bouée de sauvetage. Mais dans notre société on ne peut adopter pleinement le rôle construit du musicien qu'en reconnaissant à la fois sa déviance et les normes de cette société. Le privilège immensément attractif d'une vie sensible et expressive qu'offrent les formes plus exclusives de la pratique artistique s'acquiert au prix de l'accord tacite de non seulement « persister dans [la déviance] sans rejeter les normes de la société », mais encore de tenir ce rôle d'une façon qui, tacitement, renforce ces normes. Pour reprendre les termes de ma deuxième citation de McIntosh, l'exposition publique de

nos sentiments a pour fonction de permettre au reste de la société de conserver son état de convenance et de retenue. Ces conditions ne s'appliquent en outre pas uniquement aux lesbiennes et aux gais de la profession. Tous les musiciens, ne l'oublions pas, sont des pédés dans le jargon du vestiaire hommes. D'où l'immense effort investi par la musicologie et par certains types de composition dans la compétitivité, la rigueur, la maîtrise et dans toutes ces qualités révélant l'angoisse de castration qui est si forte dans notre profession déviante. C'est bien à cela que se réfère Ned Rorem lorsqu'il dit qu'il se sent plus discriminé en tant qu'artiste qu'en tant qu'homosexuel.

22 L'importance de la panique homosexuelle dans le milieu musical est évidemment un phénomène plus profond que ne le suggère la perspective de l'étiquetage. Dans son ouvrage récent sur *L'épistémologie du placard*, Sedgwick discerne une impasse dynamique entre les visions universalisante et minorisante de la définition homo/hétérosexuelle (par exemple, entre la vision ouverte de la possibilité sexuelle chez Freud et le « troisième sexe » ou les modèles séparatistes gais), ainsi qu'entre séparatisme et transitivité des stéréotypes du genre homosexuel (par exemple entre l'image du gai ultra-masculin et la « folle »). Sedgwick relève ces ambiguïtés et tensions dans un ouvrage qui est en premier lieu le projet d'une critique littéraire concentrée sur la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle. Son travail a si considérablement fait avancer notre perception de l'importance centrale de la définition sexuelle (ou du manque de définition sexuelle) dans la culture moderne, qu'il appelle des applications à d'autres domaines. La musique constitue un terrain particulièrement fertile pour un tel projet. Elle est une enclave au sein de notre société – une confrérie ou consœurie d'amoureux, amoureux de musique, unis par une forme de communication directe qu'on appelle langage dans une analogie imparfaite, « le » langage des sentiments. Dans un lieu si secret, les incohérences et drames du placard peuvent s'extérioriser de manière particulièrement révélatrice et suggestive, du simple fait de l'absence de discours verbal rationnel.

23 Considérons un instant l'exemple de Benjamin Britten et de son rapport au phénomène du « secret de polichinelle », un phénomène si crucial par rapport aux tensions qui entourent l'identité homosexuelle, même (et peut-être surtout) après Stonewall. Comme le signale D.A. Miller, le secret en soi, cet instrument par excellence du placard, peut faire office de

pratique subjective qui établit les oppositions privé/public, intérieur/extérieur, sujet/objet, et qui garantit l'inviolabilité du premier terme de chacune de ces oppositions. Et contrairement à ce que l'on pourrait penser, le phénomène du « secret de polichinelle » ne fait pas s'écrouler ces binômes et leurs effets idéologiques ; il témoigne au contraire de leur remontée fantasmagorique. Dans un mécanisme qui rappelle la négation freudienne, nous savons parfaitement que le secret est connu de tous, mais nous devons néanmoins persister à le garder, si absurde que ce soit²⁹.

24 C'est ce phénomène du secret de polichinelle qui, paradoxalement, mit l'identité sexuelle de Britten sur le devant de la scène tout au long de sa vie. Le fait de désavouer si explicitement son identité homosexuelle, alors qu'elle était universellement connue par une sorte de bouche à oreille, lui permettait de manœuvrer avec succès dans les eaux de la société britannique. Ce reniement ne rendait pas seulement possible d'afficher ouvertement sa relation avec Peter Pears, mais aussi de composer pour lui et d'exécuter avec lui des chansons dont les textes célébraient l'homoérotisme sans aucune ambiguïté. De plus, il lui permettait de revenir encore et encore, dans ses opéras, sur l'expérience sociale de l'oppression homosexuelle, sur les liens affectifs et érotiques entre hommes,

voire sur la pédérastie de l'amour homme-garçon. Cette posture lui offrait en outre des avantages sociaux et économiques qui lui ouvrirent la voie d'une brillante carrière d'entrepreneur, une relation cordiale avec la famille royale et une collection des plus importantes distinctions honorifiques de son pays.

- 25 Pour un compositeur, l'une des clés principales du succès réside dans l'observation précise de son environnement et dans la mise en place d'une interaction inventive avec lui – que ce soit un Josquin apprenant à jouer avec les attentes de la cour à la fin du quinzième siècle ou un compositeur américain d'après-guerre profitant de la mode obscurantiste privilégiée par les cercles académiques des années 1950 et 1960. Britten exploita une caractéristique particulière de la société britannique, qui tolère toutes sortes de déviance et d'ambiguïté sociales tant qu'elles ne sont pas nommées, qu'elles ne deviennent pas publiques et qu'elles ne portent pas atteinte à la norme comportementale. Afin de saisir pourquoi non seulement l'homosexualité de Britten, mais aussi le succès dont il jouissait malgré celle-ci créèrent des tensions considérables, notre analyse doit dépasser le niveau des attaques grossières comme on en trouve dans les cahiers de conversation de Craft et Stravinsky contre les « compositeurs célibataires³⁰ ». On découvrira alors un curieux ensemble de termes critiques, contradictoires mais tous lourdement chargés de sens. D'un côté, la musique de Britten fut caractérisée comme « pure ingéniosité », « diablement rusée » ; de l'autre, on l'accusait de sensiblerie. Derrière ces deux postures se cache, évidemment, la fascination secrète pour l'homosexualité de Britten : les deux étiquettes constituent l'envers des oppositions binaires maîtrise/ruse et sincérité/sensiblerie, qui figurent au nombre de ces binômes pléthoriques identifiés par Sedgwick comme « couples épistémologiquement chargés, condensés dans les figures du 'placard' et du 'coming out'³¹ ».
- 26 Par ailleurs, les critiques adoptèrent une stratégie d'approche des thèmes opératiques de Britten qui visait à masquer, à contredire ou à ridiculiser leur contenu homosexuel. Ce qui est véritablement stupéfiant dans la première réception de *Grimes* par les critiques musicaux, étant donnée l'absence d'informations spécifiques quant à la nature interne du protagoniste principal, c'est leur incapacité à y reconnaître une allégorie de l'oppression ; à peine une génération plus tard, on méconnut davantage encore l'enjeu pour y voir le thème d'une relation pédéraste d'amour-haine, dont le compositeur avait consciencieusement et consciemment effacé toute trace du livret. Lorsque, un quart de siècle plus tard, *Mort à Venise* fut créé, l'allégorie devint cependant le seul moyen de neutraliser le puissant « Je t'aime » qu'Aschenbach lance à Tadzio à l'apogée du premier acte. Ainsi les critiques se ruèrent sur l'allégorie apollino-dionysiaque par laquelle Mann avait lui-même voilé quelques questionnements centraux. Néanmoins cette stratégie ne parvint pas à survivre au paragraphe 28 de la Loi du Gouvernement Local de 1988. Les Comités d'éducation du Kent et du Sussex, dans un coup de théâtre qui démontra combien il est facile de déchirer le voile du secret de polichinelle, annulèrent une représentation de *Mort à Venise*, programmée pour des élèves dans le cadre d'une tournée de la compagnie Glyndebourne, parce qu'ils craignaient qu'un tel événement ne soit reçu comme une promotion de l'homosexualité, contrevenant ainsi à la loi.

Well, Benjamin Britten & Peter Pears first met when they were quite young.. & as they got on quite well, they decided to go into partnership & work together. This lasted quite a long time. When Lord Britten died the Queen sent Sir Peter a telegram of sympathy...



fig. 1

« Eh bien, Benjamin Britten et Peter Pears se sont connus quand ils étaient assez jeunes... et comme ils s'entendaient très bien, ils ont décidé de s'associer et de travailler ensemble. Ça a perduré très longtemps. Quand Lord Britten est mort, la Reine envoya un télégramme de condoléances à Sir Peter... » Carte postale éditée par l'Organisation pour l'Action Lesbienne et Gay (OLGA), avec la légende suivante : « Le paragraphe 28 du projet de Loi du Gouvernement Local déclare que : les autorités locales ne doivent pas financer ou "promouvoir intentionnellement" l'homosexualité, et que les écoles publiques ne doivent pas promouvoir "l'acceptation de l'homosexualité comme prétendue relation familiale". »

- 27 Comme je l'avais signalé dans un échange de lettres publié dans la presse à l'époque, en faisant représenter cet opéra, les autorités auraient en fait rendu de grands services aux extrémistes du gouvernement, tant il semble prévenir le public contre l'homosexualité ou la pédérastie à grand renfort de stéréotypes : vous vous abaissez jusqu'à n'importe quelle indignité (telle que vous peindre le visage) pour attirer votre jeune proie, et vous mourrez seul, dans l'exclusion et la détresse³². L'ironie de la chose est que, dans la vie réelle, Britten remplissait à merveille tous les critères conventionnels d'un modèle pour la jeunesse du Kent et de l'East Sussex, qu'elle soit gaie, lesbienne ou hétérosexuelle. Il menait une vie fructueuse, constructive, sociale, bien ordonnée, avec un partenaire tout aussi productif que lui. En tant que citoyen de classe moyenne dont le dur labeur était couronné de succès, et qui accessoirement contribuait de manière non négligeable à l'invisible balance des paiements de son pays, il était un véritable modèle de citoyenneté thatchérienne, mis à part sa sexualité et son pacifisme. Avec Aschenbach, Britten créa son double, la face cachée de la personne qu'à un certain point il avait toujours imaginé être. Si *Mort à Venise* est un testament, un dernier témoignage personnel, comme le soutiennent bon nombre de commentateurs, l'œuvre témoigne alors non pas du pouvoir de l'amour, mais du pouvoir des effets caractéristiques qu'exerce sur la personnalité la dynamique de l'homosexualité cachée, du placard.

- 28 Reste à savoir à quoi a servi le numéro d'équilibriste de Britten pour écrire une musique qui communiquait directement une vision de la société du point de vue d'un homosexuel au placard, si vingt ans plus tard, la collusion entre le placard et le rôle du musicien reste pratiquement inaltérée, mise à part (et même malgré) l'hécatombe subie par notre communauté par le sida. À quoi bon tous ces messages codés sur l'oppression homosexuelle et la pédérastie, s'ils n'ont fait qu'intensifier le déni de leur signification et consolider l'établissement de cet universalisme et de ce transcendantalisme qui font de la musique classique occidentale un faible ersatz de religion dans la société capitaliste, et qui la coupent de toute signification ? Qu'a-t-on gagné avec ce « modèle de discrétion » que Britten observait, et que des musiciens respectent encore aujourd'hui, s'il n'est bon qu'à asseoir la culture dominante en confinant l'homosexualité à la sphère privée tout en la rendant vaguement présente dans le discours public en tant qu'alternative inconcevable ? Combien d'entre nous ont su offrir quelque chose de mieux à n'importe quel adolescent-e musicien-ne qui pense être un cas particulier parce qu'il ou elle se sent différent-e, seul-e et honteux/-se ?
- 29 Ce sont des questions qu'une musicologie gaie et lesbienne ne devrait jamais perdre de vue. Elles ont des implications beaucoup plus larges que l'on ne pourrait penser au premier abord. La collusion entre la musicalité et le placard a par exemple été intensifiée par le mythe essentialiste selon lequel la créativité musicale proviendrait de l'« éternel féminin » résidant dans l'homme. L'appropriation du féminin et la privatisation de « la muse » par la figure du compositeur masculin – qui reflète donc d'une manière singulière le topos de l'âme de femme enfermée dans un corps d'homme (pour se référer à l'expression célèbre de Karl Heinrich Ulrichs) – semble souvent exiger une quantité supplémentaire d'énergie employée à restabiliser la façade de masculinité. Cette combinaison fatale contribue à son tour à augmenter la misogynie légendaire de la profession ; misogynie représentée notamment par certains musiciens homosexuels, tel Aaron Copland³³. Sous cet aspect, Charles Ives a peut-être au moins le mérite d'avoir toujours été explicite concernant son préjugé contre les compositeurs homosexuels et les compositrices européens. Le fait que les termes qu'il emploie ne distinguent pas ces deux catégories – en jouant précisément sur et de la liminarité des sexes empruntée au modèle de l'« inversion » d'Ulrichs – montre à quel point homophobie et misogynie sont entrelacées, et comment la lutte contre la reconnaissance des femmes à certaines positions du champ musical est étroitement liée à la panique homosexuelle³⁴.
- 30 Depuis que j'ai légèrement gratté la surface du secret de polichinelle de Britten en frappant poliment à la porte de son placard, l'année de la mort du compositeur, je suis de plus en plus persuadé que le rôle dédié et particulier auquel renvoie le terme « musicalité » est comparable et lié au rôle de l'homosexualité dans nos sociétés (du moins celles de la Grande Bretagne et de l'Amérique du Nord, dans lesquelles j'ai longtemps vécu)³⁵. Les deux étiquettes sont redoutables. Elles sont les outils du contrôle social, déguisés dans un cas en « don », en « condition » dans l'autre. Et elles sont désuètes. En dehors des institutions de la musique classique, le terme de « compositeur », par exemple, n'a plus guère de pertinence en tant qu'étiquette contemporaine face à la nouvelle variété des modes de production musicale et dans un contexte où l'idéologie construite autour d'une unique puissance créatrice (masculine) perd sa force, tout comme la conception de l'« art » en tant qu'activité humaine réservée à une élite. Il est fort douteux par ailleurs que dans les rituels sociaux d'une musique dominée par des questions de personnalité, de médias et de marketing, une « musicalité » définie par

quelques professeurs de conservatoire ait encore le même rôle à jouer que par le passé³⁶. De la même manière, le terme « homosexuel », avec ses connotations essentialistes médicalisées, n'est plus apte à embrasser la richesse et la variété des formes de désir pour le même sexe qui se manifestent dans les différentes classes sociales, groupes ethniques et tranches d'âge, et même dans les différents contextes locaux au sein du monde occidental. Une musicologie gaie et lesbienne se devra d'interroger sans cesse ces deux termes lors de ses recherches sur notre histoire, de sa recherche *de* notre histoire, lorsqu'elle propose de nouvelles théories de la musique et qu'elle développe une nouvelle pédagogie. Ce n'est pas la preuve mais le droit à son interprétation que nous devons revendiquer. « La question était, et est toujours », dit Neil Bartlett du procès de 1895 dans son ouvrage émouvant sur Oscar Wilde : « Qui parle, et quand, et pour qui, et pourquoi³⁷ ».

NOTES

1. « Stonewall » se réfère aux émeutes à New York City en juin 1969, lorsque les patrons d'un bar gai ripostèrent aux harcèlements policiers. Ces événements marquent la naissance du mouvement de libération gai.
2. McINTOSH, Mary, « The Homosexual Role », in *Social Problems*, Vol. 16, N° 2, automne 1968, réédition in *The Making of the Modern Homosexual*, Kenneth PLUMMER (éd.), Londres, Hutchinson, 1981, p. 32.
3. HALPERIN, David M., *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York, Routledge, 1990, p. 7. Version française : *Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grec*, traduit de l'américain par Isabelle Châtelet, Paris, EPEL, 2000.
4. SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of Berkeley, 1990, p. 40. Version française : *Épistémologie du placard*, traduit de l'américain par Maxime Cervulle, Paris, Éd. Amsterdam, 2008. Elle ajoute l'observation lucide que « les cadres théoriques permettant actuellement de s'interroger sur les origines ou le développement de l'identité gaie [sont] tous déjà structurés par le projet ou le fantasme occidental implicite et trans-individuel visant l'annihilation de cette identité ».
5. FUSS, Diana, *Essentially Speaking*, New York, Routledge, 1989, p. xiv.
6. SEDGWICK, Eve Kosofsky, *op. cit.*, p. 43.
7. Le *Trésor de la langue française* (Paris, Éditions du CNRS, 1971-) mentionne un emploi du terme français datant de 1835.
8. Les termes « musicalité » et « musical » sont utilisés ici dans leur acception de sens musical naturel, de forte disposition pour la musique, de la qualité d'« être musicien », sans implications concernant un éventuel talent ou « don » technique [NdT].
9. McINTOSH, Mary, *art. cit.*, p. 32.
10. Je remercie vivement Robert Dawidoff et Bryon Adams de m'avoir indiqué d'autres euphémismes musicaux (« Est-ce qu'il joue dans l'orchestre ? », « Est-ce qu'il chante dans la chorale ? »). Inutile de dire qu'aucun d'entre nous ne connaît l'origine de ces

expressions. Robert Dawidoff a également attiré mon attention sur le roman *Despised and Rejected* d'A.T. Fitzroy (Londres, C.W. Daniel, 1918 ; nouvelle édition Londres, GMP Publishers, 1988). Son traitement ouvert de ce que l'un des premiers critiques de l'ouvrage appela « anormalité des sentiments » est remarquable et permet à ses personnages d'élucider bien des codes communs. Ainsi le héros, le compositeur tourmenté Dennis, écrit-il à son amie lesbienne Antoinette : « Lorsque j'étais à l'école, j'étais terrifié de mon talent musical ; je le haïssais et fis tout pour l'étouffer, parce que je pensais que c'était cela qui me rendait différent des autres garçons. Je ne voulais à aucun prix être "différent"... » (p. 78) Le livre témoigne de l'influence d'Edward Carpenter, non seulement dans les questions concernant la sexualité (« qu'avait imaginé la nature en lui donnant l'âme d'une femme dans le corps d'un homme ? » [p. 107]), mais aussi dans les relations qu'il établit entre l'oppression des homosexuels et celle des Juifs, des Irlandais, des femmes et de la classe ouvrière ; il fut interdit pour son plaidoyer fervent en faveur du pacifisme, autre caractéristique de l'ouvrage. L'auteure était Rose Allatini, mariée durant vingt ans au compositeur Cyril Scott avant de le quitter pour fonder un nouveau ménage à Rye avec une femme, comme l'indique Jonathan Cuthill dans sa préface instructive à l'édition de 1988.

11. *Queer* (littéralement « bizarre, suspect ») a bien évidemment été réhabilité pour des raisons politiques. *Faggot* (« pédé ») s'utilise souvent dans un contexte auto-dépréciatif parmi des hommes gais – mais son usage très répandu et indifférencié dans la société américaine comme le terme à travers lequel les membres de n'importe quel groupe expriment leur mépris pour les membres d'un autre groupe, et vice-versa, indique à quel point l'homophobie est le dénominateur commun (qui passe souvent inaperçu) dans des situations de haine et d'agression.

12. Le terme utilisé dans les textes anglais, *ravishing*, désigne à la fois l'enlèvement et la violence sexuelle [NdT].

13. ROSOLATO, Guy, « La voix : entre corps et langage », in *Revue française de psychanalyse*, Vol. 38, N° 1, 1974, p. 81-82. L'article est cité par Kaja Silverman qui ajoute le commentaire intéressant que « la voix maternelle enveloppe non seulement l'enfant d'un voile rassurant et protecteur, elle le baigne également dans une mélodie céleste dont l'équivalent terrestre le plus proche est l'opéra » (SILVERMAN, Kaja, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 84-85). Le chapitre 3, traitant de « la fantaisie de la voix maternelle », établit l'état de la recherche dans ce domaine. Cf. aussi GORBMAN, Claudia, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 60-63.

14. SILVERMAN, Kaja, *op. cit.*, p. 86.

15. BLOOM, Allan, *The Closing of the American Mind*, New York, Simon and Schuster/Touchstone, 1987. Version française : *L'Âme désarmée*, traduit de l'américain par Paul Alexandre, Paris, Julliard, 1987.

16. CASE, Sue-Ellen, « Towards a Butch-Femme Aesthetic », in HART, Lynda (éd.), *Making a Spectacle. Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1989, p. 287, 288 et *passim*.

17. DAHLHAUS, Carl, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Munich, Piper, 1982. Pour une critique du modèle dahlhausien, cf. GOSSETT, Philip, « Carl Dahlhaus and the "Ideal Type" », in *Nineteenth-Century Music*, Vol. 13, N° 1, 1989, p. 49-56.

18. HOFFMANN, E.T.A., « La Musique instrumentale de Beethoven », in *Kreisleriana*, traduit de l'allemand par Albert Béguin, préface d'André Schaeffner, Paris, Gallimard, 1949, p. 73.
19. *Ibid.*
20. KINGSBURY, Henry, *Music, Talent, and Performance. A Conservatory Cultural System*, Philadelphia, Temple University Press, 1988.
21. NETTL, Bruno, « Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture. An Essay in Four Movements », in Katherine BERGERON et Philip V. BOHLMAN (éds.), *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 137-155.
22. SOLOMON, Maynard, « Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini », in *Nineteenth-Century Music*, Vol. 12, N° 3, 1989, p. 193-206.
23. La version originale de l'article présent a paru dans le volume *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, éd. par Philip BRETT, Elizabeth WOOD et Gary C. THOMAS, New York, London, Routledge, 1994 ; Brett se réfère à l'article de Susan McClary « Constructions of Subjectivity in Schubert's Music », p. 205-233 [NdT].
24. HICKS, Michael, « The Imprisonment of Henry Cowell », in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 44, N° 1, 1991, p. 92-119.
25. MASS, Lawrence, *Homosexuality as Behavior and Identity. Dialogues of the Sexual Revolution*, Volume II, New York, Haworth Press, 1990, p. 36-54.
26. Les Henry Wood Promenade Concerts, festival de concerts à forme ouverte transmis chaque été par la BBC de l'Albert Hall londonien, n'a pas amélioré son taux épouvantablement bas de femmes parmi les compositeurs joués.
27. McINTOSH, Mary, *art. cit.*, p. 34.
28. BLOOM, Allan, *op. cit.*, p. 235. Je remercie Fred Maus de m'avoir encouragé à développer l'idée du « contrat social » en suivant le sillon de l'analyse que fait Sedgwick de Bloom. SEDGWICK, Eve Kosofsky, *op. cit.*, p. 54-59).
29. MILLER, D. A., *The Novel and the Police*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 206.
30. En commentant *Le Dernier Sauvage* de Menotti, Stravinski aurait dit : « L'idée de la femelle prédatrice a peut-être du potentiel, bien que – je pense au ballet de Mr. Robbins autour de ce thème, sur la musique de mon Concerto pour orchestre à cordes – ce soit surtout vrai pour des compositeurs célibataires [*bachelor composers*] comme Britten, Henze, Tchaïkovski et Menotti. » STRAVINSKI, Igor, CRAFT, Robert, *Themes and Episodes*, New York, Alfred A. Knopf, 1967, p. 100-101.
31. SEDGWICK, Eve Kosofsky, *op. cit.*, p. 72.
32. Cf. les échanges entre Howard Rogers et moi-même dans la rubrique « Letters » du *Musical Times*, Vol. 130, N° 1758, août 1989, p. 450-451, et 131, n° 1763, janvier 1990, p. 10-11. Ce qui m'incita à m'exprimer dans ce cadre, c'était l'affirmation de Mr. Rogers, en suivant l'argumentation expliquée ci-dessus, « qu'en réalité l'opéra traite de la crise vécue par la personnalité créatrice d'Aschenbach, ce n'est pas un guide "L'homosexualité facile" » (je souligne).
33. Dans un hommage à sa professeure de composition Nadia Boulanger pour le *Harper's Magazine*, octobre 1960, p. 49-51, réédition in NEULS-BATES, Carol (éd.), *Women in Music*, New York, Harper & Row, 1982), Copland déclare : « Puisqu'elle composait, quoique dans

une mesure très restreinte, il faut bon gré, mal gré la compter parmi cette catégorie peu enviable des compositrices. Tout le monde sait que les brillants exploits des femmes chanteuses ou instrumentalistes n'ont pas d'équivalent dans le domaine de la composition... Serait-il possible qu'il y ait un élément mystérieux dans la nature de la créativité musicale qui n'est pas compatible avec la nature de l'esprit féminin ? Et pourtant, il y a aujourd'hui plus de compositrices actives que jamais... » (p. 240-242) Britten, qui n'aurait jamais affiché une telle méchanceté gratuite sous forme imprimée, traita néanmoins une grande partie des caractères féminins de ses opéras avec peu de sympathie : cf. McDONALD, Ellen, « Women in Benjamin Britten's Operas », in *Opera Quarterly*, Vol. 4, N° 3, 1986, p. 83-101.

34. La domination masculine qui a connu une si grande longévité dans le domaine de la composition dans la musique classique occidentale, illustre particulièrement bien la situation que Greg Bredbeck identifie dans son diagnostic théorique provocateur de la « péd(é)ragogie » (en se basant sur les travaux de David Halperin, Luce Irigaray et Teresa de Lauretis) : « La présence d'un seul genre auto-reproducteur (homme) englobe à la fois la différence des genres et la différence sexuelle. » (BREDBECK, Greg, « Analyzing the Classroom. On the Impossibility of a Queer Pedagogy », in George E. HAGGERTY et Bonnie ZIMMERMAN (éds.), *Professions of Desire. Lesbian and Gay Studies in Literature*, New York, The Modern Language Association of America, 1995, p. 172).

35. Mon texte « Britten and Grimes » (in *Musical Times*, Vol. 118, N° 1618, 1977, p. 955-1000, réédition in *Benjamin Britten : Peter Grimes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 180-189), fut présenté pour la première fois à la rencontre de l'American Musicological Society à Washington D.C. en novembre 1976.

36. Même la BBC publie maintenant un beau mensuel illustré (avec un disque en bonus), le *BBC Music Magazine*. Le premier éditorial (en septembre 1992) attira spécialement l'attention sur la rubrique « Shopfront and Diversions », « qui vous tiendra au courant de nouveaux produits, de l'éducation musicale, du marché du travail, etc. » (p. 5). La station de radio « Classic FM », lancée également en septembre 1992, combine musique classique et un mode de présentation de disc-jockeys britanniques de musique légère (bavardage irréflecti, mots étrangers mal prononcés) qui est toujours inhabituel aux États-Unis, où les voix affectées et la prononciation précieuse des animateurs soulignent le caractère snob et haut-de-gamme du produit.

37. BARLETT, Neil, *Who Was That Man. A Present for Mr. Oscar Wilde*, Londres, Serpent's Tail, 1988, p. 149.

INDEX

Keywords : sexuality, epistemology of the closet, homosexuality

Mots-clés : épistémologie du placard, sexualité, homosexualité, Britten

AUTEURS

PHILIP BRETT

Philip Brett (1937–2002) was distinguished professor of musicology at UCLA and general editor of The Byrd Collection at the time of his death. He wrote extensively on Benjamin Britten, coedited *Cruising the Performative : Interventions Into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality* (Indiana University Press, 1995) and *Decomposition : Post-Disciplinary Performance* (Indiana University Press, 2000), and won numerous awards for his early music projects. The Philip Brett Award, instituted by the American Musicological Society in 1997, honors each year exceptional musicological work in the field of lesbian, gay, bisexual, and transgender studies in music.