Transposition

Musique et Sciences Sociales

9 | 2021

Musique et sexualité

Réflexions rétrospectives

Annegret Fauser

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/6258>

DOI : 10.4000/transposition.6258

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Annegret Fauser, « Réflexions rétrospectives », *Transposition* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 30 mars 2021, consulté le 23 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/6258> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.6258>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2021.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Réflexions rétrospectives

Annegret Fauser

- 1 C'est un lieu commun historiographique de dire que dans la musique occidentale « le plaisir de l'oreille » qu'invoque l'épigraphe de ce texte pouvait être un casse-tête. Du moine John de Salisbury, pour qui la nouvelle musique polyphonique du XII^e siècle à la Cathédrale de Notre Dame occasionnait « un chatouillement entre les jambes plutôt qu'un sens de dévotion du cerveau », au politicien américain James P. Bradley qui en août 2020 dénonçait la sexualité manifeste de WAP, une vidéo hip-hop de Cardi B et Megan Thee Stallion, et les témoignages sur les dangers sensuels voire érotiques de la musique abondent dans les écrits sur l'art sonore depuis l'Antiquité grecque. En revanche, l'intérêt des chercheurs pour l'érotisme en musique est bien plus récent. Le présent texte – écrit en 1992 pour le colloque *Massenet et son temps*, et publié sept ans plus tard dans les actes correspondants – compte parmi les premiers essais musicologiques à avoir discuté explicitement de l'incarnation sonore en musique et des aspects physiques de la sexualité humaine¹. Mes recherches sur ce phénomène d'il y a une trentaine d'années, première étape de la découverte des implications du genre (*gender*) et de la sexualité dans les opéras de Massenet, peuvent désormais dialoguer avec de nombreuses études musicologiques, rien que sur le genre de l'opéra.
- 2 En relisant cet essai, j'ai été frappée par la densité des sources consultées pour construire mon analyse. *Esclarmonde* est une œuvre dont les paratextes sont d'une richesse extraordinaire, même pour cette époque de la fin du XIX^e siècle qui, en général, se caractérise par l'abondance de critiques et de commentaires journalistiques, d'interviews et de mémoires, et de documents iconographiques incluant autant des photographies que des caricatures. Que cet opéra fût lié avec l'Exposition Universelle de 1889 ne faisait qu'amplifier son impact, vu ses enjeux pour la signification de l'art officiel français dans un contexte qui lui donnait une grande visibilité nationale et internationale. Si *Esclarmonde* s'insérait déjà nettement dans le cadre de l'opéra moderne par son sujet, sa mise en scène et son idiome musical, l'œuvre allait au-delà des limites de la bienséance bourgeoise, des conventions théâtrales et de la signification musicale, notamment sur le plan des sonorités orchestrales. C'est dans cet espace liminal que l'acoustémologie érotique de l'œuvre pouvait apparaître dans une

analyse qui, comme la mienne, mettait au centre du propos les expressions en musique de l'expérience humaine². J'ai conçu l'œuvre comme des archives audibles de la construction de la sexualité et du genre à travers leur expression érotique, dans un monde à la fois traditionnel et patriarcal en ce qui concerne la représentation de la sexualité normative binaire et transgressif par une musique qui repoussait les limites de la décadence post-wagnérienne. *Esclarmonde* est donc un exemple de manuel du fait qu'une œuvre artistique peut être à la fois oppressive du point de vue social, et avant-gardiste du point de vue de l'expression. (Soit dit en passant, *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky est peut-être l'exemple le mieux connu dans cette catégorie d'œuvres théâtrales).

- 3 Mon texte s'inscrit dans un champ analytique informé d'une part par les recherches sur le wagnérisme en France, d'autre part par les nouvelles conceptions féministes qui, vers 1990, font de la musique une incarnation sonore de la dimension somatique de l'expérience humaine. Après tout, le livre clé de Susan McClary, *Feminine Endings*, a été publié en 1991. C'est alors que les débats en musicologie ont commencé à articuler les questions de sexualité avec des méthodologies encadrées entre autres par la critique postcoloniale et l'expression du genre et de la vocalité. Si je devais esquisser aujourd'hui des pistes de réflexion supplémentaires, je mettrais d'abord l'accent sur l'intersection d'érotisme et d'exotisme, d'une part, et sur les implications des vocalités construites de l'opéra, de l'autre.
- 4 Dans ce texte je citais la réaction de Camille Bellaigue désignant *Esclarmonde* comme « cette petite Turque sensuelle³ », et je faisais brièvement référence à l'article de Ralph P. Locke sur la construction d'une altérité orientaliste dans l'opéra européen, à partir de l'exemple de *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns. Cependant, dans les années 1990 mon attention se concentrait davantage sur une analyse féministe de la représentation sexuelle que sur une problématique géopolitique. Depuis cette époque, de nombreuses recherches – y compris les miennes – ont révélé à quel point la construction idéologique de la féminité et de la masculinité à la fin du XIX^e siècle en Europe était entrelacée avec une vision impérialiste de l'humanité et de ses cultures. Récemment encore, ces recherches mettaient en relief comment les représentations d'autrui dépendent de la conception d'une Europe blanche et patriarcale⁴. Si l'analyse féministe d'*Esclarmonde* devait s'étendre à une lecture informée par la théorie postcoloniale, je proposerais maintenant des aperçus plus riches pour tenir compte des intersections des différentes constructions identitaires qui s'y font jour, non seulement scéniquement et littérairement, mais aussi dans la façon dont le compositeur construit les vocalités des protagonistes⁵. Dans le rôle d'*Esclarmonde*, par exemple, les modes d'articulation présentent une gamme expressive qui va du silence au rire et du parlé à la colorature. Au premier abord, cette richesse expressive – la plus étendue de tous les rôles – pourrait être vue comme une présence sonore rehaussée, constituant une domination musicale de l'Autre⁶. Or, comme je le montre dans l'article, cette présence est soumise à une contrainte patriarcale double et, dans l'épilogue, encadrée musicalement par une affirmation de la musique occidentale. À la fin de l'opéra, toute la réaffirmation musicale et sexuelle d'*Esclarmonde* n'est qu'une mémoire sonore, dont il ne reste dans sa voix qu'une généalogie fantôme. La nouvelle impératrice se trouve dépossédée de toute trace d'exotisme autant que d'érotisme, ses attributs apparemment exotiques sont supprimés à la fois soniquement et visuellement. Par ailleurs, comme je l'ai déjà suggéré, si j'avais à creuser davantage le sujet, je pousserais plus loin l'exploration de comment *Esclarmonde* célèbre soniquement une

hétérosexualité normative, et la relation de celle-ci avec la construction impérialiste de la vertu blanche.

- 5 Pourquoi est-il important de mettre cet opéra de 1889 en dialogue avec la critique postcoloniale, surtout en ce moment ? J'écris ces réflexions depuis les États-Unis, un pays où la sexualité, le genre et l'ethnicité ont une histoire intersectionnelle tragique⁷. Ces constructions idéologiques se traduisent en violence contre des hommes et des femmes de couleur (et, en particulier, des femmes transgenres noires), mais aussi en une approche normative de valeurs culturelles qui tient pour abjectes les expressions musicales portant sur la sexualité féminine, surtout si elle est noire. Comprendre comment une telle œuvre d'art fut mise en valeur dans une capitale impériale pendant un événement colonialiste de rayonnement international tel que l'Exposition Universelle, peut révéler l'impact de longue durée d'une musicalisation des enjeux identitaires dont la signification inclut les domaines du genre et celui de l'ethnicité. Vu et écouté de cette manière, *Esclarmonde* devient un site d'archives performatives dont les valeurs continuent à modeler les idéologies contemporaines sur les bio-présentations de l'art et de la vie.

BIBLIOGRAPHIE

BOGHAL Gurminder Kaur, "Lakmé's Echoing Jewels", dans COWGILL Rachel et PORISS Hilary (dir.), *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, New York et Oxford University Press, 2012, p. 186-201.

DUNN Leslie C. et JONES Nancy A. (dir.), *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1994.

EIDSHEIM Nina Sun, *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham, Duke University Press, 2019.

FELD Steven, "Acoustemology", NOVAK David et SAKAKEENY Matt (dir.), *Keywords in Sound*, Durham, Duke University Press, 2015, p. 12-21.

MOSLEY Imani Danielle, "Say Her Name: Invocation, Remembrance, and Gendered Trauma in Black Lives Matter", dans FAUSER Annegret et FIGUEROA Michael A. (dir.), *Performing Commemoration. Musical Reenactment and the Politics of Trauma*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2020, p. 142-161.

RADANO Ronald et OLANIYAN Tejumola (dir.), *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*, Durham, Duke University Press, 2016.

SCHWARZ Bill, *The White Man's World*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2011.

NOTES

1. La version publiée en 1999 a profité des commentaires de Tim Carter, Katharine Ellis, Mark Everist et Joël-Marie Fauquet, à qui je suis infiniment reconnaissante.
2. Le terme « acoustémologie » a été créé par Steven Feld et concerne « the experience and agency of listening histories, understood as relational and contingent, situated and reflexive.” Voir FELD Steven, “Acoustemology”, NOVAK David et SAKAKEENY Matt (dir.), *Keywords in Sound*, Durham, Duke University Press, 2015, p. 12-21.
3. BELLAIGUE, « Revue musicale » (Esclarmonde), p. 699.
4. La littérature sur le genre, l’ethnicité, et l’impérialisme est très vaste, non seulement à propos de la France mais aussi (et peut-être surtout) au sujet de l’Empire britannique. Voir, par exemple, SCHWARZ Bill, *The White Man’s World*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2011. Pour une exploration de l’intersection de la musique avec la « race » et l’Empire pour des pratiques musicales plus récentes, voir RADANO Ronald et OLANIYAN Tejumola (dir.), *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*, Durham, Duke University Press, 2016.
5. Leslie C. Dunn et Nancy A. Jones offrent l’une des définitions les plus concises du concept de vocalité en relation avec l’expression humaine : “Human vocality encompasses all the voice’s manifestations (for example, speaking, singing, crying, and laughing), each of which is invested with social meanings not wholly determined by linguistic content.” Elles identifient un glissement entre vocalité et sexualité féminines moyennant “the identification of a woman’s vocality with her sexuality.” Voir DUNN Leslie C. et JONES Nancy A. (dir.), *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1994, p. 1 et 3. Sur la vocalité et ses référents extrinsèques voir aussi EIDSHEIM Nina Sun, *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham, Duke University Press, 2019.
6. Pour une discussion de cette connexion problématique dans l’opéra de la fin du XIX^e siècle, voir BOGHAL Gurminder Kaur, “Lakmé’s Echoing Jewels”, COWGILL Rachel et PORISS Hilary (dir.), *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 186-201.
7. Voir la discussion poignante sur ce sujet par MOSLEY Imani Danielle, “Say Her Name: Invocation, Remembrance, and Gendered Trauma in Black Lives Matter”, FAUSER Annegret et FIGUEROA Michael A. (dir.), *Performing Commemoration. Musical Reenactment and the Politics of Trauma*, Michigan, University of Michigan Press, 2020, p. 142-161.