

Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Canadian University Music Review

La critique féministe étasunienne en musique : pertinence en milieu francophone Québécois

Carmen Sabourin

Volume 18, numéro 1, 1997

Crossing Borders: Interdisciplinary Studies by Canadian Scholars
Franchir les frontières : études interdisciplinaires de chercheurs canadiens

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014823ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014823ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sabourin, C. (1997). La critique féministe étasunienne en musique : pertinence en milieu francophone Québécois. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 18(1), 99–118.
<https://doi.org/10.7202/1014823ar>

Résumé de l'article

L'auteure examine la pertinence de la critique féministe étasunienne en musique en milieu francophone québécois. Dans un premier temps, elle propose une réflexion critique sur le féminisme étasunien en musique. Puis, elle pose la question de la pertinence de ses fondements et de ses méthodologies pour les jeunes musicien(ne)s issus du milieu culturel francophone du Québec qui, au moment d'entreprendre des études avancées, envisageraient de se consacrer à la recherche sur la pensée féministe.

LA CRITIQUE FÉMINISTE ÉTASUNIENNE EN MUSIQUE : PERTINENCE EN MILIEU FRANCOPHONE QUÉBÉCOIS

Carmen Sabourin

L'émergence de nouveaux discours au sein des disciplines de la musicologie et de la théorie¹ aux États-Unis est en grande partie tributaire des efforts entrepris au cours des années 80 par la jeune génération d'universitaires dont les recherches s'inscrivent dans le courant de la critique culturelle. Dans le domaine de la musique, ce courant de pensée est très souvent associé à la critique féministe². À partir des travaux de chercheuses isolées, celle-ci s'est peu à peu organisée en domaine de recherche, avec comme coup d'envoi la parution de *Feminine Endings* de Susan McClary au début des années 90³.

La critique féministe aura contribué avec beaucoup de succès à revitaliser la discipline de la musicologie étasunienne⁴ en assumant la responsabilité, à l'instar de l'ethnomusicologie avant elle, de concevoir son objet d'étude, la musique, en tant que document culturel. De son statut de phénomène autonome à l'abri des transformations sociales et des mutations culturelles, la musique est ici repensée et saisie dans une double fonction : soit de refléter et de participer à la formation de nos représentations du sujet pensant, du genre, de la sexualité et du corps. Les problématiques proposées lient la représentation et le rôle de la femme en musique aux questions d'identité culturelle, d'ethnicité, de race, de pouvoir et de classes économiques. Ce n'est pas le moindre des mérites de la critique féministe que d'avoir eu le courage de préconiser les recherches interdisciplinaires; elle emprunte plusieurs de ses méthodes et concepts à des disciplines aussi diverses que la littérature, les arts visuels, le cinéma, les sciences sociales, l'anthropologie et, évidemment, l'ethnomusicologie. Elle aura ainsi réussi à sortir la recherche musicologique de son isolement intellectuel, à inciter les chercheur(e)s à développer de nouvelles

¹ Sauf indication contraire, le terme « théorie » est utilisé dans cet article pour désigner la discipline de la théorie musicale (*music theory*) en vigueur en enseignement et en recherche dans les universités des États-Unis et du Canada anglais de même qu'au Québec à l'Université Laval, à l'Université McGill et à l'Université de Sherbrooke.

² Les ethnomusicologues et les sociologues de la musique n'ont pas attendu la critique féministe pour inscrire leurs recherches dans ce courant de pensée. Toutefois, le cloisonnement des diverses disciplines reliées à l'étude de la musique aura beaucoup diminué l'impact des hypothèses de travail et des méthodologies propres à l'ethnomusicologie et à la sociologie sur la discipline de la musicologie.

³ Susan McClary, *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991).

⁴ Dans mon esprit, le terme « américain » s'applique aux habitants de l'Amérique, le continent. Le terme « étasunien » sera donc utilisé partout où la discussion se rapporte aux États-Unis.

procédures et à poser la question du rôle de la critique de manière vigoureuse. La tolérance face à la diversité des prises de position et la pluralité des approches qui coexistent dans le champ de la critique féministe constituent les forces majeures de cette aventure intellectuelle⁵.

À mon avis, la plus remarquable et la plus salubre des réalisations de la critique féministe est sans conteste d'avoir inscrit le « thème » de la femme dans la discipline de l'histoire de la musique. La prolifération d'excellentes études sur la participation des femmes à la vie musicale passée et contemporaine et sur leur contribution à la création des répertoires classique, populaire et non-occidental témoigne certes de la vitalité de la recherche féministe. Plus particulièrement, cette prolifération constitue, en soi, un véritable baromètre permettant d'apprécier non seulement l'intensité du besoin de nouveaux discours et de nouvelles tribunes pour les exprimer, mais le degré d'entérinement de la question de la femme en musique par toute une génération d'universitaires⁶. C'est donc bien de reconnaissance dont il est question ici et, avec elle, la dimension politique du féminisme apparaît au grand jour.

Le courant intellectuel féministe pose très souvent l'a priori de l'indivisibilité de la pensée et de l'action au cœur de sa méthodologie et postule ainsi que toute analyse doit découler de l'expérience. Lorsque les intellectuelles féministes posent un regard critique sur le savoir officiel et analysent les prémisses des structures en place, elles remettent en question les fondements mêmes de la pensée occidentale à partir de leur propre expérience. Il est en quelque sorte superflu d'énoncer que l'analyse féministe doit être ancrée dans une lecture

⁵ Dans « Reshaping a Discipline : Musicology and Feminism in the 1990s », *Feminist Studies* 19, n° 2 (1993) : 399–423, Susan McClary présente un rapport exhaustif sur l'état de la recherche dans le domaine. Pour les contributions antérieures à 1980, voir Elizabeth Wood, « Review Essay : Women in Music », *Signs* 6 (1980) : 283–97.

⁶ Voir McClary, « Reshaping a Discipline », pour un inventaire complet des contributions à la discipline. Parmi celles-ci, les plus importantes dans le domaine des recherches historiques incluent : Carol Neuls-Bates, édit., *Women in Music : An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present* (New York : Harper & Row, 1982), édition révisée (Boston : Northeastern University Press, 1996); Jane Bowers et Judith Tick, édit., *Women Making Music : The Western Art Tradition, 1150–1950* (Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1986); James R. Briscoe, *Historical Anthology of Music by Women* (Bloomington : Indiana University Press, 1987); cette anthologie est accompagnée de cassettes et réunit les compositions de 35 femmes, du IX^e à la fin du XX^e siècle; Karin Pendle, *Women and Music : A History* (Bloomington : Indiana University Press, 1992). Telle que mentionné par McClary dans « Reshaping a Discipline », 402, cette collection d'articles est conçue pour accompagner l'anthologie de Briscoe; le matériel nécessaire pour mettre sur pied un cours sur les femmes et la musique est donc désormais à la disposition des professeur(e)s. Parmi les articles et livres qui ont fortement contribué à façonner la discipline : Richard Leppert et Susan McClary, édit., *Music and Society : The Politics of Composition, Performance and Reception* (Cambridge, Mass. : Cambridge University Press, 1987); Ellen Koskoff, édit., *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1989); Susan McClary, *Feminine Endings*; idem, *Georges Bizet : Carmen*, Cambridge Opera Handbook Series (Cambridge, Mass. : Cambridge University Press, 1992); Ruth Solie, édit., *Musicology and Difference* (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1993); Susan C. Cook and Judy S. Tsou, édit., *Cecilia Reclaimed : Feminist Perspectives in Gender and Music* (Urbana, Ill. : University of Illinois Press, 1993); Robert Walser, *Running with the Devil : Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover, N.H. : Wesleyan University Press, 1993); Philip Brett, Elizabeth Wood et Gary Thomas, édit., *Queering the Pitch : The New Gay and Lesbian Musicology* (New York et Londres : Routledge, 1993); Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge, Mass. : Cambridge University Press, 1993).

vigilante des contextes historique, politique et socio-économique puisque les facteurs qui façonnent les rapports entre les mondes masculin et féminin en dépendent. C'est bien plutôt l'interprétation de cette lecture qui soulève de nombreuses questions et provoque des débats acrimonieux⁷.

On peut toutefois se demander si toute étude sur la question de la femme effectuée par une femme ou par un homme entraîne nécessairement un engagement politique de leur part. Avec ou sans militantisme, ou même dans le cadre d'une recherche qui ne serait pas nécessairement axée sur des solutions concrètes aux problèmes des femmes, les chercheur(e)s féministes qui écrivent en substituant le « je » au « nous » généralement en usage dans le discours académique et qui articulent leur propos à partir d'un positionnement conscient en tant que sujet féminin ou masculin ne peuvent éluder la question et doivent produire leur propre analyse politique de la différenciation sexuelle.

Si l'on assume que prendre la parole à partir d'une position féministe déclarée implique que les questions de contexte et d'identité feront partie des forces motrices du discours, on accepte aussi que celle ou celui qui s'exprime et communique sa compréhension du problème posé, et, partant, sa vision du monde, ne peut échapper à son propre contexte historique. La question de la différenciation sexuelle est alors posée de façon cruciale. En effet, les débats sur l'essentialisme, l'anti-essentialisme et le constructionisme qui ont fait rage aux États-Unis dans les années 80 et qui se poursuivent sans relâche⁸ constituent un exemple probant de l'agitation soulevée par la manière d'énoncer les problématiques permettant de définir politiquement l'analyse de la différenciation sexuelle. L'importation aux États-Unis du conflit français entre un féminisme de l'égalité représenté par Simone de Beauvoir et un féminisme de la différence prôné dans les années 70 par la nouvelle génération d'alors⁹ continue d'animer les échanges entre théoriciennes du féminisme¹⁰. Les positions énoncées, où la spécificité du contexte français est très souvent occultée¹¹, sont scrutées, analysées, théorisées et re-théorisées

⁷En musique, l'échange entre le théoricien Pieter van den Toorn, « Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory », *The Journal of Musicology* 11, n° 3 (1991) : 275-99, et la musicologue Ruth A. Solie, « What Do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn », *The Journal of Musicology* 9, n° 4 (1991) : 399-410, est un exemple intéressant de ce phénomène.

⁸Voir les prises de position récentes dans ce débat par les théoricien(ne)s du féminisme les plus en vue aux États-Unis (Naomi Schor, Teresa de Laurentis, Luce Irigaray, Elizabeth Grosz, Diana Fuss, Robert Scholes, Leslie Wahl Rabine et Gayatri Chakravorty Spivak) dans Naomi Schor et Elizabeth Weed, édit., *the essential difference* (Bloomington : Indiana University Press, 1994). Voir aussi, entre autres, Diana Fuss, *Essentially Speaking : Feminism, Nature and Difference* (Londres : Routledge, 1989); Linda J. Nicholson, édit., *Feminism/Postmodernism* (New York et Londres : Routledge, 1990); Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (New York et Londres : Routledge, 1990); et Tania Modleski, *Feminism Without Women : Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age* (New York et Londres : Routledge, 1991).

⁹Principalement, Catherine Clément, Hélène Cixous, Luce Irigaray et le groupe Psychanalyse et Politique sous la direction d'Antoinette Fouque.

¹⁰Le débat a pris toute son ampleur aux États-Unis lors de la parution en 1985 de *Sexual/Textual Politics* (New York : Methuen, 1985), par la norvégienne Toril Moi, professeure de littérature française en Angleterre.

¹¹La question de l'importation de théories féministes françaises aux États-Unis dans le domaine de la critique littéraire a été abordée dans la revue *Yale French Studies*, n° 62 (1981), *Feminist Readings* :

pour le meilleur et pour le pire. La question fondamentale étant le corps de la femme, vu d'ici, on ne peut que s'amuser du parfum qui émane de la rencontre entre les effluves du puritanisme anglo-saxon et les essences précieuses de la sensualité ludique franco-française.

Pourtant, la politique de la différence, le multiculturalisme, la rectitude politique et la révision du canon dans l'enseignement universitaire au cœur de ces débats sont des questions qui nous concernent au premier chef et qui sont trop sérieuses pour être éludées. Il existe évidemment des forces agissantes qui sont communes aux différentes cultures dans la confrontation entre les sexes — forces idéologiques, culturelles et économiques — spécialement en Occident et plus encore en Amérique du Nord. Mais la complexité des problèmes posés par les grands changements économiques et sociaux qui bouleversent et façonnent nos sociétés respectives — immigration du Sud vers le Nord, mondialisation des marchés, paupérisation d'un secteur grandissant de la population, nouvelles technologies dans le domaine des communications — nous forcent à redéfinir nos similitudes et nos différences; à repenser nos engagements, spécialement face à la transmission du savoir dans lequel l'universitaire joue un rôle crucial; et, finalement, à réfléchir aux moyens d'accommoder sa propre identité, son histoire, ses particularismes culturels et sociétaux avec ceux des autres.

Je propose donc, dans un premier temps, une réflexion critique sur le féminisme étasunien en musique. Puis, je poserai la question de la pertinence de ses fondements et de ses méthodologies pour les jeunes musiciens issus du milieu culturel francophone du Québec qui, au moment d'entreprendre des études avancées, envisageraient de se consacrer à la recherche sur la pensée féministe.

Pour la ou le francophone de culture québécoise qui s'initie à la critique féministe en musique, force est de constater que c'est de musicologie et de théorie de tradition étasunienne dont il sera question. Mon propos ne consiste pas à occulter l'excellent travail des collègues du Canada anglais qui se penchent sur la question des femmes en musique¹². Toutefois, le discours féministe étasunien constitue à l'heure actuelle la principale voix sur la scène

French Texts/American Contexts; voir surtout les articles de Shoshona Felman, « Rereading Femininity »; de Gayatri Chakravorty Spivak, « French Feminism in an International Frame »; et de Alice Jardine « Pre-texts for the Transatlantic Feminist ». Voir aussi le chapitre 7 (« French Feminism Revisited ») dans Spivak, *Outside in the Teaching Machine* (New York et Londres : Routledge, 1993); et Elaine Marks et Isabelle de Courtivon, *New French Feminisms* (Brighton : Harvester, 1979).

¹²La publication par la *Revue de musique des universités canadiennes* d'un numéro spécial intitulé *Voix de femmes : mélanges offerts à Violet Archer*, n° 16/1 (1995), témoigne de façon éloquent de la qualité des recherches effectuées au Canada. De plus, les travaux des Regula Burckhardt Qureshi, Roberta Lamb, Ellen Koskoff, Beverley Diamond, Elaine Keillor, John Shepherd et K. Linda Kivi, pour n'en nommer que quelques-uns, occupent tous une place prépondérante dans les débats sur la question des femmes en musique et de la critique culturelle en général. Voir notamment K. Linda Kivi, *Canadian Women Making Music* (Toronto : Green Dragon Press, 1992); *Canadian Music : Issues of Hegemony and Identity*, édité par Beverley Diamond et Robert Witmer (Toronto : Canadian Scholars' Press, 1994); Roberta Lamb, *Including Women Composers in Music Curricula : Development of Creative Strategies for the General Music Class, Grades 5–8* (thèse de doctorat, Ed.D., Columbia University Teachers College, 1987).

de la recherche en nouvelle musicologie¹³. À tout le moins, il représente la voix qui, par la force du nombre, la puissance des moyens et l'hégémonie culturelle, constitue le discours dominant dans le sillage duquel s'inscrivent les musicologues interpellés par les débats.

L'étude des causes profondes à l'origine de l'émergence d'une musicologie féministe aux États-Unis dépasse le cadre de mon travail. Insatisfaction face à la musicologie et à la théorie traditionnelles, influence des autres disciplines des sciences humaines, mutations culturelles et débats de société y ont sans doute tous largement contribué. Ce qui m'intéresse ici est plutôt le contexte immédiat dans lequel ce discours se développe. Il n'y a rien de bien nouveau à affirmer que le féminisme en général ou la musicologie féministe proprement dite engendre un discours de contestation. C'est sans doute dans la nature même de tout nouveau courant de pensée de s'opposer. Toutefois, à la lecture de trois textes marquants de la courte histoire de la musicologie féministe, on constate que celle-ci se construit à partir d'un antagonisme entre, d'un côté, ses propres intérêts et, de l'autre, ceux de la musicologie traditionnelle et de la théorie « pure ». La musicologie est stigmatisée pour son refus de toute perspective critique et pour son entêtement à éviter la question du « sens » en musique. Les théoriciens sont formellement accusés d'exercer un contrôle sur la discipline lorsqu'ils posent l'a priori selon lequel la musique est un objet d'étude autonome imperméable aux influences culturelles et sociales du monde extérieur.

J'ai choisi trois textes de Susan McClary¹⁴ pour la raison évidente que cette dernière est en quelque sorte la figure de proue de la critique féministe. Il est pertinent cependant de rappeler que la critique féministe est constituée d'une pluralité de voix et que McClary n'est pas nécessairement représentative de l'ensemble de la discipline. J'éviterai le plus possible de citer des passages qui, pris hors contexte, tendent à produire un certain effet dramatique et à susciter des réactions exagérées. Je m'appuierai plutôt sur une brève présentation du contenu de ces trois textes. Je m'efforcerai de conserver l'essentiel du propos et ne citerai que pour des raisons de clarté.

Dans le premier chapitre de *Feminine Endings*, « Introduction : A Material Girl in Bluebeard's Castle », McClary présente ses objectifs et ses méthodes de travail. Dès le début, elle prend clairement à partie les institutions qui transmettent le savoir musicologique officiel. Elle dénonce très explicitement la mainmise des musicologues et des théoriciens sur la recherche en musique. Elle stigmatise leur réglementation tant des objets d'étude, des manières de poser les problèmes que des méthodologies utilisées. Elle critique ouvertement l'idéologie sous-jacente à cette confiscation du savoir. Ces problèmes sont abordés de front et le propos se développe au moyen d'une logique de l'oppo-

¹³L'émergence au Québec d'un intérêt pour le travail des femmes en musique est manifeste dans les travaux récents de Marie-Thérèse Lefebvre, *La création musicale des femmes au Québec* (Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 1991) et de Jacinthe Harbec, « Œuvres de Germaine Tailleferre : du motif à la forme » (thèse de doctorat, McGill University, 1995) et « Cohésion compositionnelle dans *Image* de Germaine Tailleferre », à paraître dans la *Revue de musique des universités canadiennes*.

¹⁴Susan McClary, *Feminine Endings*; « Reshaping a Discipline »; « Paradigm Dissonances : Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism », *Perspectives of New Music* 32, n° 1 (1994) : 68-85.

sition où la démonstration de la pertinence de la critique féministe s'appuie souvent sur la mise à nu des restrictions propres aux approches traditionnelles.

Deux ans plus tard, dans « *Reshaping a Discipline* », McClary brosse un tableau complet de l'état de la critique féministe. Elle commence par en célébrer les acquis, puis propose des lignes directrices et de nouvelles avenues de recherche afin d'en renouveler et d'en approfondir les problématiques. Elle reconnaît que beaucoup de femmes et d'hommes formés à l'école de la musicologie traditionnelle ont substitué la question de la femme aux objets d'étude généralement considérés par la discipline. Elle invite toutefois ces chercheurs à remettre explicitement en cause les hypothèses et les méthodes mêmes de l'approche traditionnelle. Elle soulève aussi la question cruciale des critères d'évaluation de la musique des femmes et propose des stratégies pour faire évoluer le débat. Une partie importante du texte est consacrée à l'analyse des causes profondes du problème de la critique musicologique aux États-Unis. Après un bref historique de l'émergence du féminisme en musique, elle recense les principales sources de résistance à la discipline qui proviennent de diverses instances académiques. Parmi celles-ci, la musicologie traditionnelle et la théorie occupent une place importante. Dans le cas de la musicologie, elle avance que, dans un premier temps, l'interdit qui vise à exclure la critique du « contenu » en musique la protège de tout débat culturel et que, dans un deuxième temps, il protège aussi la suprématie du répertoire canonique à l'exclusion non seulement de la musique des femmes mais de toutes les musiques hors canon. Puis, elle précise que la critique du « contenu » et la remise en question du canon constituent précisément les buts ultimes de la critique féministe. Le rapport d'opposition ainsi dégagé réaffirme la position antagoniste de la musicologie féministe. Vu de l'extérieur, le développement de la critique féministe semble alors fortement dépendant d'une relation antinomique entre ses propres prémisses et celles du discours musicologique officiel, relation qui semble à toutes fins utiles en constituer une des principales forces motrices.

Enfin, la discipline de la théorie est prise à partie pour ses méthodes positivistes et ses analyses formelles qui prétendent à la vérité scientifique et évacuent dès lors toutes les questions d'ordre social. Le levier le plus important de la critique féministe — la conception même de l'œuvre musicale en tant que document culturel — est alors présenté comme la principale pomme de discorde entre les deux disciplines, la source même des attaques et des objections des théoriciens au discours féministe : d'un côté, la musique conçue en tant que structure autonome donnant lieu à une étude des détails techniques au détriment du contexte social; de l'autre, la musique conçue en tant que « texte » ouvrant la porte à une étude de sa double fonction de reflet et d'agent générateur de « sens » social. La critique féministe se trouve alors en position d'opposé symétrique, pourrait-on dire, à la théorie. L'incompatibilité des positions énoncées de part et d'autre semblent favoriser le développement et la consolidation des prémisses du discours féministe. Enfin, les deux positions semblent se légitimer mutuellement. McClary termine son étude en présentant des nouvelles contributions au domaine et des apports potentiels aux débats féministes en cours dans les autres disciplines des sciences humaines. Elle conclut

en affirmant avec un certain triomphalisme, qui apparaît justifié dans ce contexte, que « la musicologie [étasunienne] a été transformée de façon permanente par sa rencontre avec le féminisme¹⁵. »

Dans « Paradigm Dissonances », paru en 1994, McClary réagit aux débats houleux en cours dans le monde musical universitaire. Elle y entame une réflexion sur la confrontation entre les critiques féministes et les théoriciens et pose le problème sous l'angle d'un changement de paradigme dans la recherche universitaire. Sa description des principaux points de dissension entre les deux groupes met à nouveau en évidence les pôles opposés de leurs prémisses respectives. Son but déclaré étant de ventiler les tensions entre les deux parties, elle propose de situer leurs positions symétriquement opposées par rapport à un nouveau point de référence : les *cultural studies*. Celles-ci sont présentées comme un élément de médiation propre à réconcilier les buts avoués de chacune des disciplines.

McClary énonce l'abandon de la prétention à l'universalité et à la transcendance comme condition préalable à l'ouverture d'esprit requise pour considérer la musique en tant que phénomène culturel. Elle tente ensuite de convaincre le lecteur par divers arguments qui témoignent d'un désir d'établir les conditions nécessaires à un consensus parmi les chercheur(e)s. En effet, après avoir présenté et contextualisé les *cultural studies*, McClary se défend de vouloir imposer une nouvelle approche interdisciplinaire. Elle réitère que « ces études ne procèdent pas d'une seule méthodologie, d'une prédisposition arrêtée à louer ou à fustiger, d'une idéologie unificatrice — sauf la conviction que la culture importe parce que c'est la culture qui est responsable de notre socialisation¹⁶. » Elle précise alors que la question ne réside pas tant dans l'adoption d'un nouvel ensemble de techniques étrangères à la recherche en musique, mais plutôt dans le réajustement des priorités afin qu'au-delà des problèmes posés le statut de la musique en tant qu'activité culturelle soit maintenu. Elle signale alors aux lecteurs que deux éminents universitaires, un musicologue et un théoricien, ont récemment publié des travaux qui intègrent des questions d'ordre social¹⁷. Cette intervention semble motivée par la volonté d'inciter une partie de son lectorat à suivre les traces d'intellectuels qui occupent une place institutionnelle importante.

Puis, McClary procède à la démonstration du bien-fondé d'un projet d'élaboration d'une critique culturelle. Elle explique comment procède l'historienne de la culture en présentant la méthodologie utilisée dans son étude sur *Carmen* de Georges Bizet. Elle explicite aussi comment les multiples dimensions culturelles impliquées dans la création et dans la réception passée et contemporaine de l'œuvre ne peuvent être passées sous silence sous peine de laisser

¹⁵ « musicology has been permanently transformed by its encounter with feminism. » McClary, « Reshaping a Discipline », 420.

¹⁶ « this area has no single methodology, no fixed predisposition to either celebration or excoriation, no unifying ideology — except a belief that culture matters because it is through culture that we learn how to become socialized beings. » McClary, « Paradigm Dissonances », 70.

¹⁷ Respectivement, Leonard B. Meyer, *Style and Music : Theory, History, and Ideology* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1989); David Lewin, « Women's Voices and the Fundamental Bass », *Journal of Musicology* 14, n° 4 (1992) : 464–82. McClary, « Paradigm Dissonances », 70–71.

échapper tout ce que cette œuvre a de plus admirable à nous enseigner. Elle s'attaque ensuite à la musique instrumentale, terrain de prédilection des théoriciens en ce qu'à leurs yeux la musique « pure » se prête plus difficilement à l'extrapolation. Elle présente alors succinctement des éléments de sa réflexion sur les formations narratives et sur le rôle de la métaphore dans la formation des discours. Elle avance ici que forme sonate et tonalité correspondent aux métaphores à la base de la pensée bourgeoise et de l'organisation de la vie sociale depuis le XVIII^e siècle. Après avoir précisé les avantages d'une lecture des grands monuments symphoniques en tant qu'agents de formation de divers modèles de subjectivité et d'organisation sociale, McClary introduit alors une intéressante digression qui semble destinée à apaiser les théoriciens.

En effet, en relation avec la musique de Schönberg et de Stravinsky, elle avance que « pour saisir leurs innovations, il est nécessaire de comprendre que la première génération de musiciens modernes étaient eux-mêmes engagés dans un projet de critique culturelle de loin plus dévastateur que tous ceux que je serais susceptible d'élaborer : ils se sentaient personnellement étouffés par l'idéologie du sujet centré propre au XIX^e siècle, et la véhémence avec laquelle ils en attaquaient les prémisses révèle leur frustration¹⁸. » Les positions critiques de Schönberg et de Stravinsky sont-elles appelées à la rescousse afin d'évacuer de son projet de critique culturelle toute connotation subversive ou menaçante qui serait susceptible de freiner la participation des théoriciens? McClary suggère que si la discipline de la théorie musicale ne veut pas tomber en désuétude, elle devra s'ouvrir à ceux et à celles qui s'intéressent à la musique hors canon. Cet appel à la reconnaissance du bien-fondé de son projet est suivi d'un ultime appel à la réconciliation lorsqu'elle propose de conserver les méthodologies propres à l'analyse schenkérienne et à la théorie des ensembles. Elle émet toutefois une importante réserve : soit la contextualisation de leurs concepts et l'analyse des implications culturelles de leurs applications et de leurs résultats. Finalement, elle lance un appel à la collaboration entre théoriciens, critiques féministes et étudiants de la culture. Tout en soulignant que l'existence même du débat constitue en soi un signe de vitalité, elle propose d'en finir avec les antagonismes et de « réfléchir à une vision plus ample, plus inclusive de ce que pourrait signifier une "théorie" de la musique si nous y participions tous¹⁹. »

Dans ce dernier texte, McClary propose une démarche fort louable de réconciliation malgré la logique d'opposition qui est toujours apparente. La rhétorique de la démonstration de la « pertinence » par l'administration de « preuves » est sous-tendue par un appel au consensus et un désir de reconnaissance du projet de critique culturelle. Dans le contexte d'une proposition de réconciliation, se placer sous l'égide des *cultural studies* en tant qu'instrument

18« to make sense of their innovations, it is necessary to realize that the first generation of Modernists were themselves engaged in a far more devastating version of cultural critique than any I am likely to mount : they felt personally stifled by the nineteenth-century ideology of centered subject, and the vehemence with which they attacked its premises reveals their frustration. » Ibid., 78.

19« concentrate on a broader, more inclusive vision of what music theory could be if we all participated. » Ibid., 80.

du consensus peut paraître comme un recours à l'indispensable caution et à l'autorité disciplinaire extérieure, les seules en mesure de confirmer la légitimité des objectifs féministes. Trêve passagère ou définitive, on ne peut manquer d'observer dans la démarche de McClary un certain triomphe du pragmatisme sur une idéologie initialement plus subversive. Alors que dans « Reshaping a Discipline », l'auteure célébrait les acquis du féminisme et tentait d'aiguiller la recherche sur de nouvelles lignes directrices toujours plus critiques, l'appel à l'accord consensuel qui se dégage ici laisse craindre une certaine institutionnalisation de la révolte initiale. On ne peut alors s'empêcher de penser à la banalisation de la question de la femme qui a suivi les premiers enthousiasmes des combats des années 70. Dans une étude exhaustive sur le féminisme étasunien de cette époque, étude qui porte en exergue une citation de Simone de Beauvoir et une de Ronald D. Laing, lesquelles marquent bien l'écart temporel²⁰, la sociologue française Rolande Ballorain concluait :

Toute idée nouvelle aux États-Unis, menace d'abord pour l'ordre établi, devient vite, grâce au vieux réflexe libéral, une opinion parmi d'autres ayant droit de cité et d'expression, mais pas forcément droit à la considération. Si chacun peut penser et faire ce qui lui plaît (« to do one's own thing »), il ne doit pas prétendre affecter le mode de vie d'autrui. Aussi bien des groupes d'opposition, s'ils ont une grande liberté d'expression et un assez large rayon d'action, finissent par rester isolés : on en parle, on n'y pense pas. On devient vite objet de conversation, de commerce, de culture, d'étude, de consommation, avant d'avoir été sujet de réflexion pour les autres et soi-même. Cette institutionnalisation de la rébellion permet à la société américaine d'engendrer tous les remous sans risquer de bouleversement²¹.

L'aiguillon subversif des discours de contestation s'accommode mal de la domestication propre aux consensus. On peut se demander si la main tendue à l'opposant n'est pas, pour citer encore Ballorain, « la victoire du goût du pouvoir sur la réflexion théorique²². »

La société étasunienne des années 90 possède-t-elle toujours cette capacité de banalisation et de normalisation qui réussit à diluer les messages les plus radicaux de la Nouvelle Gauche des années 60? Vaste question s'il en est, et je me garderai bien d'y répondre, même sommairement. Les mutations culturelles engendrées par le féminisme sont irréversibles et c'est tant mieux. Le

²⁰Rolande Ballorain, *Le nouveau féminisme américain : étude historique et sociologique du Women's Liberation Movement* (Paris : Éditions Denoël, 1972). Arrivée aux États-Unis en 1969, Ballorain a suivi l'éclosion et l'évolution du féminisme étasunien sur le terrain. Sa vaste étude est un compte rendu extrêmement documenté de la formation du mouvement de libération des femmes (Women's Liberation Movement), de ses options et de son action. Elle possède à la fois l'avantage de témoigner sur le vif d'événements marquants et décisifs et d'amorcer, entre autres, une réflexion sur les États-Unis des années 60 et sur la formation, l'évolution et les problèmes d'un groupe de pression contestataire dans la société étasunienne. Pour des études récentes sur l'histoire du féminisme aux États-Unis, voir entre autres Ginette Castro, *American Feminism : A Contemporary History* (New York : New York University Press, 1990); Drude Dahlerup, édit., *The New Women's Movement : Feminism and Political Power in Europe and the USA* (Londres : Sage Publications, 1986).

²¹Ballorain, *Le nouveau féminisme américain*, 366.

²²Ibid., 372.

féminisme universitaire en musique risque-t-il de subir une marginalisation à la fois confortable et frustrante, où les spécialistes de la question de la femme seront accepté(e)s dans la mesure où elles/ils ne revendiqueront aucune transformation importante du cours « normal » des choses? Peut-être qu'un appel à un consensus entre les parties par l'entremise du projet de critique culturelle constitue une solution à ce risque potentiel. L'acquisition d'une véritable influence institutionnelle est, en ces matières, la seule manière d'échapper à la marginalisation.

La suite de mon propos n'est pas de démontrer les avantages, les limites et les pièges inhérents à l'utilisation de la logique d'opposition comme force motrice dans le développement d'un discours, ni d'analyser l'impact du consensus proposé sur l'évolution de la critique féministe. Je voudrais plutôt m'interroger sur la pertinence de cette opposition et de l'intérêt même de la critique féministe étasunienne pour les jeunes musicien(ne)s issus du milieu culturel francophone du Québec qui désirent s'y initier. En effet, comment ces nouveaux chercheurs vont-ils s'inscrire dans un débat dont la tension fondamentale provient d'une confrontation extrêmement localisée entre deux ensembles de prémisses qui sont les purs produits de la culture étasunienne? Pourquoi s'inscrire dans ce débat alors qu'un des objets principaux du contentieux — la théorie musicale en tant que discipline — n'existe pas dans la tradition française, pas plus au Québec qu'en France²³? Plus précisément, alors que la dénonciation de la systématisation excessive inhérente au discours des théoriciens-formalistes a pour cible l'utilisation non contextualisée de la théorie des ensembles et de la théorie schenkérienne, disciplines qui n'ont jamais réussi à vraiment s'implanter dans l'ensemble des institutions (conservatoires et universités) tant françaises que québécoises francophones dans le domaine de l'analyse musicale²⁴? Aurait-on l'impression au Québec que la critique féministe étasunienne se déploie sur un fond de guérilla régionale et qu'elle ne mérite pas notre intérêt? Ou ne serions-nous pas plutôt en retard d'une révolution?

La profonde mutation en cours dans la discipline de la musicologie aux États-Unis répond enfin aux appels répétés du musicologue Joseph Kerman qui, pendant presque 30 ans, s'est évertué à démontrer l'urgence de repenser la discipline de la musicologie sous l'angle de la critique²⁵. Les buts ultimes de la discipline et les motivations profondes de l'engagement de chacun envers le domaine sont au cœur de la remise en cause actuelle du modèle de *scholar-*

²³L'étude du contrepoint, de l'harmonie et de l'analyse sont les éléments constitutifs de la discipline des « techniques d'écriture ».

²⁴À l'exception des efforts soutenus de la part de théoriciens de l'Université Laval, de l'Université de Sherbrooke et des étudiants francophones de l'Université McGill dans le cas du Québec, et du travail de Célestin Deliège et de Nicolas Meeùs en Europe, on ne peut parler de réelle intégration des modèles théoriques étasuniens dans les sociétés latines.

²⁵Joseph Kerman, *Write All These Down : Essays on Music* (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1994), chap. 1–4. Ces essais incluent « A Profile for American Musicology », paru initialement dans le *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965) : 61–69; « How We Got into Analysis, and How to Get Out », paru initialement dans *Critical Inquiry* 7 (1980) : 311–31; et « A Few Canonic Variations », paru initialement dans *Critical Inquiry* 10 (1983) : 107–25. Voir aussi « American Musicology in the 1990s », *The Journal of Musicology* 9, n° 2 (1991) : 131–43; et *Musicology* (Londres : Fontana, 1985), édition américaine sous le titre de *Contemplating Music : Challenges to Musicology* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1985).

ship puisé dans la grande tradition musicologique allemande de la fin du XIX^e siècle. Les questions sous-jacentes à cette remise en cause sont : quel est l'apport de la musicologie à l'édification du savoir humain, et pourquoi devient-on musicologue ou théoricien de la musique? En ce qui concerne les musicologues d'obédience féministe, il s'agit d'inscrire dans le champ historique la question depuis toujours occultée de la femme en musique. Toutefois, à la lecture des textes de McClary, on constate qu'à la logique d'opposition au discours officiel mise en évidence ci-haut s'ajoutent diverses revendications qui semblent impliquer une volonté de transformer profondément l'ordre social, volonté qui ne sera toutefois jamais formellement exprimée.

Par exemple, à la critique de la société patriarcale s'ajoutent un désir de réinventer notre manière d'écouter et de réagir à la musique, de replacer le corps au cœur de l'expérience musicale, de théoriser les musiques populaire et non-occidentale depuis toujours laissées pour compte, d'en finir avec le retard accusé par la musicologie sur les disciplines des sciences humaines. McClary n'a pas, à ce jour, défini de ligne politique directrice où les véritables enjeux de ces revendications seraient clairement énoncés. Son projet n'est pas fondé sur une analyse des intérêts politiques et économiques de la société étasunienne et de ses institutions qui seule permettrait de donner à la critique féministe en musique l'envergure d'une véritable critique sociale. La volonté de transformation de l'ordre social qui découle de ses écrits ne possède pas les ancrages requis pour véritablement « déconstruire » les idéologies.

D'emblée, l'accélération historique inhérente à la véritable explosion qui a suivi la parution de *Feminine Endings* de même que la relative jeunesse du projet féministe en musique peuvent à elles seules expliquer l'absence de réflexion théorique sur la place de ce projet au sein d'une critique éclairée de la société étasunienne. Il est toutefois problématique que McClary n'a pas cru bon de produire sa propre analyse politique de la différenciation sexuelle. Il en résulte que sa conception de la sexualité, du féminin et du masculin, n'est jamais clairement définie. Elle apporte un élément de réponse à ces omissions lorsqu'elle commente la politisation des débats féministes au sein de l'institution universitaire.

Une autre attaque [du féminisme en musique], qui s'affiche sous des dehors de plus grande complexité théorique, est celle où le mot « essentialisme », si redouté, est brandi tel un crucifix pour éloigner les vampires. Le débat sur l'essentialisme a été l'un des plus diviseurs et pourtant des plus productifs à avoir émergé au sein du féminisme durant les 10 dernières années, et nous avons tous profité d'avoir eu à repenser nos hypothèses les plus fondamentales sur le genre, la sexualité et même l'identité. [Référence à Judith Butler]. Lorsque nous introduisons des préoccupations féministes au sein d'une nouvelle discipline, nous voulons éviter de répéter les mêmes erreurs. En particulier, il est important de ne pas présumer trop rapidement que nous savons ce que nous voulons dire par « femmes », spécialement lorsqu'il en résulte une marginalisation de celles qui diffèrent de la « norme » consistant à être blanche, de classe moyenne, hétérosexuelle²⁶.

26 « Another attack that announces itself as coming from a position of greater theoretical sophistication is one in which the dreaded word "essentialism" is held up like a crucifix to ward off vampires.

À la lumière de ces propos, on constate que McClary évite de prendre clairement position dans le débat. Elle reconnaît l'importance de la question de l'essentialisme, mais elle ne produit toujours pas ici sa propre analyse politique de la différenciation sexuelle. Elle énonce plutôt quelques mises en garde et renvoie les lecteurs aux prises de position récentes sur le sujet, notamment par la théoricienne du féminisme Judith Butler²⁷.

McClary précise que les accusations d'essentialisme en musicologie trahissent une mauvaise utilisation du terme et, en référence aux positions énoncées par le musicologue Leo Treitler²⁸, avance que le problème porte plutôt sur la question de la différence.

Plusieurs musicologues veulent prétendre que la différence (qu'elle soit reliée au genre, à la préférence sexuelle, à la race ou à l'ethnicité) devrait être — en fait *à été* — transcendée. L'idée même que l'on puisse vouloir *revendiquer* une position différente est perçue comme étonnante et ridicule²⁹.

McClary fait alors appel à l'argument de la théoricienne du féminisme Drucilla Cornell, selon lequel « adopter la position “universelle” signifie accommoder, participer à l'effacement de soi »³⁰, pour démontrer que le travail effectué par la critique féministe en musique n'est aucunement essentialiste. Elle conclut en reconnaissant que la musicologie a définitivement changé de visage même si ces questions sont extrêmement problématiques :

Il faut convenir que la zone tactique entre accommodation et essentialisme est difficile à négocier; c'est pourquoi la théorie culturelle récente (féministe, « queer », postcolonial, etc.) s'attarde tant sur ces questions. Mais le problème n'a jamais été la différence *per se*, mais plutôt l'intolérance vis-à-vis de la différence. Et c'est cette même intolérance, qui se présente ici sous des dehors libéraux, qui a prélevé des mots à la mode dans les débats en cours au sein du féminisme afin de fermer l'entreprise de la critique féministe en musique avant même qu'elle n'ait été mise en marche.

Pourtant, malgré la férocité de telles réactions contre la critique féministe en musique, trop d'universitaires — hommes autant que femmes — se sont à l'heure actuelle introduits sur ce terrain défendu pour que le vieux *statu quo*

The debate concerning essentialism has been one of the most divisive and yet productive to have emerged in feminism in the last ten years, and we all have benefited from having to rethink our very most basic assumptions concerning gender, sexuality, and even identity... When we bring feminist concerns into a new discipline, we want to avoid repeating the same mistakes. In particular, it is important not to assume too quickly that we know what we mean by “women”, especially when the result is the marginalization of women who differ from white, middle-class, heterosexual “norm” ». McClary, « Reshaping a Discipline », 415.

²⁷Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (Londres et New York : Routledge, 1990).

²⁸Leo Treitler, « Gender and Other Dualities of Music History », dans *Musicology and Difference*, 23–45; McClary, « Reshaping a Discipline », 415.

²⁹« Many musicologists want to declare that difference (whether articulated along lines of gender, sexual preference, race or ethnicity) ought to be — in fact *has been* — transcended. The idea that anyone might want to *claim* a position of difference is seen as astonishing and ludicrous... » Ibid., 415.

³⁰« to adopt the “universal” position is to accommodate, to collude in self-erasure. » Ibid., 415–16. Drucilla Cornell, *Beyond Accommodation : Ethical Feminism, Deconstruction, and the Law* (New York et Londres : Routledge, 1991).

ne revienne. Les fondations de la musicologie ont bougé; la discipline ne sera jamais plus la même³¹.

La question de l'essentialisme, de ses implications et de ses conséquences pour le mouvement féministe en général et pour la critique féministe en musique est éludée dans ces propos. Elle est plutôt mise au service de la logique d'opposition. En effet, la musicologie traditionnelle est prise à partie pour son appropriation biaisée du débat. Ce type de raisonnement ne peut tenir lieu d'analyse de l'ensemble des données et des questions du problème tel qu'il se pose pour les musiciens et musiciennes, quel que soit leur engagement face à leur art. Que la « fermeture de l'entreprise féministe en musique » n'ait pas lieu grâce à la simple force du nombre est un point de vue. Toutefois, les questions fondamentales de la différenciation sexuelle qui hantent le débat féministe universitaire ne sont pour ainsi dire que très rarement théorisées par les critiques féministes en musique. La stratégie adoptée consiste à aiguiller le lectorat sur les hautes sphères de la théorie féministe, ici Drucilla Cornell et Judith Butler; en d'autres mots, à citer les autorités de l'heure dont les compétences, selon toutes les apparences, sont appelées à la rescousse pour servir de caution théorique. D'évidence, les intellectuels de la fin du XX^e siècle, féministes ou autres, ne parlent plus au nom de la révolution; le doute et la circonspection envers les grandes utopies sont de rigueur à l'heure des bilans. La question qui s'impose alors est : quelle est donc le rôle ou la fonction de la critique féministe en musique?

En l'absence d'une véritable critique féministe des intérêts économiques étasuniens au nom d'un projet de société plus équitable, et en l'absence d'un réel engagement politique — qu'il soit de l'ordre du militantisme ou de la participation aux débats en cours entre spécialistes dans les cénacles universitaires —, force est de constater que la volonté de transformer la musicologie et la théorie traditionnelles représente la principale fonction, le seul « programme » clairement défini et formellement exprimé à ce jour. Tel que mentionné plus haut, le renouvellement des postulats implicites à la recherche musicologique repose sur une complète redéfinition de son objet d'étude. Cette redéfinition s'articule au moyen d'un ensemble de concepts et de procédures empruntés aux autres disciplines des sciences humaines. Dès 1964, Joseph Kerman se servait de la comparaison avec les approches en vigueur dans les sciences humaines pour admonester les musicologues et les inciter à poser la question du rôle de la critique en recherche³². La fascination pour les autres disciplines est un trait marquant des nouvelles approches en musicologie, et la

³¹ « Admittedly, the tactical zone between accomodation and essentialism is difficult to negotiate, which is why so much recent cultural theory (feminist, queer, postcolonial, etc.) focuses on these issues. But the problem never has been difference *per se*, but rather intolerance of difference. And it is this same intolerance, albeit in liberal disguise, that has lifted buzzwords from the debates within feminism in order to shut down the entreprise of feminist music criticism before it gets started. / Yet despite the ferocity of such responses to feminist music criticism, too many scholars — men as well as women — have now entered into this prohibited terrain for the old *status quo* to return. Musicology's foundations have shifted; the discipline will never be the same again. » Ibid., 416.

³² Kerman, « A Profile for American Musicology », dans *Write All These Down*, 3–11.

critique féministe tire une certaine fierté à aligner son discours sur les débats en cours dans le champ des *cultural studies*. Je ne tenterai pas ici d'exposer la diversité des approches de la critique culturelle. Une simple revue de littérature pose à elle seule un problème de taille étant donné le caractère interdisciplinaire de l'entreprise³³. Ce qui attire à nouveau mon attention est ce qui est susceptible de rebuter les personnes qui s'initient à ce courant de pensée et qui, à mon sens, réside dans la facture propre à ce discours et dans l'esprit même qui l'anime.

L'aspect le plus caractéristique de la critique culturelle est la prééminence attribuée à ce que ses praticien(ne)s nomment la théorie. Dans *Feminine Endings*, McClary définit sa méthodologie de la manière suivante :

Mon choix éclectique d'outils et de méthodes a été assemblé au fil des ans à partir de tout ce qui semblait approprié pour résoudre des problèmes musicaux bien définis, parce que la musique fait appel continuellement et de manière imprévisible à tout ce qui existe dans le domaine social. Dans les différents essais — féministes ou autres — j'ai fait usage de tout ce qui m'aidait à comprendre la composition à l'étude. Par conséquent, je ne me sens loyale envers aucune orthodoxie particulière³⁴.

Les travaux effectués dans l'esprit de cette méthodologie sont en général élaborés à partir de plusieurs « modèles » de pensée. Le premier irritant qui guette les personnes qui font leurs premières armes est l'inhibition de leur sens critique le plus élémentaire. En effet, l'abondance de références, de citations et de résumés sur lesquels ces dernières trébuchent littéralement à chaque page, et qui sont visiblement utilisés pour appuyer la démonstration, exigent qu'elles renoncent dans un premier temps à la saisie de la nature véritable du propos. Ce qui leur cause toutefois de l'inquiétude, c'est que la caution théorique ainsi quémandée à toute une cohorte de spécialistes confère automatiquement aux auteur(e)s de ces travaux une autorité pratiquement impossible à mettre en cause étant donné leur prestige intellectuel. Une telle autorité théorique aussi facilement acquise laisse toutefois une impression d'esbrouffe méthodologique qui mine le sérieux de leurs démarches.

L'emprunt n'a rien de répréhensible en soi, bien au contraire. Toutefois, le recours à de nombreux penseurs qui proviennent d'horizons intellectuels extrêmement divers, qui ont élaboré leur pensée respective dans des contextes politiques et historiques très précis, et dont la compréhension des propos exige de nombreuses lectures sans lesquelles on ne peut se faire une idée d'ensemble de leur œuvre, engendre une impasse propre à l'approche interdisciplinaire : la dévalorisation de la réflexion. Pour faire vite, on aura recours à l'anthologie,

³³On trouvera un excellent outil de travail dans *Contemporary Critical Theory : A Selective Bibliography* (New York : The Modern Language Association of America, 1993) de Donald G. Marshall.

³⁴« My eclectic tool kit of methods has been assembled over the years out of whatever has seemed handy in unlocking particular musical problems, for music continually (and unpredictably) draws upon everything available in the social domain. In the various essays—feminist or otherwise—I have made use of whatever helped me to make sense of the composition at hand. Thus I have no sense of loyalty to any particular orthodox position. » McClary, *Feminine Endings*, 23.

au résumé du résumé, à la fragmentation de la pensée. On arrêtera son attention sur un moment particulier dans l'élaboration de l'édifice d'une pensée, et on fabriquera des « modèles » sélectionnés non pas afin d'élucider, de « faire voir », mais, plus prosaïquement, de convaincre. Sans prétendre que le phénomène s'applique à l'ensemble des chercheur(e)s, on remarque néanmoins ce que l'on pourrait nommer un véritable magasinage de modèles où le choix s'arrête inévitablement sur ceux qui sont les plus aptes à servir des intérêts personnels ou des stratégies spécifiques de persuasion. On peut déceler cette faille dans les propos de McClary dans son introduction à *Feminine Endings* :

Alors qu'elles offrent d'extraordinaires aperçus sur les machinations politiques de la culture, les formulations de Foucault sont souvent quelque peu pessimistes, car elles reconnaissent rarement la possibilité d'action, de résistance, ou les modèles alternatifs de plaisir [...] Ici, les modèles de critique politique développés par Antonio Gramsci ou Mikhail Bakhtin peuvent servir de correctifs aptes à restituer un sentiment d'autorité, en ce qu'ils reconnaissent et se concentrent sur la contestation culturelle, les récits d'opposition et les célébrations carnavalesques du marginalisé [...] ³⁵

Le malaise que suscite une pareille invitation à s'emparer de ce qui nous convient au supermarché de la pensée se situe à mon sens dans l'impression que l'éblouissement ressenti à la fréquentation des grands penseurs de ce siècle est entièrement évacué et que le patient travail de réflexion qu'exige l'intégration de leur œuvre au développement de sa propre pensée, de sa propre vision du monde, est cavalièrement ignoré. La réflexion est ainsi sacrifiée au profit d'un exercice intellectuel étrié qui ne consiste qu'à acquérir une certaine habileté à ficeler son propos selon les critères en vogue, la facture propre au discours de la critique culturelle, c'est-à-dire, la démonstration de la *compétence théorique*. Il en résulte une uniformisation des problématiques dans le champ des sciences humaines où l'objet d'étude, quel qu'il soit, n'est saisi qu'en fonction de ce qu'il vaut en tant qu'objet de construction culturelle de l'identité féminine ou masculine, ou en tant qu'objet de réflexion sur l'ethnicité, la race, les classes sociales et les préférences sexuelles.

L'approche interdisciplinaire ne comporte certes pas que des écueils. Elle exige de ses praticien(ne)s une complète refonte de leur conception de la recherche, ce qui en soi peut être extraordinairement stimulant. Tous doivent fournir un effort considérable pour acquérir la maîtrise de nouveaux langages, de méthodes et de concepts étrangers à leurs formations premières, et plus encore dans le domaine musical, où l'éducation dispensée à l'université a toujours été extrêmement spécialisée. Ceci ne peut qu'engendrer une salutaire et stimulante ouverture d'esprit aux préoccupations d'intellectuels provenant

³⁵ « While they offer extraordinary insight into the political machinations of culture, Foucault's formulations often are somewhat pessimistic, for they rarely admit the possibility of agency, resistance, or alternative models of pleasure [...] Here the models of political criticism developed by Antonio Gramsci or Mikhail Bakhtin can serve as empowering correctives, in that they recognize and focus on cultural contestation, counternarratives, and carnivalesque celebrations of the marginalized [...] » Ibid., 29.

d'horizons divers. L'existence de différentes écoles de pensée au sein d'une même discipline — par exemple, en sociologie, en anthropologie et en critique littéraire — constitue toutefois un obstacle de taille pour les nouveaux venus. Les contextes dans lesquels ces écoles de pensée se sont développées, les qualités intrinsèques de leur objet d'étude respectif et les appareils théoriques afférents ne peuvent être saisis qu'au prix d'une longue et patiente fréquentation. L'érudition et la culture générale ne suffisent plus à la tâche.

Le problème le plus vexant à cet égard réside dans les conséquences engendrées par le transfert vers des disciplines diverses du cadre conceptuel inhérent à un domaine spécifique. Quoique les dangers de déformation et de travestissement soient mentionnés au passage, qu'on en reconnaisse de loin en loin l'existence, la critique féministe n'a toujours pas examiné ce qui est évacué dans l'emprunt et la transplantation de théories étrangères au domaine musical. Ce qui à mon avis est encore plus problématique est l'importation de « théories » européennes dans un contexte différent. On notera qu'il s'agit souvent de l'importation de vastes mouvements intellectuels issus de la pensée française (Lacan, Derrida, Barthes, Foucault, Althusser) dans un contexte étasunien foncièrement étranger à leur esprit essentiellement philosophique. On se prend à souhaiter l'émergence d'un vif débat qui viserait à démasquer les glissements de sens, les dérapages, les travestissements (quand ce n'est pas tout simplement la pure incompréhension) qui minent la compétence théorique tant prisée des praticien(ne)s de la critique culturelle³⁶.

On serait alors en mesure de goûter l'ironie inhérente aux propos adressés par McClary « à ceux qui argumentent à partir d'une position d'experts en matière de théories littéraire et/ou féministe courantes³⁷. » Abordant le sujet de la déconstruction telle qu'utilisée par les théoricien(ne)s de la littérature, McClary offre en quelques lignes un résumé des travaux de Jacques Derrida et avance que la prise en considération des aspects politiques de sa démarche se fait attendre depuis longtemps en musique. Elle signale que les travaux de déconstruction effectués dans le courant des 15 dernières années par les critiques littéraires ont permis de « révéler que tout discours centré et sans ambiguïté était une illusion³⁸. » Puis, elle sert cette étonnante réprimande aux adversaires de la critique féministe en musique :

Étant donné que les musiciens ont été très longtemps limités aux explications formalistes, nous ne *pensons* pas avoir besoin de cette leçon, car il y a déjà

³⁶ Voir par exemple Terry Eagleton et Christopher Norris, qui se sont exprimés sur le travestissement des implications politiques de la pensée de Jacques Derrida, respectivement dans *Literary Theory : An Introduction* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983), 127–50 (chap. 4), et dans *Deconstruction : Theory and Practice*, édition révisée (Londres et New York : Routledge, 1991), 136–58 (« Afterword »), et *Truth and the Ethics of Criticism* (Manchester et New York : Manchester University Press, 1994). Voir aussi l'essayiste Jean Larose qui traite de la question de l'importation de théories françaises dans le contexte québécois dans le chapitre intitulé « Une modernité bien de chez nous, *La barre du jour* », dans *La petite noirceur* (Montréal : Les Éditions du Boréal, 1987), 141–71.

³⁷ « to those who argue from the position of knowing something about current literary theory and/or feminist theory. » McClary, « Reshaping a Discipline », 414.

³⁸ « Centered, unambiguous speech was revealed as illusory. » Ibid., 414.

lontemps que nous avons appris à nier le sens dans le mode d'expression artistique que nous avons choisi. Ainsi, il est relativement facile pour ceux qui « connaissent » les dernières théories françaises, selon lesquelles le sens ne peut jamais être présent dans les artefacts humains, de discréditer les nouveaux projets traitant du sens en musique. Et de tels arguments — en dépit de leur généalogie continentale plutôt suspecte — sont tout à fait bienvenus dans la discipline, parce qu'ils maintiennent le *statu quo* par lequel les questions portant sur le sens sont rapidement rejetées³⁹.

Notons au passage que les travaux de Derrida ne représentent pas les « dernières théories françaises », à moins d'oublier que ses premiers écrits ont vu le jour au début des années 60 et que les travaux qui ont fondé la déconstruction derridienne du logocentrisme sont parus respectivement en 1967 en ce qui concerne *De la grammatologie* et *L'écriture et la différence*, et en 1972 dans le cas de *La dissémination*⁴⁰. Plus sérieusement, on peut s'inquiéter de voir surgir ici l'argument de la chasse gardée. En d'autres mots, verra-t-on les participants au débat légitimer leurs positions respectives d'une part par le biais de disputes sur la délicate question du sens « réel » des implications de systèmes de pensée que, de toute façon, trop peu d'entre eux s'attarderont à sonder dans toute leur profondeur, et d'autre part par le biais de confrontations sur qui en détient le monopole exclusif, sur qui possède le droit de s'en autoriser, sur la rectitude politique des intérêts que lesdits systèmes de pensée devraient servir?

Qu'il s'agisse d'identifier les causes sous-jacentes à la dévalorisation de la réflexion ou d'expliquer l'uniformisation des débats dans le champ des sciences humaines — où les intellectuels sont tous devenus spécialistes, chacun et chacune à sa manière, des mêmes questions de construction culturelle de l'identité, de la race, de l'ethnicité et de la sexualité — le problème éveille des résonances pour le moins inquiétantes. Peut-on blâmer la remise en cause des assises de la modernité, qui en dépit des excès inhérents à la contestation, aura pourtant produit de salutaires questionnements sur des traditions et des symboles désuets qui engendraient de flagrantes injustices en marginalisant des pans entiers de l'édifice social? Est-ce la transformation progressive du rôle de l'université en industrie du savoir qui est en jeu? Une université où l'on tente de plus en plus d'accomoder ce délire sociétal qui exige que la transmission du savoir soit, elle aussi, évaluée en termes quantitatifs, se mesure à l'aune d'impératifs de productivité étrangers à la réflexion. Est-ce l'infiltration du modèle scientifique de recherche dans le champ des sciences humaines? Un

³⁹ « Because musicians have been restricted to formalist explanations for so long, we do not *think* we need this lesson, for we learned to deny meaning in our chosen medium long ago. Thus it is relatively easy for new projects dealing with signification in music to be discredited by those who "know" from the latest French theories that meaning can never be present in human artifacts. And such arguments — despite their rather suspicious continental pedigrees — are quite welcome in the discipline, because they maintain the *status quo* whereby questions concerning signification are quickly dismissed. » Ibid., 414.

⁴⁰ Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris : Éditions de Minuit, 1967); *L'écriture et la différence* (Paris : Éditions du Seuil, 1967); *La dissémination* (Paris : Éditions du Seuil, 1972).

modèle qui s'est peu à peu élaboré dans le but d'accommoder l'édification d'un savoir où l'accumulation des couches successives se prête au travail en équipe, à la distribution des tâches entre professeurs, assistants et techniciens; un modèle où le nombre d'articles publiés⁴¹, le montant et la fréquence des subventions de recherche et, dans des cas de plus en plus nombreux, le transfert des connaissances vers l'industrie, participent directement à la consolidation de l'édifice; un modèle profondément étranger à la solitude de la réflexion, au long travail qui seul peut mener à la maîtrise d'une pensée, à la compréhension de sa propre généalogie philosophique; enfin, un modèle qui, lorsque transplanté dans le domaine des sciences humaines, lequel se prête davantage aux contributions tardives, donne lieu à une prolifération d'articles qui ressassent, sous de multiples « angles », ce que tous savent déjà, et dont le seul et bien piteux mérite est de contribuer à l'avancement de la carrière universitaire de leurs auteur(e)s. Pourtant, il faut bien constater qu'il n'existe pas de solution de rechange à l'heure actuelle pour les jeunes universitaires en début de carrière.

Les multiples causes à l'origine de la transformation du rôle de l'intellectuel dans la société ont été, sont et continueront d'être débattues tant sur la place publique qu'à l'université. Tel que mentionné plus haut, la complexité des transformations sociales en cours nous forcent pourtant à repenser nos engagements face à la transmission du savoir et à réfléchir aux moyens d'accommoder sa propre identité, son histoire, ses particularismes culturels et sociétaux avec ceux des autres. On se demandera alors pour conclure ce que celles et ceux qui ne gravitent pas dans l'orbite de la tradition musicologique étasunienne peuvent tirer de l'expérience féministe en musique.

La critique féministe en musique a réussi en peu de temps à bâtir un imposant corpus qui mérite notre attention tant par l'étendue, la qualité et la diversité du travail accompli dans le champ historique — études d'archives, bibliographies, publication d'anthologies regroupant des compositrices jusque-là ignorées, préparation d'éditions — que par l'actualité des questions soulevées à l'égard de la suprématie du répertoire canonique et de la représentation et du rôle de la femme en musique. Évidemment, le traitement des questions soulevées par ce discours porte le sceau des particularismes inhérents au contexte historique et culturel étasunien dans lequel il se déploie. Dans sa réflexion sur la relation des intellectuels aux institutions et au pouvoir, Edward Said avance :

⁴¹Depuis quelques années déjà, le Conseil de recherches en sciences naturelles et en génie (CRSNG), organisme subventionnaire fédéral qui évalue les dossiers des chercheur(e)s en sciences, a changé le critère selon lequel le nombre de publications constituait un facteur primordial pour l'obtention d'une aide financière. Dans ses directives de même qu'à la section curriculum vitæ du formulaire, le Conseil exige que les candidats sélectionnent les six contributions des cinq dernières années qu'ils considèrent importantes. Les chercheur(e)s doivent expliquer en quoi ces travaux constituent un apport au domaine du point de vue de l'avancement de la recherche et des retombées pour la communauté scientifique et pour l'industrie selon le cas. Ils doivent aussi soumettre trois contributions parmi les six choisies. Cette pratique a eu l'heureux effet d'éliminer les articles répétitifs, principalement conçus pour allonger la liste des publications.

Aucun intellectuel moderne [...] n'écrit en espéranto, c'est-à-dire dans une langue qui s'adresserait au monde entier, et à aucun pays ou tradition en particulier. Chacun d'entre nous est né dans une langue et, dans l'écrasante majorité des cas, y passe le reste de sa vie. Certes, les langues sont toujours nationales [...], il n'en demeure pas moins [...] que ce n'est pas seulement pour d'évidentes raisons de commodité et de familiarité que l'intellectuel utilise sa langue nationale, mais aussi parce qu'il espère lui imprimer une tonalité particulière, un accent spécial, et, en définitive, une perspective qui soit bien à lui⁴².

On peut affirmer sans se tromper que, pour des raisons évidentes de langue et de culture, la principale influence musicologique au Québec francophone reste la tradition française et que la réflexion théorique proposée initialement par Jean-Jacques Nattiez sur la sémiologie musicale pourrait être considérée aujourd'hui par divers chercheur(e)s comme l'alternative francophone à la discipline de la théorie musicale. La tension fondamentale entre l'héritage français et l'appartenance au continent américain, loin de constituer un obstacle à surmonter, pourrait être une force motrice dans le développement d'une réflexion sur les questions qui préoccupent la critique féministe et la critique universitaire en général, et engendrer des contributions originales aux débats en cours. Certains objecteront que s'inscrire dans un débat dont les prémisses appartiennent en propre au contexte étasunien consiste essentiellement à exporter ses particularismes et sa singularité, dans le pire des cas à les brandir tels un étendard ou un trophée, exercice réducteur s'il en est. D'autres, se drapant dans une indifférence hautaine, diront que puisque sur ces questions comme sur tant d'autres, le modèle étasunien finira par s'imposer, autant les laisser en débattre sans nous. Cynisme, lucidité ou paresse?

Pourtant, malgré les différences cruciales entre les sociétés anglophone et francophone, l'existence de paramètres communs — économiques certes, mais à certains égards idéologiques — ne peut que favoriser l'échange et la discussion. Étant dans la position, unique sur le continent américain, de satellite de l'empire culturel français et de l'empire économique et culturel étasunien, une piste de réflexion à considérer par les chercheur(e)s de langue française et de culture québécoise qui font leurs premières armes consisterait à effectuer un retour sur l'évolution politico-culturelle des courants de pensée féministe tels qu'exprimés au Québec, en France et aux États-Unis, des années 60 à aujourd'hui⁴³. L'identification des ancrages politiques et philosophiques qui sous-tendent les démarches de chacun de ces courants de pensée permettrait d'apercevoir dans un premier temps comment s'est façonnée la pensée féministe québécoise et de comprendre la juste place des influences française et

⁴²Edward Said, *Des intellectuels et du pouvoir* (Paris : Éditions du Seuil, 1996), 43 (titre original : *Representations of the Intellectual* [Londres : Vintage, 1994]).

⁴³Voir le Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec*, éd. révisée (Montréal : Le Jour, éditeur, 1992); *Le séminaire de Jacques Lacan*, texte établi par Jacques-Alain Miller (Paris : Éditions du Seuil, 1975), Livre XX, *Encore*; Élisabeth Roudinesco, *La bataille de cent ans : histoire de la psychanalyse en France*, vol. 1, 1885–1939 (Paris : Éditions Ramsay, 1982); vol. 2, 1925–1985 (Paris : Éditions du Seuil, 1996).

étasunienne, puis d'évaluer l'impact du féminisme dans la vie des musicien(ne)s et sur la vie musicale en général.

La critique féministe étasunienne en musique remet systématiquement en cause le *statu quo* au sein de la discipline de la musicologie. La logique d'opposition qui sous-tend le développement de sa pensée n'a que peu de résonances dans le contexte québécois. Toutefois, à l'instar de ce mouvement de pensée qui pose continuellement la question du rôle de la critique en musicologie, il serait aussi pertinent d'effectuer une étude sur l'état de même que sur la conception de la recherche musicologique au Québec. Cette étude chercherait à dégager les influences qui l'ont façonnée, à en reconnaître les postulats, à en identifier les centres d'intérêt, les lignes de partage, les méthodologies et les motivations de même que l'existence ou l'absence d'objectifs dominants dans l'ensemble des travaux qui la constituent. Elle viserait aussi à préciser la nature du projet qui sous-tend ses efforts, à la situer par rapport aux courants de pensée internationaux, principalement ceux en vigueur en France et aux États-Unis, et par rapport à l'état des diverses disciplines des sciences humaines au sein de la communauté universitaire. Peut-être pareille étude serait-elle en mesure de favoriser l'émergence d'un discours musicologique critique, pour reprendre les mots de McClary, un discours auquel tous participeraient, conscient de lui-même, de ses origines comme de ses procédures, de son identité propre, un discours apte à s'ouvrir aux débats en cours au sein de la critique féministe et de la critique universitaire en général autrement que par emprunt mimétique au *scholarship* étasunien.

Résumé

L'auteure examine la pertinence de la critique féministe étasunienne en musique en milieu francophone québécois. Dans un premier temps, elle propose une réflexion critique sur le féminisme étasunien en musique. Puis, elle pose la question de la pertinence de ses fondements et de ses méthodologies pour les jeunes musicien(ne)s issus du milieu culturel francophone du Québec qui, au moment d'entreprendre des études avancées, envisageraient de se consacrer à la recherche sur la pensée féministe.