



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

Transferts culturels vécus.

Entretien avec Annegret Fauser

Igor Contreras Zubillaga et Elsa Rieu



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/361>
DOI : 10.4000/transposition.361
ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Igor Contreras Zubillaga et Elsa Rieu, « Transferts culturels vécus. », *Transposition* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/361> ; DOI : 10.4000/transposition.361

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



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

Transferts culturels vécus.

Entretien avec Annegret Fauser

Igor Contreras Zubillaga et Elsa Rieu

- 1 Professeure de musicologie à l'université de Caroline du Nord à Chapel Hill, Annegret Fauser s'est vue décerner en 2011 pour l'ensemble de ses recherches la prestigieuse Dent Medal de la Royal Musical Association. Après s'être formée à la musicologie, à l'histoire de l'art et à la philosophie en Allemagne (où elle a soutenu sa thèse en 1992, à Bonn) et en France (à l'École Normale Supérieure de Paris), elle a enseigné la musicologie à l'université François Rabelais de Tours, à l'université Humboldt de Berlin, ainsi qu'à la City University de Londres. Spécialiste de la musique et de la vie musicale françaises du XIXe et du début du XXe siècles, elle s'est intéressée, du fait de son parcours international, aux processus de transferts culturels qui ont eu lieu entre la France et l'Allemagne et entre l'Europe et les États-Unis, qu'elle aborde entre autres à travers le prisme de l'identité culturelle et du nationalisme musical. Elle a accordé depuis le début de ses recherches une attention particulière à la place des femmes dans le monde de la musique, et souscrit pleinement au projet féministe cherchant à réintégrer les femmes dans l'édifice du savoir historique et musicologique (elle a d'ailleurs été, en 2012, professeure invitée à l'Institut de recherche sur le Genre et les Femmes de l'université de Vienne). Plus récemment, elle a conduit des recherches sur la vie musicale américaine, et viens d'achever une monographie portant sur la musique aux États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale. Son travail se caractérise par la diversité des approches mises en œuvre pour appréhender la sphère musicale, et par le large éventail des sources découvertes et analysées pour chacun des sujets qu'elle a abordés.
- 2 Annegret Fauser a bien voulu répondre à nos questions portant sur son parcours personnel, sur sa vision des différentes traditions scientifiques et sur son propre travail, et nous livre dans cet entretien le portrait sincère d'une chercheuse passionnée par ses objets de recherche – par le travail d'archive tout autant que par les grands débats théoriques et méthodologiques qui animent le monde universitaire.

Parcours et confrontation des traditions de recherche

Les traditions scientifiques en contexte global

IGOR CONTRERAS ZUBILLAGA & ELSA RIEU – Vous avez été confrontée, au cours de votre carrière de chercheuse, à diverses traditions scientifiques, puisque vous avez étudié d'abord en Allemagne, puis en France, avant de rejoindre le Royaume-Uni et les États-Unis. Pourriez-vous en quelque sorte reconstituer votre parcours scientifique en confrontant les traditions de recherche que vous avez rencontrées ?

Annegret Fauser – Je pense qu'il faut comprendre ce parcours selon deux perspectives : d'une part en tant que développement diachronique, d'autre part comme une question relative aux traditions locales de culture scientifique. Par exemple, la musicologie allemande de mes années de formation au début des années 1980 était bien plus positiviste que celle que j'ai connue à Berlin au début des années 1990 ou bien que celle que j'ai pu découvrir lors de mon séjour au *Wissenschaftskolleg* à Berlin en 2009–2010. Tenant compte de ces deux perspectives, laissez-moi répondre par tranches chronologiques.

Mon éducation musicologique, déjà, fut biculturelle : elle eut lieu d'abord dans une université allemande (à Bonn) et puis, pendant trois ans, à Paris, où j'ai étudié à l'École Normale Supérieure en qualité d'étudiante étrangère. Cette période fut suivie de deux années parisiennes supplémentaires (dont un post-doc DAAD/Maison des Sciences de l'Homme). L'Allemagne, à cette époque, commençait à bouger : les révolutions idéologiques des années 1970 filtraient dans les discours universitaires plus généraux, ce qui créait une sorte de contrepoint libérateur, même en musicologie. Ce qui constitue peut-être l'influence la plus importante de mon éducation allemande fut l'interdisciplinarité inscrite dans un système universitaire qui demandait que j'étudie non seulement la musicologie jusqu'au niveau doctoral, mais aussi deux autres matières (en l'occurrence, la philosophie et l'histoire de l'art). De plus, les années 1980 furent une période de féminisme actif (fondateur pour mes enquêtes universitaires). En ce qui concerne mes années en France, j'ai pu être confrontée à des méthodologies telles que celle des transferts culturels (Michel Espagne, Michael Werner) ou bien celle de la déconstruction (surtout Derrida). Au-delà de tous ces grands discours théoriques (si vibrants alors à Paris), j'ai découvert mon côté « rat d'archive » en parcourant les richesses de la Bibliothèque nationale (surtout dans le Département de la Musique) et des Archives nationales.

Après deux ans d'enseignement à l'université Humboldt de Berlin (1993-1995), je partis pour Londres (1995–2001), à un moment de grandes évolutions méthodologiques et institutionnelles. À cette époque, la New Musicology était à son apogée et nous permettait d'établir une sorte de fusion individualisée de méthodologies issues de champs aussi divers que ceux de l'étude de la réception, de l'analyse de la sexualité, et de l'ethnomusicologie. Mes propres recherches ont bénéficié de ces richesses méthodologiques, notamment parce qu'à cette époque-là, le Royaume-Uni constituait une plateforme charnière entre la musicologie européenne et celle des États-Unis. Il existait une forte relation transatlantique (facilitée par une langue et des pratiques communes) ; par ailleurs, le Royaume-Uni se trouvait dans une période europhile et était engagé dans des échanges avec les pays d'outre-Manche.

J'ai enfin passé douze ans (jusqu'à maintenant) en Caroline du Nord. Bien que je reste ouverte aux développements méthodologiques (et j'ai enrichi et changé mes approches, bien sûr), ces années ont beaucoup moins été caractérisées par l'acquisition de nouvelles approches méthodologiques que par une forme de consolidation théorique. Ceci dit, en travaillant dans un contexte universitaire qui valorise les cultures populaires, j'ai commencé à intégrer d'autres répertoires à mes champs de recherche. Mon côté « rat d'archive » fut comblé par la découverte de la *Library of Congress*, dont les fonds me permirent de travailler sur la musique aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale. S'il y a une chose à critiquer des États-Unis, c'est l'insularité croissante du discours musicologique, surtout en ce qui concerne les recherches menées dans des langues autres que l'anglais.

ICZ & ER – Vous avez suivi aux États-Unis le développement de la New Musicology : est-ce que cette formule a selon vous encore un sens ? À quoi ressemble la recherche musicologique actuelle aux États-Unis et l'enseignement de la musicologie ?

AF – La New Musicology peut être envisagée selon deux points de vue. Pour les « vieux » (comme moi), elle suscite une forme de nostalgie. C'était une approche plutôt révolutionnaire dans les années 1980, où nous avons défié les méthodologies centrées sur le texte musical et le « canon » traditionnel en privilégiant une interprétation de l'objet sonore à travers les pratiques et constructions sociales, politiques, et épistémologiques. Pour les jeunes, c'est devenu « la » musicologie du passé récent, utilisée de manière plutôt incontestée (c'est la normalité universitaire), à laquelle se superposent de nouvelles questions. Aujourd'hui, donc, la formule de New Musicology ne fait sens qu'en tant que catégorie historiographique.

- 3 Il est impossible de caractériser en deux mots la recherche actuelle aux États-Unis, parce que les États-Unis sont bien plus étendus que ce que l'on s'imagine en Europe. Il m'a fallu pas mal de temps pour comprendre que le Texas est aussi différent de la Californie ou du Vermont que la Grèce de l'Allemagne ou de la France. Et bien qu'il y ait un circuit universitaire à peu près unifié ici, des différences géopolitiques sont à l'œuvre dans l'enseignement et dans les directions de recherche. Cette impression de diversité s'est accrue au cours de ces trois dernières années, durant lesquelles j'ai exercé la fonction d'« Editor-in-Chief » du *Journal of the American Musicological Society*. J'ai eu le privilège, durant ces années, de lire des contributions d'une grande variété méthodologique.

ICZ & ER – Ressentez-vous un décalage, actuellement, entre les États-Unis et l'Europe en ce qui concerne la recherche musicologique ?

AF – Oui et non. Premièrement, il faut définir ce qu'est « l'Europe ». Comme je viens de le dire, les relations des États unis avec le Royaume-Uni d'une part et avec l'Europe continentale d'autre part sont bien différentes. Par ailleurs, il faut tenir compte du fait que les chercheurs engagés dans des recherches portant sur un sujet européen – par exemple Suzanne Cusick avec l'Italie du XVII^e siècle, Ralph Locke avec la musique française du XIX^e ou encore Kevin Bartig avec la musique soviétique du XX^e –, sont très au courant de la recherche musicologique européenne portant sur ces sujets.

Malheureusement, il y a aussi un décalage croissant entre les deux continents, surtout en ce qui concerne les études sur la musique américaine, la musique populaire, et la musicologie théorique (dans les deux sens du mot : analyse musicale et méthodologie). Pour moi, il y a deux raisons à cela : d'une part, l'orientation simultanément locale et globale de notre champ de recherche. Par exemple, du point de vue des États-Unis et

dans un contexte plus global, l'Europe n'est plus considérée comme un espace privilégié de connaissance et de réflexion (à tel point que nous assistons au développement de discours virulemment antieuropéens). Bien des chercheurs aux États-Unis ne s'intéressent plus qu'aux discours locaux ou à d'autres discours, d'ailleurs, mais qui proviennent d'aires géographiques autres que l'Europe (on s'intéresse peu, par exemple, à la recherche européenne concernant l'Amérique latine). Mais j'ai observé aussi un rejet des recherches américaines parmi les chercheurs européens. Cette ignorance mutuelle est récente, et cela me rend triste.

Les Gender Studies

ICZ & ER – Très tôt dans vos recherches, vous avez intégré l'étude des femmes et de leur rôle dans la vie musicale¹, alors que la musicologie restait une « science virile », en Europe du moins, au sens où elle n'avait pas accompli de retour réflexif sur la nature genrée de ses objets d'étude. Qu'est-ce qui vous a poussée à vous intéresser aux femmes, comment expliquez-vous ce choix ? Quelle était là-dedans la part subjective et militante ? Avez-vous été influencée dans vos choix par un courant scientifique, ou un courant de revendications sociales ?

AF – Je suis féministe depuis mon adolescence, et cela se traduit sur le plan politique autant que sur le plan universitaire. En ce qui concerne la recherche, j'ai découvert la musicologie féministe en deux étapes : d'abord, alors que j'étais encore au lycée, ce fut la découverte des compositrices à travers un livre synthétique d'Eva Weissweiler² (cadeau reçu à l'occasion de mon seizième anniversaire) ; puis, au cours de mes études doctorales, je me suis ouverte au discours féministe. Ce dernier s'intéressait non seulement à ces musiciennes ignorées par l'historiographie, mais offrait aussi une critique féministe de l'art et de l'historiographie. Il y avait surtout trois théoriciennes au centre de cette découverte : Eva Rieger, Catherine Clément, et Susan McClary. Pour moi, les deux approches – recherche sur les femmes et analyse féministe – sont profondément complémentaires.

ICZ & ER – Accepteriez-vous de faire un retour sur le développement de vos réflexions sur la question au cours de votre carrière scientifique ? Quelles ont été les différentes motivations, les infléchissements, et les continuités dans vos recherches à ce sujet ?

AF – Au début, mes travaux s'inscrivant dans le champ des *Gender Studies* étaient motivés par deux éléments : le besoin de « récupérer » les compositrices pour les réintégrer au sein de l'édifice de la connaissance moderne, et la simple curiosité de savoir s'il y avait des musiciennes que je pouvais trouver intéressantes. J'ai eu beaucoup de chance parce que mes recherches de doctorat (sur la mélodie avec accompagnement d'orchestre durant la période fin-de-siècle en France) et mes intérêts féministes convergeaient dans l'étude des compositions d'Augusta Holmès et des sœurs Boulanger dans ce genre. Après avoir découvert la musique sublime de Lili Boulanger, je commençai à reconstituer les conditions culturelles, sociologiques et politiques qui définissaient la vie professionnelle d'une compositrice. Cette trame me mena vers la rédaction de deux articles dont je suis encore très fière : le premier porte sur le thème de « la femme fragile » à travers une étude de *La princesse Maleine* de Lili Boulanger et réfléchit à la manière dont la biographie, la création et la réception féminines s'entrecroisent³. Le second, qui s'intéresse aux quatre femmes qui participèrent au Prix de Rome entre 1903 et 1913, se demande pourquoi Lili Boulanger (et non pas Juliette Toutain, Hélène Fleury, ou Nadia Boulanger) fut la première à remporter le premier

prix. Ces recherches font partie de celles qui, au cours de ma carrière, m'ont procuré le plus d'émotions. Je me souviens parfaitement du jour où, aux Archives nationales, les larmes me sont montées aux yeux devant les documents qui montraient comment la famille de Toutain et le Conservatoire avaient conspiré pour tenter de la tenir à l'écart du concours. On n'est pas toujours détaché de ses sujets ! J'ai conservé cet intérêt pour les carrières féminines en musique, par exemple celle de Wanda Landowska, mais j'ai continué aussi à travailler sur les conditions plus générales de la création musicale féminine.

Depuis, j'ai développé d'autres types d'enquête relevant des *Gender Studies* ; je me suis par exemple intéressée à l'imaginaire du féminin dans la musique française (et, à partir de là, dans la musique occidentale, plus généralement), ou encore à la question de l'analyse féministe d'opéra. De plus, mes approches féministes entraînent en résonance avec d'autres questions, par exemple celle du nationalisme musical (voir « Gendering the Nations »), celle du racisme en musique (surtout dans mes travaux sur l'Exposition universelle de 1889) ou encore celle du Wagnérisme en France⁴.

ICZ & ER – Avez-vous constaté des différences entre les aires européennes et américaines en ce qui concerne la place des femmes dans vos recherches historiques ? Et dans la recherche, y a-t-il un clivage entre l'Europe et les États-Unis ?

AF – Pour répondre à cette question, il faut la complexifier en incluant non seulement les femmes, mais aussi les *Gender Studies* et les études sur la sexualité/homosexualité en musique. Peut-être la différence la plus profonde entre les États-Unis et l'Europe est-elle le « mainstreaming » américain des recherches sur l'identité sexuelle en musique. Je pense que cette différence se base sur la rencontre de la New Musicology dont on parlait plus tôt et des *Gender Studies*. En Europe et aux États-Unis, beaucoup de travaux portant sur les femmes dans la musique étaient de nature archivistique, il s'agissait d'ouvrages qui visaient à collecter les données historiques auxquelles on ne s'était pas intéressés auparavant (informations biographiques et institutionnelles), approche décriée parfois comme positiviste. Aux États-Unis, dans les années 1990, le mot « positiviste » est devenu une sorte d'injure. En revanche, en Europe, on continuait à mener ces recherches approfondies sur les femmes (compositeurs, interprètes, cantatrices) – voir les biographies, éditions et colloques dédiés à des individus tels que Fanny Mendelssohn ou Louise Farrenc. Cela ne veut pas dire que les recherches européennes ne portaient pas aussi sur des questions de genre, au contraire. Mais en Europe la recherche féministe gardait au centre de ses enquêtes les femmes (du passé et du présent), tandis qu'aux États-Unis, les *Gender Studies* se portaient souvent sur les « grands hommes » de Beethoven à Wagner ou Michael Jackson. D'ailleurs, ce retour aux « grands hommes » effectué par les *Gender Studies* a été critiqué dès le début⁵.

Une autre grande différence entre les deux traditions concerne l'approche méthodologique. Aux États-Unis, la réception de Foucault et autres penseurs continentaux dépendait des traductions publiées, et au fur et à mesure que ces volumes étaient traduits, les discussions sur le pouvoir social et sur la sexualité se développaient sous une forme un peu hasardeuse d'appropriation créatrice. La théoricienne la plus influente dans ce contexte est Judith Butler, avec ses théories sur la « performativité » des genres et de la sexualité. Si des auteur(e)s telles que Luce Irigaray et Julia Kristeva en France, ou bien Adriana Cavarero et Luisa Muraro en Italie mettaient la corporalité féminine au centre d'un discours féministe, pour Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick ou David M. Halperin, la qualité essentiellement performative de l'identité sexuelle

mettait en question cette différence incorporée. Pour moi, ce discours concernant le genre reflète non seulement une différence de pensée mais aussi une différence politique entre un libéralisme individualisé américain et une conception européenne au fond plus marxiste et dialectique.

Retour sur le contenu des recherches et les méthodes d'approche

Cerner l'objet musical

ICZ & ER – Tous vos travaux, depuis votre thèse de doctorat, sont caractérisés par la diversité des approches que vous mettez en œuvre pour cerner l'objet musical et son importance culturelle. Vous ne privilégiez ainsi pas l'approche historique au détriment des interrogations esthétiques, vous les abordez toutes deux en tant que phénomènes connexes au sein de la production musicale. Dans votre ouvrage sur l'Orchestergesang en France par exemple⁶, vous vous intéressez de manière très précise au genre lui-même, vous en produisez une analyse musicologique approfondie ; vous accordez une importance tout aussi grande aux discussions esthétiques afférentes à ce genre musical, qui ont contribué à sa définition ainsi qu'à l'affirmation de sa signification culturelle ; vous consacrez enfin une large part de votre analyse à l'étude du contexte de création et de diffusion de ces pièces, qui passe notamment par l'étude très précise de l'histoire des institutions dans lesquelles elles étaient représentées.

Dans l'introduction de l'ouvrage que vous avez co-édité avec Mark Everist, *Music, Theater, and Cultural Transfer : Paris 1830-1914*⁷, vous thématisez l'intérêt des études institutionnelles tout en indiquant leurs limites : si elles permettent de mettre en lumière l'enracinement institutionnel de certaines pratiques musicales, de certains genres, elles ont tendance à décrire ces institutions comme les causes uniques de la création, oblitérant la force propre de la composition, qui résulte tout autant de considérations esthétiques que d'obligations institutionnelles.

Vos travaux sont ainsi caractérisés par la multiplicité des points de vue au travers desquels vous abordez l'objet musical, tenant compte de la complexité des interactions qui existent entre les institutions et les acteurs.

Pourrait-on dire que vous vous opposez en somme à une démarche exclusive ? Considérez-vous que la complexité de l'objet musical exige une complexification des approches mises en œuvre pour le cerner ? Pourriez-vous revenir sur la diversité des sphères qui interagissent dans le domaine de la création musicale ? Cela vous a-t-il permis parfois de mettre au jour des « erreurs » historiques ?

AF – Merci beaucoup pour cette analyse tellement incisive de mon projet de recherche. Je n'aurais pas pu le dire aussi clairement. Alors : les deux choses les plus importantes pour moi, en tant que chercheur, sont, d'une part, le respect profond pour la souveraineté de mon sujet historique et, d'autre part, la conscience du fait que tout ce que je propose comme discours scientifique n'est, au fond, qu'une interprétation limitée par mon propre horizon épistémologique. Ce dernier point est une vérité de La Palice, bien sûr, mais qui a néanmoins une grande importance dans mon projet scientifique. Il ne s'agit pas seulement de garder à l'esprit que le passé est un pays étranger (autre banalité épistémologique), mais aussi de reconnaître le droit du passé et de l'Autre. C'est l'impératif moral de la recherche. Et c'est pour cette raison que je ne peux pas accepter le caractère totalisant d'une démarche exclusive. Chaque projet de recherche exige une négociation individuelle de mon approche. Ça n'est qu'en respectant la complexité de chaque objet particulier qu'il m'est possible de lui rendre

justice – du moins au moment où je le traite et avec les moyens que j'ai à ma disposition. La question intemporelle de Fontenelle, « Sonate, que me veux-tu ? », est une question que l'on ne doit cesser de se poser en tant que chercheur. Cette approche dialogique permet de reconnaître la complexité non seulement de l'objet de recherche, mais aussi du travail musicologique. De plus, cela évite un discours clos et nous invite, au contraire, à participer à un échange à la fois imaginaire, avec son sujet, et réel, avec nos collègues musicologues. Bien sûr, c'est une position idéaliste – il y a aussi la *Realpolitik* qui consiste à inscrire des mots sur la page. Au moment de l'écriture, la qualité processuelle de l'interprétation historique se fixe en un discours choisi, qui – même avec les intentions les plus éthiques – ne peut éviter un aspect totalisant, tout du moins quand il s'agit de fixer ma propre position pour cet article, ce livre ou cette communication.

Je me rends compte que c'est une réponse un peu abstraite à votre question qui porte sur mon approche de la diversité des sphères de la création musicale dans mes divers projets de recherche. Néanmoins je pense que cela en constitue un aspect important. Ce n'est qu'en respectant le caractère unique de chaque sujet qu'il est possible de réfléchir à la diversité des sphères (esthétiques, sonores, politiques, culturelles, économiques, pour n'en nommer que cinq) et à leurs interactions historiques... et contemporaines – nous n'écrivons pas « sous vide ». C'est exactement cette approche dialogique qui permet d'éviter cette unidimensionnalité que je trouve si troublante et qui consiste en la création d'une chaîne totalisante de causes et d'effets. Je me propose quant à moi de donner de l'espace aux fissures, inconsistances, contradictions, et accidents de l'Histoire, et de comprendre et même célébrer notre propre enchevêtrement épistémologique.

Le plus grand problème pour moi réside dans l'intersection du domaine sonore (rendu muet par le passage du temps) et des traces matérielles qui demeurent, sous la forme de documents en tout genre (soit spécifique à la musique, comme les partitions, soit plutôt générique pour une enquête historique, par exemple des sources comme des journaux ou des lettres). Que nous n'ayons pas les oreilles du passé est une autre vérité de La Palice, mais que nous devons absolument garder en vue (ou en ouïe) dans cette entreprise musicologique. Là aussi, la reconnaissance de l'Autre et de sa différence est essentielle, même si c'est frustrant. Quand j'ai travaillé sur l'Exposition de 1889, je rêvais de voyager à travers le temps, sachant que cette fantaisie était une romance qui faisait partie de mon entreprise de chercheur. Mais en même temps, cela ne pouvait être qu'une facette de mon travail. Petit aparté : j'abhorre l'affirmation prétendant qu'un chercheur ne vivrait pas la « romance de l'Histoire ». Celle-ci a sa place, et je préfère célébrer son aspect imaginaire plutôt que l'ignorer.

ICZ & ER – Comment abordez-vous l'articulation de l'individuel et du collectif, du niveau des acteurs et de celui des structures ou discours ?

AF – Cela découle de ma réponse à la question précédente. Pour moi cette articulation est, au fond, une construction relationnelle et réciproque, mais je ne la conçois pas comme dialectique, parce que le « moi » scientifique est un acteur dans ce discours aussi. J'espère que Homi Bhaba ne m'en voudra pas de détourner ici un terme qu'il a construit d'une manière très différente, mais qui pourrait servir de métaphore ici : cette triangulation crée un troisième espace d'interprétation qui offre des zones de contact pour une telle articulation. Mais malgré mon recours aux discours mettant en valeur la construction de cette articulation, elle se réalise, pour moi, dans la spécificité

locale et historique. Les histoires individuées servent ainsi de médiateurs au sein de cette construction.

ICZ & ER – Un commentateur de votre ouvrage sur l'Exposition universelle de 1889 en France⁸ a eu recours à l'expression de « description dense », forgée par Clifford Geertz, pour caractériser votre démarche. Celle-ci passe par la mise au jour et l'utilisation d'une quantité impressionnantes de sources. C'est aussi la démarche que vous avez suivie dans l'étude que vous avez réalisée sur la vie musicale américaine pendant la Seconde Guerre mondiale. Accepteriez-vous ici de dévoiler la démarche qui a été la vôtre pour la production de ces deux ouvrages caractérisés par l'extrême diversité des sources auxquelles vous avez recours ?

AF – Il y a une réponse pratique et une réponse intellectuelle à cette question. J'ai abordé le côté intellectuel dans mes réponses précédentes. En ce qui concerne la « description dense », je la comprends comme une technique narrative plutôt que comme une méthodologie, et elle a l'avantage d'offrir une structure complexe et même – s'il m'est permis d'utiliser une métaphore musicale – contrapuntique pour aborder un sujet riche et diversifié comme l'Exposition universelle de 1889, par exemple.

Au point de vue pratique : je considère les cultures musicales que j'étudie comme des champs pluridimensionnels, et pour rendre justice à leurs complexités, je leur dois une investigation aussi riche que je le peux. Cela veut dire : appréhender la totalité d'une manifestation musicale (l'univers de sa création, sa réception, ses significations culturelles, sociales, politiques, esthétiques ou *gender*). Cela comprend aussi une exploration des différentes perspectives individuelles, institutionnelles et collectives.

Pour amorcer mon interaction avec cette matrice de significations, je constitue mon archive (au sens de Foucault), en me portant sur un vaste réservoir de traces matérielles publiques et privées, publiées et manuscrites, individuelles et institutionnelles, artistiques et populaires. Je me transforme en « rat d'archive », suivant tantôt des trames bien établies, tantôt des inspirations du genre « I wonder what I could find if... » qui se présentent souvent suite à des connexions latérales. C'est la part du travail d'archive qu'on ne peut pas enseigner, mais qu'on entraîne avec l'habitude. Par ailleurs, j'adopte dans mes recherches une démarche d'écureuil. Dans ce processus de collecte, il y a des histoires qui se dégagent, des connexions qui se font, des indices qui pointent vers d'autres choses et que je suis. La romance de l'Histoire que j'ai évoquée auparavant fait partie intégrante de cette démarche – j'en fais partie. Quelque chose que j'aurais lu dans un contexte tout autre peut me pousser à poser des questions nouvelles, par exemple par rapport à la transmission du son par téléphone ou gramophone dans le contexte de l'Exposition de 1889. Cela ne faisait pas partie de mes idées au début de mes recherches, mais entre mes trouvailles d'archive, dans cette démarche d'écureuil, et mes lectures scientifiques sur l'écoute, s'ouvrait soudain ce champ de la pratique musicale.

Et puis, c'est la misère... il faut écrire. L'écriture et la recherche du mot juste me procurent du plaisir – écrire dans des langues qui ne sont pas la mienne (ou plutôt qui le deviennent par l'acte même d'écriture) rend conscient ce plaisir du mot. Mais ce que je trouve troublant et difficile, c'est de fixer l'infini potentiel interprétatif qui ressort de mon archive en une seule articulation sur la page. C'est là où entre en jeu cette tension triangulaire discursive. C'est là où il faut faire attention à ne pas succomber à la tentation de cette chaîne si séduisante de la causalité. Pour moi, c'est un processus au cours duquel je me demande comment donner voix à ces Autres musicaux,

institutionnels ou individuels à travers le temps, et en même temps à rendre transparente ma propre voix.

ICZ & ER – Pensez-vous qu'il soit possible de cerner une forme de « tout musical » à une époque donnée ?

AF – Je voudrais répondre non à cette question. Cerner un « tout musical » d'une époque donnée est chose impossible, mais en même temps, chaque fois que quelque observation est fixée dans un discours, on construit implicitement un « tout musical », aussi bien en tant que chercheur qu'en tant que lecteur.

Identité et transferts culturels

ICZ & ER – Nous souhaiterions maintenant aborder une des thématiques centrales de vos recherches, que vous avez pu approfondir de manière exemplaire du fait de votre propre mobilité internationale : la question de l'identité culturelle et des transferts⁹. La question du nationalisme musical et du caractère national de la musique fut tout à fait centrale au XIX^e siècle ainsi que dans la première moitié du XX^e. Que pourriez-vous nous dire de ces processus d'identification et de création identitaire ?

AF – C'est un sujet vaste que j'hésite, à cause de sa complexité, à aborder dans le cadre d'un entretien unique. Mais je peux peut-être réfléchir sur un ou deux points. D'abord : le nationalisme fait partie intégrante de la musique de cette époque, et toute déconstruction ou interprétation doit en rendre compte d'une manière ou autre. C'est une des données de base, aussi élémentaire que la forme sonate. Mais ce que j'ai appris (et peut-être ai-je apporté ma contribution à ces discours), c'est qu'il est important de distinguer les nationalismes, qui sont historiquement et géopolitiquement différents, ainsi que leurs diverses expressions musicales et discursives. De même, il est important de cerner l'enjeu de ces formes d'identités nationales dans la pratique musicale spécifique : leurs relations aux institutions, par exemple, ou leur rôle dans la création d'une vision stéréotypée d'un genre – la romance (genre « éminemment » français), le jazz (essentiellement américain) etc. – ou d'un musicien. Ce jeu de stéréotypes (comme je l'ai montré avec l'exemple d'Aaron Copland) peut constituer un aspect de la construction d'identité (et même de la construction d'une d'identité d'artiste), où une relation asymétrique crée un effet de miroir¹⁰. Finalement, nos interprétations du nationalisme sont forcément dépendantes de notre expérience de la nationalité et de l'identité, et changent en même temps qu'elle.

ICZ & ER – Vous avez eu l'occasion de travailler sur les processus de transferts culturels entre la France et l'Allemagne notamment, ainsi qu'entre les États-Unis et l'Europe. Quelles formes peuvent prendre ces transferts dans le cas de la musique ? Y a-t-il une proximité plus grande entre les nations européennes, qu'entre l'Europe et les États-Unis par exemple ?

AF – La circulation culturelle européenne a une longue histoire faite d'échanges, de rejets et d'appropriations. On peut parler des opéras italiens et de leur transfert en France au XVII^e siècle, du style galant originaire de France et de son rayonnement à travers l'Europe au XVIII^e, ou encore des idées et de la musique wagnériennes, ainsi que de leur rôle dans diverses formes de culture globale au XIX^e et XX^e siècles. Dans le cas de la musique, les transferts portent sur de nombreux objets. Mes exemples parlent des genres, des styles, des œuvres et des idées. Les transferts peuvent mettre l'accent sur la spécificité nationale d'un compositeur – Wagner en France, par exemple – ou vider l'œuvre de cette signification nationale ou individuelle comme cela s'est par exemple passé avec la musique allemande aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale.

Ce processus d'abstraction – par lequel on efface les significations d'origine – n'est pas unique à la musique bien sûr, comme le montre la réception de Shakespeare à travers le monde, mais la musique possède un grand avantage, surtout la musique instrumentale. Le fait que la musique instrumentale ne se traduise pas, dans le sens premier du mot, permet le recours à une rhétorique d'universalité qui rend bien plus complexe à saisir ce processus d'abstraction parce que – en surface – il n'y a pas de changement, même si les traductions culturelles (voir les transferts culturels) ont bien lieu, et affectent de multiples facettes de l'œuvre.

Je ne sais pas si la catégorie de « proximité » est pertinente pour comparer les productions musicales des différents pays européens. Il existe des liens forts, par exemple, entre l'Amérique et certaines nations européennes depuis le XVI^e siècle, du fait de la colonisation du continent, puis des vagues d'émigration de la population européenne. Les recherches récentes ont ainsi montré l'existence d'échanges musicaux importants transatlantiques, non seulement en ce qui concerne la musique classique, mais aussi et surtout pour ce qui est des musiques populaires et religieuses. Il faut s'interroger aussi sur le rôle de ces musiques : sont-elles simplement des musiques du quotidien, sont-elles les musiques des patries abandonnées, les musiques sophistiquées d'une Europe lointaine, ou une musique d'esclaves que l'on s'est appropriée ? Les recherches sur la diaspora et sur le monde atlantique ont beaucoup contribué au développement de la recherche sur ces questions.

Musique et guerre

ICZ & ER – Pour finir, nous souhaiterions vous interroger sur vos travaux récents qui concernent le monde musical durant la Seconde Guerre mondiale – travaux qui ont mené à la rédaction d'un ouvrage qui va sortir très prochainement¹¹. Dans un article où vous posez les bases théoriques et méthodologiques de votre approche, nous pouvons lire :

World War II as a period, however, has been fashioned into a total soundscape of acoustic and musical signifiers fusing the sounds of war, oppression, and propaganda with those of the radio, concert hall, and opera house. Engaging with the acoustic history of World War II thus poses unique challenges which bring into sharper relief the broader concerns of sound, music, and culture when approached from a musicological perspective¹².

ICZ & ER – Vous semblez donc vouloir encore une fois saisir ce « tout musical » auquel nous nous sommes référés plus haut. Pourriez-vous revenir sur la manière dont vous avez procédé pour étudier la vie musicale durant la Seconde Guerre mondiale ?

AF – Le passage que vous avez cité pointe du doigt, en effet, un processus de réception qui a forgé la représentation d'un « tout musical » pour cette époque historique et qui subsiste dans notre imaginaire contemporain. Pour moi, le résultat pose un problème à résoudre dans mes travaux. En effet, j'essaye, dans mon livre, de percer cette totalité formée par cette réception médiatique, en interrogeant le monde sonore, la musique et la culture de ces années aux États-Unis. J'approche la musique américaine durant cette époque selon différents angles, en commençant par les individus. Ma première question était : que se passe-t-il quand un musicien est en guerre, soit en uniforme, soit en civil ? Puis, je change de perspective et regarde la manière dont la musique est formée, utilisée et reçue dans des institutions comme le ministère de la propagande (Office of War Information), le ministère des Affaires étrangères ou l'armée. Mais je m'intéresse aussi à la musique elle-même, à l'esthétique, aux transferts culturels, à l'identité nationale en musique, et au genre (dans les deux sens du terme : *gender* et forme

musicale). Les trois derniers chapitres de mon livre abordent ces questions, se concentrant sur la musique composée aux États-Unis pendant la guerre. J'ai décidé d'y inclure non seulement des compositeurs américains, de Copland et Cowell à Sessions et Cage, mais aussi des compositeurs en exil comme Milhaud et Hindemith. Ces derniers ont composé des symphonies, des concertos et même des opéras, œuvres par lesquelles ils essayaient de faire la médiation entre une identité européenne et une nouvelle identité américaine. Un des exemples les plus fascinants de ce processus est le concerto pour orchestre de Béla Bartók de 1943.

ICZ & ER – Étudier la musique dans un contexte de guerre vous a-t-il conduit à déplacer votre attention centrée principalement sur la musique dite classique et à vous intéresser à d'autres musiques, comme par exemple la musique dite de mobilisation des masses, les chansons de combat, etc. ? D'un point de vue sociologique et quantitatif, comment est-il possible de définir l'importance relative de la musique « classique » et de la musique « populaire » dans ce contexte de guerre ? Ces catégories ont-elles une quelconque pertinence ?

AF – Je suis consciente de l'importance des musiques dites populaires mais je me concentre dans mon livre sur la musique « classique », et ce pour deux raisons. Premièrement parce qu'il existe d'excellentes études sur la musique populaire, sur le jazz, et sur la musique « country » durant cette période aux États-Unis. Ce qui manquait était justement une étude sur la musique classique. Deuxièmement, la musique classique jouait un rôle surprenant dans la vie culturelle des États-Unis à cette époque, rôle qui a été enseveli sous les débris de l'Histoire. Vous me demandez si l'on peut définir l'importance relative de la musique classique par rapport à des genres plus populaires. Cela dépend de la manière dont on définit le terme d'« importance ». La musique la plus écoutée était la musique populaire : la radio, le gramophone et le film la distribuaient, et même les collections de chansons pour les soldats contenaient les tubes. Mais le rôle de la musique classique changea dans ces années-là. D'une part parce que des programmes d'éducation militaire mettaient l'accent sur l'appréciation de cette musique ; d'autre part parce qu'elle jouait un rôle important dans la guerre culturelle et dans la propagande. Les sources historiques mettent l'accent de manière surprenante sur la musique classique, ce à quoi je ne me serais pas attendue, étant donné l'univers sonore créé rétrospectivement et dominé par la musique populaire. De plus, les développements de ces années ont eu un impact fort sur la musique américaine d'après-guerre.

ICZ & ER – À propos des œuvres de musique dite classique écrites dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, vous affirmez : « works as Aaron Copland's *Fanfare for the Common Man* (1942), *Rodeo* (1942), and *Appalachian Spring* (1944) [...] can only be read properly in that context¹³. » Considérez-vous toute musique composée dans ce contexte de guerre comme une musique relevant de la guerre, en quelque sorte ? Faudrait-il accorder un statut particulier à des œuvres dont les liens avec le conflit sont attestés, proclamés, et parfois décelables dans l'œuvre elle-même, comme c'est le cas par exemple de *Airborne Symphony* de Marc Blitzstein ?

AF – Pour moi, toute manifestation culturelle porte les traces de sa création, et c'est une des tâches de l'historien de la musique (ou, si vous voulez, d'un musicologue culturel) que de relever ces traces. Mais ce processus fait aussi apparaître le travail de réception. Il faut dire ici que j'ai mis un peu trop d'emphase rhétorique sur cet « only be read properly » que vous avez cité. Mais cette emphase est basée sur le fait que peu de gens savent que ces « classiques favoris » de Copland sont des œuvres qui répondaient à certains défis spécifiques de cette guerre. On les traite aujourd'hui comme des œuvres

sans contenu politique ou idéologique quand, au contraire, ils se voulaient consciemment être une représentation sonore de l'identité nationale américaine.

Je ne pense pas qu'il faille attribuer un statut particulier à des œuvres telles que l'*Airborne Symphony* de Blitzstein. Oui, elles sont plus transparentes et reflètent leur contexte créateur plus ouvertement, mais pour moi, c'est une différence de degré. Si je me concentre sur le contexte de la création d'une œuvre soit de Beethoven, soit de Blitzstein, ce contexte forme le cadre de ma construction interprétatrice. Mais entre ce contexte lointain et mon contexte de recherche s'interpose une période plus ou moins longue et complexe de réception qui influence mon approche, bien sûr, et celle de mes interlocuteurs.

Votre question me permet de clore le cercle de notre entretien en revenant sur mes démarches de recherche et sur ce qu'elles doivent aux particularités de ma biographie. Je crois qu'une des choses les plus importantes que j'ai apprises à la faveur de mes déménagements est qu'il faut trouver un équilibre entre certaines postures fondamentales de recherche et les variables circonstancielles. Il y a des fondamentaux biographiques et scientifiques dont nous avons parlé (par exemple mon féminisme), mais mes approches ont changé grâce à l'enrichissement de mes expériences culturelles et discursives. Mon travail musicologique est lui-même un document de transfert culturel vécu.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie sélective

Monographies et éditions

Sounds of War: Music in the United States during World War II, New York, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914, co-édité avec Mark Everist, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

« Music & Identity », in *The Musical Quarterly*, Vol. 89, N° 4, 2006, co-édité avec Tamara Levitz.

Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2005.

Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920, 2 vols., Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Laaber, Laaber-Verlag, 1994.

Contributions dans des ouvrages collectifs

« What's in a Song? Camille Saint-Saëns's *Mélodies* », in PASLER, Jann (éd.), *Saint-Saëns and his World*, Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 210-231.

« Presenting a Great Truth': William Grant Still's *Afro-American Symphony* (1930) », in BORK, Camilla, KLEIN, Tobias, MEISCHEIN, Burkhard, MEYER, Andreas, PLEBUCH, Tobias (éd.), *Ereignis und Exegese - Musikinterpretation und Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser*, Schliengen, Edition Argus, 2011, p. 644-653.

- « Carmen in Khaki: Europäische Oper in den Vereinigten Staaten während des Zweiten Weltkrieges », in MÜLLER, Sven Oliver, THER, Philipp, TOELLE, Jutta, ZUR NIEDEN, Gesa (éd.), *Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, Vienna, Oldenbourg and Böhlau, 2010, p. 303-329.
- « “Cette musique sans tradition”: Wagner’s Tannhäuser and its French Critics », in FAUSER, Annegret, EVERIST, Mark (éd.), *Music, Theater, and Cultural Transfer : Paris, 1830-1914*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 228-255.
- « Debacle at the Paris Opéra: Tannhäuser and the French Critics, 1861 », in GREY, Thomas S. (éd.), *Wagner and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 231-234.
- « “Wagnerism”: Responses to Wagner in Music and the Arts », in GREY, Thomas S. (éd.), *The Cambridge Companion to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 221-234.
- « New Media, Source-Bonding and Alienation: Listening at the 1889 Exposition Universelle », in KELLY, Barbara L. (éd.), *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2008, p. 40-57.
- « Comment devenir compositeur : Les stratégies de Lili Boulanger et ses contemporaines, » in LAEDERICH, Alexandra (éd.), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Éditions Symétrie, 2007, p. 273-288.
- « Oscarine und Reginette: ein komisches Zwischenspiel in der französischen Wagnerrezeption », in BIGET-MAINFROY, Michelle, SCHMUSCH, Rainer (éd.), « *L’Esprit français* » und die Musik Europas : Entstehung, Einfluß und Grenzen einer ästhetischen Doktrin. Festschrift für Herbert Schneider zum 65. Geburtstag, Vol. 40, Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2007, p. 575-590.
- « Histoires interrompues : raconter l’histoire de la musique en France » (traduit par Hélène Panneton), in CARON, Sylvain, DUCHESNEAU, Michel, DE MÉDICIS, François (éd.), *Musique et modernité en France 1900-1950*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2006, p. 19-50.
- « Lorelei and Other Rhine Maidens », in AUSTERN, Linda, NARODITSKAYA, Inna (éd.), *Music of the Sirens*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 250-272.
- « Archéologue malgré lui : Vincent d’Indy et les usages de l’histoire », in SCHWARTZ, Manuela (éd.), *Vincent d’Indy et son temps*, Liège, Mardaga, 2006, p. 122-133.

Articles

- « Cultural Musicology: New Perspectives on World War II, » in *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Vol. 8, N° 2, 2011, p. 282-86.
- « “Dixie Carmen” : War, Race, and Identity in Oscar Hammerstein’s *Carmen Jones* (1943) », in *Journal of the Society for American Music*, Vol. 4, N° 2, 2010, p. 127-174.
- « “Hymns of the Future”: Reading Félicien David’s *Christophe Colomb* as a Saint-Simonian Symphony », in *Journal of Musicological Research*, Vol. 28, N° 1, 2009, p. 1-29.
- « Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an “American” Composer », in *The Musical Quarterly*, Vol. 89, N° 4, 2006, p. 524-554.
- « Creating Madame Landowska », in *Women & Music : A Journal of Gender and Culture*, Vol. 10, 2006, p. 1-23.
- « Composer en tant que catholique : Une relecture de la musique vocale de Lili Boulanger » (traduit par Marie-Hélène Benoit-Otis), in *Intersections : Canadian Journal of Music*, Vol. 26, N° 1, 2006, p. 114-123.

NOTES

1. Voir par exemple : FAUSER, Annegret, PLEBUCH, Tobias « Gender Studies: Ein Streitgespräch », in FRAGNER, Stefan, HEMMING, Jan, KUTSCHKE, Beate (éd.), *Gender Studies & Musik*, Regensburg, ConBrio Verlagsgesellschaft, 1998, p. 19-40 ; et id., « Fighting in Frills : Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics », in BERSTEIN, Jane A. (éd.), *Women's Voices Across Musical Worlds*, Boston, Northeastern University Press, 2003, p. 60-86. Ou les études sur Lili Boulanger et Wanda Landowska « Comment devenir compositeur : Les stratégies de Lili Boulanger et ses contemporaines, » in LAEDERICH, Alexandra (éd.), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, Lyon, Éditions Symétrie, 2007, p. 273-288 ; et « Creating Madame Landowska », in *Women & Music: A Journal of Gender and Culture*, Vol. 10, 2006, p. 1-23.
2. Eva Weissweiler est une écrivaine allemande, docteure en musicologie, qui a publié notamment des ouvrages sur les femmes compositeurs. Elle a également édité la correspondance de Robert et Clara Schumann, ainsi que celle de Fanny et Felix Mendelssohn. L'ouvrage dont il est question ici est le suivant : *Komponistinnen aus 500 Jahren: eine Kulturgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1981.
3. FAUSER, Annegret, « Lili Boulanger's *La Princesse Maleine*: A Composer and Her Heroine as Literary Icons », in *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 122, N° 1, 1997, p. 68-108.
4. FAUSER, Annegret, « Gendering the Nations : The Ideologies of French Discourse on Music (1870-1914) », in Murphy, Michael, White, Harry (éd.), *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945*, Cork, Cork University Press, 2001, p. 72-103 ; et id., *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2005. Pour la réception du Wagnérisme en France voir par exemple FAUSER, Annegret, « "Cette musique sans tradition": Wagner's Tannhäuser and its French Critics », in FAUSER, Annegret, EVERIST, Mark (éd.), *Music, Theater, and Cultural Transfer : Paris, 1830-1914*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 228-255 ; et id., « Debacle at the Paris Opéra: Tannhäuser and the French Critics, 1861 », in GREY, Thomas S. (éd.), *Wagner and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 231-234.
5. Voir HIGGINS, Paula, « Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics », in *19th Century Music*, Vol. 17, N° 2, 1993, p. 174-192.
6. FAUSER, Annegret, *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920*, 2 vols., Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Laaber, Laaber-Verlag, 1994.
7. FAUSER, Annegret, EVERIST, Mark (éd.), *Music, Theater, and Cultural Transfer : Paris, 1830-1914*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
8. FAUSER, Annegret, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, op. cit.
9. Voir par exemple le numéro de la revue *The Musical Quarterly* édité par Annegret Fauser et Tamara Levitz « Music & Identity », *The Musical Quarterly*, Vol. 89, N° 4, 2006.
10. FAUSER, Annegret, « Aaron Copland, Nadia Boulanger, and the Making of an 'American' Composer », in *The Musical Quarterly*, Vol. 89, N° 4, 2006, p. 524-554.
11. FAUSER, Annegret, *Sounds of War: Music in the United States during World War II*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2013.

12. FAUSER, Annegret, « Cultural Musicology: New Perspectives on World War II » in *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Vol. 8, N° 2, 2011, p. 282-286.
Version en ligne : <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40209143/default.aspx>

13. *Ibid.*

RÉSUMÉS

Annegret Fauser a bien voulu répondre à nos questions portant sur son parcours personnel, sur sa vision des différentes traditions scientifiques et sur son propre travail, et nous livre dans cet entretien le portrait sincère d'une chercheuse passionnée par ses objets de recherche – par le travail d'archive tout autant que par les grands débats théoriques et méthodologiques qui animent le monde universitaire.