revue musicale oicrm
Le site de la Revue musicale de l'Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique

Présentation du numéro « Musique et exotisme en France au tournant du XXe siècle. Altérités recomposées », vol. 3, no 1 (2016)

Sylvain Caron



Au cours des dernières années, le thème de l'exotisme et de l'orientalisme dans la musique et les beaux-arts a fait l'objet de nombreuses publications qui ont permis un renouvellement du regard et de la pensée sur le sujet. Après les positions assez tranchées de l'approche postcolonialiste de Saïd ([1978]1980), Born et Hesmondhalgh (2000) ont infléchi les réflexions autour du concept d'appropriation des formes symboliques. Plus récemment, Locke (2009) a insisté sur l'importance du réseau de significations qui apparaît dans le contexte d'une œuvre où s'entremêlent texte et musique. Après des publications aussi riches, que peut-on écrire de nouveau ?

Dans le cadre de ses activités de recherche, l'équipe « Musique française » de l'OICRM a collaboré avec le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) lors d'une journée d'étude (29 avril 2015) autour de l'exposition *Merveilles et mirages de l'orientalisme* (31 janvier-31 mai 2015). Cette journée avait pour but de promouvoir la réflexion interdisciplinaire autour du thème de l'exposition. Quatre articles de cette publication proviennent de cette activité (Issiyeva, Duchesneau, Montiège et Caron). Il nous a semblé utile de joindre deux autres articles (Guerpin et Lazzaro) provenant de communications faites dans le cadre du colloque annuel de la Société de musique des universités canadiennes (MusCan, 2014). L'originalité de la contribution de l'équipe « Musique française » réside dans son approche interdisciplinaire entre musique et peinture, et dans une recomposition implicite du concept d'altérité.

La revue s'ouvre par l'article de Martin Guerpin, qui remet en cause la tradition historiographique voulant que le jazz ait été automatiquement considéré comme exotique en France après la Première Guerre mondiale. Qu'est-ce qui est associé à l'Autre et qu'est-ce qui est le résultat d'une appropriation par le compositeur ? À un second degré, on observe que l'orientalisme français devient un objet culturel en soi, qui peut être « reçu » par une autre culture. Cette appropriation devient paradoxale lorsqu'elle retourne à sa culture d'origine après avoir subi les déformations d'un jeu de miroirs. Dans son article, Adalyat Issiyeva soutient que la réception de l'orientalisme français en Russie a provoqué une remise en cause de l'identité nationale chez les compositeurs russes. En fait, la déformation est liée à l'imitation, partagée entre la conformité à certains traits de l'original et la marque personnelle de l'artiste. Michel Duchesneau explique que Ravel était un habile imitateur, mais que son modèle de l'Orient se nourrit de sources littéraires où s'entremêlent imagination et connaissance objective. D'ailleurs, limiter une œuvre à sa seule dimension exotique serait réducteur. En se penchant sur cette question, Federico Lazzaro ajoute que dans les mélodies intitulées Chansons madécasses, Ravel considère davantage la référence à l'Autre comme un déclencheur de son expression, un élément stimulant pour sa propre démarche comme compositeur. Le domaine de la mélodie est appréhendé de manière plus large par Sylvain Caron, qui prend appui sur ce genre pour situer l'avènement de la modernité musicale musicale dans le contexte de l'esthétique néopositiviste et des nouvelles théories de l'art énoncées par le peintre Maurice Denis. Enfin, pour conclure, Samuel Montiège apporte un éclairage original sur la musique telle que la voit le peintre Benjamin-Constant. Ayant collaboré de près à l'exposition, Montiège apporte des informations intéressantes non seulement en elles-mêmes, mais aussi en ce qu'elles ouvrent comme perspectives de recherches pour l'avenir.

Nous tenons enfin à remercier Madame Nathalie Bondil, directrice du Musée des beaux-arts de Montréal, pour le soutien qu'elle a apporté au projet. Elle nous a ouverts les portes de son musée pour la tenue de la journée d'étude et nous a conseillés pour sa conception scientifique. Les œuvres du Musée des beaux-arts présentes dans la revue ont été reproduites avec son aimable autorisation. Nous saluons avec enthousiasme cette belle collaboration interartistique.

Articles

L'exotisme en question. Le cas de la réception du jazz dans la musique savante française de l'entre-deux-guerres
1 Martin Guerpin

***Chansons madécasses*, modernisme et érotisme. Pour une écoute de Ravel au-delà de l'exotisme**
16 Federico Lazzaro

Minarets et pagodes. L'Orient ravélien
56 Michel Duchesneau

Dialogues of Cultures. French Musical Orientalism in Russia, "Artistic Truth," and Russian Musical Identity
71 Adalyat Issiyeva

Mélodie et orientalisme. De l'évocation du merveilleux aux séductions de l'avant-garde
93 Sylvain Caron

Benjamin-Constant et le lien à la musique. Un art entre citation et vision personnelle
115 Samuel Montiège

Notes de terrain

« Panel sur la critique musicale », dans le cadre du colloque international *Qu'en est-il du goût musical dans le monde au xxie siècle ?*, 28 février 2013, Faculté de musique, Université de Montréal, salle Serge-Garant
137 Caroline Marcoux-Gendron

***La critique musicale : de la théorie à la pratique*. Compte rendu de la journée d'étude, 13 mars 2015, Faculté de musique, Université de Montréal, salle Serge-Garant**
147 Margalida Amengual Garí, Hubert Bolduc-Cloutier, Chloé Huvet et Marie-Pier Leduc

Couverture (détail issu de) : Benjamin-Constant, *Le harem (Maroc)*, 1878. Estampe sur papier, reproduit dans *L'Illustration* du 25 janvier 1879 (no 1874), p. 56-57. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, fonds Benjamin-Constant.
Graphisme : Solenn Hellégouarch.

L'exotisme en question. Le cas de la réception du jazz dans la musique savante française de l'entre-deux-guerres

Martin Guerpin

Résumé

L'introduction du jazz en France et son utilisation dans la musique savante sont souvent assimilées à l'émergence d'un nouvel exotisme, compris au sens large de rapport fasciné à l'Autre. Ainsi utilisée, cette catégorie tend à masquer la diversité bien réelle, et remarquable pour l'époque, de la réception du jazz dans la musique française de l'entre-deux-guerres. Afin de mettre en évidence cette diversité, deux œuvres représentatives de Darius Milhaud et de Jean Wiéner font l'objet d'une analyse qui, s'appuyant sur des définitions de l'exotisme en vigueur dans les décennies 1920 et 1930, prend en compte les sources musicales utilisées par ces compositeurs ainsi que les connotations extra-musicales qu'elles véhiculent. Une fois reconsidéré, le prisme de l'exotisme permet de proposer, au sein des œuvres savantes empruntant au jazz, une distinction entre celles qui relèvent de ce qu'on définira comme un « exotisme nègre » et celles qui ne recourent à cette musique que dans le cadre de l'exploration de nouveaux procédés musicaux.

Mots clés : entre-deux-guerres ; exotisme ; France ; jazz ; transferts culturels.

Abstract

The development of jazz in 1920s France, as well as its importation in art music, have often been considered as the development of a new kind of exoticism, in the broad sense of fascination with the "Other." Such an association of jazz with exoticism tends to downplay the diversity its reception into art music circles in interwar France. This article aims at enhancing this diversity by examining two representative compositions by Darius Milhaud and Jean Wiéner in light of the discourse on exoticism during the interwar. The analysis of these works also draws upon the jazz repertoires which inspired the two composers, and the meanings these repertoires conveyed. Once reconsidered, exoticism provides an interesting tool in order to enlighten a range of uses of jazz in art music. These uses can be distributed between two poles. On the one hand, some composers use jazz in order to construct what will be called "exotic Negro music." On the other hand, borrowing from jazz features can simply be a way to assert new aesthetics.

Keywords: interwar; Exoticism; France; jazz; cultural transfers.

En ouverture d'un numéro de la *Revue internationale de musique française* consacré à l'exotisme musical, Danièle Pistone considère l'utilisation du jazz dans la musique savante française à partir de la fin des années 1910 comme l'émergence d'un nouvel exotisme musical : un exotisme américain (Pistone 1981). Près de 30 ans plus tard, Ralph P. Locke avance dans l'article « Exoticism » de l'encyclopédie *Grove Music Online* qu'« au début des années 1920, le jazz […] exerçait un charme exotique particulier sur les Européens[1] » (Locke 2010). Quant à l'historien du jazz Gunther Schuller, il affirme en 1998 qu'« en Europe, tout particulièrement, les compositeurs, les autres artistes et les intellectuels devaient considérer le jazz comme un supplément à leur musique » (Schuller 1998, p. 289). Les trois références qui viennent d'être évoquées constituent l'ossature d'une tradition historiographique selon laquelle, dans les premières décennies du XX^e^ siècle et plus particulièrement dans l'entre-deux-guerres, le recours au jazz dans la musique savante relèverait de l'exotisme musical.

Cette tradition mérite d'être interrogée sous trois angles. D'une part, elle se fonde sur une définition large de l'exotisme musical, considéré comme une évocation, au moyen de la musique elle-même ou encore d'éléments paratextuels[2] d'un ailleurs proche et lointain avec lequel l'auditeur n'est pas familier[3]. D'autre part, la définition large de l'exotisme ne fait pas elle-même l'objet d'un travail de thématisation. En effet, l'« exotisme » en tant qu'outil théorique employé dans les études littéraires et dans le domaine de l'anthropologie (Affergan 1987) n'y est pas distingué de l'« exotisme » en tant que catégorie historique dont l'emploi dans la langue française remonte à 1552, dans le *Quart livre* de François Rabelais, et se perpétue de nos jours dans les guides touristiques (Fléchet 2007, p. 15-26). Enfin, les trois articles évoqués ne font référence au corpus des œuvres savantes recourant au jazz que de manière générale, sans examiner d'exemples particuliers ni convoquer de sources faisant état de la réception de ce corpus.

En partant de ce triple constat, ce travail se donne pour but d'interroger la conception que les acteurs du monde musical savant français se font de l'exotisme dans les décennies 1920 et 1930[4]. La presse musicale de l'époque (tout particulièrement l'influente *Revue musicale* fondée en 1920 par Henry Prunières) et l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (Laurencie et Lavignac 1920-1931) constituent des sources précieuses à cet égard. Elles permettent de constater et de comprendre pourquoi le jazz ne fut en réalité que très rarement associé à un nouvel exotisme, qu'il soit « américain » ou « nègre[5] ». Ce n'est qu'après avoir étudié les définitions de

1 « *In the 1920s early jazz […] held a particularly exotic appeal for Europeans.* »

2 Ralph P. Locke ajoute à ces éléments les paroles, dans le cadre de la musique vocale, mais également les costumes et le décor dans le domaine de l'opéra (Locke 2010).

3 L'exotisme peut également désigner le sentiment suscité chez l'auditeur par cette évocation.

4 Ce faisant, il s'agit de rendre compte de la réception du jazz par les acteurs du monde musical savant français des années 1920. L'expression « monde musical savant » désigne ici l'ensemble des acteurs et des œuvres produites et rendues publiques par le biais d'institutions telles que le Conservatoire, les grandes salles de concert parisiennes, les éditeurs de partitions, ou encore les revues musicales spécialisées.

5 L'expression « exotisme nègre » est couramment employée dans la presse musicale des années 1920 et 1930.

l'exotisme en vigueur dans le monde musical français de l'entre-deux-guerres, qu'il devient possible de questionner à nouveaux frais la dimension exotique que revêtent les œuvres savantes qui empruntent au jazz. Deux pièces exemplaires feront l'objet de ce questionnement : le « Blues » de la *Sonatine syncopée* (1923) de Jean Wiéner (1896-1982) et le premier des *Trois Rag-caprices* (1922) de Darius Milhaud (1892-1974). Leur étude n'a pas pour finalité de déterminer si le qualificatif « exotique » doit ou non leur être apposé. Au-delà d'une simple question d'étiquetage, il s'agit bien plutôt de les distinguer en fonction de la spécificité de leur contenu « étranger » et des modalités particulières selon lesquelles elles font référence au jazz.

Le jazz constitue-t-il *en lui-même* une source musicale étrangère potentiellement exotique du point de vue d'un auditeur français ? Et plus encore, tout recours au jazz dans la musique savante relève-t-il de l'exotisme ? Telles sont en somme les questions posées dans cet article.

Le jazz : un exotisme passé inaperçu dans la France des années 1920 ?

Répondre à la première question oblige à prendre en considération les écrits critiques de l'époque afin de comprendre, d'une part, l'usage qui est fait du terme « exotisme » et, d'autre part, la manière dont ce terme est (ou non) employé au sujet du jazz et des œuvres savantes qui s'en inspirent.

L'exotisme du jazz : une association rare dans le monde musical savant

Une lecture attentive de *La Revue musicale* incite à relativiser l'idée selon laquelle le jazz aurait été perçu comme un nouvel exotisme pendant l'entre-deux guerres[6]. Dans les recensions de disques rédigées par Henry Prunières à partir du numéro de juillet 1926, les enregistrements de jazz figurent d'abord dans la catégorie « danse » ou « musiques de danse » avant d'être regroupés dans une rubrique autonome à partir du numéro de mai 1927. Avant et après cette date, le jazz est systématiquement distingué de la catégorie « musique exotique[7] ». La même distinction entre jazz et « musiques exotiques » est à l'œuvre dans la principale revue française consacrée à la musique enregistrée : *L'Édition musicale vivante*[8]. On la retrouve également dans les catalogues de nouveautés discographiques publiés chaque mois par les éditeurs Brunswick, Columbia, la Compagnie française du Gramophone, Edison-Bell, Odéon, Parlophone ou encore Pathé. La géographie de l'« exotisme » dans la France

6 Des conclusions similaires pourraient être tirées d'une étude menée sur la même période dans les autres publications spécialisées dans le domaine de la musique savante : *Le Ménestrel*, *Le Courrier musical*, *Le Monde musical,* la *Revue Pleyel*, ou encore le *Guide du concert*.

7 Les disques de « musique exotique » sont ainsi largement consacrés à l'Espagne, à l'Afrique noire ou à l'Afrique du Nord, alors sous domination française. On trouvera par exemple une longue évocation des disques de noubas et d'airs marocains de la « garde noire » du sultan du Maroc dans la chronique « Les disques » d'Henry Prunières du numéro de mai 1930 (Prunières 1930). Cette revue mensuelle paraît du mois de décembre 1927 au mois de juillet 1934.

8 Cette revue mensuelle paraît du mois de décembre 1927 au mois de juillet 1934.

de l'entre-deux-guerres ne comprend donc pas toutes les contrées étrangères mais seulement certaines d'entre elles.

Une étude quantitative ne fait que confirmer ce constat : si plusieurs musicographes abordent, de manière centrale ou non, la notion d'exotisme, force est de constater que son application au jazz est rare. Sur plus de 270 articles qui évoquent cette musique dans *La Revue musicale* de 1920 à 1939[9], seuls trois (deux recensions de créations d'œuvres et un article de fond consacrés à des œuvres savantes influencées par le jazz) font mention de l'exotisme (Lévy 1931 ; Goldbeck 1933 et 1937). Cette notion y est convoquée pour désigner des références musicales à une identité culturelle « nègre[10] ». L'association s'explique par la représentation de cette identité comme primitive. Le critique musical René Lévy parle ainsi des « hululements exotiques » du jazz, l'associant à une expression musicale naturelle, animale (Lévy 1931). À ce primitivisme du jazz considéré comme un exotisme nègre est associé un *ethos* mélancolique que le chef d'orchestre et musicologue Fred Goldbeck associe tantôt, en mauvaise part, à la religiosité des *negro spirituals* (l'exotisme du jazz est alors moins africain qu'afro-américain[11]), tantôt, en bonne part, à la nostalgie de la musique tzigane, elle-même considérée comme exotique dans l'entre-deux-guerres[12].

Aux yeux de certains auditeurs français de l'entre-deux-guerres, le jazz semble donc bien relever de l'exotisme, dans la mesure où il exprime la nostalgie d'un monde perdu et corrompu par la civilisation, dans la mesure où il évoque la musique des « nègres » d'Afrique et d'Amérique du Nord. Toutefois cet exotisme fait figure d'exception : il ne constitue qu'une facette de la réception des œuvres savantes qui empruntent au jazz. On n'en retrouve nullement la trace dans les recensions du « Ragtime du Paquebot » d'Erik Satie (1917) ou encore du « Fox-trot » de *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel (1925), pour ne citer que deux exemples célèbres d'œuvres savantes influencées par le jazz.

En 1933, une recension d'un concert de Duke Ellington donné à Paris, salle Pleyel, par Louis Aubert (1877-1968) ne fait que confirmer le constat d'une assignation *sélective* et *partielle* du jazz à l'exotisme. Le compositeur, pianiste et critique musical s'attache en effet à distinguer le jazz « symphonique » (celui de Paul Whiteman, Jack Hylton et Ray Ventura), considéré comme un apport moderne à la musique de

9 Une recension de tous les articles mentionnant au moins une fois le mot « jazz » (en excluant tous les articles évoquant uniquement le « fox-trot » ou encore le « blues ») permet d'en dénombrer 273, mais ce dépouillement manuel implique une marge d'erreur qui incite à utiliser un arrondissement à la dizaine la plus proche.

10 Malgré ses connotations racistes, nous utilisons volontairement ce terme couramment employé pendant l'entre-deux-guerres dans *La Revue musicale*, et plus généralement en France, pour désigner les populations d'Afrique noire et les Afro-Américains.

11 « Or, il s'ensuit une sorte de berceuse pastorale […] harmonisée de façon à lui donner cette inflexion pleurnicharde et exotique, peut-être reprise du *negro spiritual*, et dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle ne semble pas un symbole très élevé de la nostalgie religieuse » (Goldbeck 1937, p. 426).

12 « Il semble bien que chez Ravel, un rubato saxophonesque [*sic*] s'empare d'un battement que les violons et les cymbalums ont maintes fois déclamé et arraché. Écoutons les tziganes de Ravel l'accommoder, et accommoder le *ragtime*. C'est l'improvisation pliée à la carrure, la nostalgie pliée à la danse, et tout clair-obscur exotique amené à la saltation ensoleillée d'une ronde classique » (Goldbeck 1933, p. 200).

danse européenne, du jazz « hot » de l'orchestre de Duke Ellington, perçu comme une musique exotique et qualifié comme telle :

> De cette soirée subsiste avant tout une impression aiguë d'exotisme. Aux antipodes de l'art de Ray Ventura, art latin, tout de mesure et de gaieté contrôlée par l'esprit, l'art d'Ellington est véhément, truculent, hyperbolique, avec des oppositions de douceur mélancolique et méditative d'une adorable suavité [...]. Tablant sur l'instinct sous tous ses aspects, il étonne et séduit, parfois même il émeut, mais jamais il ne s'adresse à l'esprit (Aubert 1933, p. 5).

Afin d'expliquer cette absence de lien systématique entre jazz et exotisme, il convient de comprendre le sens que les acteurs du monde musical savant français de l'entre-deux-guerres assignent à cette notion. À cet égard, l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* fournit une somme de renseignements d'autant plus utiles qu'ils permettent de mieux comprendre la distinction établie par Louis Aubert.

L'exotisme comme catégorie esthétique dans les années 1920

La notion d'exotisme fait l'objet d'une entrée dans cet ouvrage monumental. Elle fait partie de l'article de Charles Koechlin sur « Les tendances de la musique moderne française » (Koechlin 1925). Cette entrée est particulièrement intéressante à deux titres. Premièrement, le jazz n'est y jamais mentionné. Inversement, la partie consacrée au « jazz » dans l'article d'Esther Singleton sur la musique américaine ne fait aucunement appel à la notion d'exotisme (Singleton 1922). Deuxièmement, Charles Koechlin définit de manière synthétique l'« exotisme » tel que le monde musical savant de l'entre-deux-guerres le comprend au début du XX^e^ siècle[13] :

> Il a fallu que, d'une part, nos artistes se montrassent épris de ces pays lointains (soit à cause de voyages réels, soit d'après seulement les œuvres de Chateaubriand, de Baudelaire, de Leconte de l'Isle, de Pierre Loti), et que, d'autre part, de savants explorateurs nous rapportassent d'authentiques et charmantes mélodies […]. Malheureusement, les compositeurs ne connaissent encore que très mal les musiques arabe, chinoise, japonaise, hindoue, et surtout tahitienne[14] […]. Il faudrait accorder une place spéciale à l'*orientalisme*[15] […]. On nous objectera donc qu'il est peu scientifique de mélanger ainsi les races, confondant les Incas et les Maoris : mais peut-être existe-t-il plus de rapports qu'on ne le croit entre ces deux civilisations, qui furent avant tout d'art et de sentiment, et de gravité naïve […]. Nous […]

13 Le caractère synthétique voire didactique de cette définition doit sans doute aux exigences du genre d'ouvrage pour lequel il écrivait alors : une encyclopédie musicale envisagée comme une somme des savoirs musicaux de l'époque. La première phrase de la préface de l'éditeur de l'encyclopédie ne dit pas autre chose : « Le but de cet ouvrage considérable, conçu sur un plan absolument nouveau et sans aucun parti pris d'école, est de *fixer l'état des connaissances musicales au début du vingtième siècle* » (Laurencie et Lavignac 1921, p. V).

14 [ndla] « Celle-ci, paraît-il, des plus séduisantes ».

15 C'est Koechlin qui souligne.

> semblons hantés par l'extrême diversité et l'intense poésie d'avant les « siècles industriels », de toutes ces manifestations d'art exotique (Koechlin 1925, p. 99).

Cet extrait permet d'identifier cinq caractéristiques de l'exotisme musical qui le distinguent d'autres modalités de l'emprunt à une culture musicale étrangère[16].

Tout d'abord, la place de la page consacrée par Charles Koechlin à l'exotisme musical montre qu'il est alors considéré comme l'un des aspects de la modernité musicale et qu'il concerne principalement l'harmonie.

Avant-propos : caractères et évolutions de la musique nouvelle

1. Harmonies
   - 1.1 Quintes successives
   - 1.2 Divers enchaînements parallèles
   - 1.3 Accords ou « procédés debussystes »
   - 1.4 Modes grecs
   - **1.5 Exotisme**
   - 1.6 Accords sur tonique et harmonies sur pédales
   - 1.7 Résolutions exceptionnelles, harmonies diverses
   - 1.8 Dérogations aux règles
   - 1.9 Nouvelles formations d'accords
2. Contrepoint
3. Modulations
4. Rythmes
5. Développement
6. Les genres
   - 6.1 Le théâtre
   - 6.2 La symphonie
   - 6.3 Poèmes symphoniques
   - 6.4 Ballets symphoniques
   - 6.5 Œuvres de piano
   - 6.6 Les mélodies
   - 6.7 Art populaire
   - 6.8 Art religieux
   - 6.9 La musique comique
   - 6.10 Musique chorale

Conclusion

*Figure 1 : Plan de l'article de Charles Koechlin (1925) consacré aux tendances de la musique moderne française dans l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire.

La deuxième caractéristique de l'exotisme réside dans le mode de connaissance des musiques étrangères qu'il suppose : dans le monde musical savant, l'exotisme se traduit par une relative méconnaissance des sources musicales étrangères. Au mieux, le contact avec ces musiques est présenté par Koechlin comme indirect, à travers les premiers travaux de collectages ; les éléments manquants sont complétés par un imaginaire principalement littéraire. Charles Koechlin dessine, en outre, une géographie de l'exotisme qui ne comprend pas toutes les contrées étrangères ni même « lointaines ». En effet, ni l'Amérique ni l'Afrique (à l'exception de l'Afrique du Nord, mentionnée implicitement à travers l'orientalisme) ne sont mentionnées[17]. En quatrième lieu, l'éloignement géographique constitue donc une condition nécessaire mais pas suffisante pour parler d'exotisme musical : l'exotisme est également associé à une mise à distance historique et culturelle. Il réfère à ce qui précède les « siècles industriels ». Dans une France marquée depuis le XIXe siècle par la Révolution industrielle, l'exotisme évoque un lieu imaginaire, un âge d'or, un paradis perdu encore

16 Dans le cadre de cet article, nous ne nous interrogerons pas sur la question de l'authenticité de ces emprunts.

17 Dans cette même encyclopédie, on notera également que l'entrée « jazz », qui fait partie de l'article d'Esther Singleton (1922) sur la musique américaine, ne fait aucunement appel à la notion d'exotisme.

épargné par la civilisation. Le cinquième trait de l'exotisme découle logiquement de cette triple mise à distance spatiale, temporelle et culturelle. Il se caractérise dans la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle[18] par un *ethos* particulier : un *ethos* poétique, naïf[19] (qu'il soit joyeux ou triste) et sensuel – parfois violemment.

Plus qu'une simple référence à l'étranger, plus que la seule fascination pour l'altérité, l'exotisme implique donc un mode d'évocation *particulier* de certaines contrées. Traduit en musique, notamment par des moyens mélodiques et harmoniques, l'exotisme se caractérise par un champ expressif et poétique particulier, dont l'horizon commun réside en deçà de la civilisation moderne et industrielle[20]. On comprend dès lors pourquoi Koechlin n'associe pas jazz et exotisme, lui qui tient les « maudits airs de jazz » entendus à bord du paquebot qui l'emmène aux États-Unis pour une incarnation musicale de la « société actuelle », du « populaire moderne » et de la « vulgarité » (Koechlin 1929, p. 7).

Toute référence à une musique identifiée comme étrangère ne relève donc pas nécessairement de l'« exotisme ». On peut dès lors comprendre pourquoi l'utilisation du jazz dans la musique savante n'est qualifiée d'« exotique » qu'à trois reprises dans *La Revue musicale* de 1920 à 1939. À partir de ce constat et de cette définition affinée de l'exotisme, il devient possible d'aborder les œuvres savantes qui empruntent au jazz et d'examiner les modalités de ces emprunts au prisme de l'exotisme.

De l'évocation de l'exotisme nègre au matériau rythmique moderne : l'ambivalence des emprunts au jazz

Certaines pièces encore peu étudiées dans le corpus des œuvres savantes empruntant au jazz peuvent être considérées comme partie prenante d'une tradition d'exotisme musical nègre inaugurée en France par l'arrivée du cake-walk au début du siècle, et prolongée par son adaptation par Debussy[21], puis par la *Rapsodie nègre* (1917) de Francis Poulenc (bien que cette pièce ne recoure pas au jazz)[22]. Tout en s'inspirant d'une partie du répertoire de jazz diffusé en France à partir de la fin des années 1910, le « Blues » de la *Sonatine syncopée* du compositeur et organisateur de concerts Jean Wiéner[23] s'insère dans cette tradition de l'exotisme nègre (voir figure 2).

18 Cette périodisation correspond à celle qu'esquissent les exemples choisis par Charles Koechlin dans son article.

19 Et en cela « séduisant », pour reprendre l'adjectif utilisé par Charles Koechlin dans sa note.

20 Cette définition serrée de l'exotisme correspond à l'emploi de cette catégorie dans les revues consacrées à la musique savante. Le texte de Charles Koechlin se distingue toutefois d'une autre conception en vigueur dans le domaine de la littérature : celle, plus large, de l'exotisme comme « esthétique du Divers » proposée par Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme*, rédigé de 1904 à 1918 (Segalen [1904-1918]1978).

21 Notamment dans « Golliwog's Cake-walk » et *Le Petit Nègre*.

22 Une rhapsodie exotique au même titre que la *Rhapsodie norvégienne* d'Édouard Lalo (1879) ou la *Rhapsodie espagnole* de Maurice Ravel (1908), et aussi nègre que la première est norvégienne et la seconde espagnole.

23 Les concerts Jean Wiéner organisés à Paris de 1920 à 1925, imposèrent le jeune compositeur comme l'un des fers de lance de l'avant-garde musicale française.
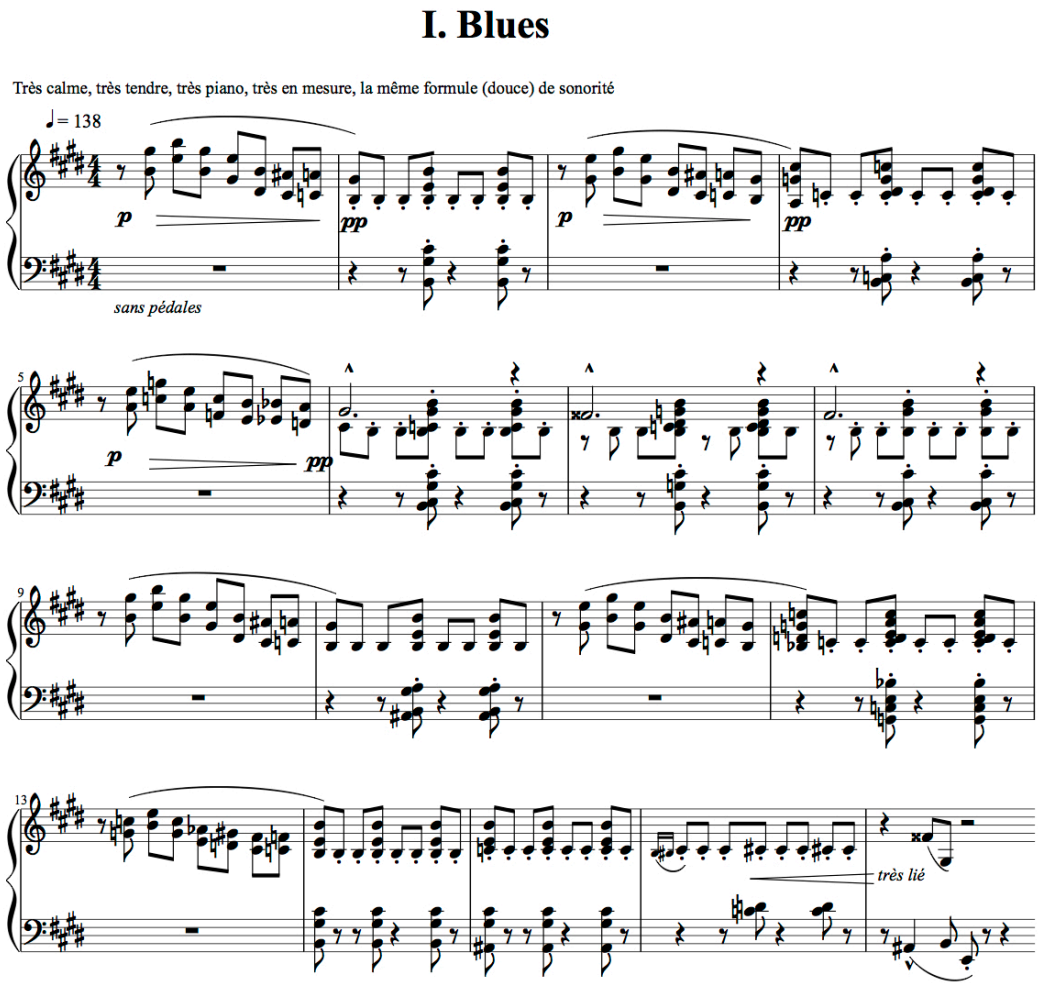


Figure 2 : Jean Wiéner, « Blues » de la Sonatine syncopée *(Paris, Max Eschig et Cie Editeurs, 1923), mes. 1-17 . Avec l'aimable autorisation des Editions Durand-Salabert-Eschig.*

Le « Blues » de Jean Wiéner : un prolongement de la tradition de l'exotisme « nègre »

Le caractère naïf et souriant du début de cette pièce doit grandement à la régularité des carrures, à des profils mélodiques s'achevant sur des chromatismes descendants, à la superposition humoristique d'une note et de son appoggiature inférieure (*si* et *do* bécarres, mes. 4, par exemple) et à un jeu caractéristique du blues sur les tierces mineure (*sol* bécarre) et majeure (*sol* dièse) de la tonalité principale (voir aussi mes. 17). Ces caractéristiques harmoniques et mélodiques du blues contribuent ainsi à l'exotisme nègre de la pièce, déjà suggéré par son titre (le « Blues » est alors associé avec une musique jouée par des musiciens afro-américains) et par la dédicace de Jean Wiéner aux « chers orchestres nègres d'Amérique, aux magnifiques jazz-bands » qui lui inspirèrent sa pièce.

La naïveté souriante de cette pièce retrouve celle qui se dégage de l'iconographie des partitions de cake-walk diffusées en France depuis le début du siècle (voir figure 3).



Figure 3 : Première de couverture du Véritable Cakewalk *de Louis Balleron (Paris, Fatout et Girard, 1903).*

Elle correspond aux éléments caractéristiques de l'exotisme évoqués dans le texte de Charles Koechlin et dans *La Revue musicale* : mise à distance spatiale (l'Afrique et les États-Unis), mise à distance temporelle et culturelle (à travers l'évocation des nègres en « bons sauvages ») et mise à distance musicale (loin de pasticher le blues, Jean Wiéner en reprend une caractéristique principale qui sert de tremplin à sa propre imagination)[24].

À ce stade, il apparaît donc que seule une partie du corpus des œuvres savantes empruntant au jazz relève de l'exotisme. Mieux, les œuvres en question s'insèrent dans une tradition de l'exotisme nègre à l'œuvre avant l'arrivée des premiers jazz-bands en France, en 1917. Si elles n'ont certes pas créé cette tradition, du moins la renouvellent-elles. Revenons à présent au constat de l'absence de l'exotisme dans les articles de *La Revue musicale* consacrés au jazz. Pour quelles raisons la plupart des œuvres savantes inspirées par cette musique n'ont-elles pas été associées à l'exotisme, qu'il soit « nègre » ou « américain » ?

Le jazz sans l'exotisme

Répondre à une telle question implique d'interroger les répertoires de jazz à partir des cinq caractéristiques relevées dans l'article de Charles Koechlin.

24 En ce qui concerne l'*ethos* exotique des « nègres », ce « Blues » reprend la vision qu'en donne un roman contemporain, *Batouala, véritable roman nègre* (1921) qui valut à son auteur, René Maran, le prix Goncourt. Plus généralement, l'association du jazz avec l'Afrique noire doit beaucoup à l'ouvrage d'André Schaeffner et d'André Cœuroy publié en 1926 : *Jazz* (Paris, C. Aveline).

1. Une musique étrangère, américaine et moderne

Si le compositeur des *Heures persanes* situe clairement l'exotisme du côté de l'harmonie, c'est principalement le rythme du jazz[25] qui a retenu l'attention des compositeurs, des critiques et des mélomanes. Une autre différence de taille réside dans le degré de connaissance de la musique étrangère à laquelle les compositeurs font référence. Alors que l'exotisme repose sur une relative méconnaissance de la musique évoquée, une méconnaissance qui permet à l'imagination de compositeur de prendre son essor en s'appuyant parfois sur des souvenirs littéraires[26], les musiques de jazz sont parfaitement connues par les compositeurs qui s'en emparent. À Paris, ceux-ci peuvent lire des partitions de jazz disponibles chez plusieurs éditeurs, entendre des enregistrements réalisés en France ou importés des États-Unis et surtout écouter les jazzmen qui se produisent chaque soir dans les nombreux dancings de la capitale. Avec la méconnaissance, c'est donc la dimension fantasmatique et imaginaire de l'exotisme du jazz qui se dissipe, d'autant plus qu'à partir de 1920, cette musique peut être entendue chaque soir sous sa forme originale dans de nombreux dancings à Montmartre et à Montparnasse, jouée par des musiciens de jazz afro-américains (Guerpin 2013). La mise à distance géographique caractéristique de l'exotisme se voit dès lors en partie réduite.

Il en va de même avec la mise à distance temporelle et culturelle évoquée par Charles Koechlin : à son arrivée en France, le jazz n'est pas perçu comme une musique évoquant le *folklore* d'un pays ou d'un peuple. Tout au contraire, il est d'emblée décrit comme une musique récente née dans les années 1910 (voir par exemple Bauer 1924 et Hoérée 1927). De plus il devient rapidement le symbole de la modernité américaine, une modernité industrielle et mécaniste. Parmi les nombreux textes consacrés au jazz dans la France de l'entre-deux-guerres, ceux de Georges Duhamel dans les *Scènes de la vie future* expriment ce lien de manière aussi limpide que critique : « C'est de la […] musique de conserve. Cela sort de l'abattoir à musique comme les saucisses du déjeuner sortaient de l'abattoir à cochons […]. C'est de la musique en boîtes de conserve » (Duhamel [1930]2003, p. 35)[27].

Enfin, l'*ethos* de jazz ne correspond pas à celui de l'exotisme[28]. Pendant l'entre-deux-guerres, ragtimes, fox-trots et charlestons sont le plus souvent associés dans les

25 Celui notamment du ragtime, du fox-trot et du charleston. Notons ici que le ragtime est aujourd'hui considéré comme un genre distinct du jazz, et plus précisément comme l'un des genres qui l'ont engendré. Dans les années 1920, cependant, les critiques musicaux français incluent le ragtime au sein des répertoires alors qualifiés de « jazz ». Nous avons donc choisi de l'inclure dans notre réflexion, qui se fonde sur les catégories employées par les acteurs étudiés.

26 Comme le précise plus haut la citation de Charles Koechlin. La musique qu'il composa pour *Les Heures persanes* repose précisément sur des souvenirs littéraires liés à l'univers décrit par Pierre Loti (1850-1923) dans *Vers Ispahan* (1904), bien plus que sur une étude approfondie de la musique persane.

27 Une recension de l'opérette *No, No, Nanette,* de Vincent Youmans, publiée par André Cœuroy dans *La Revue musicale* en juin 1926, fournit le pendant laudatif de cette association : « les rouages sont simples mais ça galope et on rigole. La mécanique remplace la psychologie » (Cœuroy 1926).

28 À l'exception du blues.

revues musicales à un *ethos* joyeux, empreint d'une énergie vitale débordante[29] et parfois burlesque[30]. De ce retour sur les cinq caractéristiques de l'exotisme musical, il ressort que la plupart des musiques de jazz[31] diffusées en France pendant l'entre-deux-guerres ne relèvent pas de cette catégorie.

2. Le jazz comme matériau musical

Les *Trois Rag-caprices* composés en 1922 par Darius Milhaud et crées le 23 novembre de la même année lors d'un concert organisé par Jean Wiéner[32], constituent un exemple révélateur d'emprunt au jazz ne relevant pas de l'exotisme. La première pièce tire explicitement parti de l'un des genres alors associés au jazz, le ragtime. Le traitement qu'en fait le compositeur ne relève pas plus de l'exotisme musical que la source à laquelle il emprunte.

En effet, si certains éléments caractéristiques du ragtime sont convoqués par Darius Milhaud (les rythmes syncopés, la scansion systématique de chaque temps par la main gauche du piano), leur utilisation est à la fois trop peu systématique et trop perturbée par des procédés harmoniques (usage de la tonalité élargie) et formels (ruptures imprévisibles, de métrique de carrures et de modèles d'écriture, introductions de variantes) étrangers au ragtime pour que la référence à ce genre – et par conséquent à son contenu extra-musical – puisse être perçue par l'auditeur (voir figure 4). Comme Igor Stravinsky dans le *Ragtime pour onze instruments* (1918) et *Piano-Rag-Music* (1919), Darius Milhaud cherche moins à évoquer le modèle auquel il emprunte qu'à exploiter à son gré, et pour son propre compte, les particularités rythmiques qu'il y décèle.

29 Ce n'est pas un hasard si des rythmes de jazz furent utilisés par Darius Milhaud dans la fugue de la *Création du monde* (1923). À la fin de la recension d'André Cœuroy déjà citée, celui-ci évoque, « dans la salle », « quinze cent têtes […] vides » et « trois mille jambes [qui] ont l'impression d'être dévorées par les fourmis » (Cœuroy 1926).

30 Ce caractère burlesque se retrouve par exemple dans le « Ragtime » de *L'Histoire du soldat* d'Igor Stravinsky (1917), et dans le « Ragtime du paquebot » dans *Parade* d'Erik Satie (1917).

31 Notamment le ragtime, le fox-trot et le charleston.

32 C'est d'ailleurs à Jean Wiéner, précisément, que les *Trois Rag-caprices*, sont dédicacés.
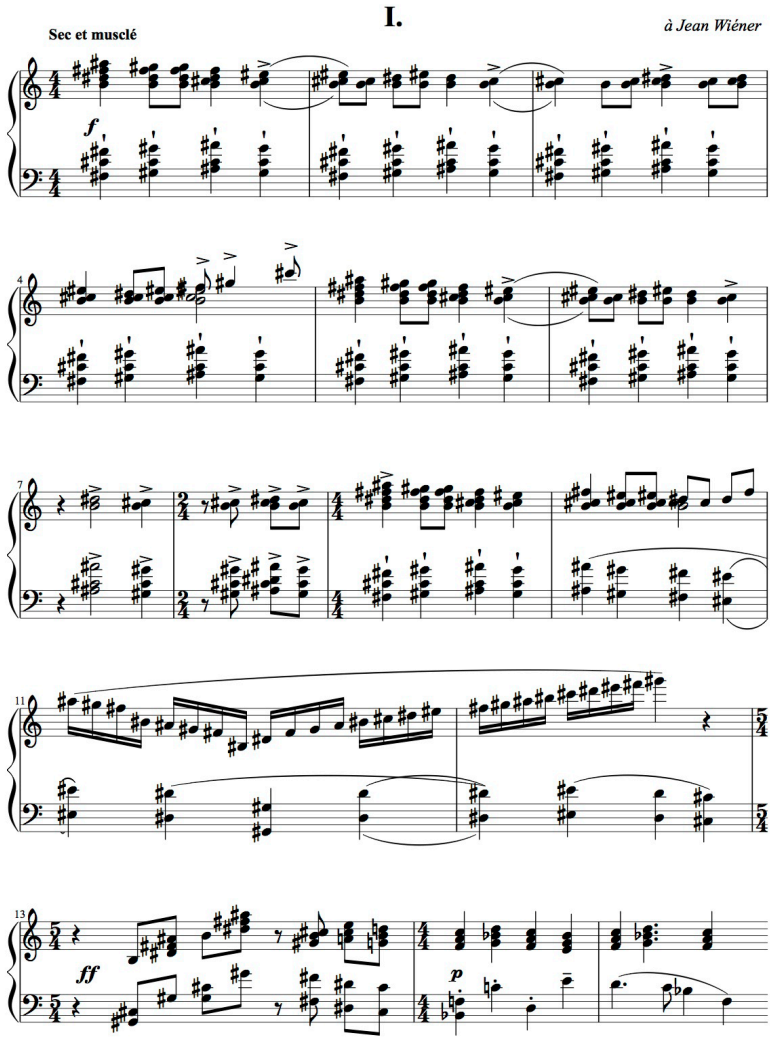


Figure 4 : Darius Milhaud, Trois Rag-caprices *(Londres, Universal Edition, 1923), mes. 1-15 .*
© Copyright 1923 by Universal Edition A.G., Wien/UE 6562.

Ainsi peut-on comprendre pourquoi, dans une recension de ces pièces, Boris de Schlœzer n'évoque ni l'Amérique, ni la musique « nègre », ni même le jazz, mais s'attache plutôt à montrer en quoi une telle pièce constitue une « brillante manifestation en faveur de l'art moderne à Paris » (Schlœzer 1924). Dans cet article, le critique associe même le second *Rag-caprice* aux « mazurkas de Scriabine » et signale, à propos du troisième « l'influence de Stravinsky ». Près d'un an plus tard, dans le numéro de mars 1925, Boris de Schlœzer loue une nouvelle fois les *Trois Rag-caprices* et les oppose à l'« exotisme […] donné à l'état brut […], sans une transposition personnelle suffisante » des *Saudades do Brasil*, pièce du même compositeur inspirée par la musique populaire brésilienne (Schlœzer 1925, p. 271).

Au début des années 1920, il s'agit en effet pour un Darius Milhaud alors proche des positions esthétiques revendiquées par Jean Cocteau dans *Le Coq et l'arlequin,* de produire une musique dont la vigueur rythmique permette d'échapper au « brouillard » debussyste et à la « brume » wagnérienne (Cocteau 1918, p. 28). Convoquer le jazz,

le ragtime en l'occurrence, non pas comme une référence susceptible de faire émerger un imaginaire exotique[33], mais comme un matériau permettant de créer une musique nouvelle, dont le caractère dansant réside dans l'usage intensif de rythmes syncopés ; tel est le premier but que semble se donner Darius Milhaud lorsqu'il emprunte à cette musique[34]. À l'image de cette œuvre exemplaire, la plupart des œuvres savantes qui empruntent au jazz pendant l'entre-deux-guerres ne relèvent pas des modalités particulières de l'exotisme musical. Parmi ces œuvres figurent, entre autres, *Adieu New York !* de Georges Auric (1919), le *Fox-trot* pour piano à quatre mains d'Alfredo Casella (1922), le « Spiritual » de la *Sérénade* pour orchestre de Pierre-Octave Ferroud (1927), ou encore le « Charleston » de la *Revue de cuisine* pour orchestre de chambre de Bohuslav Martinů (1927).

* * *

Au terme de cette réflexion, il apparaît que le jazz ne constitue pas nécessairement une musique exotique aux yeux du monde musical français. Le blues constitue à ce titre une exception en ce que les commentateurs l'associent à un lieu, à un temps et à une identité culturelle éloignés et en partie fantasmés. Mais toute contrée ou toute culture étrangère ne relève pas systématiquement de l'exotisme. C'est pourquoi certains répertoires de jazz, plus volontiers associés aux États-Unis modernes qu'à une musique « primitive » liée à l'Afrique ou à la communauté afro-américaine, ne sont pas considérés comme tels. En outre, l'exotisme ne constitue qu'une modalité parmi d'autres des emprunts au jazz. Le « Blues » de la *Sonatine syncopée* de Jean Wiéner et les *Rag-caprices* de Darius Milhaud y recourent de manière fort différente. Non seulement Darius Milhaud ne cherche pas à faire référence à l'origine géographique et culturelle du ragtime, mais cette origine se démarque elle-même de l'univers spatial, temporel et culturel de l'exotisme.

Si les deux compositeurs empruntent bel et bien à un genre musical alors identifié comme étranger pour enrichir leur propre langage musical, ils le font donc de manière

33 Cet imaginaire exotique se déploiera en partie dans *La Création du monde*, ballet composé l'année suivante. Le changement d'attitude de Darius Milhaud au sujet du jazz vient en partie de son voyage à New York, pendant lequel il découvre d'autres répertoires pratiqués par des musiciens et des chanteuses afro-américains à Harlem. Cette découverte l'incite, dix ans avant Louis Aubert, à faire le départ entre le jazz du pianiste *novelty* Zez Confrey et de Paul Whiteman, et celui entendu à Harlem, dont le « caractère africain et sauvage » s'oppose au « caractère purement de musique "mondaine" que nous trouvons trop uniquement chez les jazz d'Américains », et avec lequel « nous touchons à la source même de cette musique, au côté profondément humain qu'elle est capable d'avoir » (Milhaud 1923, p. 164).

34 Dans le « Blues » de la *Sonatine syncopée*, Jean Wiéner utilise lui aussi le jazz dans la perspective d'un renouvellement de la musique française : il loue dans la préface de la *Sonatine syncopée* la « bienfaisante influence » du jazz sur la « vraie musique de [son] temps ». La différence entre sa démarche et celle de Darius Milhaud réside dans sa volonté d'emprunter à un genre de jazz propice à l'exotisme, et de réemployer certaines de ses caractéristiques musicales, de manière à créer l'effet référentiel nécessaire à l'émergence du sentiment exotique.

différente. Au regard du corpus des œuvres savantes françaises qui font appel au jazz dans les années 1920, leurs deux œuvres constituent deux pôles, l'un, exotique, et l'autre, « technique », d'un spectre recouvrant l'ensemble des différentes modalités d'emprunts à des traditions musicales exogènes. En dernière analyse, la réflexion sur le caractère exotique du jazz et des emprunts savants au jazz constitue un angle d'attaque et un point de départ possibles pour une étude qui mettrait en évidence le caractère non pas monolithique, mais en réalité pluriel de la réception et de l'utilisation de cette musique dans le monde musical savant français de l'entre-deux-guerres.

Bibliographie

Affergan, Francis (1987), *Exotisme et altérité*, Paris, Presses Universitaires de France.

Aubert, Louis (1933), « La semaine musicale », *Le Journal*, n° 14898 (1er août), p. 5.

Bauer, Marion (1924), « L'influence du Jazz-Band », *La Revue musicale*, 5e année, n° 6 (avril), p. 31-36.

Cocteau, Jean (1918), *Le Coq et l'arlequin*, Paris, Éditions de la Sirène.

Cœuroy, André (1926), « Opérettes, *No, No, Nanette*, théâtre Mogador », *La Revue musicale*, 7e année, n° 8 (juin), p. 302.

Duhamel, Georges ([1930]2003), *Scènes de la vie future*, Paris, Mille et une nuits.

Fléchet, Anaïs (2007), « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, vol. 1, p. 15-26.

Goldbeck, Fred (1933), « Sur Ravel et ses concertos », *La Revue musicale*, 14e année, n° 134 (mars), p. 193-200.

Goldbeck, Fred (1937), « Concert Munch, Milhaud, *Cantate pour louer le seigneur* », *La Revue musicale*, 18e année, n° 177 (octobre), p. 426.

Guerpin, Martin (2013), « Bricktop, le jazz et la mondanité », dans Vincent Cotro, Laurent Cugny et Philippe Gumplowicz (dir.), *La catastrophe apprivoisée. Regards sur le jazz en France*, Paris, Outre Mesure, p. 33-56.

Hoérée, Arthur (1927), « Le jazz », *La Revue musicale*, 8e année, n° 11 (octobre), p. 213-241.

Koechlin, Charles (1925), « Les tendances de la musique moderne française », dans Lionel de la Laurencie et Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, deuxième partie, « 1. Tendances de la musique, technique générale », Paris, Delagrave, p. 56-145.

Koechlin, Charles (1929), *Journal de bord. Traversée du Havre à Houston* (vendredi 24 mai), p. 7 (bibliothèque Mahler, Fonds Charles Koechlin, boîte 10).

Laurencie, Lionel de la, et Albert Lavignac (1921), « Avertissement », dans Lionel de la Laurencie et Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, première partie, « 1. Antiquité – Moyen-Âge », Paris, Delagrave, p. V.

Lévy, René (1931), « Musique de scène pour *Donogoo*, de Jacques Ibert, Théâtre Pigalle », *La Revue musicale*, 12e année, n° 111 (janvier), p. 64.

Locke, Ralph P. (2010), « Exoticism », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, version révisée du 26 mai 2010, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45644, consulté le 27 mars 2013.

Milhaud, Darius (1923), « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord », *Le Courrier musical*, 25e année, n° 9 (1er mai), p. 163-164.

Pistone, Danièle (1981), « Les conditions historiques de l'exotisme musical français », *Revue internationale de musique française*, n° 6 (novembre), p. 11-22.

Prunières, Henry (1930), « Les disques », *La Revue musicale*, 11e année, no 104 (mai), p. 475-477.

Schlœzer, Boris de (1924), « Œuvres de Milhaud, Poulenc, Auric », *La Revue musicale*, 5e année, no 6 (avril), p. 77.

Schlœzer, Boris de (1925), « Darius Milhaud », *La Revue musicale*, 6e année, no 51 (mars), p. 251-276.

Schuller, Gunther (1998), « Jazz and Musical Exoticism », dans Jonathan Bellman (dir.), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, p. 281-291.

Segalen, Victor ([1904-1918]1978), *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana.

Singleton, Esther (1922), « États-Unis d'Amérique », dans Lionel de la Laurencie et Albert Lavignac (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, première partie, « 5. Russie – Pologne – Finlande – Scandinavie… Pérou – Équateur – Bolivie », Paris, Delagrave, p. 3245-3332.

Chansons madécasses, modernisme et érotisme. Pour une écoute de Ravel au-delà de l'exotisme

Federico Lazzaro

Résumé

L'utilisation passe-partout du concept d'exotisme pour décrire la musique se référant directement à un « autre » géographique est particulièrement problématique dans le cas de Maurice Ravel. Étant donné la présence prépondérante de l'« autre » dans sa musique (qu'il s'agisse d'un autre géographique, chronologique ou stylistique), il est indispensable de différencier cas par cas l'attitude et les choix compositionnels du compositeur. En suivant notamment les réflexions de Ralph P. Locke au sujet de l'exotisme musical et en s'interrogeant sur la perception des *topoï* musicaux, cet article propose une lecture des *Chansons madécasses* qui va au-delà de leur exotisme. Nous analysons les choix de Ravel par rapport aux textes et soulignons la portée moderniste et expressive (notamment érotique) davantage qu'« exotique » de ses choix musicaux.

Mots clés : *Chansons madécasses* ; érotisme ; exotisme ; modernisme ; Ravel ; *topoï*.

Abstract

"Exoticism" is often used as a *passe-partout* concept in order to describe music referring to geographic Others. But it becomes especially problematic when applied to Ravel's music, in which the Other is frequently evoked (whether as a geographical, chronological or stylistic other). Therefore Ravel's positions and compositional choices should be considered on a case-by-case basis when interpreting his music. By adhering to issues raised by Ralph Locke regarding exoticism and reflecting on how musical topics might be perceived, this essay proposes a reading of *Chansons madécasses* that goes beyond their exoticism. Ravel's decisions suggest a reading that accentuates modernist and expressive (and especially erotic) parameters more than exotic ones.

Keywords: *Chansons madécasses*; eroticism; exoticism; modernism; Ravel; topics.

En 1917, le jeune Francis Poulenc acheta un livre d'un prétendu poète du Liberia, *Les poésies de Makoko Kangourou* – en réalité, l'auteur est le Parisien Marcel Ormoy (1891[1892 ?]-1934) (Ormoy [1910]). Dans ce recueil, il y avait un poème en langue « pseudo-nègre » que Poulenc utilisa pour l'« Intermède vocal » de sa *Rapsodie nègre* :

> Honoloulou, poti lama !
> Honoloulou, Honoloulou,
> Kati moko, mosi bolou
> Ratakou sira, polama !

Lors de la première exécution de la pièce (le 11 décembre 1917, au théâtre du Vieux-Colombier, dans le cadre des concerts organisés par Jane Bathori), ce fut Poulenc lui-même qui dut chanter, le chanteur désigné (Julius Feiner) refusant la tâche à la dernière minute (Hell 1978, p. 33-34). Ce refus peut s'expliquer par la crainte du chanteur de se rendre risible aux yeux du public (selon les souvenirs de Georges Auric, la pièce souleva effectivement l'hilarité générale [Lacombe 2013, p. 127])[1], et n'a certainement pas été motivé par des difficultés exécutives, l'interprétation de cette pièce n'exigeant aucunement des qualités vocales particulières et pouvant être effectuée en lecture à vue. La partie vocale en « pseudo-nègre » est basée sur la répétition d'un tétracorde descendant, soutenu par deux accords qui s'alternent régulièrement au piano ; la strophe se conclut par une brève vocalise et un accord que nous définirons ici comme mystérieux (voir plus loin dans cette section) ; le tout est répété trois fois de façon identique (pour l'écouter, voir ici ; l'« Intermède vocal » commence à 3 min 40 s).

Langue inventée, répétition, simplicité, mystère : les ingrédients de Poulenc révèlent une attitude envers l'Autre faite de curiosité, d'invention et de jeu. Plus précisément :

- le choix du livre révèle un intérêt pour les curiosités typiques de l'attitude orientaliste au sens le plus rêveur : peu importe l'authenticité du produit, ce qu'on lui demande est de nous transporter ailleurs ;
- le choix, parmi les textes du recueil de « Makoko Kangourou », du poème en « pseudo-nègre » relève à la fois d'un esprit fumiste (ou « bibiste[2] »), fait de goût pour le non-sens (la *Rapsodie nègre* est dédiée à Erik Satie), et d'une attitude orientaliste au sens colonialiste : les « nègres » sont des choses

1 Un témoignage du fait que la pièce ait pu scandaliser les bien-pensants est la réaction de Paul Vidal, professeur au Conservatoire, à la vue de la partition, qu'il aurait qualifiée d'« infecte, inepte, [...] une *couillonnerie* infâme » (lettre de Poulenc à Ricardo Viñes, 26 septembre [1917], citée dans Lacombe 2013, p. 115 et note 144, où l'on peut trouver des références à d'autres versions de cet épisode).

2 Lacombe 2013, p. 121. Le bibisme est une attitude artistique anticonformiste – valorisant la synthèse extrême de l'expression, le primitivisme et les objets du quotidien – née de la plume de la grande amie de Poulenc Raymonde Linossier (1897-1930), qui publia en janvier 1918 son « roman » en 200 mots *Bibi-la-Bibiste* (disponible ici : http://urlz.fr/2FMI [consulté le 20 novembre 2015] ; voir aussi Linossier 2015).

« bizarres[3] », une excellente source de rigolade[4] ;

- les choix musicaux sont primitivistes : quittant la recherche expressive et l'écriture minutieuse chères au genre de la mélodie, dans « Honoloulou » la simplicité et la répétition dominent la micro ainsi que la macrostructure, et Poulenc ne renonce pas à rajouter un petit peu de sensualité et de mystère (le paradigme orientaliste classique qui revient) par le mélisme vocal et l'accord « mystérieux » conclusifs (ce dernier donnant la sensation immédiate de quelque chose arrivant « de lointain »)[5].

Selon Renaud Machart, Ravel aurait été présent à la première de la *Rapsodie nègre* et aurait dit : « Ce qu'il y a de bien avec Poulenc, c'est qu'il invente son propre folklore » (Machart 1995, p. 18). Ce commentaire (pourvu qu'il ait vraiment été prononcé) est révélateur du manque d'intérêt de Ravel pour l'authenticité : il juge positivement le fait que Poulenc *invente* son folklore, pas qu'il reproduise ou choisisse ou intègre dans sa pièce une musique « autre » authentique. Dix ans après, la *Rapsodie nègre* de Poulenc a côtoyé les *Chansons madécasses* de Ravel (composées en 1926) dans un concert de « Musique Hébraïque et Nègre » (Salles des Concerts du Conservatoire, 3 mai 1927) ; pour compléter la partie « nègre » de la soirée, quelques « *Negro Spirituals Songs*, harmonisés par Guion, Reddick, Burleigh[6] ».

---

3 *Musiques bizarres à l'Exposition (1889)* et *Musiques bizarres à l'Exposition de 1900* étaient les intitulés de deux recueils de transcriptions de musiques du monde entendues aux Expositions universelles de Paris. Les éditeurs en étaient [Louis] Benedictus (1850-1921) et son ancienne compagne Judith Gauthier (1845-1917) ; sur la passion de cette dernière pour l'Extrême-Orient et sur ses rapports avec Benedictus, voir Brody 1985.

4 Poulenc a situé lui-même sa *Rapsodie nègre* à mi-chemin entre un exotisme rêveur et une attitude moqueuse envers les noirs (voir Lacombe 2013, p. 124-25). Il serait probablement inapproprié de qualifier de « raciste » l'attitude de Poulenc, le concept n'étant pas encore courant à l'époque (même si le concept de « race » était couramment employé). Néanmoins, dans le cadre d'une réflexion sur l'« exotisme » en musique, nous trouvons important de suggérer (sans donner ici des réponses) une réflexion sur ce point. Dès que l'on étudie l'histoire des rapports musicaux avec l'Autre, il ne faut pas oublier que la perception d'une pièce peut changer selon le contexte culturel de sa réception : « *if the work continues to be performed over many years, such broader cultural resonances [...] are likely to fade and be replaced by others, given that the listeners may now be living in new and different cultural situations* » (Locke 2009, p. 47). En fait, même selon les plus modernes définitions de « racisme », l'attitude de Poulenc dans « Honoloulou » serait difficilement classifiable : « [o]n ne peut parler d'attitude ou d'idéologie raciste que lorsque des différences qui, dans d'autres circonstances, seraient considérées comme ethnoculturelles, sont déclarées innées, indélébiles et immuables. [...] Peut-être faudrait-il disposer d'un autre terme, le "culturalisme", par exemple, pour désigner l'incapacité ou le refus de tolérer des différences culturelles, mais si l'assimilation est possible, je ne parlerai pas de racisme » (Fredrickson [2002]2003, p. 14-15).

5 Après avoir enfin affirmé la tonalité de *mi* majeur (la voix s'arrête sur la tonique), Poulenc crée une suspension par un accord hors du temps (il dure une entière mesure, rompant avec la succession de croches durant jusque-là) et « lointain » (sur le quatrième degré mineur, rendu moins stable par la coprésence de la sensible et de la 7e mineure). Sur le concept de « lointain », voir Malvano 2008.

6 On peut consulter le programme de ce concert dans *Le Guide du concert*, vol. 13, no 30, 29 avril 1927, p. 866. Parmi les interprètes on comptait Madeleine Grey, Jean Wiéner, le Quatuor Krettly et Poulenc. Le programme de le première partie, « Musique hébraïque », était le suivant : S. Prokofiev, *Ouverture sur des thèmes juifs* op. 34 ; *Chants religieux traditionnels* : « Adonaï elohenou » (Algazi), « Kol Nidrey » (L. Aubert), « Psaumes de David CXLIV » (Algazi), « Adonaï el rachum » (F. Quinet), « Kaddisch » (Ravel, « en hébreu ») ; *Chansons populaires juives* : « Berceuse » (L. Aubert), « Der Rebele, der Gabele » (idem), « L'Énigme éternelle » (Ravel), « Chant Hassidique » (Milhaud), « Berceuse » (idem), « Der Rebe Elimelech » (F. Quinet, « en yiddish »).

Dans cet article, nous nous proposons de questionner l'utilisation passe-partout du concept d'« exotisme » dans les discours sur Ravel. En particulier, nous allons nous focaliser sur les *Chansons madécasses*. Elles forment un recueil dont les éléments paratextuels renvoient ouvertement à un ailleurs : le titre, surtout, ainsi que les illustrations de la première édition (des gravures de Luc-Albert Moreau), qui sont des portraits de vie africaine (Ravel 1926[7]). De plus, une partie de la réception critique de l'époque les reçoit en utilisant les catégories orientalistes classiques, comme nous le montrerons plus loin. Toutefois, peut-on utiliser la même étiquette (« exotique ») pour décrire toute la musique de Ravel ayant des rapports avec l'Autre, et donc utiliser une seule catégorie pour décrire des pièces aussi éloignées que *Shéhérazade*, les *Madécasses*, et toutes les œuvres d'inspiration espagnole[8] ? Est-ce qu'en composant les *Madécasses*, Ravel avait un intérêt exotique au sens romantique, c'est-à-dire un intérêt à stimuler l'imagination par des traits stylistiques standardisés renvoyant à un ailleurs plus ou moins imaginaire ?

Tout comme Poulenc, Ravel acheta un livre qu'il considérait comme curieux et choisit d'en mettre en musique une partie pseudo-africaine. Mais de nombreuses différences existent entre les deux cas : l'esprit qui a guidé le choix du livre, la sélection des poèmes et la composition sont complètement différents. Même s'il ne s'agit pas du même exotisme, s'agit-il d'exotisme ? Dans quel sens ? Avant d'aborder les *Madécasses* d'une façon plus spécifique et d'en proposer une lecture qui les considère comme un laboratoire d'érotisme musical au-delà de leur exotisme, nous jugeons nécessaire de poser un encadrement théorique et historique du concept d'exotisme en musique.

Au-delà de l'exotisme[9]

Dans les 15 dernières années, suite à la fortune des études postcoloniales, la musicologie a commencé à considérer d'une façon plus complexe ce qu'on a souvent appelé l'« exotisme » en musique. Les sociologues Georgina Born et David Hesmondhalgh (2000a), convaincus que l'étude de la présence de l'autre dans la musique ne peut pas se passer de l'analyse des relations entre culture, pouvoir, ethnicité, classe et genre[10], pensent que les études traditionnelles sur la « *Western music's long history of borrowing from and evoking non-Western cultures and musics* » ont un défaut principal :

> *Commonly [...] the main analytical issue has been the accuracy and authenticity of the appropriated material. Elsewhere, the act of borrowing from other musical cultures has been portrayed as primarily an open-minded and empathic gesture of interest in and fascination with marginalized musics. Such a perspective holds the danger of*

7 La partition des *Chansons madécasses* peut être consultée ici : http://urlz.fr/2G7R (consulté le 20 novembre 2015).

8 Dans le *Cambridge Companion to Ravel*, par exemple, les *Chansons madécasses* sont traitées par Robert Orledge (2000, p. 39-40) et par Peter Kaminsky (2000b, p. 178-185).

9 *Beyond Exoticism* est le titre d'un ouvrage de Timothy D. Taylor (2007).

10 Born et Hesmondhalgh 2000b, p. 3. Cela dérive de la « *multitextuality of music as culture* » (p. 37).

> *treating non-Western cultures purely as a resource for the reinvigoration of Western culture* (Born et Hesmondhalgh 2000b, p. 8).

Cette attitude eurocentrique, continuent Born et Hesmondhalgh, a été mise en discussion par l'influence des études postcoloniales faisant écho à *L'orientalisme* d'Edward Saïd ([1978]1980)[11]. Selon la perspective postcolonialiste, on ne devrait pas seulement détecter les emprunts musicaux et évaluer le niveau de leur transformation par les compositeurs occidentaux, mais surtout lire entre les lignes comment les références à l'autre portent avec soi des reflets de l'attitude orientaliste.

Ralph P. Locke est un des musicologues ayant emprunté cette nouvelle vague. En 2009, il a rassemblé ses réflexions sur le concept d'exotisme en musique dans *Musical Exoticism. Images and Reflections*[12]. D'après Locke, il faut passer d'une analyse visant à repérer les composantes exotiques d'une partition (« *Exotic Style Only Paradigm* ») à une considération plus globale des rapports avec l'autre en musique (« *All Music in Full Context Paradigm* »). D'un côté, Locke constate que les musicologues ont considéré l'exotisme comme un style, une technique d'écriture qui évoque un ailleurs par des *topoï* compositionnels (il en fait une liste aux p. 51-54) : « *The Exotic Style Only Paradigm assumes that music is, by compositional intent, exotic—and it registers as exotic to the listener—if (and, often, only if) it incorporates specific musical signifiers of Otherness* » (Locke 2009, p. 48). D'autre part, Locke remarque qu'il y a bien de pièces dont le paratexte renvoie à un ailleurs, mais qui ne se servent pas de ces *topoï*-là :

> *We need a paradigm that can respond to a wider range of musical evocations of exotic regions and peoples. These evocations include certain more or less programmatic pieces for solo instrument or orchestra that do not consistently (if at all) use musical features that are marked as ethnic or Other* (*ibid.*, p. 59).

Le problème, d'après Locke, dérive du fait que « *[i]t sometimes seems easier for scholars and other commentators to ponder how exotic sounds function in patently non-exotic works than to ponder the reverse: how a patently exoticizing work functions when it is not sounding exotic* » (*ibid.*, p. 57).

Cependant, ce qui est intéressant, explique Locke, est que l'on est porté à entendre comme exotiques certains traits d'écriture (une gamme, un rythme, etc.) parce qu'on les entend dans un contexte qui nous porte à leur attacher certaines connotations (il s'agit surtout d'une série d'attentes engendrées par le titre ou le programme). Locke propose l'exemple de *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov ; dans le quatrième mouvement, lorsque le titre programmatique explique que « Le Vaisseau se brise sur un rocher surmonté d'un guerrier d'airain » :

11 MacKenzie (1995) a questionné l'application à l'histoire des arts de la catégorie d'orientalisme comme l'a utilisée Edward Saïd, en dédiant aussi un chapitre à l'« *Orientalism in music* ». Une application musicologique plus récente des critiques à Saïd se trouve dans Al-Taee 2010 (voir en particulier l'« Introduction »).

12 Dans les années 1991-2010, Locke a publié plusieurs essais consacrés à des cas d'étude et a écrit l'article « Exoticism » pour le *Grove Music Online* ([2001]2014).

> *the rising sequences, rapid scales upward and down, and unsettled harmonies are similar to those used in musical sea-storms that 'occur' in other climes (e.g., along the Norwegian coast, in the case of Wagner's* Der fliegende Holländer*, 1843). Yet concert-hall audiences and CD listeners perceive Rimsky-Korsakov's brief but violent sea scene as part of an exotic narrative [...]. They do so because they hear it* in the context of *the composer's plot summary, [...] [a]nd, no doubt, because many of them are conditioned by the experience of attending, and hearing excerpts from, exotic operas* (Locke 2009, p. 60-61, c'est l'auteur qui souligne).

L'« entendre comme » est un phénomène perceptif qui n'est pas limité à l'exotisme. Ludwig Wittgenstein a démontré, à l'aide des figures multistables telles que le canard-lapin de Joseph Jastrow, que la même image peut être vue de deux manières différentes dépendamment de notre *attitude*[13] : le « voir comme » est donc l'« expérience singulière qui consiste à reconnaître dans une image la présence d'une figure[14] » ; d'une façon similaire, on pourrait définir l'« entendre comme » (catégorie wittgensteinienne récemment approfondie par Alessandro Arbo[15]) comme l'expérience singulière qui consiste à reconnaître dans une succession de sons la présence d'une figure (entendre cette succession de sons comme une mélodie, ou comme un rythme de valse), d'un symbole (entendre ce son comme signe de la fin du cours)[16], d'une fonction formelle (entendre ce passage comme une introduction)[17] ou d'un trait expressif (entendre cette mélodie comme triste). Or, Wittgenstein explique l'« entendre comme » comme un processus intersubjectif : la façon dont on entend un morceau musical peut être déterminée par un autre auditeur (ou un critique) explicitant verbalement l'aspect à saisir (« essaie d'entendre ce passage comme une introduction »), ainsi que par l'interprète (qui grâce à sa façon de jouer guide la perception de certains traits qui pourraient ne pas être évidents, par exemple les voix d'un contrepoint)[18], et, finalement, par les indications paratextuelles incitant à certaines associations. C'est ce dernier cas que Locke évoque, sans faire référence à la réflexion de Wittgenstein, lorsqu'il ressent l'exigence d'expliquer comment on est mené à entendre certains traits d'écriture comme exotiques.

Il est également possible de préciser davantage le rôle des titres dans le processus de l'« entendre comme ». Alessandro Arbo, se référant à Aaron Ridley, fait une distinction entre le but programmatique et le but représentatif (*representational*) des titres (et du paratexte en général) : « *it is sometimes possible to use illustrations, less in order to target contents of meanings than to reorganize our perception/conception of the work* » (Arbo 2009,

13 « "D'après moi c'est une bête transpercée par une flèche". Je la traite en tant que telle ; c'est mon *attitude* envers cette figure » (Wittgenstein [1953]2004, p. 269, c'est l'auteur qui souligne).

14 Arbo 2002, p. 150.

15 Arbo 2002, 2009, 2012, 2013.

16 Arbo 2009, p. 99.

17 L'exemple de Wittgenstein est approfondi, avec d'autres cas d'images musicales « multistables », dans Arbo 2002, p. 157 et suiv., et Arbo 2009, p. 103 et suiv.

18 Voir les exemples dans Arbo 2002, p. 157 et suiv., et dans Arbo 2009, p. 103-105.

p. 99)[19]. Cette distinction est très importante dans le cadre de notre discours, parce qu'elle nous permet de préciser l'usage de la catégorie d'exotisme en relation à certains *topoï*. Il y a des cas où un titre « exotique » (par exemple *Shéhérazade*) a un but programmatique, son rôle étant d'orienter sémantiquement une œuvre (« *target contents of meaning* »), c'est-à-dire d'enrichir d'une connotation exotique des traits musicaux dont la perception a été déjà réorganisée par d'autres indications ou associations. Ainsi, dans le cas de Rimsky-Korsakov cité par Locke, le titre du quatrième mouvement de *Shéhérazade* (« Le vaisseau se brise sur un rocher surmonté d'un guerrier d'airain ») porte l'auditeur à percevoir les échelles rapides montant et descendant comme la représentation d'un orage, et le contexte (c'est un passage dans une œuvre inspirée des *Mille et une nuits*) stimule la caractérisation de cet orage comme « oriental » (même si les moyens expressifs utilisés ne diffèrent point de ceux utilisables pour un orage scandinave). Le titre-programme qui accompagne la partition a donc un but représentatif (« *to reorganize our perception/conception of the work* » : on entend des échelles comme le vent et les vagues d'un orage), tandis que le contexte rajoute une précision programmatique (« *to target contents of meanings* » : ce n'est pas un orage quelconque, mais un orage oriental)[20]. Autrement dit, dans le cas de l'orage dans *Shéhérazade*, nous sommes en présence d'un texte musical neutre (des gammes) et d'un paratexte qui revêt un double rôle : premièrement, pousser l'auditeur à entendre ces gammes comme un orage ; deuxièmement, donner un caractère oriental à cet orage. Le renvoi imaginatif à un ailleurs n'a aucune influence sur l'organisation de la perception, mais c'est une sorte d'assaisonnement ajouté.

Le cas de Ravel est plus complexe, parce que le compositeur entretient un rapport plus nuancé avec ses matériaux, qui ne sont presque jamais neutres, s'agisse-t-il d'un rythme espagnol, d'une gamme altérée, d'une organisation de la phrase en ostinatos, d'une ornementation baroque ou d'un crescendo romantique. Pour utiliser des termes chers aux études postcoloniales, le style de Ravel est le résultat de négociations et d'appropriations créatives continuelles, plutôt qu'une couche neutre sur laquelle viendraient se greffer d'une façon ornementale des éléments hétérogènes. Honegger avait bien compris cela quand, pour son *Hommage à Ravel* (1915), il composa une pièce qui intègre sans solution de continuité une carrure classique, un élément cadentiel d'inspiration espagnole et la modalité impressionniste. Et pour cause, la production musicale de Ravel pouvant être lue comme une série d'« hommages à » : des hommages au Baroque (par exemple, le *Menuet antique* ou *Le Tombeau de Couperin*), au Classicisme (la *Sonatine*), au Romantisme (*Gaspard de la nuit*), à l'Espagne (*Rhapsodie espagnole*,

19 L'auteur fait référence à Ridley 2004. Un autre texte important sur la fonction des titres est Levinson 1990, chap. 8 (p. 159-178).

20 En fait, on pourrait décrire le processus d'acquisition de signification du matériau musical encore plus en détail. On pourrait considérer que le fait d'entendre les gammes comme un orage se fait déjà à un niveau de signification, et qu'il y a un passage préalable à cela, consistant à entendre des successions de notes comme des gammes. Seulement après on peut entendre ces gammes comme la représentation d'un orage : c'est-à-dire que la reconnaissance d'un *topos* passe toujours à travers la capacité de l'isoler. En même temps, il est aussi possible que ce soit grâce au paratexte que l'on devienne conscient de la segmentation du matériau : le programme nous fait entendre un certain passage comme un orage, et, ce faisant, nous permet de porter attention aux moyens expressifs utilisés.

L'Heure espagnole, *Bolero*), à la valse (*Valses nobles et sentimentales*, *La Valse*), etc.[21]

Étant donné la présence structurante de l'Autre dans la musique de Ravel, devrait-on alors paradoxalement qualifier toute sa production d'« exotique » ? L'utilisation d'un matériau connoté suffit-elle à renvoyer à un ailleurs ? Et est-il sensé d'étiqueter d'exotique n'importe quel renvoi à un ailleurs ? Dans le cas des ailleurs temporels, comment établir les limites entre l'Autre et le *soi historique* ? Enfin, le renvoi à un ailleurs est-il toujours un but, ou s'agit-il peut-être d'un moyen utilisé dans le but d'atteindre des finalités expressives[22] ?

Il faudrait premièrement donner un sens plus précis au mot « exotisme », un sens qui ne concerne pas seulement les moyens utilisés pour renvoyer à un ailleurs (soient-ils directs – des *topoï* reconnaissables –, ou indirects, comme l'orage de *Shéhérazade* dont il est question ci-dessus), mais également l'esprit avec lequel un compositeur veut (ou ne veut pas) renvoyer à un ailleurs, ainsi que les enjeux que ce renvoi (ou faux renvoi) porte avec soi. À ce propos, Locke a formulé une définition de travail d'« exotisme » centrée sur l'idée d'évocation, suggérant certains aspects à problématiser :

> *Musical exoticism is the process of evoking in or through music—whether that music is 'exotic-sounding' or not—a place, people, or social milieu that is not entirely imaginary and that differs profoundly from the home country or culture in attitudes, customs, and morals. […] [I]t is the process of evoking a place (people, social milieu) that is* perceived *as different from home by the people who created the exoticist cultural product and by the people who receive it* (Locke 2009, p. 47, c'est l'auteur qui souligne).

Cette définition possède à notre sens deux qualités particulièrement importantes. Premièrement, elle considère les deux pôles de la production et de la réception d'un produit « exotique » – deux pôles entre lesquels il peut subsister un décalage, comme nous les montrerons avec le cas des *Chansons madécasses*. Deuxièmement, la définition de Locke a l'avantage de mettre en relief l'intentionnalité de l'auteur : *il veut* évoquer un ailleurs, et, pourrait-on dire, faire voyager son auditeur. Cette perspective marque une différence avec ce qui se passe lorsque les compositeurs ont commencé à intégrer à leur musique des éléments hétérogènes, sans forcément avoir un souci d'évocation d'un ailleurs : « *the adoption of musical styles from cultures perceived as Other became so widespread in the 20th century that some observers began to prefer not to consider it exotic at all but instead simply an aspect of intercultural sharing* » (*ibid.*, p. 48).

---

21 Nous préférerons l'image de l'« hommage à » à celle du « masque » suggérée par Adorno (2003, p. 53 : « seul Ravel est le maître des masques sonores »). Le « masque » d'Adorno trouve possiblement sa source chez Roland-Manuel, qui parle de « ces *travestissements délicieux*, à quoi Ravel lui-même s'est toujours prêté de bonne grâce » (Roland-Manuel 1926, p. 14, nos italiques ; sur Adorno et Ravel, voir Puri 2011a). Parler d'« hommage à » permet de souligner que, comme Huebner l'a exprimé, la musique de Ravel n'est pas éclectique (ce que l'idée de masque pourrait pousser à penser), mais « paradoxale » dans sa capacité de faire toujours ressortir « intègre » la personnalité du compositeur « *regardless of pressures from models, borrowed idioms, or influences* » (Huebner 2014, p. 90).

22 Locke pose la question en ces termes : « *How might one distinguish between […] musical works that demonstrably represent or portray the exotic, and […] works (e.g. by Bach […]) that use foreign styles* without *conveying an exotic charge ?* » (Locke 2009, p. 72).

C'est pour cette raison que Locke, dans son chapitre sur la modernité musicale (« *Exoticism in Modernist Age, c. 1890-1960* »), propose une distinction entre « *Overt Exoticism* », « *Submerged Exoticisms* » et « *Transcultural Composing* » :

1. *Overt Exoticism* : « *Explicit portrayals of unfamiliar places and peoples* » (Locke 2009, p. 214) ;
2. *Submerged Exoticisms* : « *the tendency [...] for general musical style to incorporate distinctive scales, harmonies, orchestral colors, and other features that had previously been associated with exotic realms* » (*ibid.*, p. 217) ;
3. *Transcultural Composing* : « *the practice of composing for Western contexts [...] a work that incorporates certain stylistic and formal conventions of another culture's music, often a music that has a quite different context (e.g. a village celebration or religiously inflected ritual)* » (*ibid.*, p. 228).

Cette distinction aide à nuancer l'usage passe-partout du terme « exotisme » mais n'est pas encore suffisante pour tout expliquer. En fait, Locke semble finir par tomber dans le défaut qu'il reprochait aux analyses traditionnelles : évaluer le niveau d'exotisme surtout par les caractéristiques d'écriture (ce qu'il a appelé « *Exotic Style Only Paradigm* ») plutôt que par une considération plus élargie et contextualisée. La preuve en est que, comme exemples de « *Transcultural Composing* », il cite (entre autres) toutes les pièces en style espagnol – *La Soirée dans Grenade* et *Iberia* de Debussy, *Rapsodie espagnole* et *Boléro* de Ravel – pour ensuite se demander si ces pièces sont non seulement transculturelles, mais aussi exotiques, « *[t]hat is, do they portray a locale and its population? Or do they merely absorb and incorporate (or give the impression of incorporating) the musical sounds that that people make? For the moment, I prefer to leave such questions open* » (*ibid.*, p. 229).

Il semble, finalement, que Locke ne soit pas si convaincu de la validité de sa catégorie de « *Transcultural Composing* », qui, en effet, n'aide pas à éviter l'utilisation du mot « exotisme » : trouver dans le même ensemble des pièces aussi éloignées (quant aux moyens utilisés, aux idées compositionnelles et au résultat sonore) comme la *Rapsodie espagnole* et le *Boléro* est révélateur de la nécessité d'un approfondissement de la problématique. La différence proposée par Locke entre « *Submerged Exoticism* » et « *Transcultural Composing* » semble être à l'origine de cette impasse. Les pièces d'inspiration espagnole de Debussy et de Ravel qu'il cite sont un bon exemple de la difficulté à choisir entre ces deux catégories lorsque l'on veut classer une pièce qui n'est pas « *overtly exotic* ». Selon les définitions de Locke, la différence spécifique entre « *Submerged Exoticism* » et « *Transcultural Composing* » résiderait dans le degré de nouveauté que l'emprunt pourrait apporter au langage musical. Le « *Submerged Exoticism* » viserait à renouveler le système occidental par des traits traditionnellement associés à l'exotisme, perdant alors tout but évocateur : est-il vraiment possible d'affirmer cela à propos des pièces citées ? Se situe-t-on du côté de la « volonté du compositeur » ou plutôt de la perception de ces morceaux dans leur contexte de création ? Jusqu'à quel niveau de segmentation de l'œuvre devrait-on

aller pour reconnaître l'origine « autre » des éléments employés[23] ? La catégorie de « *Transcultural Composing* », pour sa part, nous fait tout d'abord penser à une certaine *world music* conçue explicitement pour un public occidental et qui, selon la définition de Locke citée plus haut, vise à exporter une musique puisant ses origines ailleurs, souvent en en modifiant lors de cette traduction transculturelle les fonctions sociales originaires. Encore une fois, il est possible de se demander à quel degré cette catégorie inclue les pièces de Debussy et Ravel déjà nommées, et, surtout, si elle est utile pour expliquer la démarche de ces compositeurs face à d'autres possibilités d'inclusion de l'« autre » dans leur musique.

En ce qui concerne la musique de Ravel, la distinction proposée par Stephen Zank (2009) nous semble plus pertinente (et plus claire). Bien conscient qu'on ne peut pas regrouper sous la même étiquette d'exotisme (ou d'orientalisme) toutes les pièces de Ravel qui renvoient ouvertement à un ailleurs, il distingue « *the "Oriental"* », « *the "Bizarre"* », « *the "Pittoresque"* » et « *"Others"* »[24]. La distinction est d'autant plus intéressante qu'elle fait appel à une terminologie de l'époque, et donc cherche à penser en des termes qu'aurait pu utiliser Ravel[25]. « Oriental » désigne tout ce qui se refait à la pratique romantique d'évocation stylisée d'un Orient générique et plus imaginé que connu (ex., *Shéhérazade*) ; « bizarre » était la dénotation des musiques étrangères entendues pour la première fois à Paris aux Expositions universelles de 1889 et 1900 (ex., « Laideronnette, impératrice des Pagodes », dans *Ma Mère l'Oye*) ; « pittoresque » fait référence aux musiques populaires européennes (ex., *Tzigane*) ; les « autres » sont la catégorie dans laquelle Zank inclut les *Chansons madécasses*. La classification de Zank ne tient pas uniquement compte de la nature et de la provenance des matériaux employés, mais suggère le fait qu'à différents matériaux correspondent différentes attitudes d'« appropriation », et, par conséquent, différents types de pièces résultantes. Nous discuterons brièvement de la catégorie d'« oriental » pour arriver à approfondir les raisons qui ont poussé Zank à isoler les *Chansons madécasses*.

Zank classifie comme « orientales » les deux *Shéhérazade* de Ravel – l'ouverture (1898) et les mélodies (1903). Il y voit une conception imaginative de l'Orient : dans la

23 Cette question s'impose lors de la lecture de Stankis (2015), qui propose une interprétation « japoniste » de l'écriture de Ravel, et ce, au plan de l'attitude compositionnelle même et bien au-delà des références directement assimilables au Japon.

24 Son chapitre s'intitule, quand même, « *Plundered Sound. Ravel and the Exotic* » (Zank 2009, p. 183-222). À remarquer que pour Zank il s'agit de différentes formes d'« exotisme » (il ne renonce pas à ce terme passe-partout) : « *Ravel's Exotic was characterized by a wide range of unusually successful appropriation of musical "others"* » (*ibid.*, p. 183). L'action de Ravel est vue comme une *appropriation*, ce qui était sans doute la façon de la concevoir par le compositeur même.

25 Cependant, il serait inapproprié de chercher chez Ravel une distinction lexicale précise : comme nous l'avons vu, il parlait de la *Rapsodie nègre* en termes de « folklore », et, dans son interview à *De Telegraf* du 31 mars 1931, il utilise d'une façon très générale le mot « orientalisme » (« Comme Debussy et d'autres contemporains, j'ai toujours été particulièrement fasciné par l'orientalisme musical » ; Ravel 1989, p. 362). En général, il ne faut cependant pas croire qu'il existait, à l'époque, une terminologie établie. On peut retrouver des tendances, comme celle de désigner comme bizarres les musiques du monde entendues aux Expositions, ce dont témoignent, entre autres, les recueils *Musiques bizarres à l'Exposition* (1989 et 1900, cités *supra*, note 3). Mais, en même temps, les mêmes musiques, sous la plume de Julien Tiersot, sont appelées *Musiques pittoresques* (voir Zank 2009, p. 197).

lignée de l'attitude du groupe des Apaches, et notamment de Tristan Klingsor (auteur des poèmes mis en musique dans *Shéhérazade*), Ravel s'appuie sur les clichés traditionnels de l'exotisme romantique. Ce n'est pas un hasard si « Asie » est la description d'un Orient rêvé – le type d'Orient qui était accepté aussi par l'académie, comme le démontrent les sujets des cantates pour le Prix de Rome des mêmes années (voir Zank 2009, p. 187). Zank – bien que le titre de son livre soit *Irony and Sound* – semble ne pas saisir l'ironie de Ravel envers ce type d'orientalisme, ironie qui s'explique probablement par le côté académique de l'attitude orientaliste. L'« Ouverture de féerie » *Shéhérazade* était accompagnée par un programme du compositeur ; cependant, il ne s'agit pas du type de programme visant à guider l'écoute par la création d'images, mais plutôt d'une description technique de la pièce. Donc, si le titre et le sous-titre influencent la sémantique, l'association des idées musicales à des images n'est pourtant pas guidée par le compositeur, dans la tradition du poème symphonique, puisque Ravel se limite à parler de la structure de l'œuvre :

> Construite d'après le plan classique de l'ouverture, cette pièce est précédée d'une introduction, dans laquelle le thème de Shéhérazade, proposé par un hautbois, est repris par les cors et les trompettes. Vient ensuite l'ouverture proprement dite, ainsi composée : 1re partie : Motif initial en *si* mineur ; développements – Thème épisodique (trompettes bouchées amenant le 2e motif en *fa* dièse mineur), inspiré d'une mélodie persane – Conclusion de la 1re partie. – 2e partie : développement des quatre thèmes. – Pédale basée sur le motif initial élargi. – 3e partie : retour du 1er et du 2e motifs entendus simultanément. – Retour de l'introduction servant de coda (Ravel cité dans Lalo 1899).

Ravel était réellement fasciné par l'orientalisme romantique, mais il l'a filtré : son programme, qui est en effet un antiprogramme, introduit une distance ironique par rapport à la tradition et à l'académisme. Son approche formaliste au programme va à l'encontre de l'habitude de faire entendre les thèmes d'une pièce orientaliste comme des images qui créent une histoire ; il vise, au contraire, à les faire entendre comme des matériaux musicaux qui créent une composition. Il est tentant de lire cet « antiprogramme » de *Shéhérazade* (rien de plus qu'une description technique de la pièce) comme un commentaire ironique au programme narratif de la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov, mais il s'agit plus probablement de l'adhésion de Ravel à un « style » académique – voire d'Indyste – pour se faire jouer à la Société nationale[26]. Quoi qu'il en soit, en raison du contexte (le titre de l'œuvre et les attentes dérivant des autres œuvres similaires), le thème de l'ouverture ravélienne est perçu comme véhiculant une image exotique ; mais si on considère le « programme technique » écrit par Ravel comme faisant partie du contexte influençant la perception de l'œuvre

26 L'œuvre a effectivement été créée lors d'un concert de la Société nationale, le 27 mai 1899, et ce, nonobstant le fiasco de l'audition des *Sites auriculaires* toujours à la Société nationale le 5 mars 1898 (Duchesneau 1997, p. 36-37). Il est intéressant de constater que les comptes rendus de l'époque (on peut en lire une sélection dans *ibid.*, p. 37) ont perçu *Shéhérazade* comme très fragmentée (le contraire d'une œuvre « bien structurée » telle que Ravel avait cherché à la décrire dans son « antiprogramme »).

(ce qui est une application rigoureuse du paradigme « *All Music in Full Context* » de Locke), on devrait accepter le changement de la perception de ce thème – une simple brique de construction aux caractéristiques très matérielles (les instruments qui le jouent, sa récurrence et ses transformations). En effet, cela ne pourrait pas se passer autrement, chaque œuvre se prêtant à une compréhension polyvalente et à des modalités d'écoute multiples.

Un autre type de processus ironique envers l'exotisme traditionnel est intrinsèque à la conception d'« Asie », la première des trois mélodies constituant le cycle *Shéhérazade* de Ravel. Zank décrit la succession de ses 14 épisodes[27], et il propose de voir une ironie envers l'orientalisme dans le fait que Ravel renforce le flou entourant la conception fin de siècle de l'Orient : « *It is difficult to propose here an "irony of notes" [...], but an irony of the "things" of Ravel's world circulates all the same, in his newly-found, ingenious, and willful reinforcements of the* fin-de-siècle*'s oriental and longitudinal haziness* » (Zank 2009, p. 191). L'ironie serait donc davantage dans l'objet que dans les moyens (les notes) ; de plus, le fait même d'enchaîner *14* images, chacune bien illustrée par son cliché musical, est une opération ironique envers les pièces à clichés des contemporains du compositeur. Le catalogue de *topoï* exotiques est d'ailleurs bien encadré par Ravel dans un poème qui parle « des contes de nourrice ». Tout cet Orient, semble nous dire Ravel, est imaginaire (et daté), comme le sont toutes ses traductions sonores traditionnelles. L'ironie de Ravel se dégage de l'exagération, de la vitesse à laquelle les différents orients sonores se succèdent dans le poème de Klingsor (s'agit-il déjà d'ironie chez celui-ci ?)[28] : il ne veut pas faire plonger son auditeur dans l'Orient par lequel il était habitué à se faire bercer, il ne nous laisse pas le temps de commencer à rêver qu'il change d'atmosphère. C'est une accumulation qui, au contraire des accumulations typiques d'un esthétisme à la Des Esseintes et de l'énumération caractéristique des descriptions littéraires de mondes exotiques[29], ne vise pas à renforcer une sensation, mais à empêcher que la sensation s'approprie l'auditeur. Dans ce sens, c'est un processus ironique, parce qu'il crée une distance transformant l'expression facile par le dévoilement de l'artificialité du mécanisme qui la créerait. Il est pour autant vrai que, après le catalogue ironique d'« Asie », le reste de *Shéhérazade* est plus traditionnel : l'orientalisme romantique n'est pas absent de la musique de Ravel, mais il s'accompagne d'une attitude auto-ironique.

Nous proposons alors de voir dans la musique de Ravel trois types de rapport avec l'Autre, en ne considérant pas autant la nature et la provenance des matériaux utilisés[30], mais plutôt l'attitude du compositeur envers les matériaux et l'Autre évoqué :

27 Zank compte les 14 « Je voudrais », mais certaines images étant regroupées, les épisodes musicaux sont au nombre de dix, en plus de l'introduction.

28 Sur la poétique de Klingsor et ses rapports avec Ravel voir Huebner 2011, p. 23-30.

29 Voir à ce sujet Dagen [1998]2010, p. 88-89. L'auteur remarque que le style des frères Goncourt devient énumératif lorsque, dans *Manette Salomon* (1867), il s'agit de décrire les estampes japonaises : « La phrase est énumérative parce que l'art des estampes est énumération […]. L'énumération elle-même, qui occupe plusieurs pages du livre, devient emblème de l'esthétique des Goncourt » (*ibid.*, p. 89).

30 Une classification « géographique » de l'exotisme ravélien est le choix de Robert Orledge (2000).

1. Orientalisme romantique, dont le but est de faire rêver/voyager l'auditeur ;
2. Méta-orientalisme romantique, c'est-à-dire attitude ironique envers (1) ;
3. Négociation/appropriation créative plus abstraite : les matériaux « autres » ou les renvois paratextuels à l'Autre sont davantage des moyens techniques ou génériquement expressifs qu'un contenu extramusical déterminé de l'œuvre.

Il est évident que le niveau d'« exotisme » – le niveau d'évocation de l'Autre, selon la définition de Locke citée plus haut – décroît de (1) à (3). Par exemple, dans la *Rapsodie espagnole*, l'Espagne (réelle ou imaginaire, peu importe) est à la fois le but et le moyen (attitude 1), tandis que dans le *Boléro*, le rythme et les thèmes « de type arabo-espagnol habituel[31] » ne sont que des matériaux de construction pour une œuvre qui est surtout une expérimentation technique, et que, de plus, Ravel associait à une usine plutôt qu'à l'Espagne (attitude 3) – ce qui n'a pourtant aucunement empêché de faire une utilisation culturelle à 100% exotique de cette œuvre, puisque tout, du titre aux signes musicaux, abonde dans ce sens[32].

Comme nous l'avons vu, le statut particulier des *Chansons madécasses* est reconnu par Zank : il ne les inclut ni parmi les musiques « orientales », ni parmi les « bizarres », ni parmi les « pittoresques », mais il les place dans la catégorie « autres ». Cependant, la distinction proposée par Zank n'est pas claire : « *In the wake of the "Oriental," the "bizarre," and the "pittoresque," Ravel's Chansons madécasses represent his most intense rendering of the Exotic, a peculiarly visceral representation (as with Klingsor's "Orient") of a doubly removed and imagined Other* » (Zank 2009, p. 206). La différence entre les *Madécasses* et les autres pièces « exotiques » de Ravel serait-elle de l'ordre de l'intensité (« *his most intense rendering* »…) plutôt que de la qualité (…« *of the Exotic* ») ? Le but de Ravel est-il toujours de faire rêver/voyager l'auditeur, de le transporter au Madagascar, de stimuler l'imagination par des traits stylistiques standardisés renvoyant à un ailleurs plus ou moins imaginaire ?

Dans les pages suivantes, nous montrerons tout d'abord l'attitude fondamentalement différente entre le choix de mettre en musique des textes comme ceux de Klingsor et ceux de Parny, pour ensuite proposer de nuancer le niveau d'exotisme de certains traits d'écriture. Il n'est pas question de vouloir nier la présence d'un renvoi à un ailleurs dans les *Madécasses*, mais de montrer comment le discours peut influencer la façon de percevoir ce renvoi. Comme le titre du quatrième mouvement de la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov nous fait entendre les gammes tel un orage oriental,

31 Interview de M. D. Calvocoressi à Ravel pour le *Daily Telegraph*, 11 juillet 1931 ; traduction française dans Ravel 1989, p. 363-365.

32 « Quant à mon *Boléro*, c'est à une usine que je dois de l'avoir conçu » (article de Ravel paru dans *New Britain*, 19 août 1933 ; version originale française dans *ibid.*, p. 329-331). Voir Mawer 2006, chap. 7 : « *Spain, Machines and Sexuality.* Boléro », p. 215-248. Maurice Béjart introduit sa chorégraphie du *Boléro* enregistrée en 1985 (voir Bastin 1991) par une courte présentation commençant par : « Le *Boléro* de Ravel n'est pas une œuvre espagnole ». Toutefois, sa mise en scène est dominée par le rouge et le noir, et le premier geste de sa chorégraphie renvoie directement à un mouvement du flamenco : même si après il évite toute référence gestuelle aux danses espagnoles, le début porte le spectateur à entendre l'œuvre comme espagnole ; puisqu'il s'agit probablement de sa façon habituelle de l'entendre, une distance majeure par rapport à cet imaginaire aurait sans doute été plus favorable à une perception différente, comme la voulait Béjart.

ainsi le titre « madécasses » (accompagné des illustrations sur la partition) a poussé les critiques de l'époque (et jusqu'à aujourd'hui) à classer le recueil de Ravel parmi ses œuvres « exotiques », même si d'autres étiquettes (ou, mieux encore, aucune) seraient plus adéquates pour le décrire.

Le choix de Ravel

La première question qu'on pourrait poser est si Ravel avait un intérêt exotique en choisissant les textes des *Chansons madécasses*. En d'autres mots, cherchait-il un texte apte à réveiller une imagination orientaliste-rêveuse, ou une curiosité pour le bizarre, ou un prétexte pour appliquer des procédés d'écriture musicale non traditionnels ?

Ravel possédait la première édition des *Œuvres complètes* d'Évariste de Parny (1753-1814), sans doute en raison de son goût pour les antiquités, en particulier pour les livres, les objets et, de façon générale, pour la culture du XVIII^e^ siècle[33]. De plus, Parny n'était pas un auteur canonique : on peut donc reconnaître dans l'achat de Ravel une certaine attitude dandyste (le goût pour ce qui est rare et hors du commun)[34] ainsi que gauchiste (la valorisation de ce qui est aux marges de la tradition reconnue)[35].

Les œuvres de Parny offrent au lecteur des poèmes satyriques sur la religion et la politique, de nombreuses scènes érotiques d'un goût très rococo, ainsi qu'un certain nombre de titres faisant référence à un ailleurs (surtout l'antiquité grecque, mais aussi plusieurs pays étrangers ; figure 1).

33 C'est ce que raconte Roland-Manuel ([1938]2000, p. 128). D'après Arbie Orenstein, Ricardo Viñes (1875-1943) aurait fait connaître Parny à Ravel alors qu'ils étaient étudiants (Orenstein [1968]1991, p. 91). Il serait intéressant de savoir plus précisément si Ravel acheta la toute première édition des *Œuvres complètes du chevalier de Parny* (1788), publiée du vivant de Parny et après laquelle il continua à écrire, ou bien une des premières éditions vraiment complètes parues au début du XIX^e^ siècle (le poète meurt en 1814). Si Ravel possédait celle de 1788 (ce qui est possible en tant qu'objet du XVIII^e^ siècle, plus attirant pour Ravel qu'un objet du XIX^e^), il ne pouvait pas connaître la lettre à Bertin que nous citons plus loin.

34 « *The valorisation of originality is a defining mark of the dandy* », écrit Puri (2011b, p. 101), en citant un commentaire de Calvocoressi à Ravel : « Et puis, vous savez, on n'avait jamais fait ça ! » (cité dans Nichols 1987, p. 181).

35 Pour le goût de Ravel pour les éditions rares, ainsi que pour « l'impatience des intellectuels face aux valeurs reconnues, […] pareille à celle de la gauche politique face aux structures sociales », voir Marnat 1995, p. 575-577 (le passage cité se trouve à la p. 577).

Ironie désacralisante/anticléricale	*La Guerre des Dieux* *Récit de sainte Madeleine* *Prologue d'un chant de la Christianide* *Le Paradis perdu* *Les Galanteries de la Bible*
Ironie sur des sujets historiques	*Goddam !* *Les Rosecroix*
Amour/Érotisme de manière	*Poésies érotiques* *La Journée champêtre* *Les Fleurs* *Les Tableaux*
Antiquité	*Fragment d'Alcée, poète grec* (dans *Poésies érotiques*) *Les Déguisemens de Vénus, tableaux imités du grec* *Éphimécide, imitation du grec* *Les Ailes de l'amour, imitation du grec* *Coup d'œil sur Cythère* *Le Promontoire de Leucade*
Pays étrangers	*Le Voyage de Céline* *Le Torrent, idylle persane* *Chansons madécasses, traduites en français* *Isnel et Asléga, poème en quatre chants imité du scandinave*

Figure 1 : Sujets des œuvres de Parny.

Si Ravel était à la recherche d'un texte ouvertement exotique, il aurait pu choisir entre un tour du monde imaginaire (sorte de catalogue orientaliste à la « Asie » : *Le Voyage de Céline*), une « idylle persane » (*Le Torrent*), des *Chansons madécasses, traduites en français*, et un poème « imité du scandinave » (*Isnel et Asléga*). Parmi ces titres, les *Chansons madécasses* étaient sans aucun doute les seules à pouvoir devenir des mélodies (n'oublions pas que Ravel était à la recherche de textes pour composer le cycle pour chant, violoncelle, flûte et piano qui lui avait été commandé par Elisabeth Sprague Coolidge). Mais nous n'avons aucune preuve qu'il cherchait un texte exotique. Le fait que deux des trois *Chansons* qu'il a choisies ont une thématique érotique pourrait être un indice qu'il ait voulu aborder le sujet de l'amour, qui est en fait présent dans chacun de ses cycles de mélodies (de *Shéhérazade* à Mallarmé, des *Madécasses* à *Don Quichotte à Dulcinée*). Que Ravel concevait les *Madécasses* comme une exploration musicale du sujet érotique est d'ailleurs explicitement déclaré par le compositeur dans son *Esquisse autobiographique* : « Les *Chansons madécasses* me semblent apporter [à ma musique] un élément nouveau, dramatique – voire érotique, qu'y a introduit le sujet même des chansons de Parny » (Ravel 1938, p. 23/215)[36].

Ce passage semblerait suggérer que le sujet érotique fut introduit par le texte de Parny, et que Ravel se limita à le suivre. Mais il ne faut pas oublier que Ravel a choisi

36 Notons, en marge, qu'il parle de « chansons de Parny », et non pas de « chansons du Madagascar » : Ravel était bien conscient qu'il s'agissait d'un « folklore inventé » – pour reprendre son commentaire à la *Rapsodie nègre* – et en citant le poète il démontre son attention aux qualités littéraires des textes plutôt qu'à leur « exotisme ».

le texte de Parny, et que, surtout, il a choisi trois chansons parmi les 12 *Chansons madécasses* de Parny, dont les sujets sont assez variés (figure 2).

Rencontre pacifique des Noirs et des Blancs	Chanson 1
Érotisme	Chansons 2, *8*, *12*
Guerre	Chanson 3
Deuil	Chansons 4, 11
Anticolonialisme	Chansons *5*, 9
Pitié/Châtiment	Chansons 6, 10
Prière	Chanson 7

Figure 2 : Sujets des Chansons madécasses *de Parny (en italique : les trois chansons sélectionnées par Ravel).*

Ravel a choisi deux chansons érotiques (la 12 et la 8, les deux à la première personne, tandis que la 2 est plus indirecte : « Belle Nélahé, conduis cet étranger dans la case voisine ») et une à message anticolonialiste (la 5, exprimant la rage des Noirs en tant que communauté, tandis que la 9 décrit la douleur privée dérivant du colonialisme : « Une mère traînait sur le rivage sa fille unique pour la vendre aux Blancs »). Il est donc évident que le sujet érotique n'était pas le seul à disposition de Ravel dans les *Madécasses*, et s'il le choisit deux fois, c'est parce qu'il l'intéressait.

On pourrait penser que le compositeur était à la recherche de quelques poèmes érotiques pour en faire un nouveau cycle de mélodies, qu'il feuilleta son livre et qu'il choisit les *Madécasses* parce que leur ambiance exotique justifiait la sensualité explicite ; néanmoins, on pourrait aussi penser que ce n'est pas à cause de leur exotisme que Ravel les réputa utilisables, mais à cause de leur style, qui les rend uniques parmi l'œuvre de Parny. La modernité des *Madécasses* par rapport au reste de la production de Parny émerge tout de suite de la comparaison entre la plus sensuelle des images contenues dans les trois *Chansons madécasses* choisies par Ravel (la description du *post coitum*, avec le sein de Nahandove haletant dans la main de l'amant) et une scène similaire contenue dans une autre œuvre de Parny, *Les Tableaux* (n° 4, « Le Sein »). Les univers poétiques des deux poèmes sont antipodaux, et, à parité de sujet, il est évident que le choix de Ravel fut de préférer le style des *Madécasses* (direct, dépouillé, moderne) au rococo à la Watteau des *Tableaux* (figure 3).

« Le Sein »	« Nahandove »
[…] Modérant l'ardeur qui le presse Valsin dévoile avec lenteur Un sein dont l'aimable Jeunesse Venait d'achever la rondeur ; Sur des lis il y voit la rose ; Il en suit le léger contour ; Sa bouche avide s'y repose ; Il l'échauffe de son amour ; Et tout-à-coup sa main folâtre Enveloppe un globe charmant Dont jamais les yeux d'un amant N'avaient même entrevu l'albâtre.	[…] Reprends haleine, ma jeune amie ; repose-toi sur mes genoux. Que ton regard est enchanteur ! que le mouvement de ton sein est vif et délicieux sous la main qui le presse ! Tu souris, Nahandove, ô belle Nahandove !

Figure 3 : Comparaison entre « Le Sein » et « Nahandove »[37].

Les *Madécasses*, proses lyriques décrivant par quelques traits évocateurs un ailleurs atemporel (et se présentant comme produits authentiques de cet ailleurs), ressemblent beaucoup aux *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, mises en musique par Debussy entre 1897 et 1899[38]. Devrait-on lire, derrière le choix de Ravel, une manifestation tardive de son esprit décadent[39] ? Même si on renversait la question, en supposant que Ravel acheta les *Œuvres* de Parny précisément pour avoir accès aux *Chansons madécasses*, il est fort probable qu'il ait entendu parler de ce recueil dans les cercles décadents : il est attesté que Baudelaire était un lecteur de cet ouvrage de Parny, un des premiers exemples de poème en prose de la littérature française[40].

Dans les *Chansons madécasses*, Ravel pouvait trouver aussi une autre thématique qui le poussait à expérimenter de nouveaux moyens d'expression : la lutte. Avec les *Madécasses*, Ravel abandonne le monde des fables et se confronte à la réalité de la

37 Comparer ce passage de « Nahandove » avec une des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs (nº 74, « Le Cœur ») : « Haletante, je lui pris la main et je l'appliquai fortement sous la peau moite de mon sein gauche. Et je tournai la tête ici et là et je me remuais les lèvres sans parler ».

38 Dans les années 1920 parurent d'autres recueils sur les *Chansons de Bilitis* : entre autres, Koechlin en publia un cycle de cinq chansons en 1923 (même s'il l'avait achevé en 1908) et, l'année suivante, Georges Dandelot entama la composition de ses *15 Chansons de Bilitis*, qui sortiront en trois recueils chez Eschig entre 1929 et 1931. Nous avons traité de ce sujet dans Lazzaro 2014.

39 La thèse de la permanence d'un esprit décadent chez Ravel tout au long de sa vie a été proposée par Puri : « *A thesis underpinning this book is that Ravel's music is indebted to the Decadence, a late nineteenth-century artistic and cultural phenomenon centered in France but influential throughout Europe. Ravel grew up when it was flourishing, was described in his youth by his best friend, Ricardo Viñes, as a "super-eccentric decadent," maintained a dandy persona throughout his life, was a devoted reader of writings by members and precursors of the Decadence (Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Baudelaire, Bertrand, Poe, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Klingsor, Lombard), set their poetry to music, and even reiterated his aestheticist position after World War One by declaring art to be "the supreme imposture" and confessing that Huysmans's novel* À rebours *(1884), regarded then and now as the centerpiece of Decadent literature, "still rings true for me"* » (Puri 2011b, p. 4).

40 Voir Richon 2000, p. 48 : « Les *Chansons madécasses* de Parny faisaient partie des lectures de Baudelaire, c'est attesté. […] L'influence principale est d'ordre érotique […]. Baudelaire s'est aussi inspiré de Parny pour ses *Petits Poèmes en prose*. Parny fut l'un des premiers à avoir inventé le genre. C'est aussi lui qui a introduit la figure du nègre dans la littérature. Il était aussi "moderne" que Baudelaire avant l'heure ».

colonisation, cependant à travers le filtre qu'il privilégiait, le XVIIIe siècle, mais dont la fonction est néanmoins assez différente que celle que ce siècle avait dans d'autres pièces du compositeur. À propos de *Daphnis et Chloé*, par exemple, Ravel disait que la Grèce de ses rêves était similaire à celle « imaginée et dépeinte par les artistes Français de la fin du XVIIIe siècle » (Ravel 1938, p. 21/213). Par contre, Parny n'imaginait pas ce qu'il décrivait, il le connaissait ; et cela parce qu'il ne traitait pas de sujets « exotiques » (comme la Grèce ancienne ou un pays lointain), mais de sa réalité quotidienne, lui-même originaire de La Réunion (s'appelant jusqu'en 1793 « île Bourbon »)[41]. Les *Madécasses* étaient précédées d'un « Avertissement » qui résumait sa position politique : « sans nous, ce peuple serait tranquille et heureux ». Position politique qui se trouve bien développée dans une lettre de Parny à Bertin de janvier 1775 : « L'enfance de cette colonie a été semblable à l'âge d'or ; d'excellentes tortues couvraient la surface de l'île ; le gibier venait de lui-même s'offrir au fusil ; la bonne foi tenait lieu de code. Le commerce des Européens a tout gâté. ». Au mythe du bon sauvage, s'accompagne de plus une attitude humanitaire sincère : « Je te sais bon gré, mon ami, de ne pas oublier les Nègres dans les instructions que tu me demandes ; ils sont hommes, ils sont malheureux » (Parny 2010, p. 129-130).

En choisissant de mettre en musique la Chanson no 5, Ravel semble affirmer davantage une attitude gauchiste : non seulement il choisit un auteur hors du canon, mais il se sert de la distance temporelle comme d'un filtre pour ses idées universalistes[42]. Steven Huebner (2014) a justement mis en garde contre une tendance trop simpliste à donner une lecture politique des choix esthétiques de Ravel et a souligné l'importance de distinguer entre l'implication politique directe d'un compositeur et le « contenu » politique ou idéologique qu'on peut attribuer à une œuvre musicale[43]. Toutefois, choix délibéré ou pas de la part du compositeur, le message pacifiste passa très clairement lors de la première exécution de « Aoua » en octobre 1925, lorsque Léon Moreau se leva indigné, percevant un rapport direct entre la mélodie de Ravel et la guerre au Maroc qui se déroulait alors[44].

41 Apparemment, Parny connaissait très bien la réalité de l'île Bourbon, mais n'avait jamais été à Madagascar : il y a, donc, un peu d'« exotisme » dans son choix d'écrire des chansons « madécasses », et non, par exemple, « réunionaises ». Toutefois, la réalité qu'il chante dans ses poèmes en prose est exactement celle qu'il décrit dans sa lettre à Bertin de 1775 (citée plus loin dans cet article) à propos de l'île Bourbon. Selon Gwenaëlle Boucher, Parny aurait écrit les *Madécasses* (publiées en 1787) en 1784, dix ans après son séjour à l'île Bourbon (qu'il avait quitté à l'âge de neuf ans pour étudier en France) dont il témoigne dans sa lettre à Bertin (« Préface » à Parny 2010, p. 7-33 : 21).

42 Fulcher a traité de la position universaliste (d'origine illuministe) de Ravel dans la section « *Ravel. Reasserting the Universal and the Modern* » (Fulcher 2005, p. 136-146). Pour la gauche française de l'entre-deux-guerres, les idéaux universalistes pouvaient cohabiter avec une attitude colonialiste ; cela n'est peut-être pas le cas chez Ravel, mais une telle enquête dépasse les limites du présent article.

43 Huebner prône pour « *a pragmatic distinction between, on the one hand,* relatively *explicit and self-conscious political activity or engagement with political authorities in the conduct of a career and, on the other hand, the implicit, latent, symbolic, reflected, sedimented, occulted, and concealed (choose an adjective) ideological and perforce political "content" of musical texts* » (Huebner 2014, p. 67, c'est l'auteur qui souligne). Son article montre comment, en particulier dans le cas de Ravel, « *politics [...] inhabits individual manifestations at different points on the sliding scale between the explicit and the implicit* » (*ibid.*, p. 91).

44 Voir Marnat 1995, p. 580. Ravel a d'ailleurs reçu une lettre formelle de protestations, qui, selon Orenstein, a dérouté le compositeur ([1967]1991, p. 91) – est-il possible que Ravel n'ait pas eu l'intention

Pour résumer : un intérêt pour les antiquités et les auteurs non canoniques (ce qui est symptomatique en même temps d'une attitude dandyste et gauchiste) a peut-être poussé Ravel à acheter la première édition des *Œuvres* de Parny. Et parmi les œuvres de Parny, les *Chansons madécasses* se prêtaient bien à seconder un certain esprit à la fois décadent et politique. Sans doute, Ravel n'était pas indifférent à leur décor non-occidental, mais il y a bien d'autres raisons justifiant son choix : des raisons d'ordre technique (ce sont de poèmes de la longueur idéale pour en faire des mélodies), stylistique (une prose lyrique très moderne) et de contenu (la coprésence du sujet érotique et politique). La figure 4 compare les choix de Poulenc et de Ravel concernant leurs œuvres à inspiration africaine (entre parenthèses nous proposons des mots clés qui résument l'attitude démontrée par les différents choix) :

	Poulenc	Ravel
Choix du livre	Intérêt pour les curiosités Orientalisme (*faux*)	Intérêt pour les antiquités (XVIII[e]) Auteur non canonique (*dandy* + *gauche*)
Choix du texte chanté	Esprit fumiste, goût pour le non-sens Attitude de supériorité, rigolade (« *racisme* »)	Esprit décadent Engagement politique (*universalisme*)
Choix musicaux	Simplicité, répétition (*primitivisme*)	

*Figure 4 : L'Afrique dans les choix de Poulenc (*Rapsodie nègre*)*
*et de Ravel (*Chansons madécasses*).*

Ce n'est pas un hasard si nous avons laissé vide la cellule des choix musicaux de Ravel : leur analyse fera l'objet des pages qui suivent. Pour l'aborder, nous commencerons par analyser le discours des critiques de l'époque autour des *Madécasses*. Très significativement, dans la même revue – *La Revue musicale* –, deux tendances cohabitent : Arthur Hoerée ne signale qu'en passant la nature « exotique » de la pièce, en privilégiant une analyse plus technique, tandis qu'Henry Prunières est porté, en raison du paratexte de l'œuvre, à la décrire selon le paradigme orientaliste traditionnel.

de passer le message pacifiste qu'on attribua à sa mélodie? À ce propos, Barbara Kelly remarque que, dans les années 1920, le Madagascar était un protectorat en bons rapports avec la France, et que si le compositeur « *were trying to make an issue about colonial practices, he might have chosen a more current conflict. [...] However, Ravel may also have shared the French collective memory of more recent nineteenth-century colonial conflicts with Madagascar [...]; in this respect, the songs may indeed reflect Ravel's attitude towards injustice more generally* » (Kelly 2013, p. 131). Pour sa part, Kaminsky (2000a, p. 50-56 ; 2004, p. 255-257) a proposé une lecture fascinante de l'utilisation de la bitonalité dans « Aoua » : la lutte entre Noirs et Blancs décrite par le texte aurait un équivalent sonore dans le choix des gammes (touches noires versus touches blanches) ; ainsi, Ravel aurait fait ressortir davantage le message gauchiste, en l'amplifiant par une symbolique d'écriture.

Musique

Lors de la soirée organisée par Elisabeth Sprague Coolidge à l'Hotel Majestic en automne 1925, seule « Aoua » avait été complétée et donc exécutée[45]. Le premier commentaire sur « la *Chanson madécasse* » qu'Arthur Hoérée écrit dans son compte rendu dans *La Revue musicale* utilise la catégorie la plus éloignée du discours sur l'exotisme : « Ravel semble devenir "classique" de plus en plus et imprime à l'œuvre nouvelle la forme un peu sévère de son *Trio* » (Hoérée 1925b, p. 243). Classique ? Par cet adjectif, Hoérée semble vouloir indiquer l'anti-impressionnisme de Ravel[46], « subtil harmoniste » qui « use avec parcimonie de la gamme de sonorités » à disposition (au lieu de s'abandonner à la couleur instrumentale), et qui ne charme pas son auditeur parce que le texte de Parny « exigeait [...] une langue âpre et exempte de séduction » (*ibid.*). En disant absente la séduction, un des éléments clés de l'orientalisme, Hoérée éloigne la pièce de l'univers de la rêverie exotique. D'ailleurs, le critique est bien conscient de la réalité historique du contenu du texte : « Il nous conte les luttes des indigènes contre les blancs pour conquérir leur liberté » (*ibid*.). Le réalisme de la scène se traduit par « un cri sauvage *Aoua* que souligne le "coucou ravélien" » (*ibid.*) ; Hoérée fait ici référence au cri du Paon des *Histoires naturelles* (un cri ironique, en raison de sa laideur qui contraste avec la beauté de l'oiseau), que, quelques mois auparavant, il avait décrit comme un « hoquet en forme de coucou (traité comme appoggiature elliptique évitant la neuvième mineure d'un accord) très particulier à Ravel » (*ibid.*, p. 53 ; figure 5). La référence intertextuelle à un cycle accusé de « non-musique » (comme Hoérée même le rappelle ; *ibid.*, p. 54) à cause de son manque de poésie[47] éloigne davantage la *Madécasse* du monde des rêves ; si Ravel « suggère un décor exotique », c'est un décor exotique « aux arêtes vives » (*ibid.*, p. 243) qui n'a pas été filtré par l'édulcoration des *topoï* orientalistes. La chanson « garde ce parfum sauvage

45 Marnat affirme que « Nahandove » et « Aoua » furent exécutées, dans la version pour chant et piano, et que Ravel décida de composer une troisième mélodie moins « osée » pour « tempérer l'indignation que ne manquerait pas de produire le diptyque *Nahandove–Aouah* (*sic*) (paradis exotique puis extermination colonialiste) » (Marnat 1995, p. 582). Cependant, le compte rendu d'Arthur Hoérée dans *La Revue musicale* (Hoérée 1925b), ainsi que son souvenir de la soirée en 1938 (Hoérée 1938) parle clairement d'une seule « *Chanson madécasse* », « Aoua », et décrit le son du violoncelle et de la flûte (conformément au catalogue rédigé par Marnat [1995, p. 773], la version pour chant et piano serait un arrangement dont le manuscrit est daté du 1er juillet 1926 ; l'étude des sources pourrait éclaircir la genèse de l'œuvre). De plus, soulignons le fait que Marnat parle de « Nahandove » en termes de « paradis exotique » : pourquoi, encore une fois, déranger le mot « exotique » ? Ce n'était pas l'exotisme l'objet du scandale, mais l'érotisme décrit dans le texte et traduit par la musique.

46 Démontrer l'anti-impressionnisme de Ravel faisait partie de la politique de réconciliation du compositeur avec les « nouveaux jeunes ». Cécile Quesney a traité de ce sujet dans sa communication « Ravel et les "nouveaux jeunes" » (8 novembre 2012), dans le cadre du séminaire *Maurice Ravel et son temps. Tradition, exotisme et modernité*, sous la direction de Michel Duchesneau, Université de Montréal. Selon Jessica Stankis, cet anti-impressionnisme ne serait pas « classique », mais « japoniste », ce qui permettrait d'expliquer la double nature de Ravel, à la fois coloriste et artisan (Stankis 2015, en particulier § 3.15). Cette étude représente ainsi une étape de plus dans le « démasquage » du « *binary Ravel* » (Huebner 2011, p. 9) – fait autant d'expression et de calcul, de couleur et de précision, d'exotisme et de non-exotisme, etc. – commencé par Roland-Manuel et poursuivi par des générations de musicologues.

47 « Je n'aime pas qu'on mette en musique des choses comme ça », aurait dit Gabriel Fauré (cité par Marnat 1995, p. 204).

des œuvres fortes que n'affadit aucun prétexte esthétique » (Hoérée 1925b, p. 244) : elle est donc « sauvage » à cause de sa spontanéité sincère, et non pas par un souci d'imitation des « sauvages » (une imitation pouvant être à la fois fascinée et moqueuse, comme c'était le cas dans la *Rapsodie nègre*).
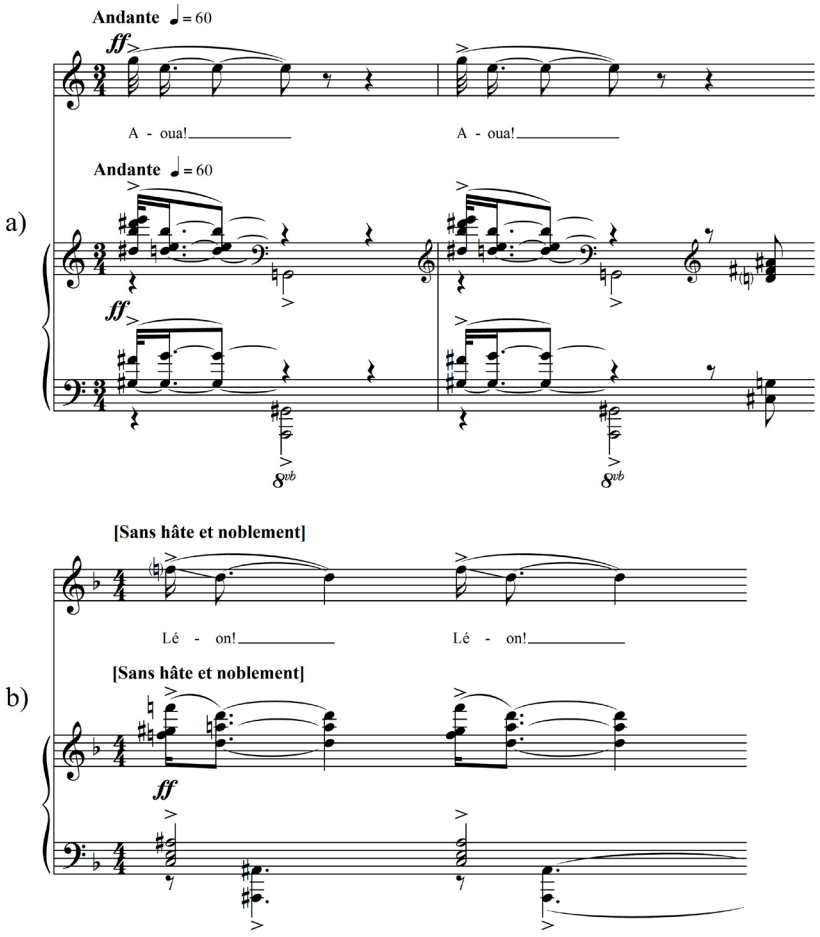


*Figure 5 : Comparaison entre a) « Aoua » (*Chansons madécasses*, 1926, réduction chant et piano, mes. 1-2) et b) « Le Paon » (*Histoires naturelles*, 1907, mes. 32) de Maurice Ravel – transcription. Extrait sonore.*

Même si sa position est claire, Hoérée ne renonce toutefois pas complètement à créer des liens avec la production plus ouvertement orientaliste de Ravel : « Le paysage s'efface sous le balancement indolent des quintes dont la sonorité imprécise rappelle le dernier écho d'*Asie* » (*ibid.*).

Dans la seconde partie de son essai sur la musique vocale de Ravel, publiée dans le numéro spécial de *La Revue musicale* paru en 1938 (la première partie était parue dans le précédent numéro dédié au compositeur, en 1925), Hoérée, en traitant des *Chansons madécasses*, reconnaît à Ravel – peut-être en l'exagérant – la puissance politique de son œuvre, « un hymne à la liberté, contre l'esclavage, la colonisation[,] et le malicieux Ravel visait peut-être aussi la négrophobie américaine » (Hoérée 1938, p. 104/296). Loin de vouloir trouver une explication « exotique » pour chaque composante de l'écriture ravélienne, Hoérée signale le seul passage dans lequel le compositeur utilise

des *topoï* de la tradition orientaliste. Dans la troisième chanson, « Le piano se mue volontiers en gong (par l'attaque simultanée du *ré* et du *ré* dièse à distance d'octave) ; le violoncelle par ses "pizzicati harmoniques" évoque un tambour africain ; le tour mélodique ne craint point les intervalles de caractère exotique » (*ibid.*, p. 106/298). De plus, pour justifier son affirmation, le critique rajoute un exemple musical montrant les secondes augmentées du chant (figure 6 ; il faut lire le *ré* dièse comme un *mi* bémol dans la gamme de *sol* mineur harmonique).
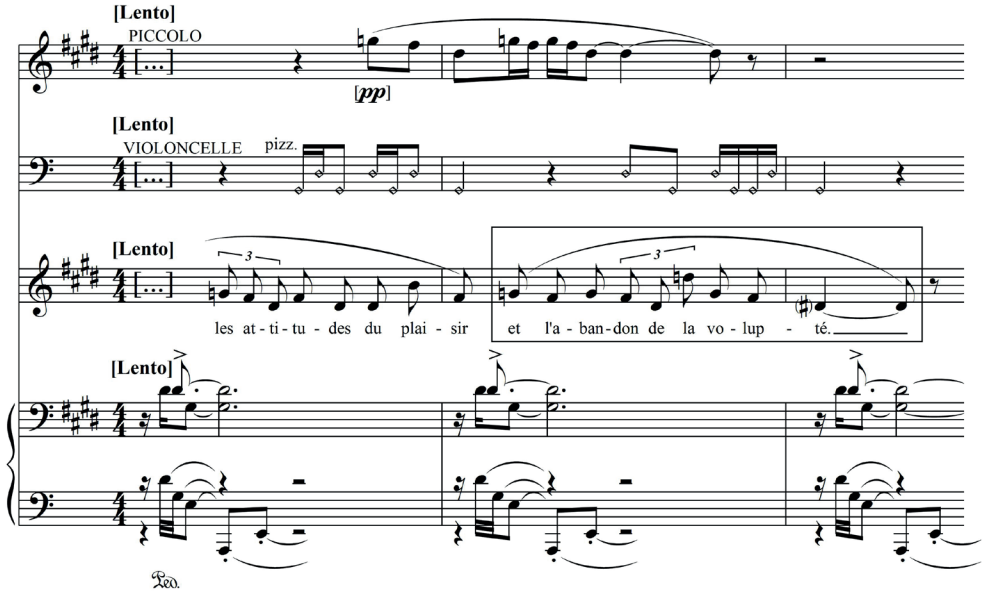


*Figure 6 : Maurice Ravel, « Il est doux » (*Chansons madécasses*, 1926), mes. 33-35.*
Nous encadrons la partie qui constitue l'exemple publié par Hoérée – transcription. Extrait sonore.

La lecture « anti-exotique » (ou plutôt « non exclusivement exotique ») de Hoérée diffère décidément de celle de Prunières, qui écrit le compte rendu de la première exécution du cycle le 13 juin 1926. Les points en commun entre les deux critiques sont :

- le jugement des *Madécasses* comme un chef-d'œuvre ;
- la reconnaissance du « classicisme » de l'œuvre (Prunières n'utilise pas le mot « classique », mais dit que « l'art de Ravel devient plus linéaire, plus dépouillé, plus contrapuntique » ; Prunières 1926a, p. 60) ;
- sa portée politique[48].

48 Prunières répond à la critique d'« un ancien condisciple de Ravel » (le scandalisé Léon Moreau) : « Parny […] n'était pas un dangereux bolcheviste, comme le crut un ancien condisciple de Ravel, mais un aimable écrivain de la fin du XVIII[e] siècle, persuadé comme J.-J. Rousseau de la bonté foncière de l'homme que pervertit la civilisation, grand admirateur des sauvages réputés purs, vertueux et philanthropes » (Prunières 1926a, p. 60). En se moquant de l'épithète « bolcheviste », Prunières montre une sympathie pour les idées qu'il voit avancées par l'œuvre de Parny et de Ravel.

Toutefois, le discours de Prunières devient bientôt orientaliste, au sens qu'il entend l'œuvre comme « exotique » et la décrit comme telle : « On pense à ces dessins japonais où le moindre détail a sa valeur, où rien n'est inutile » (Prunières 1926a, p. 60). La métaphore des dessins japonais est, en soi, innocente et même efficace, mais dans le contexte d'un compte rendu d'une œuvre intitulée *Chansons madécasses*, elle porte l'auditeur-lecteur à activer une sorte de « mode exotisme ». Un peu plus loin, Prunières compare les *Madécasses* à *Pierrot lunaire* et en conclut que Ravel est beaucoup plus lyrique, car « [v]isiblement, Ravel s'est souvenu de ces graves mélopées orientales construites sur des modes déterminés auxquels elles empruntent leur couleur propre » (*ibid.*, p. 61). « Orientales » d'où ? Quels « modes » ? Prunières ne justifie pas son affirmation, mais en l'introduisant par « visiblement » il lui donne la force d'une évidence, poussant l'auditeur à entendre les mélodies ravéliennes comme des « mélopées orientales ».

Quand il passe à la description du traitement instrumental, Prunières reprend une idée déjà avancée par Hoérée (le piano « batterie »), en lui donnant une connotation explicitement exotique :

> [Hoérée 1925b, p. 244] Le piano, dans son rôle de batterie, percussion et tam-tam aux résonances étranges, ne ressemble à aucun autre piano.
>
> [Prunières 1926a, p. 61] Il met à contribution toutes les ressources expressives *et pittoresques* de la flûte et de la petite flûte, du violoncelle et du piano. Ce dernier est traité comme une véritable « batterie », tour à tour et simultanément gong, timbales, crotales, *évoquant les sonorités étranges des instruments à percussion des pays exotiques*[49].

Ensuite, l'analyse des trois chansons procède en suivant toujours le même schéma, la description de la pièce commençant ou se terminant par un commentaire qui la place dans l'univers orientaliste :

> [1] La première chanson, sensuelle et tendre, *évoque l'atmosphère des Îles Bienheureuses, de la Tahiti idéale découverte par Pierre Loti*, avec ses couples enlacés sous les lianes et les palmes, parmi les lourdes senteurs qui montent de la terre chaude chargée de fruits et de fleurs.
> [2] La seconde est d'une *puissance sauvage* inattendue chez Ravel.
> [3] La troisième nous trace un tableau de paresse voluptueuse […]. La musique rend à merveille ce mélange d'indolente gravité et de sensualité *qui caractérise l'âme orientale* (Prunières 1926a, nos italiques).

La conclusion de Prunières ne pourrait être que la suivante : « Ravel ne s'est pas plus soucié que Parny d'exactitude géographique et *ses sauvages pourraient aussi bien être des*

49 Nos italiques. Hoérée (1938) fera une différence entre « tambour *africain* » et intervalles « de caractère exotique » (à raison : c'étaient des secondes augmentées généralement orientalisantes ; voir *supra* figure 6), tandis que Prunières (1926a) parle génériquement de « pays exotiques ».

Maoris ou des Arabes que des Malgaches » (Prunières 1926a, nos italiques).

Probablement influencé par la lecture qu'Hoérée avait proposée des *Madécasses*, Prunières se l'appropriera, deux mois après son premier article, dans le compte rendu du festival de la Société internationale de musique contemporaine :

> Cette année encore, la formule du néoclassicisme triomphe. Le retour à Bach de Strawinsky ressemble étrangement au retour à Ingres de Picasso. Il y a quelque chose de factice dans cette brusque volte-face et cette tendance semble purement transitoire. Il y a d'ailleurs plus d'un chemin qui mène à Bach, Casella et Hindemith viennent de nous le prouver avec éloquence. Au reste, déjà Maurice Ravel, avec ses *Chansons madécasses*, montre comment on peut pratiquer un style contrapuntique et linéaire sans pour cela rétrograder vers le passé. Ce pourrait bien être la grande leçon du prochain festival international qui se tiendra à Francfort en 1927 (Prunières 1926b, p. 166).

La lecture orientaliste des *Chansons madécasses* a été mise en discussion 65 ans plus tard par Richard S. James (1990), qui a tenté de découvrir si Ravel avait utilisé, pour la musique de ses chansons, des matériaux authentiquement malgaches. C'est une question importante qui suit la démarche décrite par Born et Hesmondhalgh comme « commune » à l'analyse musicologique des rapports entre modèle et réélaboration (« *the main analytical issue has been the accuracy and authenticity of the appropriated material* » ; voir *supra*). Le travail de James a le mérite de reconstruire les connaissances sur la musique du Madagascar dans le Paris des années 1920, mais, comme l'auteur l'avoue lui-même, si l'on peut retrouver des caractéristiques de la musique malgache dans les *Madécasses*, c'est parce qu'il y avait un « *extensive stylistic common ground [...] between Malgasy music, Ravel, and the early twentieth-century style in general* » (James 1990, p. 372). Le fait que Ravel ait exploité quelques-uns de ces traits (comme la bitonalité, la quarte augmentée, les ostinatos, certaines caractéristiques de la texture et du traitement instrumental renvoyant aux instruments typiques du Madagascar) signifie, d'après James, qu'il était probablement conscient de leur saveur malgache[50]. L'approche de James permet, par exemple, d'écouter le pizzicato d'harmoniques du violoncelle dans « Il est doux » non pas comme un « tambour africain » (écoute orientaliste généralisante), mais comme une imitation d'un des instruments à cordes typiques du Madagascar (la *valiha* ou le *lokangavoatavo*) dont Ravel pouvait lire la description dans les articles sur la musique malgache parus en France dans les années 1920 (écoute « authenticiste »)[51]. On n'aura jamais une réponse définitive, mais des commentaires de Ravel comme celui à propos de la *Rapsodie nègre* sont très

50 La position de James est très nuancée, ce qui donne une valeur importante à sa contribution. Par exemple, à un certain point il met en doute – en ligne avec la problématique du présent article – la nature « exotique » des textes de Parny : « *But what sort of traditional Malgasy flavor do they impart to the work? How Malgasy are these poems?* » (James 1990, p. 376). Déjà en 1938, Roland-Manuel écrivait que Ravel choisit ces trois chansons « [s]éduit par un exotisme très particulier et de tout point conforme à ses goûts, puisque la couleur locale en est quasiment absente » (Roland-Manuel [1938]2000, p. 128).

51 Voir James 1990, p. 374 ; une liste des articles sur la musique malgache publiés en France à l'époque de Ravel se trouve dans ibid., p. 363, note 10.

explicites : il appréciait mieux l'invention de « son propre folklore » que la traduction des musiques des Autres dans la sienne. De plus, dans un entretien de 1931 (l'année de l'Exposition coloniale à Paris), Ravel parle bien d'« imitation » dans les *Chansons madécasses*, mais pas d'une imitation de la musique du Madagascar :

> Il ne faut jamais craindre d'*imiter*. Moi, je me suis mis à l'école de *Schönberg* pour écrire mes *Poèmes de Mallarmé* et surtout pour les *Chansons madécasses*, où il y a, comme dans le *Pierrot lunaire*, à la base de l'atmosphère, un *contrepoint* très strict. Si ce n'est pas devenu tout à fait du Schönberg, c'est que j'ai moins peur, en musique, de l'élément *charme*, par lui évité jusqu'à l'ascétisme, jusqu'au martyre (Ravel 1931, p. 194, nos italiques)[52].

L'« exotisme » est complètement absent du discours du compositeur. En conformité avec son anti-programme pour *Shéhérazade. Ouverture de féerie*, Ravel évite encore une fois de nous pousser à entendre comme exotique sa musique dont le paratexte renvoie à un ailleurs. Il met plutôt en évidence la modernité (Schönberg)[53], la technique en tant que moyen expressif (le contrepoint est « à la base de l'atmosphère ») et sa portée esthétique (le charme)[54].

En résumé, nous avons montré trois différents angles d'approches des *Chansons madécasses*. Deux analysent l'exotisme de l'œuvre (Prunières à travers les lentilles généralisantes de l'orientalisme traditionnel, James en y cherchant une spécificité malgache)[55], tandis que Hoérée tient un discours plus neutre, reconnaissant certains traits exotiques (dans les deux sens d'orientalistes et de plus spécifiques) comme une des composantes du langage de Ravel.

Pour conclure ces réflexions sur la pertinence de la lecture des *Chansons madécasses* en tant qu'œuvre non exclusivement exotique, nous suggérons deux parcours d'analyse du cycle.

Chansons madécasses *et modernisme*

Le premier parcours consiste à se demander dans quel sens les *Madécasses* sont liées au modernisme musical international et plus particulièrement à *Pierrot lunaire*. Comme Ravel a composé ses *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) en ne s'inspirant que très indirectement de *Pierrot lunaire* (dont il avait uniquement entendu

52 L'*Esquisse autobiographique*, après l'évocation de l'« élément nouveau, dramatique – voire érotique » apporté par les *Madécasses*, souligne également la qualité contrapuntique du cycle : « C'est une sorte de *quatuor* où la voix joue le rôle d'instrument principal. La *simplicité* y domine. L'*indépendance des parties* que l'on trouvera plus marquée dans la *Sonate* [pour piano et violon] » (Ravel 1938, p. 23/215, nos italiques).

53 Il faudrait aussi préciser que le fait de s'inspirer de Schönberg pouvait être perçu comme une ultérieure manifestation de gauchisme, bien que ce n'était, chez Ravel, qu'une des facettes de son caractère d'« omnivore » musical. Voir Huebner 2014, p. 69, 78 et 89-90.

54 Cela contredit une certaine exagération de l'image du Ravel artisan qui fuit l'émotion. Pour l'histoire de la construction de cette image, voir Kelly 2011.

55 Ces deux attitudes envers l'Autre (« *Orientalism* » et « *Distinction* ») dans la musique française du début du XX^e^ siècle ont été étudiées par Jann Pasler (2000), qui étudie les différentes approches à l'Inde par Albert Roussel et Maurice Delage.

parler par Stravinsky) et uniquement en ce qui concerne l'effectif instrumental (voir Orenstein [1968]1991, p. 66), les *Madécasses* constituent le premier cycle de mélodies avec petit ensemble composé par le compositeur français après le cycle schönbergien. Comment l'écriture pour voix et instruments de Ravel s'est-elle renouvelée au contact de cette œuvre ? Peut-on trouver dans *Pierrot lunaire* certains traits caractéristiques de l'écriture des *Madécasses* qui ont par ailleurs été expliqués comme des allusions à certains instruments africains[56] ? Orenstein reconnaît un « *peripheral imprint* » de *Pierrot lunaire* sur les *Madécasses* dans quelques suspensions de la tonalité et dans le traitement de la voix comme instrument (*ibid.*, p. 196). Limitons-nous ici à remarquer un élément qui par sa centralité dans les *Madécasses* suggère un lien entre les deux recueils, une sorte de réminiscence qui pourrait être lue comme un hommage de Ravel à *Pierrot lunaire*. Le motif descendant qui parcourt « Nahandove » du début à la fin – à des hauteurs différentes et avec un profil rythmique changeant (figure 7) – et qui réapparaît enfin pour clore le recueil en lui donnant ainsi un sentiment de cyclicité (« Il est doux », mes. 46-47)[57], utilise un profil gestuel qui pourrait avoir une origine malgache[58], mais qui est aussi récurrent dans *Pierrot lunaire*. Il s'agit d'une note aiguë tenue suivie par une chute vers le grave, contrevenant ainsi aux règles du « bon profil » d'école qui demande une compensation des intervalles descendants par des intervalles ascendants, une règle qu'on retrouve généralement appliquée dans la production de Ravel.

« Mondestrunken », la première mélodie de *Pierrot lunaire*, s'ouvre avec un ostinato du piano (un ostinato, ce que Schönberg ne fait évidemment pas dans un souci d'exotisme) qui suggère cette idée de chute, bien qu'elle soit partiellement compensée. Le premier motif de la flûte suit le profil « note aiguë tenue/chute », où la chute est cependant introduite par une broderie supérieure d'un demi-ton (figure 8a). Lorsque la flûte reprendra le motif de l'ostinato à la mes. 15, elle prolongera la première note avant la chute (figure 8b) ; Ravel fera la même chose avec le motif de « Nahandove », présenté au début comme une chute débutant par une note rapide (figure 7a) qui deviendra ensuite une note tenue dans les deux premières variantes du geste (figures 7b et 7c).

56 Voir James 1990. Notons, en passant, que Vladimir Jankélevitch n'a pas décrit les *Chansons madécasses* en termes exotiques du tout, et que, selon lui, le second poème, « Aoua », « n'est qu'un cri – cri rauque, farouche, dissonant qui fait parfois penser aux clameurs déchirantes de *Pierrot lunaire* » (Jankélevitch 1956, p. 57).

57 Des réminiscences de « Nahandove » à la fin de « Il est doux » commencent déjà à la mes. 30 (piccolo) ; à la même mesure, le piano propose un geste qui renvoie à celui qui marque l'exclamation « Aoua ! » dans la mélodie éponyme, et qui pourrait être lu comme un développement (par inversion) de la figure rythmico-mélodique utilisée par Ravel dans l'invocation du nom de Nahandove dans la première mélodie (voir aussi figure 5). Nous reviendrons sur ce motif de réminiscence plus loin.

58 « *The vocalist(s) or melodic instrument(s) frequently begin phrases on a relatively high note and descend to an ondulating phrase ending* » (James 1990, p. 364).

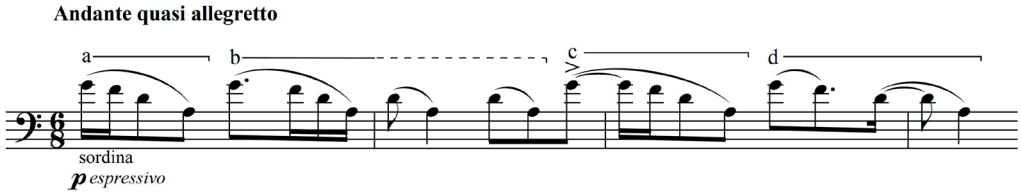


*Figure 7 : Maurice Ravel, « Nahandove » (*Chansons madécasses*, 1926), premières occurrences du motif thématique (partie du violoncelle, mes. 1-4) dans ses variantes rythmiques (a, b, c et d) – transcription. Extrait sonore.*

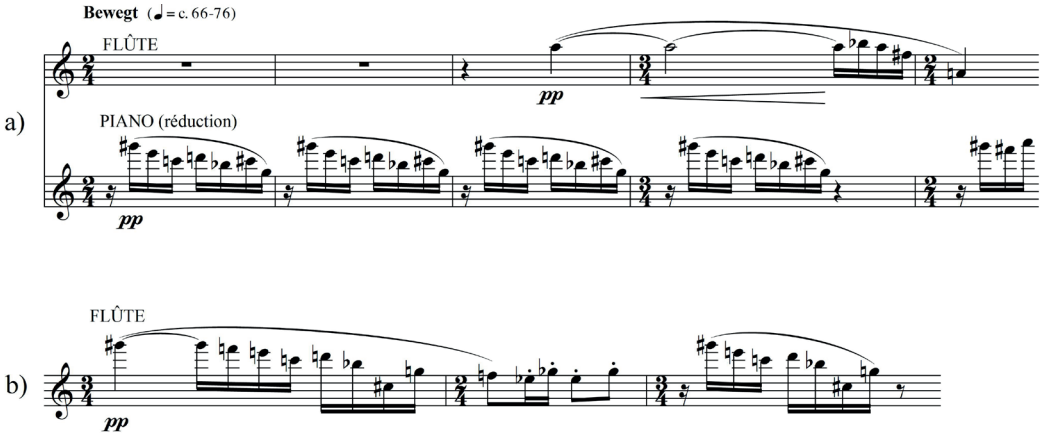


Figure 8 : Arnold Schönberg, Pierrot lunaire *(1912), nº 1 : « Mondestrunken », a) mes. 1-5 (parties du piano et de la flûte uniquement) ; b) mes. 15-17 (partie de la flûte) – transcription. Extrait sonore.*

« Der kranke Mond » (nº 7), la pièce de *Pierrot lunaire* que Ravel apparemment privilégiait (nous le verrons sous peu), présente des exemples encore plus purs du profil « note aiguë tenue/chute » (figure 9), repris d'ailleurs dans « Enthauptung » (nº 13). Un exemple particulièrement fort de ce type de geste de chute « hors norme » dans *Pierrot lunaire* se trouve au début de « Gebet an Pierrot » (nº 9 ; figure 10).
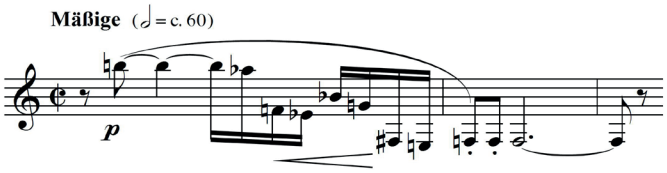


Figure 9 : Arnold Schönberg, Pierrot lunaire *(1912), nº 7 : « Der kranke Mond » (mes. 6, 10-11 et 22-23). Exemples de profil « note aiguë tenue/chute » à la flûte – transcription. Extrait sonore.*
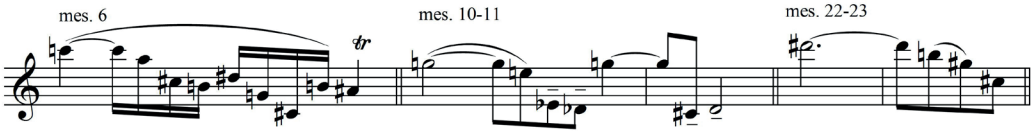


Figure 10 : Arnold Schönberg, Pierrot lunaire *(1912), nº 9 : « Gebet an Pierrot ». Le premier geste de la clarinette (mes. 2-4) – transcription. Extrait sonore.*

Ce profil atypique est donc récurrent dans des passages significatifs de *Pierrot lunaire*, notamment au début du recueil et dans « Der kranke Mond » (la seule pièce écrite uniquement pour instrument mélodique et voix). Sans vouloir établir un lien de cause à effet entre ces passages et le motif principal de « Nahandove », il n'est toutefois pas impossible que ce type de profil soit un des éléments que Ravel a absorbés de *Pierrot lunaire*. Le fait de commencer ses *Madécasses* par une pièce où la voix est accompagnée par un seul instrument mélodique qui répète un motif à chute est probablement un des éléments d'hommage à *Pierrot lunaire* que les *Chansons madécasses* cachent, bien que cela soit dans une optique très différente : chez Schönberg, il y a le souci d'éviter les tournures mélodiques tonales, chez Ravel, la mise au point d'un geste qui puisse être retravaillé en ostinato.

Chansons madécasses *et érotisme*

L'écriture pour voix et instrument mélodique (« Der kranke Mond », la première strophe de « Nahandove » et « Il est doux ») nous offre un pont vers le second parcours analytique que nous suggérons. Et le fait de citer une remarque de Poulenc sur Ravel nous permet de boucler la boucle du présent article, qui commençait par la citation d'un commentaire de Ravel sur Poulenc. À propos du rapport de Ravel avec le *Pierrot lunaire*, Poulenc écrit : « Il préférait la pièce pour flûte solo et chant, "Der kranke Mond". Peut-être lui rappelait-elle l'aria de la Princesse dans *L'Enfant et les sortilèges* » (Poulenc 2011, p. 371-372).

Cela nous pousse à explorer un réseau intertextuel qui commence par « La flûte de Pan » des *Chansons de Bilitis*, continue dans « La flûte enchantée » de *Shéhérazade*, passe par « Der kranke Mond » et la scène de la Princesse dans *L'Enfant et les sortilèges* et arrive jusqu'aux *Chansons madécasses* : « Il est doux » surtout, mais aussi « Nahandove », où l'instrument qui dialogue avec la voix est le violoncelle[59]. Il s'agirait d'étudier la permanence d'un *topos* de dialogue entre la voix et le chant instrumental dans un contexte érotique. Plus spécifiquement, le parcours analytique que nous sommes en train de suggérer concerne l'étude des moyens d'écriture plus ouvertement gestuels utilisés dans les *Madécasses* et qui se trouvent aussi dans d'autres pièces de Ravel moins favorables à une perception exotique. Par exemple, personne ne décrirait l'ostinato qui ouvre la *Sonate* pour violon et violoncelle comme « exotique », parce que le titre « Sonate » a le pouvoir de favoriser une écoute plus « structurelle » et une analyse du côté technique de l'écriture plutôt que de sa valeur expressive. Mais alors que des ostinatos apparaissent dans des chansons « madécasses », on est tenté de les justifier comme un moyen pour évoquer l'exotisme de la scène[60]. Ce qui est d'ailleurs particulièrement justifié dans le cas de « Aoua », où toute la première strophe du discours de l'orateur noir est accompagnée par une superposition d'ostinatos de

59 Puri, dans sa « *Conclusion. In the Footsteps of the Faun* » (2011b, p. 185-201), lit la récurrence du *topos* de l'arabesque de la flûte comme un héritage du *Prélude à l'après-midi d'un faune* ; il crée ainsi, entre *Shéhérazade* et les *Madécasses*, une connexion située non pas sur le plan de l'exotisme, mais du décadentisme.

60 Orenstein affirme notamment que le côté moderniste des *Madécasses* représenté par leurs liens avec *Pierrot lunaire* (voir plus haut) s'accompagnerait d'un côté primitiviste (on pourrait dire « exotique ») « *which may be observed in the local color of the poems as well as in* the extensive use of repetition in the accompaniment » ([1968]1991, p. 196, nous soulignons).

quintes vides – un choix « primitiviste » traditionnel évident du compositeur[61]. (Les catégories de « primitivisme » et d'« exotisme », qu'il serait trop réducteur d'associer d'emblée, tendent néanmoins à s'estomper l'une dans l'autre lorsqu'il est question d'un Autre *africain*, car un moyen « primitiviste » est alors facilement associable, par l'auteur et/ou l'auditeur, à une évocation *typique* de l'Autre dont il est question ».) Mais si au lieu de se limiter à constater la présence d'ostinatos et à remarquer leur effet évocateur nous analysions plutôt la façon par laquelle les ostinatos donnent une respiration au texte chanté ? Si l'on s'interrogeait vraiment sur la façon dont Ravel a porté « un élément nouveau, dramatique – voire érotique » dans sa musique, en modifiant certains procédés d'écriture qu'il avait déjà utilisés avec d'autres buts et d'autres résultats ? Il nous semble incontestable, par exemple, que les ostinatos qui accompagnent l'arrivée de « Nahandove » (mes. 19-33) et l'étreinte des amants (mes. 45-67) n'ont aucunement un but exotique (recréer une ambiance autre par un moyen « primitiviste »), mais décidément érotique. Il est vrai qu'érotisme et exotisme vont traditionnellement ensemble (le second servant de justificatif pour le premier), mais Ravel avait-il vraiment besoin, en 1925, de se réfugier dans l'exotisme pour se permettre la mise en musique d'une scène érotique[62] ? Les *Madécasses*, en raison de leur titre, peuvent mener à une lecture exotisante de chaque trait de l'écriture. Néanmoins, nous proposons ici d'écouter l'un d'entre eux – l'ostinato dans « Nahandove » – non pas comme un moyen préfabriqué servant à plonger l'auditeur dans un monde autre, mais plutôt comme un *choix expressif* utile pour rendre musicalement l'excitation.

L'ostinato du piano suggère la « respiration précipitée que donne une marche rapide » de Nahandove qui va rejoindre son amant dans le « lit de feuilles » qu'il a préparé. Un effet de spatialisation créé par un crescendo de l'ostinato de *pp* à *f* rend la perception du rapprochement de Nahandove immédiate. Ravel donne alors à l'ostinato une signification ultérieure : il ne suggère pas seulement une respiration haletante et des pas rapides, mais transmet l'excitation montante de l'homme. Une modification au texte de Parny est ici significative : le « c'est elle » de l'original devient lui aussi un ostinato – « c'est elle, c'est elle, c'est elle ». Le thème de quatre notes « à chute » évoquant Nahandove depuis le début de la pièce fait également son entrée : d'abord, sa répétition subit quelques microvariations rythmiques, pour ensuite devenir un ostinato. La flûte reprend l'ostinato du piano, lequel en entame un nouveau. Tout finit pour reprendre le souffle à la mes. 33, lorsque l'ostinato de la

61 Par contre, Kelly (2014, p. 138-139) pousse à la limite extrême la lecture anti-exotique d'« Aoua » en interprétant l'ostinato comme une influence de l'enseignement d'André Gédalge, ancien professeur de contrepoint du compositeur.

62 Parmi les exemples issus du premier xx[e] siècle de mise en musique de scènes ou d'images érotiques en dehors d'un décor « oriental », nommons la *Sinfonia domestica*, op. 53 (1902-03) de Richard Strauss – qui décrit entre autres une nuit d'amour entre le compositeur et sa femme. Dans le genre de la mélodie française, c'est le cas de certaines œuvres d'Albert Roussel : nous discuterons plus loin « Adieux », citons également « Sarabande » (op. 20, n° 2) – où le lien entre les jets d'eau et la nudité n'est pas sans rappeler « Le Jet d'eau » faisant partie des *Cinq Poèmes de Baudelaire* de Debussy (« La Mort des amants » qui clôt ce cycle est d'ailleurs un exemple d'érotisme explicite : « Un soir fait de rose et de bleu mystique, | Nous échangerons un éclair unique | Comme un long sanglot tout chargé d'adieu »). De ce dernier, mentionnons les *Nuits blanches* (composées en 1898 et demeurées inédites jusqu'en 2000) et « Green » (dans *Ariettes oubliées*), dont nous discuterons en conclusion du présent article.

flûte se décompose, que celui du piano s'arrête et que la figure du violoncelle s'étire en valeurs plus longues[63]. En même temps, la voix chante « Ô reprends haleine, ma jeune amie », et ce, sur le motif « à chute » principal, ici avec la première note tenue durant une noire et une double croche, en *ritardando* (figure 11). Ce sera la valeur la plus longue attribuée à cette note dans toute la pièce[64]. Cet « Ô » très prolongé sur la pulvérisation de l'ostinato accompagnant la montée de l'excitation semble donc anticiper musicalement le moment d'orgasme qui, selon le texte du poème, n'arrive dans le fait que plus tard (mes. 48-53).
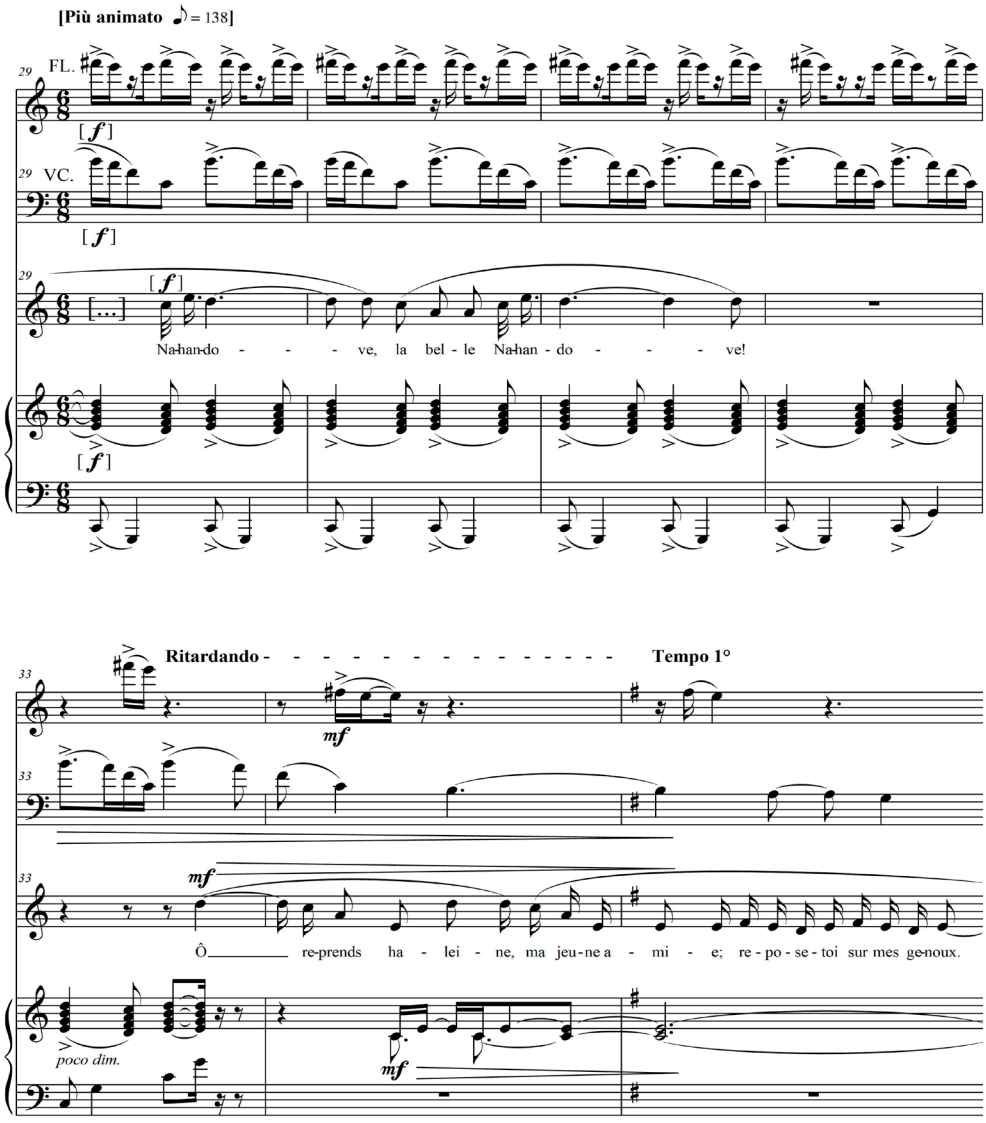


*Figure 11 : Maurice Ravel, « Nahandove » (*Chansons madécasses*, 1926), mes. 29-35 : la pulvérisation des ostinatos – transcription. Extrait sonore.*

63 Pour une analyse des hauteurs et de leur possible signification descriptive, voir Kelly 2013, p. 127.

64 On retrouvera la même durée de cette note au violoncelle à la mes. 68, où il recommence pour la dernière fois son ostinato.

Au moment des véritables étreintes (mes. 45-53), une logique répétitive se réinstalle au piano. Le début de l'acte sexuel (« Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme ; tes caresses brûlent tous mes sens ») est rythmé par une mesure répétée trois fois (et ensuite reproposée variée) qui est constituée en elle-même d'une répétition (figure 12). Un *climax* de trois mesures suit où les éléments de la répétition sont transposés et rapprochés (le piccolo en rajoute en arrêtant sa mélodie sur un geste répété trois fois), en lien avec la montée du plaisir (« arrête, ou je vais mourir. Meurt-on de volupté, Nahandove, ô belle Nahandove? »). Le fait que Ravel utilise pour la partie du piano uniquement des quintes ne semble pas, à notre sens, contribuer ici à l'exotisme de la scène. La preuve en est qu'à la mes. 48 Ravel n'hésite pas à altérer la quinte *si-fa* dièse en *si-fa* double dièse pour permettre à la voix de conclure la phrase « je vais mourir » sur un accord augmenté *si-ré* dièse-*fa* double dièse – un choix éminemment expressif.
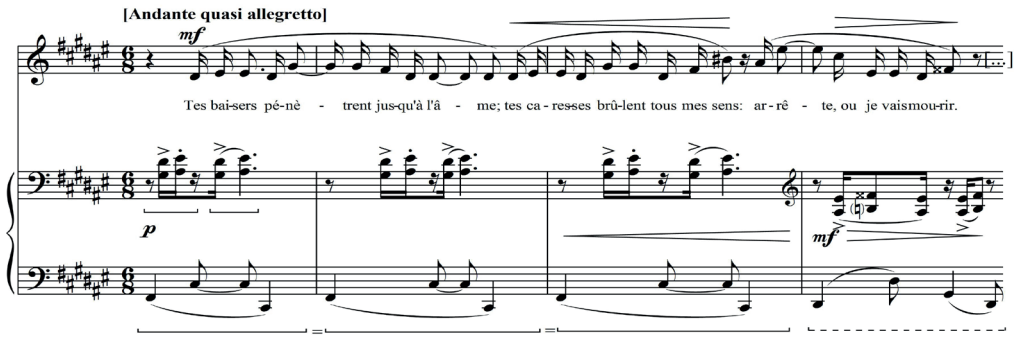


*Figure 12 : Maurice Ravel, « Nahandove » (*Chansons madécasses*, 1926), mes. 45-48 : l'ostinato au piano rythmant le début de l'étreinte – transcription partielle. Extrait sonore.*

La voix laisse alors au piano la tâche de suggérer l'orgasme (répétition *accelerando* du motif lié à Nahandove – *a* dans la figure 13 – auquel se superpose une note tenue et accentuée qui « résout » après 3/4 un demi-ton plus bas, comme si la tension tombait). Commence alors la section post-coïtale (mes. 54 suiv. : « Le plaisir passe comme un éclair; ta douce haleine s'affaiblit, tes yeux humides se referment, ta tête se penche mollement, et tes transports s'éteignent dans la langueur »), que le piano accompagne avec un ostinato (structure *a'a'a-a'a'a*, ensuite varié) issu du même motif lié à Nahandove que Ravel avait placé au moment de l'orgasme. Cela renforce le lien musico-dramatique entre les deux moments, et sert aussi d'élément unificateur dans le cycle des *Madécasses* : en effet, dans « Il est doux », ce motif lié à Nahandove (et désormais au plaisir sexuel) fait son retour aux mes. 30-39 dans une version avec les intervalles resserrés, alors que l'homme contemple la danse des femmes (figure 14). Tout d'abord énoncé par le piccolo, ce motif devient immédiatement la ligne mélodique du chant[65] ; la scène se conclut par la dissolution du motif par augmentation. L'effet érotique de cette danse sur l'homme, déjà suggéré par les paroles chantées, est rendu encore plus explicite par Ravel à travers l'insertion de ce motif de réminiscence qui,

65 Il faut remarquer que dès le début de cette mélodie, la ligne mélodique du chant (*si* bémol-*la* bémol-*fa*) peut être interprétée comme une réminiscence du motif ouvrant « Nahandove » (*sol-fa-ré*); voir aussi *supra*, note 57.

en raison de son histoire dans le cycle, se prêtera à être écouté comme une évocation du plaisir sexuel.
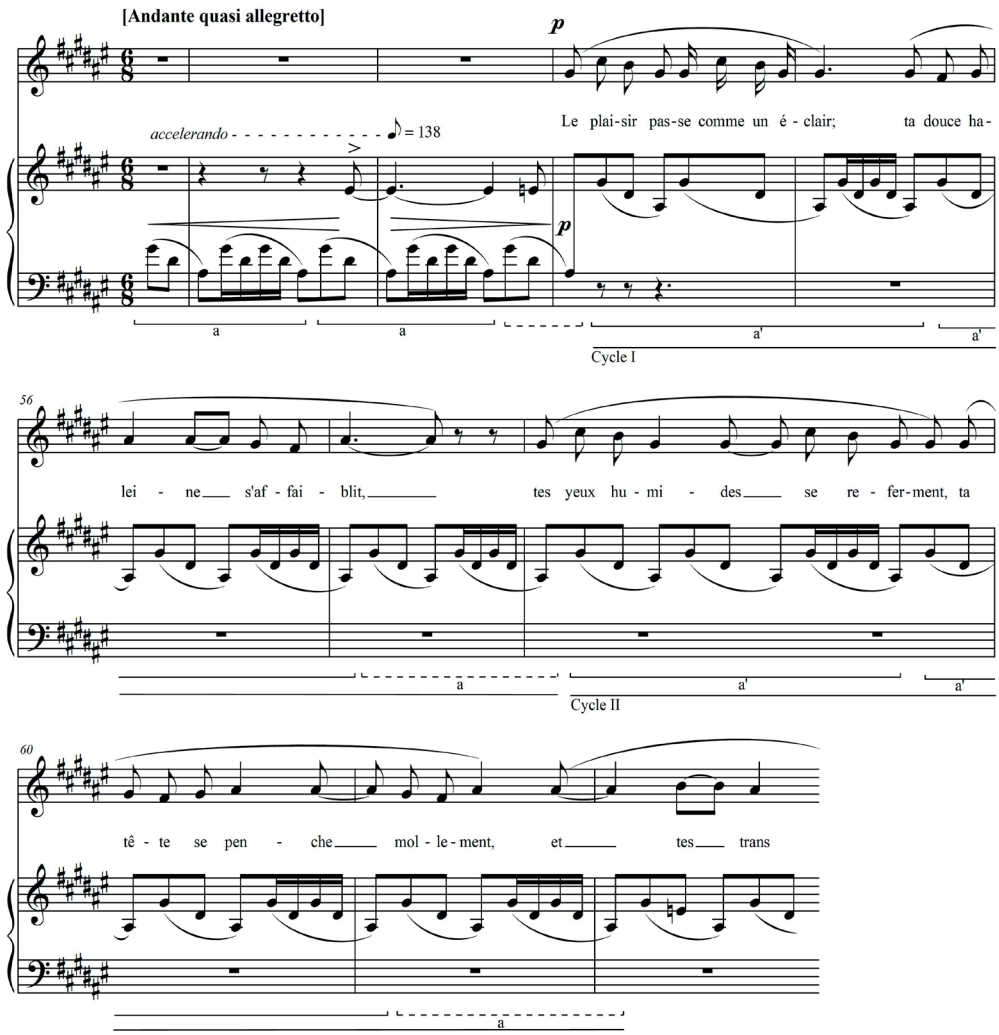


*Figure 13 : Maurice Ravel, « Nahandove » (*Chansons madécasses*, 1926), mes. 51-62 : au piano, le motif lié à Nahandove suggère l'orgasme et devient ensuite un ostinato post-coïtal – transcription partielle. Extrait sonore.*
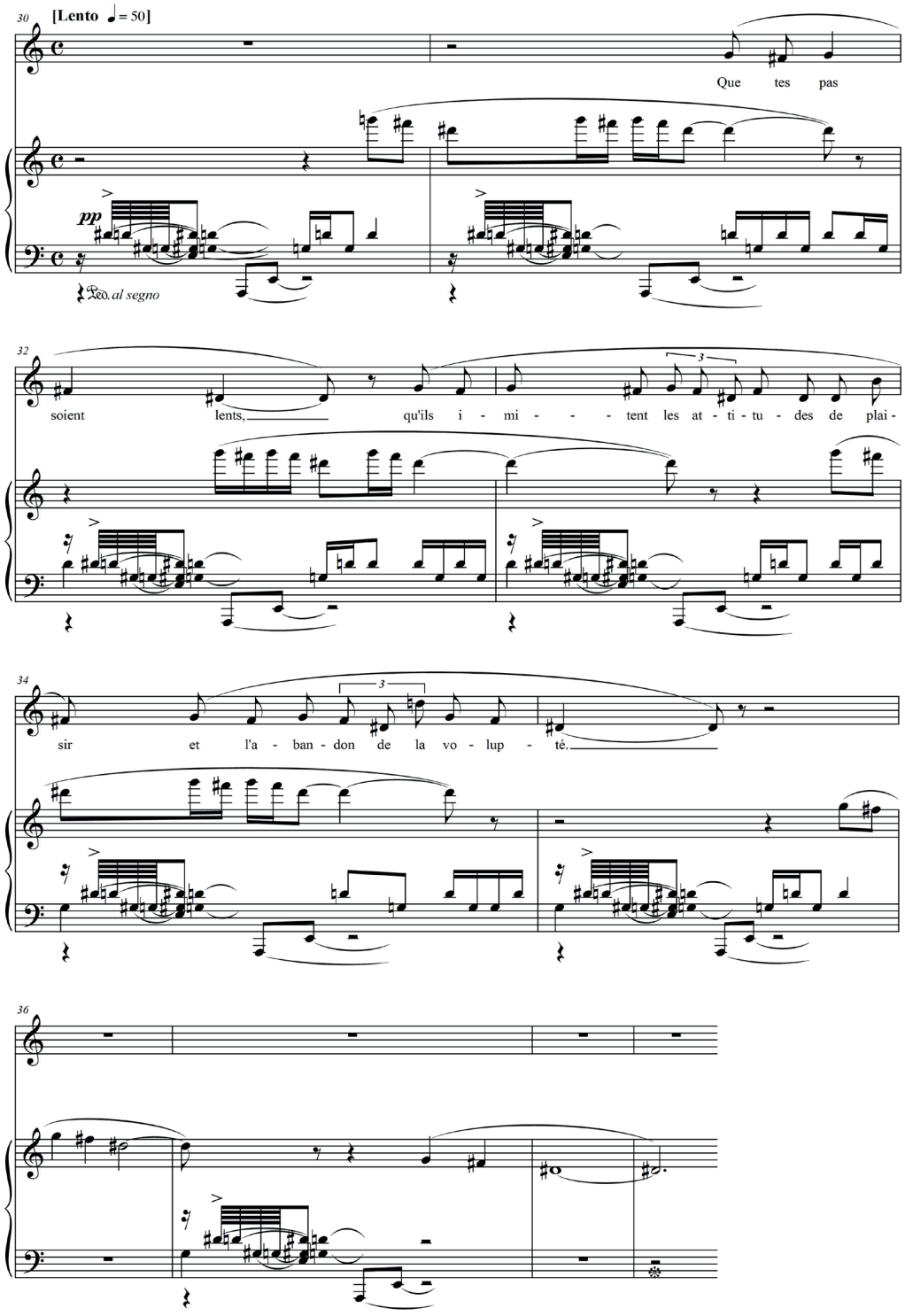


Figure 14 : Maurice Ravel, « Il est doux » (Chansons madécasses, *1926), mes. 30-39 : le motif associé à Nahandove et au plaisir sexuel fait son apparition lors de la danse – transcription de la version piano et chant. Extrait sonore.*

Il nous semble que, par cette surenchère d'éléments répétitifs, Ravel amplifie l'érotisme de ces poèmes bien plus que leur exotisme. Les *Madécasses* poussent le genre de la mélodie vers le théâtre musical ; les instruments servent rarement de soutien mélodico-harmonique au chant, tandis qu'ils assurent le décor (parfois directement évocateur d'exotisme, comme dans l'« effet tambour africain » – ou *valiha*/*lokangavoatavo* – des violoncelles dans la section de danse d'« Il est doux » que nous venons d'évoquer) et agissent comme personnages de ces scènes. Cette personnification des instruments par le biais des motifs qu'ils jouent donne aux *bicinia* pour voix et instrument présents dans les *Madécasses* une évidence scénique et dramatique (on *voit* agir les personnages, on *entend* l'instrument *comme* agissant aux côtés du personnage qui chante) qu'il n'est pas abusif, d'après nous, de lier directement à l'exemple de « Der kranke Mond ». La théâtralisation du genre de la mélodie serait ainsi l'héritage musico-dramatique de *Pierrot lunaire* (dont l'origine se trouve dans le théâtre musical) dans les *Chansons madécasses*.

L'effet obtenu par Ravel à travers cette exploitation expressive de l'ostinato – où l'on pourrait voir une influence stravinskienne – et de la personnification des instruments en contrepoint avec la voix dépasse en puissance évocatrice d'autres passages érotiques (et non exotiques) dans la mélodie française de l'époque de Ravel, où l'excitation et la suggestion de l'acte sexuel sont réalisées par des moyens musicaux plus traditionnels. Un exemple très proche de « Nahandove » se trouve dans « Adieux », op. 8, n° 1 (1921) d'Albert Roussel, sur un texte de Herni de Régnier. Dans cette mélodie, on retrouve l'image de l'amant qui écoute avec un désir montant les pas de sa bien-aimée qui approche (« Les voici qui montent les marches | De l'escalier de pierre blanche ; | Tu marches | Le long du corridor ») ; ici, comme chez Ravel, la respiration haletante de la femme (qui a monté les escaliers) se fond dans celle de l'homme (qui l'attend avec impatience) : « Et tu t'arrêtes, je te sens | Derrière la porte fermée ; | Ton cœur bat vite et tu respires | Et je t'entends, | Et j'ouvre vite à ton sourire | La porte prompte ». Pour rendre cette frénésie palpitante, Roussel recourt à deux progressions ascendantes. La première (mi_4 bémol-la_4) accompagne la femme qui monte les escaliers (de « Les voici » à « Et tu t'ar[-rêtes] »), utilisant un patron arpégé qui reprend la formule d'accompagnement du début de la pièce tout en la rendant plus dynamique et irrégulière : l'image mélancolique et contemplative du début (« Il est de doux adieux au seuil des portes, | Lèvres à lèvres pour une heure ou pour un jour ») devient ici une action présente et cinétique (figure 15). Roussel, plus traditionnel que Ravel, cherche une cohésion musicale (par le développement et les relations harmoniques entre les sections) davantage qu'une efficacité théâtrale.
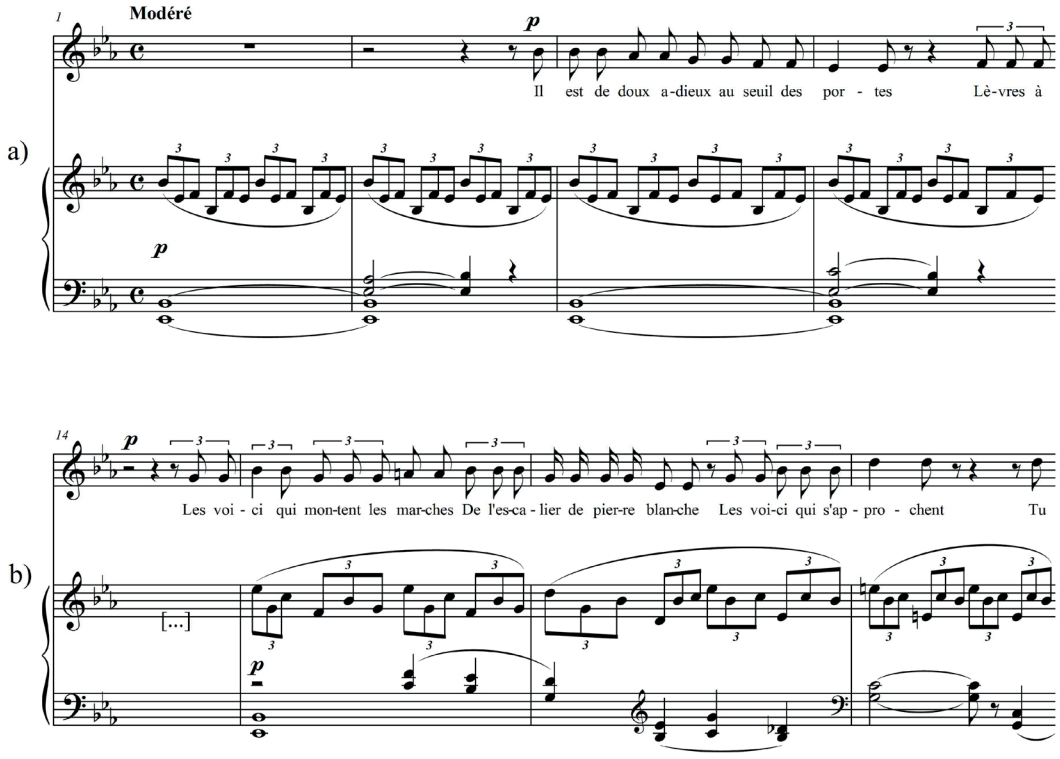


*Figure 15 : Albert Roussel, « Adieux », op. 8, n° 1 (*Quatre poèmes*, op. 8, 1907) : la transformation de a) l'arpège d'accompagnement statique (mes. 1-4) en b) module d'accompagnement dynamique (mes. 14-17) – transcription. Extrait sonore.*

Lorsque la bien aimée arrive à la porte, Roussel change le module d'accompagnement par une alternance irrégulière de figures pointées (𝅗𝅥.. 𝅘𝅥𝅯 et 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅯) qui, en continuant la progression ascendante jusqu'au fa_5 dièse, transposent musicalement le halètement du souffle et l'impatience de la rencontre. Une fois la porte ouverte, l'homme s'exclame « ô bien aimée », et la suite de la scène est laissée au piano seul (figure 16). Tout d'abord frénétique et passionnée (*ff*), la mélodie accompagnée du piano arrive, « en retenant progressivement et diminuant », sur un long do_3, *poco sfz*, où tout mouvement mélodique et harmonique s'arrête et laisse la place (mes. 35-40) à une figuration que, dans le contexte, l'auditeur associera facilement à la reprise du souffle post-coïtale. Nous sommes dans le domaine de la musique descriptive, où chaque évènement est mimé par une figuration musicale.
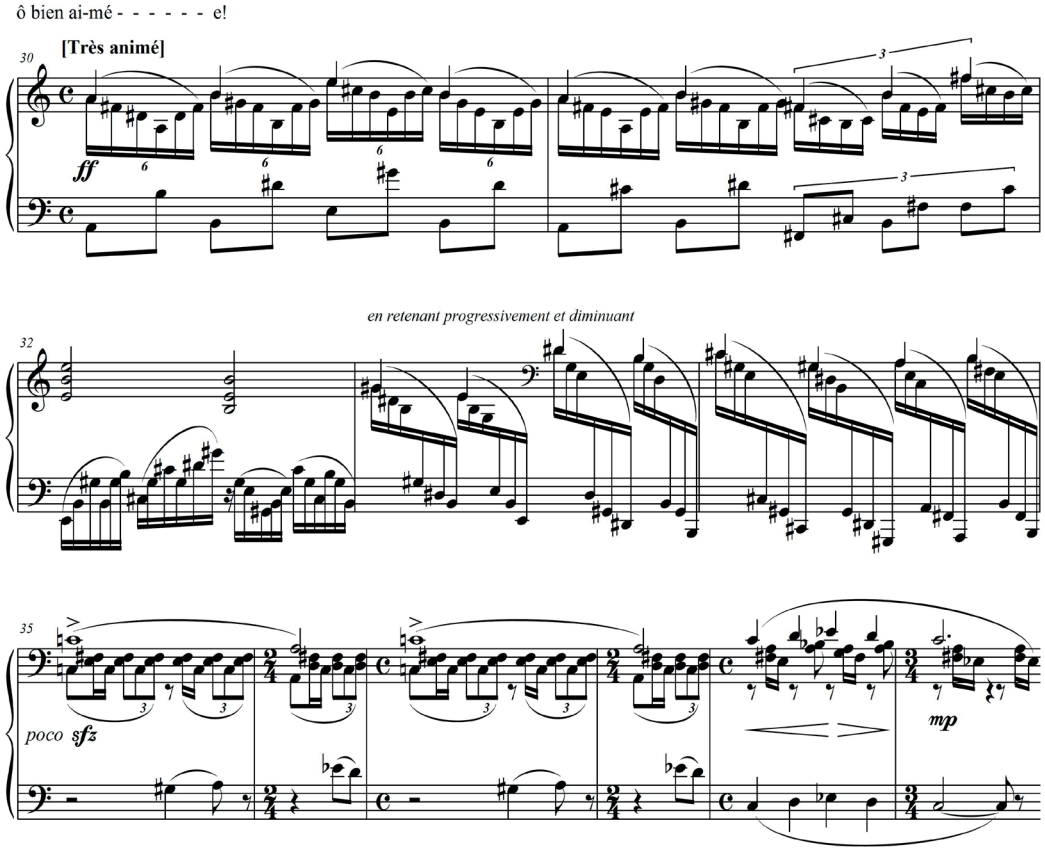


*Figure 16 : Albert Roussel, « Adieux », op. 8, n° 1 (*Quatre poèmes*, op. 8, 1907) : passion (mes. 30-34) et répit (mes. 35-40) dans l'interlude au piano qui suit le moment où les deux amants se retrouvent – transcription. Extrait sonore.*

Cette analyse d'une mélodie « érotique mais non exotique » de Roussel est utile pour mettre en perspective « Nahandove » sur le plan culturel (la mélodie française des années 1920 pouvait accueillir un sujet érotique sans qu'il soit forcément protégé par un décor exotique, bien que ce dernier continuât à fournir un espace pour rendre le premier plus explicite) et intertextuel. L'intertextualité pourrait s'étendre en arrière jusqu'à « Green » (1886) de Debussy (dans la section « Aquarelles » des *Ariettes oubliées*, texte de Paul Verlaine), où l'on retrouve une scène explicite d'apaisement après un rapport sexuel : « Sur votre jeune sein, laissez rouler ma tête | Toute sonore encore de vos derniers baisers. | Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête, | Et que je dorme un peu, puisque vous reposez ». Debussy décrit l'*après*, Roussel l'*avant* (et laisse à la seule musique, selon notre lecture, la description du *pendant*). Ravel trouve dans « Nahandove » un texte lui permettant d'expérimenter la mise en musique d'une entière scène d'amour et, dans « Il est doux », il arrive, par le biais d'un emploi efficace du motif de réminiscence, à visualiser l'étreinte qui n'est que songée dans le texte. Plutôt que de segmenter les différentes phases de la scène par des figures musicales descriptives (comme chez Roussel), Ravel joue avec un nombre limité d'éléments (notamment les différentes formes du motif à chute lié à Nahandove et la construction d'ostinatos) qu'il combine et transforme selon les exigences expressives du texte. Une

économie de moyens qui n'est en rien « bibiste » (comme dans la *Rapsodie nègre*) ou dictée par une sorte de primitivisme superficiel, mais qui tend vers l'évidence scénique par des procédés musico-dramatiques.

Éviter d'entendre les moyens d'écriture des *Chansons madécasses* comme des choix exclusivement « exotiques » permet d'en saisir la spécificité expressive. Comme l'écrit Roland-Manuel : « son lyrisme, amoureux de la belle Nahandove, quitte un instant pour cette Vénus exotique les enchantements de la féerie, les tréteaux de la comédie et chante pour une fois l'ardeur des voluptés terrestres » (Roland-Manuel [1938]2000, p. 129).

Bibliographie

Adorno, Theodor W. (2003), « Ravel » [1930], dans *Moments musicaux*, traduction et commentaire de Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, p. 53-57.

Al-Taee, Nasser (2010), *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, Farnham/Burlington, Ashgate.

Arbo, Alessandro (2002), « Entendre comme. Réflexions sur un thème de Wittgenstein », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 33, nº 2, p. 149-169.

Arbo, Alessandro (2009), « Some Remarks on "Hearing-as" and its Role in the Aesthetics of Music », *Topoi*, vol. 28, p. 97-107.

Arbo, Alessandro (2012), « Typologie et fonctions de l'"entendre comme" », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 43, nº 1, p. 95-106.

Arbo, Alessandro (2013), *Entendre comme. Witgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann.

Bastin, Éric (1991), *The Art of 20th-Century Ballet*, VHS, Polygram vidéo.

Born, Georgina, et David Hesmondhalgh (dir.) (2000a), *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

Born, Georgina, et David Hesmondhalgh (2000b), « Introduction. On Difference, Representation, and Appropriation in Music », dans Georgina Born et David Hesmondhalgh (dir.), *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, p. 3-58.

Brody, Elaine (1985), « Letters from Judith Gautier to Chalmers Clifton », *The French Review*, vol. 58, nº 5, p. 670-674.

Dagen, Philippe ([1998]2010), *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion.

Duchesneau, Michel (1997), *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga.

Fredrickson, George M. ([2002]2003), *Racisme, une histoire*, traduit l'anglais par Jacqueline Carnaud, Paris, Liana Levi.

Fulcher, Jane (2005), *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914-1940*, Oxford/New York, Oxford University Press.

Hell, Henri (1978), *Francis Poulenc, musicien français*, Paris, Fayard.

Hoérée, Arthur (1925a), « Les mélodies et l'œuvre lyrique », *La Revue musicale*, vol. 6, nº 6 (avril), numéro spécial « Maurice Ravel », p. 46-64.

Hoérée, Arthur (1925b), « *Chanson madécasse*, par M. Ravel (Soirée Mrs Coolidge) », *La Revue musicale*, vol. 6, nº 11 (octobre), p. 243-244.

Hoérée, Arthur (1938), « L'œuvre vocale », *La Revue musicale*, [vol. 19], nº 187 (décembre), numéro spécial « Hommage à Maurice Ravel », p. 102-109/294-301.

Huebner, Steven (2011), « Ravel's Poetics. Literary Currents, Classical Takes », dans Peter Kaminsky (dir.), *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, Rochester, University of Rochester Press, p. 9-40.

Huebner, Steven (2014), « Ravel's Politics », *The Musical Quarterly*, vol. 97, nº 1, p. 66-97.

James, Richard S. (1990), « Ravel's *Chansons Madécasses.* Ethnic Fantasy or Ethnic Borrowing? », *The Musical Quarterly*, vol. 74, nº 3, p. 360-384.

Jankélevitch, Vladimir (1956), *Ravel*, Paris, Éditions du Seuil.

Kaminsky, Peter (2000a), « Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms. Text-Music Transformation in Ravel's Vocal Works », *Music Analysis*, vol. 19, nº 1, p. 29-68.

Kaminsky, Peter (2000b), « Vocal Music and the Lures of Exoticism and Irony », dans Deborah Mawer (dir.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 162-187.

Kaminsky, Peter (2004), « Ravel's Late Music and the Problem of "Polytonality" », *Music Theory Spectrum*, vol. 26, nº 2, p. 237-264.

Kaminsky, Peter (dir.) (2011), *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, Rochester, University of Rochester Press.

Kelly, Barbara L. (2011), « Re-presenting Ravel. Artificiality and the Æsthetic of the Imposture », dans Peter Kaminsky (dir.), *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, Rochester, University of Rochester Press, p. 41-62.

Kelly, Barbara L. (2013), *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, Boydell Press.

Kelly, Barbara L. (2014), « Milhaud et Ravel. Affinités, antipathies et esthétiques musicales françaises », dans Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie (dir.), *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur*, Paris, Vrin, p. 133-152.

Lacombe, Hervé (2013), *Francis Poulenc*, Paris, Fayard.

Lalo, Pierre (1899), « Concert à la Société nationale de musique. M. Ravel », *Le Temps*, vol. 39, nº 13886 (13 juin), p. 3.

Lazzaro, Federico (2014), « Bilitis après Debussy. Hommage, influence, prise de distance ? », *Revue musicale OICRM*, vol. 2, nº 1, numéro thématique « La réception de Debussy au XXe siècle. Incidences, influences et autorité », http://ancien.revuemusicaleoicrm.org/bilitis-apres-debussy-hommage-influence-prise-de-distance, consulté en novembre 2015.

Le Guide du concert (1927), vol. 13, nº 30 (29 avril), p. 866.

Levinson, Jerrold (1990), *Music, Art, and Metaphysics. Essays in the Philosophical Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press.

Linossier, Raymonde ([1918]2015), *Bibi-la-Bibiste. Breve romanzo dadaista*, édition établie par Antonio Castronuovo, Florence, Stampalternativa.

Locke, Ralph P. ([2001]2014), « Exoticism », *Oxford Music Online. Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45644, consulté en novembre 2015.

Locke, Ralph P. (2009), *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.

Machart, Renaud (1995), *Poulenc*, Paris, Éditions du Seuil.

MacKenzie, John (1995), *Orientalism. History, Theory, and the Arts*, Manchester, Manchester University Press.

Malvano, Andrea (2008), « Claude Debussy et la nozione di *lointain* », *Musica/Realtà*, nº 85, p. 19-40.

Marnat, Marcel (1995), *Maurice Ravel*, Paris, Fayard.

Mawer, Deborah (2006), *The Ballets of Maurice Ravel*, Aldershot, Ashgate.

Musiques bizarres à l'Exposition (1889) (1889), transcriptions de [Louis] Benedictus, Paris, Hartmann.

Musiques bizarres à l'Exposition de 1900 (1900), transcriptions de [Louis] Benedictus, Paris, Sociétés d'éditions littéraires et artistiques/Enoch.

Nichols, Roger (dir.) (1987), *Ravel Remembered*, London, Faber.

Orenstein, Arbie ([1968]1991), *Ravel, Man and Musician*, New York, Dover.

Orledge, Robert (2000), « Evocations of Exoticism », dans Deborah Mawer (dir.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 27-46.

Ormoy, Marcel, ([1910]), *Les poésies de Makoko Kangourou*, publiées par Marcel Prouille [pseud. de Marcel Ormoy] et Charles Mouilé, Paris, Dorbon aîné.

Parny, Évariste de (1788), *Œuvres complètes du chevalier de Parny*, Paris, Hardouin et Gattey.

Parny, Évariste de (2010), *Œuvres complètes*, Paris, L'Harmattan.

Pasler, Jann (2000), « Race, Orientalism, and Distinction in the Wake of the "Yellow Peril" », dans Georgina Born et David Hesmondhalgh (dir.), *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, p. 86-142.

Poulenc, Francis (2011), « Notes sur Ravel » [1964], dans *J'écris ce qui me chante*, écrits et entretiens, réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon, Paris, Fayard, p. 370-372.

Prunières, Henry (1926a), « *Trois Chansons madécasses* de Maurice Ravel (Soirée de Mrs Coolidge, à la Salle Érard) », *La Revue musicale*, vol. 7, nº 9 (juillet), p. 60-62.

Prunières, Henry (1926b), « Le IVe Festival de la S.I.M.C. à Zurich », *La Revue musicale*, vol. 7, nº 10 (août), p. 160-166.

Puri, Michael (2011a), « Adorno's Ravel », dans Peter Kaminsky (dir.), *Unmasking Ravel. New Perspectives on the Music*, Rochester, University of Rochester Press, p. 63-82.

Puri, Michael (2011b), *Ravel the Decadent. Memory, Sublimation, and Desire*, Oxford/New York, Oxford University Press.

Quesney, Cécile (2012), « Ravel et les "nouveaux jeunes" », communication présentée dans le cadre du séminaire *Maurice Ravel et son temps. Tradition, exotisme et modernité*, sous la direction de Michel Duchesneau, Université de Montréal, 8 novembre.

Ravel, Maurice (1909), *Histoires naturelles*, Paris, Durand.

Ravel, Maurice (1926), *Chansons madécasses*, Paris, Durand.

[Ravel, Maurice] (1931), « Entretien avec Ravel », *La Revue musicale*, vol. 12, nº 113 (mars), p. 193-194, désormais dans Maurice Ravel (1989), *Lettres, écrits, entretiens*, édités par Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, p. 359-360.

Ravel, Maurice (1938), « Esquisse autobiographique », *La Revue musicale*, [vol. 19], nº 187 (décembre), numéro spécial « Hommage à Maurice Ravel », p. 17-23/209-215, désormais dans Maurice Ravel (1989), *Lettres, écrits, entretiens*, édités par Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, p. 43-47.

Ravel, Maurice (1989), *Lettres, écrits, entretiens*, édités par Arbie Orenstein, Paris, Flammarion.

Richon, Emmanuel (2000), *Le voyage de Baudelaire à l'île Maurice et à la Réunion*, Sainte Clotilde, Sham's Editions.

Ridley, Aaron (2004), *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Roland-Manuel (1926), « Maurice Ravel et le théâtre (II) », *Revue Pleyel*, nº 37 (15 octobre), p. 13-15.

Roland-Manuel ([1938]2000), *Ravel*, Paris, Mémoire du livre.

Roussel, Albert ([1921]1989), *Douze Mélodies*, Paris, Rouart-Lerolle/Salabert.

Saïd, Edward W. ([1978]1980), *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil.

Stankis, Jessica E. (2015), « Maurice Ravel's "Color Counterpoint" through the Perspective of Japonisme », *Music Theory Online*, vol. 21, nº 1, http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.1/mto.15.21.1.stankis.html, consulté en novembre 2015.

Taylor, Timothy D. (2007), *Beyond Exoticism*, Durham, Duke University Press.

Wittgenstein, Ludwig ([1953]2004), *Recherches philosophiques*, traduit de l'allemand par Françoise Dastur *et al.*, apparat critique d'Elisabeth Rigal, Paris, Gallimard.

Zank, Stephen (2009), *Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel*, Rochester, University of Rochester Press.

Discographie (extraits sonores)

Schönberg, Arnold (1956), *Pierrot lunaire*, Ethel Semser (soprano), Virtuoso Chamber Ensemble, René Leibowitz (chef d'orchestre), BAM LD016. Réédition numérique dans « BnF Collection sonore ».

Ravel Maurice (1932), *Chansons madécasses*, Madeleine Grey (mezzo), ensemble non spécifié, Maurice Ravel (chef d'orchestre), Polydor 561075-561077. Réédition numérique dans « BnF Collection sonore » : *Hommage à Maurice Ravel*.

Ravel, Maurice (1952), *Histoires naturelles*, Gérard Souzay (baryton), Jacqueline Bonneau, Decca LX 3077. Réédition numérique dans « BnF Collection sonore ».

Roussel, Albert (2008), *Les mélodies*, Yann Beuron (ténor), Marie Devellereau (soprano), Laurent Naouri (baryton), Billy Eidi (piano), Étienne Plasman (flûte), Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Jean-Yves Ossonce (chef d'orchestre), Timpani 2C2150.

Minarets et pagodes. L'Orient ravélien

Michel Duchesneau

Résumé

L'œuvre du compositeur Maurice Ravel (1875-1937) fait résonner un Orient singulier. Si on y découvre l'ombre scintillante du monde de la pacotille « fin de siècle », on y trouve aussi les couleurs chaudes et rêveuses que la littérature et la peinture ont données à un Orient imaginé depuis plus de deux siècles. Au cours de cet article, nous présenterons quelques aspects de l'œuvre de Ravel qui font appel à une culture de l'Orient basée sur le récit et l'imagination. C'est par un processus d'appropriation très particulier que le compositeur réalise certaines de ses œuvres les plus emblématiques et caractéristiques de ce que nous appellerons un orientalisme « poétique ». Nous puiserons nos exemples musicaux dans *Shéhérazade* (1903) et *Ma Mère l'Oye* (1910).

Mots clés : contes fantastiques ; *Ma Mère l'Oye* ; orientalisme musical ; Ravel ; *Shéhérazade*.

Abstract

The works of composer Maurice Ravel (1875-1937) call to mind a very specific vision of the Orient. While the music reveals shimmering shadow of a tawdrier *fin-de-siècle* world, summons the warm and dreamy colours used to portray the Orient by writers and painters over the two previous centuries. This lecture provides a window on various aspects of Ravel's work that develop from a construct of the Orient that was firmly based on stories and the imagination. The composer used a very specific process of appropriation to create some of his most emblematic pieces—a process we would characterize as "poetic" Orientalism. Musical examples will include excerpts from *Shéhérazade* (1903) and *Ma Mère l'Oye* (1910).

Keywords: fairytales; *Ma Mère l'Oye*; musical orientalism; Ravel; *Shéhérazade*.

La musique de Maurice Ravel (1875-1937) fait résonner un Orient singulier. Si dans ses œuvres orientalisantes on découvre l'ombre scintillante du monde de la pacotille « fin de siècle »[1], on y trouve aussi les impressions sonores des expositions universelles de 1889 et de 1900 où il entend, entre autres, le gamelan balinais[2] et les couleurs chaudes et rêveuses que la peinture et la littérature ont données à un Orient imaginé depuis plus de deux siècles. Mais qu'en est-il vraiment de la connaissance de l'Est de Ravel ?

L'étude récente de Marcel Marnat sur la bibliothèque du compositeur (Marnat 2013-2014, p. 6-45), suggère avec pertinence que le rapport au monde qui entoure le compositeur est complexe, diffus, hétéroclite et, en matière d'influence culturelle, finalement très personnel. Bien que la bibliothèque dans son état actuel, soit incomplète et qu'à n'en pas douter, certains ouvrages ont disparu, le catalogue établi par Marnat permet néanmoins de se faire une bonne idée de l'environnement littéraire de Ravel. Il nous permet aussi d'avancer quelques idées au sujet d'un orientalisme ravélien dont les fondements appartiendraient à un mélange remarquable de contemporanéité et de classicisme issu du XVIII[e] siècle français. Nous concentrerons notre attention sur deux œuvres : *Shéhérazade* pour voix et orchestre (1903) et « Laideronnette, impératrice des pagodes », pièce tirée de *Ma Mère l'Oye* (1910) dont nous éclairerons les contours littéraires par les traces d'orientalisme laissées par le contenu de la bibliothèque de Ravel.

Malgré l'hétérogénéité de cette bibliothèque, la présence de certains ouvrages permet légitimement d'avancer que le compositeur avait un rapport à l'Orient fait à la fois d'une connaissance intime des œuvres littéraires et musicales orientalisantes modernes comme celles de son ami poète Tristan Klingsor[3] ou celles de musiciens comme Rimsky-Korsakov et Borodine et d'une connaissance commune à l'époque, acquise probablement à travers la littérature et l'iconographie abondante d'ouvrages populaires, mais qui se distingue par le fait que ce rapport se situe essentiellement en dehors des sphères plus spécialisées de l'orientalisme. On trouve ainsi dans sa bibliothèque, certaines des œuvres littéraires les plus marquantes du XIX[e] siècle quant à l'attrait qu'a suscité l'Orient chez les artistes français. *Les Orientales* (1829), recueil de poésies de Victor Hugo, *Les Voyages en Orient* (1851, 2 vol.) de Gérard de Nerval et le *Voyage en Orient* (1835) d'Alphonse de Lamartine[4] sont présents sur les rayons de la bibliothèque de Ravel.

1 Lorsque le compositeur s'installe dans sa petite maison de Montfort-l'Amaury, il y aménage un vestibule japonais. Un journaliste hollandais qui rendit visite à Ravel chez lui témoigne à propos de sa maison : « nous avons l'impression d'être dans une boutique de chinoiseries, où se trouverait exposé un siècle d'exotisme » (Ravel 1989, p. 361).

2 Orledge rappelle ainsi que même si le compositeur n'a que 14 ans à l'époque, il est néanmoins fasciné par ce qu'il découvre et en retient une impression musicale durable dont les échos se feront sentir tant dans *Shéhérazade. Ouverture de féerie* (1898) que dans *Ma Mère l'Oye* (Orledge 2000, p. 29).

3 Tristan Klingsor est le pseudonyme du poète, musicien et critique d'art Léon Leclère (1874-1966).

4 L'ouvrage a pour titre *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient (1832-1833), ou Notes d'un voyageur*.

On ne trouve pas de trace dans sa correspondance, ni dans les témoignages concernant Ravel, ni même dans les biographies du compositeur, du fait qu'il se soit intéressé aux travaux, par exemple, d'un Samuel Bing qui publia entre 1888 et 1891 un célèbre périodique consacré à l'Orient artistique, *Le Japon artistique*, ou qu'il ait fréquenté des galeries d'art oriental. Mais d'après Marnat, Ravel possédait des estampes japonaises[5]. Il en aura fait l'acquisition d'une manière ou d'une autre, sans que l'on puisse en déterminer précisément la provenance, du moins pour l'instant. Cependant, si à l'instar de Debussy, la présence typée de l'art oriental est représentée par les estampes à Montfort-l'Amaury, cette présence est renforcée par l'existence dans sa bibliothèque d'ouvrages sur le sujet. C'est ainsi que des ouvrages singuliers surgissent au fil de l'exploration de la bibliothèque. C'est le cas, par exemple, de l'ouvrage sur les estampes japonaises de Edward F. Strange, *The Colour-Prints of Japan. An Appreciation and History* (1906, London, A. Siegle)[6], ou de la traduction du livre sur les estampes japonaises de Woldemar von Seidlizt publié en allemand en 1897 puis en français en 1911 (trad. A. Lemoisne, Paris, Hachette), ou encore d'un fascicule de Charles Leroux sur *La Musique classique japonaise* comportant de nombreuses transcriptions et explications techniques et publié dans le *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris* en 1910[7].

Autant de preuves qui témoignent de l'empreinte d'un grand Orient chez Ravel construit tant sur des œuvres littéraires que sur des ouvrages plus techniques. À propos de son rapport à la littérature, Marnat dit de Ravel qu'il « aura été "littéraire" à sa manière » (Marnat 2013-2014, p. 30) puisqu'entre autres, il ne fit pas d'études classiques. On pourrait ajouter que Ravel fut un orientaliste à sa manière – et c'est que nous tenterons de démontrer dans cet article.

On ne peut nier que Ravel a certainement été influencé par ce que plusieurs commentateurs de son œuvre nomme l'« air du temps, chargé de saveurs orientalisantes » (Revol 2000, p. 253). On cite régulièrement ce qu'il aurait confié à Roland-Manuel pour son autobiographie comme quoi l'écriture des trois poèmes pour voix et orchestre *Shéhérazade* de 1903 aurait été influencée par Debussy. Ravel ajoute à ce commentaire : « là encore, je cède à la fascination profonde que l'Orient exerça sur moi dès mon enfance » (Ravel 1989, p. 44). Le « là encore » fait référence à l'ouverture *Shéhérazade* composée un peu plus tôt en 1898 et dont il parle quelques lignes auparavant. Quant au fait que Ravel rattache son intérêt pour l'Orient à son enfance, cela semble effectivement probable puisqu'on retrouve dans sa bibliothèque un grand nombre de livres qui ont appartenu à son père et à son grand-père et qui ont sans aucun doute alimenté cette fascination de jeunesse. Outre les ouvrages romantiques d'Hugo, Nerval ou Lamartine déjà nommés, citons à titre d'exemple

5 Voir Marnat 2011-2012.

6 Ouvrage dédicacé à « *M. Maurice Ravel / in remembrance of a / very kind visit to Newcastle / Jan 20th & Jan 23-25, 1911, from Henry Dakins & from Winifred Dakins* ».

7 L'article s'accompagne d'une transcription d'une pièce musicale accompagnant une danse, *Mushiroda*.

l'exemplaire des *Mille et un jours. Contes orientaux traduits du turc, du persan et de l'arabe, par Petis-de-la-Croix, Galland, Cardonne, Chawis et Cazotte, etc., avec une notice, par M. Collin de Plancy* publié en 1826 (5 vol., Paris, Rapilly), et celui des *Contes inédits des Mille et une nuits* de Joseph de Hammer paru en 1828 (3 vol., Paris, Librairie orientale de Dondey-Dupré père et fils).

La fascination de Ravel pour l'Orient née dans son enfance est alimentée au tournant du siècle par des fréquentations marquantes. Les biographes du compositeur nous rappellent que le compositeur a été un familier des Bénédictus (Édouard Bénédictus[8] et Judith Gautier[9]), auteurs des volumes *Les Musiques bizarres à l'exposition* (1889 et 1900, Paris G. Hartmann) et animateurs d'un cercle orientaliste réputé[10]. Roger Nichols indique qu'à partir de 1904, Édouard Bénédictus participe aux rencontres du groupe d'amis surnommé les « Apaches »[11], constitué pour la plupart d'artistes et mené par Ravel, Ricardo Viñes et Michel-Dimitri Calvocoressi (Nichols 2011, p. 43). C'est probablement par l'intermédiaire de ce dernier que Ravel est admis dans le salon de Judith Gautier. Dans une lettre à Maurice Delage datant du 15 août 1905, Ravel signale à son ami qu'il va « poser chez Mme Benedictus ». Il écrit « Édouard [Bénédictus] a lâché la décoration et s'est lancé dans la peinture. J'ai vu hier des paysages qui m'ont semblé fort curieux » (Ravel 1986, p. 26). Ravel semble effectivement en contact très régulier avec les Bénédictus si l'on se fie à une autre lettre de 1905. Après l'échec du Prix de Rome, circulera dans les couloirs du ministère que Ravel pourrait se voir offrir un poste[12]. Dans un accès d'aventurisme, ce poste devait mener le compositeur loin en mission… Ravel raconte à Ida Godebska en août 1905 :

> La mission ? Ah oui ! Ça n'a pas encore fini de me tourmenter. […] J'ai été tenté de me réjouir lorsque Calvo m'a appris les intentions du ministère à mon endroit, si j'ose m'exprimer ainsi. Ces intentions étaient telles : on choisira la première occasion pour me confier un semblant de mission me permettant de rester à Paris. Un simple prétexte à me faire émarger au budget, enfin. Là-dessus, je vais voir Gaveau, de qui j'avais reçu, à Amsterdam, une convocation, comme vous le savez. Et j'apprends que c'est le susdit Gaveau, attaché aux Beaux-Arts, qui avait eu cette idée géniale et l'avait communiquée au Ministre. Ma foi, quand j'ai vu cela, je n'ai pu m'empêcher de lui dire mon désir d'aller en Orient, ce dont il a pris note. Naturellement, en rentrant, je commençais déjà à regretter d'avoir parlé inconsidérément. Mais tout s'en mêle pour me tracasser. Hier soir, visite à Mme Benedictus, dont le frère a été

8 Édouard Bénédictus (1878-1930) possède de nombreux talents. Il sera dessinateur, décorateur, chimiste (il invente un type de verre renforcé dit feuilleté) et musicien.

9 Maîtrisant le chinois, Judith Gautier (1845-1917) publiera en 1867 un premier recueil de poèmes anciens chinois *Le Livre de Jade*, sous le pseudonyme de Judith Walter puis le remaniera en 1902. Elle publiera plusieurs œuvres de fictions inspirées de l'Orient ainsi que des livres de vulgarisations (*En Chine*, 1911 ; *Le Japon*, 1912).

10 C'est Judith Gautier (1845-1917) qui est l'âme de ce cercle.

11 Voir Pasler 2007.

12 Voir aussi Orledge 2000, p. 32.

> nommé récemment conseiller à la cour d'appel de… Pondichéry !!
> Impressions, épistolaires et extasiées : atmosphère singulière, foules bigarrées, palais, éléphants, singes, gazelles, Ceylan, Batavia, zut !
> L'effet n'a pas été long à se produire : ce matin, je débouchais de la gare de Constantinople, sur une terrasse dominant le Bosphore. Et comme je me penchais pour découvrir un site que l'on m'assurait merveilleux, on est venu me réveiller (Ravel 1989, p. 77-78).

Ravel ne partira jamais pour Ceylan ou Pondichéry. Tout au plus écoutera-t-il avec beaucoup d'intérêt les récits de voyages de son ami Maurice Delage en 1912[13]. Ravel aura voyagé, mais il aura de toute évidence privilégié l'Ouest à l'Est, contrairement à Delage, Roussel et même Saint-Saëns. À l'évidence, ce sont donc les images que la littérature et les arts visuels lui procurent du monde oriental depuis son enfance qu'il favorisera et qui seront les piliers de son inspiration. Avec toute l'ironie amusée qui semble animer la vie et l'œuvre de Ravel[14], on ne peut que sourire lorsqu'on lit le récit qu'il fait du projet ministériel qui le concernait. Mais on peut prendre aussi la mesure du rapport distancié que le compositeur a vis-à-vis l'orientalisme lorsque l'on considère les propos rapportés par Hélène Jourdan-Morhange. En parlant d'un ballet-opéra inspiré par l'histoire d'Ali Baba et qui aurait porté le titre de *Morgiane*, Ravel aurait dit : « "Ce sera magnifique […] il y aura du sang, de la volupté et de la mort…" et, ajoutait-il avec un air très sérieux, "je ferai du Massenet"[15] » (Jourdan-Morhange 1945, p. 113). Orledge suggère que pour Ravel l'évocation imaginaire de l'Orient est tout aussi porteuse musicalement que ne l'aurait été une connaissance réelle des pays par l'intermédiaire du voyage. Mais si l'on peut être d'accord avec le musicologue quant à l'impossibilité de déterminer si les œuvres produites par les compositeurs qui ont découvert par eux-mêmes les sources de leur inspiration sont d'une plus grande qualité que celles conçues par ceux qui ne l'aurait pas fait (Orledge 2000, p. 32), on ne peut nier que dans le cas de Ravel, la singularité de ses œuvres exotiques découle à la fois d'une distanciation volontairement entretenue et d'une inspiration qui est le fruit du mélange entre modernité artistique et culture classique dont les fondements sont profondément ancrés dans la société française du XIXe siècle.

13 Maurice Delage fit un long voyage en Orient de décembre 1911 à mai 1912. Il en rapporta, entre autres, l'inspiration musicale des *Quatre poèmes hindous* (1914). Voir Rodriguez 2001, p. 37-41.

14 À propos de l'ironie chez Ravel, voir l'ouvrage informé de Stephen Zank (2009), *Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel*.

15 Ravel fait peut-être référence à l'opéra *Le Roi de Lahore* que Massenet compose en 1877 et qui raconte l'histoire d'une prêtresse Sita dont le projet mariage avec le roi Alim est anéanti par un ministre qui tue le roi. Ce dernier obtient des dieux de revenir sur terre. Il dénonce le ministre qui épouse Sita. Celle-ci s'enfuie avec son bien aimé mais, découverts, ils se donnent la mort.

Shéhérazade, la fée des *Mille et une nuits*

Par l'entremise de quelques idées que nous suggèrent les trois poèmes *Shéhérazade* de Ravel, nous réfléchirons d'abord sur cette singulière culture de l'Orient basée sur le récit et l'imagination. C'est par un processus d'appropriation très particulier que le compositeur réalise cette œuvre que nous qualifierions d'orientalisme poétique comme ce sera d'ailleurs le cas avec *Ma Mère l'Oye* dont le mouvement « Laideronnette, impératrice des pagodes » nous occupera dans un second temps. Dans les deux cas, l'approche ravélienne peut être associée à deux caractéristiques de l'orientalisme qu'Edward Locke relie à la modernité (Locke 2009, p. 215-217) : la quête de l'originalité et le rejet des représentations réalistes au profit d'une construction d'un univers rêvé où se croisent beauté idéalisée, désir et violence.

Nous n'entrerons pas ici dans une discussion détaillée de l'œuvre éponyme de Ravel, l'« Ouverture de féerie » *Shéhérazade* et qui devait précéder un opéra qui ne verra jamais le jour. L'œuvre témoigne à la fois de l'influence de Debussy et des Cinq Russes et tout particulièrement de Borodine[16]. Elle appartient à l'univers de l'orientalisme musical qui mélange l'Orient musical des Russes[17] à celui des Français, si l'on pense, par exemple, aux thèmes et aux musiques que le Prix de Rome appelle à l'époque. Mais tout comme pour les cantates que Ravel prépare[18], l'ouverture pose plus d'un problème esthétique pour les musiciens conservateurs de la Société nationale de musique (SNM ; Nichols 2011, p. 30) et certains critiques comme Henry Gauthier-Villars taillera en pièces l'œuvre du jeune « symbolard »[19] ; d'autres, comme Pierre Lalo, bien que très critiques, considèrent qu'« il peut sortir de là un artiste » (Lalo 1899, p. 3). Si l'ouverture *Shéhérazade* a connu un succès très mitigé et que l'œuvre souffre de défauts structurels rédhibitoires[20], les poèmes avec orchestre, eux, ont rapidement été considérés comme une œuvre importante du compositeur.

L'ouverture nous confirme cependant l'intérêt bien réel de Ravel pour l'Orient et ce qu'il implique musicalement pour l'élève de Fauré. L'influence des partitions russes décuple l'intérêt des jeunes musiciens de la classe du maître pour l'orchestration et la nouveauté des couleurs orchestrales des Cinq Russes. C'est d'ailleurs cet aspect de l'œuvre que Ravel met en lumière lorsqu'il fait le point avec Florent Schmitt sur le concert de la SNM où l'œuvre est créée. Dans une lettre à son ami compositeur du 9 juin 1899, il insiste sur sa satisfaction quant à l'orchestration de l'ouverture (Ravel 1989, p. 63). L'intérêt musical pour la thématique est d'autant plus évident à l'époque

16 Voir à ce sujet Orledge 2000.

17 On pense évidemment à *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov, à *Islamey* de Balakirev et à *Dans les steppes de l'Asie centrale* de Borodine.

18 Voir au sujet des cantates de Ravel, entre autres, Huebner 2011.

19 Le critique écrira, entre autres, que l'ouverture n'était qu'« un gauche démarquage de l'école russe, du Rimsky tripatouillé par un debussyste jaloux d'égaler Erik Satie » (Gauthier-Villars 1902, p. 125). Dans une lettre (20 août 1898) à M^me^ René de Saint-Marceaux, le jeune Ravel se qualifie lui-même de « petit symbolard » (Ravel 1989, p. 61).

20 Voir Russ 2000, p. 118-120.

que le compositeur revient donc à la charge en 1903 avec une nouvelle *Shéhérazade*, trois poèmes pour voix et orchestre sur des textes de son ami Tristan Klingsor qui porte indubitablement l'emprunte d'un orientalisme franco-russe.

Le témoignage de Klingsor, qui ne doit peut-être pas être pris totalement au pied de la lettre, nous renseigne cependant sur le mode de préhension de l'Orient par les artistes qui gravitent autour de l'Apachie. Dans son hommage à Ravel, publié en 1939 dans le collectif *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, le poète s'exprime en ces termes à propos de l'écriture des poèmes choisis par le compositeur :

> Comment y fus-je amené ? Il me serait malaisé de le dire. Les chemins de l'esprit sont toujours compliqués. L'Orient était dans l'air. Par Bakst, par Rimsky, par le docteur Mardrus, qui traduisait les *Mille et une nuits*. La transposition qu'appliquaient les symbolistes à leurs sentiments en les présentant sous le voile de fictions légendaires, je méditai de l'appliquer en présentant les miens sous un voile persan. Perse de fantaisie, bien entendu. Il suffit d'un mot bien choisi, d'une heureuse résonance, d'une touche de couleur. Jamais je ne m'embarrassai du moindre document. Ai-je même parcouru quelques pages d'anthologie ? Je n'en suis pas sûr. Pas davantage regardé une carte. Ce n'est que plus tard que je lus Hafiz[21] et Omar Khayyam[22]. J'étais alors beaucoup plus attiré par les poètes de la Chine. Peut-être leur goût de la simplicité, de la perfection, transparaît-il dans quelques-unes de mes miniatures persanes (Klingsor 1939, p. 130-131).

Restons prudent, les souvenirs de Klingsor télescopent probablement des événements. Car si nous avons là une confirmation que le mode de connaissance de l'Orient est celui de l'imaginaire fantasmé, les périodes auxquelles les œuvres et les artistes se réfèrent sont tardives. En ce qui concerne Léon Bakst, ses premiers décors et costumes orientalisant arrivent en 1909 avec *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov présenté par les Ballets russes. Quant à la Chine, au Japon et à l'Indonésie (Java), au sein des Apaches, les expositions de 1889 et 1900 ont joué, assurément, un rôle pour la découverte de ces pays. Mais il faut attendre le voyage de Maurice Delage en 1912 pour qu'ils aient un accès direct à des récits, des musiques et des œuvres (estampes) de ces pays[23]. Même à la fin de la première décennie du XX^e^ siècle, la connaissance réelle de la culture orientale reste fragmentaire, car si des études ethnographiques, voire ethnomusicologiques – comme celle de Louis Laloy qui publie en 1903 un volume sur la musique chinoise (Laloy 1903) – commencent à irriguer le savoir, les artistes n'en sont guère friands – si l'on se fie par exemple au témoignage de Godet à propos

21 Khodja Shams-eddine Muhammad dit Hafiz (vers 1320-1389 ou 1390), poète iranien dont l'œuvre est destinée à être chantée.

22 Omar Khayyam (1048-1131), poète, philosophe et mathématicien persan. Klingsor fait probablement référence à la traduction des quatrains du poète persans publiée en 1867 par Jean-Baptiste Nicolas (*Les quatrains de Khèyam*, Paris, Imprimerie impériale).

23 Voir Duchesneau, à paraître. Voir aussi la passage sur Maurice Delage dans l'article « Race, Orientalism, and Distinction in the 'Yellow Peril' » de Jann Pasler (2008, p. 266-282).

de Debussy (Godet 1926, p. 59). Ravel, aura-t-il été plus intéressé ? L'ouvrage de Charles Leroux sur la musique classique japonaise n'est peut-être là que par hasard ; serait-ce un cadeau offert au compositeur ? Marnat a retrouvé dans la bibliothèque du compositeur des ouvrages du sinologue Georges Soulié de Morant (1878-1955), ouvrages qui aurait été lus par Ravel (Marnat 2013-2014, p. 27), mais il s'agit d'œuvres de fiction datant des années 1920[24]. Il existe cependant certains livres sur l'Orient qui méritent notre attention. C'est le cas de *La Chine. Moeurs, usages, costumes, arts et métiers, peines civiles et militaires, cérémonies religieuses, monuments et paysages* (1925 et 1827, 2 vol., Paris, Firmin Didot) de D. Bazin de Malpière. Malgré l'impossibilité de savoir exactement quand le livre est entré dans la bibliothèque du compositeur[25], il ouvre à la possibilité de la connaissance de cet Orient qui y est rêvé. Il faut souligner l'apport des illustrations contenues dans de tels ouvrages. Cette découverte de l'Orient par le voyage imaginaire des jeunes symbolistes, voyage qu'ils réalisent par l'entremise du roman[26] et des livres savants du XIXe siècle ou par l'intermédiaire des expositions, ne fait qu'enrichir une fascination artistique déjà largement alimentée par les récits de voyages des explorateurs (dont certains seront des artistes) du XVIIIe et du début du XIXe siècle et qui ont inspiré la littérature, la peinture et la musique. En 1900, pour Ravel et ses amis du groupe des Apaches, l'attrait pour le grand Orient qui s'étend du nord de l'Afrique aux confins de la Chine, est effectivement extrêmement fort, mais ne s'appuie définitivement pas sur une véritable expérience du « terrain ». Cette force vient de la profondeur de son enracinement dans une culture occidentale au pouvoir d'absorption considérable[27]. Au point d'ailleurs où l'univers culturel oriental constitue un grand tout. Rien d'étonnant alors que le Moyen-Orient mythique d'une Salammbô soit amalgamé à celui des Indes de Padmâvatî, de la Chine des moines boudhistes et du Japon des geishas.

L'Orient poétique de *Shéhérazade*

Ravel choisit les poèmes à partir du recueil intitulé lui aussi *Shéhérazade* et que Klingsor a publié la même année au *Mercure de France*. Ravel travaillera donc rapidement puisque l'œuvre est créée à la SNM le 17 mai 1904. Klingsor souligne

24 Parmi les livres de Morant, on retrouve *Le Palais des cent fleurs* (1922, Paris, Fasquelle) qui porte la dédicace « à Maurice Ravel en affectueux hommage de son ami » ou encore *La Passion de Yang Kwé-Feï, favorite impériale d'après les anciens textes chinois* (1924, Paris, Piazza), dédicacé « Pour mon vieil ami Maurice Ravel en affectueux et fidèle hommage d'un travailleur obstiné ».

25 Dans son catalogue, Marnat pose la question à savoir si l'ouvrage appartient à la collection familiale ou aurait été un cadeau de Soulié de Morant. Si l'on tient compte de l'importance du contenu de la bibliothèque quant aux ouvrages appartenant à la première moitié du XIXe siècle, on serait tenté de considérer la première hypothèse comme la plus probable (Marnat, *Catalogue complet des imprimés conservés au Belvédère*, inédit).

26 Citons les célèbres romans de Pierre Loti : *Le Roman d'un Spahi* (1881) ou *Vers Ispahan* (1904) ou encore la chronique *Les Derniers jours de Pékin* (1901). C'est sans compter les chefs d'œuvre de Gauthier (*Le Roman de la momie*, 1858) ou de Flaubert (*Salammbô*, 1862).

27 Voir, entre autres, Saïd [1978]1980.

l'intérêt pour les musiciens de sa poésie en vers libres et bâtie sur une conception rythmique qui en faciliterait la mise en musique. Ravel, selon les dires du poète, s'en amusait. Mais il fit un choix, toujours selon Klingsor qui peut surprendre :

> [Ravel] ne s'arrêta pas à celles qui par leur tournure lyrique pouvaient se muer aisément en chansons. Il prit celles qui avaient une allure plus descriptive, qui, même comme *Asie*, par le long développement des périodes, ne semblaient pas devoir se prêter aisément à l'exécution d'un pareil dessein. C'est que pour lui, mettre en musique un poème c'était le transformer en récitatif expressif, c'était exalter les inflexions de la parole jusqu'au chant, exalter toutes les possibilités du mot, mais non le subjuguer (Klingsor 1939, p. 132).

Dans les faits, certains poèmes du recueil sont publiés auparavant, notamment dans *La Revue blanche*. Ravel a donc déjà été en contact avec la poésie de Klingsor. On image aussi que Klingsor fait circuler ses œuvres au sein de l'Apachie. On trouve dans le numéro de janvier 1902 de *La Revue blanche* l'un des poèmes en question. Intitulé « Shaharazade », le poème illustre les propos de son auteur quant à la rythmique, mais aussi en ce qui concerne l'Orient fabriqué de toute pièce par son imagination, comme en témoigne cet extrait :

> « Schaharazade » les chansons tristes ou légères
> que tu chantais en attendant
> l'étoile rose du matin,
> certain docteur d'Occident
> les a mises en une langue étrangère,
> et moi qui suis de ce pays lointain
> je m'amuse à les imiter.
> Mais avant que je m'endorme
> en rêvant de la princesse Grain-de-Beauté et que mon songe quitte
> ce pays d'hiver
> je mêle Samarcande et le Quartier Latin,
> et j'ai toujours peur de voir au coin d'une borne
> ou bien au bout d'un vers
> un Haroum Al-Rachid coiffé d'un haut-de-forme (Klingsor 1902, p. 32-33).

À n'en pas douter, le poète forge un Orient parisien dont les effluvent sont plus celles de la Seine que du Nil et où la référence à Joseph-Charles Mardrus (1868-1949) est évidente[28]. Ce dernier fit une nouvelle traduction des contes des *Mille et une nuits* (1898-1904, 16 vol.) – version qui donne à l'œuvre un caractère beaucoup plus séduisant, voire érotique. Cette approche érotisante de l'Orient est celle qu'adopte Klingsor si l'on se fie à la première strophe du poème publié dans *La Revue blanche* déjà cité :

28 Voir http://dictionnairedesorientalistes.ehess.fr/document.php?id=319 (consulté le 29 novembre 2015).

Ce soir, pendant que les flûtes de jade jouent
Tour à tour tristes ou rieuses de joie,
Ce soir les amoureux dont les yeux brillent
Et dont le plaisir fait rosir les joues,
Déferont les caleçons de soie
Des tremblantes jeunes filles;
Ce soir le beau jouvenceau, dont la riche croupe
Est parfumée comme un sachet
Et s'élargit au bas de sa souple échine,
Subira les caresses de quelque vieux bouc;
Ce soir le prince de Camaralzaman ira coucher
Avec la fille du roi de Chine,
Et moi, seul sur mon lit de parade
Ainsi qu'un vizir d'Orient, ce soir
J'écouterai dans mon rêve Shahrazade
En train de raconter sa merveilleuse histoire.

Bien qu'effectivement Ravel choisisse des poèmes, dont « Asie », qui n'ont pas forcément les caractéristiques rythmiques facilitant leur mise en musique, les thèmes des trois poèmes correspondent à ceux que l'on retrouve dans le poème publié dans *La Revue blanche* : le voyage en Orient, un univers d'interdits qui attise la curiosité occidentale, l'amour trouble de jeunes gens et de jeunes femmes. Projet osé pour la personnalité en apparence discrète du jeune Ravel qui s'exprime aussi à travers les contes de *Ma Mère l'Oye*. Mais ce n'est qu'apparence de paradoxe, car de l'aveu même de Ravel sa fascination pour l'Orient remonte à son enfance. Par conséquent, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il convoque, par exemple, les contes de *Ma Mère l'Oye* pour évoquer un certain Orient ; avec *Shéhérazade*, c'est en fait l'adhésion musicale à un parti pris qui est celui de l'exotisme d'un Borodine ou d'un Rimsky-Korsakov mâtiné par l'Orient bien plus sulfureux de Tristan Klingsor et plus artificiel de Pierre Loti dont Ravel a peut-être fait la connaissance dans le salon des Bénédictus. Si Ravel choisit « Asie » pour ses possibilités musicales particulières, permettant l'écriture d'un récitatif expressif (Klingsor 1939, p. 132), comme le fait remarquer Patrick Revol (2000, p. 255), on peut évoquer aussi l'envie du compositeur pour le paradoxe en entretenant une confusion entre le monde du conte fantastique et celui d'un Orient plus fiévreux et sensuel qui n'aurait pas forcément attiré le compositeur autant que l'œuvre le laisse entendre[29].

29 Dans le même ordre d'idée, Orledge relève que parmi les poèmes du recueil de Klingsor, *Voyage* fait aussi référence au principe de distanciation. Le poème finit par : « Car le songe est plus beau que la réalité, Car les plus beaux pays sont ceux que l'on ignore, Et le plus beau voyage est celui fait en rêve. ». Ce sera d'ailleurs l'un des poèmes retenus par Charles Koechlin pour son deuxième recueil de mélodies sur des poèmes de Klingsor (Orledge 2000, p 32).

Asie, Asie, Asie,
Vieux pays merveilleux des contes de nourrice,
Où dort la fantaisie
Comme une impératrice
En sa forêt toute emplie de mystère.

Ce début prête à quelques observations. On peut, en effet, considérer que la référence aux « vieux pays merveilleux des contes de nourrice » fait allusion aux contes fantastiques du XVII^e siècle tant appréciés par Ravel et ses amis et peut-être plus spécifiquement à « Serpentin vert » de Madame d'Aulnoy[30]. Ce clin d'œil de la part de Klingsor aura immédiatement été noté par Ravel, ce qui pourrait expliquer que ce conte ait été mémorisé par le compositeur au moment de choisir des histoires dans le recueil de *Ma Mère l'Oye*. Mais ce n'est là qu'une hypothèse. C'est cependant l'indice qui nous conforte dans l'idée d'un rapport au monde oriental par le filtre d'une conception occidentale commune aux deux artistes et qui émane à la fois de leur culture et de leur milieu. Cette conception date de l'époque des Apaches, très « orientalistes ». Mais elle est peut-être et plus sûrement celle de leur éducation bercée par les contes de Perreault. Habile, Ravel y voit de quoi, effectivement, créer une ambiguïté sur la nature du rapport de l'œuvre à l'orientalisme ambiant, celui des Benjamin-Constant, Gérôme, Loti – sensuel et érotique et le monde, en apparence naïf, des histoires fantastiques du XVIII^e siècle. Les deux mondes, par contre, se confondent lorsqu'il est question de violence. Et, comme le suggère Stephen Zank, lorsque Shéhérazade chante « Je voudrais voir mourir d'amour ou bien de haine », on pourrait aussi accorder à Ravel le pouvoir de suggérer l'ironie qui accompagne les invocations faussement innocentes des européens qui profitent de ce « commerce » pour régénérer l'Occident (Zank 2009, p. 193), ou, en tout cas ici, l'art occidental.

« Laideronnette » : classicisme oriental

Bien que Ravel n'ait pas suivi d'études au Lycée, par l'intermédiaire de son père, il a accès dans sa jeunesse à une bibliothèque très « Troisième République ». Les principaux classiques de la littérature lui auront été accessibles, notamment par une série à bon marché publiée par Flammarion et qui avait pour titre « Les meilleurs auteurs classiques ». On note aussi dans les rayons plusieurs ouvrages en lien avec les contes fantastiques (Marnat 2013-2014, p. 38). Ayant eu accès au catalogue inédit de la bibliothèque littéraire de Ravel, il nous semble possible de nuancer un peu les propos de Marnat qui considère que cette « liste aussi disparate [de livres] souligne le fait que la musique de Ravel n'est jamais *littéraire*. Même lorsqu'elle a recours à l'écrit, son esthétique relève donc toujours de considérations purement musicales » (*ibid.*, p. 33). Les titres évoqués précédemment, permettent néanmoins de considérer que la

30 Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy (1650-1705) publie en 1697 *Les Contes des fées*. L'ouvrage obtiendra un immense succès. En 1698, elle publie un second recueil qui aura autant de succès : *Contes nouveaux ou les fées à la mode*.

littérature classique et romantique aura suscité plus qu'un simple intérêt passager de la part du compositeur. Bien que pas aussi présent dans sa bibliothèque qu'on l'aurait imaginé, le conte fantastique semble avoir été une source d'inspiration privilégiée. Pour écrire *Ma Mère l'Oye*, Ravel puise à trois recueils : *Les Contes de ma mère l'Oye* (1697) de Charles Perreault (pour « La Belle au bois dormant » et « Le Petit Poucet »), *Le Magasin des enfants* (1756) de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (pour « La Belle et la Bête ») et *Contes des fées* (1697) de Madame d'Aulnoy (pour « Laideronnette, impératrice des pagodes », en fait « Le Serpentin vert » qui fait partie du troisième tome)[31].

Nous concentrerons notre attention sur le conte de Madame d'Aulnoy d'où est tiré « Laideronnette, impératrice des pagodes ». Peu de commentateurs de l'œuvre se sont penchés sur le choix littéraire de Ravel. Par contre, le titre de la pièce et le matériau musical suggestif, basé sur une gamme pentatonique, ont fait l'objet d'études sérieuses pour établir un parallèle entre l'écriture et la découverte du gamelan lors des expositions de 1889 ou de 1900 (rien ne le précise). Le rapprochement semble corroboré par le témoignage de Ravel qui répond à un journaliste qui lui rend visite en 1931 et qui lui pose la question de son attirance pour Java « en raison de [sa] relation musicale avec l'Orient » :

> Oui, j'ai hâte de voir le pays du gamelan. Je tiens la musique javanaise pour la plus élaborée d'Extrême-Orient, et je lui emprunte souvent des thèmes : *Laideronnette*, dans *Ma Mère l'Oye*, avec les cloches du temple, provient de Java, aussi bien harmoniquement que mélodiquement. Comme Debussy et d'autres contemporains, j'ai toujours été particulièrement fasciné par l'orientalisme musical (Ravel 1989, p. 361-362).

À partir de la transcription d'un passage du Gamelan entendu à l'exposition, Roger Nichols reproduit dans *Le Ménestrel* du 28 juillet 1889[32], fait un lien avec un passage de Laideronnette (Nichols 2011, p. 113-114). Patrick Revol développe l'idée et réalise une étude plus systématique du matériau musical pour établir les corrélations entre l'œuvre de Ravel et la musique de gamelan (Revol 2000, p. 253-274). À n'en pas douter, l'œuvre est imprégnée par l'atmosphère de l'île de Java et des gestes musicaux et instrumentaux du gamelan. Mais ce qui semble échapper aux exégètes c'est le rapport à un autre Orient qui n'appartient pas à l'Orientalisme du XIX^e^ mais bien davantage à celui du XVIII^e^ siècle où les chinoiseries (meubles, porcelaines, tissus, etc.) envahissent l'Europe. Ravel en rend compte de façon admirable dans l'œuvre.

31 Dans la bibliothèque de Ravel, on trouve bien une édition du XIX^e^ siècle des contes de Madame d'Aulnoy : *Les Contes de fées ou les fées à la mode* (1881, 2 vol., Paris, Librairie des Bibliophiles). Mais cette édition ne comprend pas « Le Serpentin vert ». On trouve dans le premier volume : « Gracieuse et Percinet », « La Belle aux cheveux d'or », « L'Oiseau bleu », « Le Prince Lutin », « La Princesse Rossette » et dans le second volume : « Finette Cendron », « La Biche au bois », « La Chatte blanche », « Belle-belle ou le chevalier Fortuné ».

32 Cité et reproduit dans Fauser 2005, p. 180 et suiv.

Le conte que Ravel choisit d'illustrer raconte l'histoire d'une princesse à qui la fée Magotine jette un sort. Elle sera très laide. Retirée du monde, Laideronnette vie recluse dans un château au bord de la mer. Un jour une barque à la dérive s'échoue. Elle monte dedans et part à la dérive. La barque se disloque lors d'une tempête. Le serpentin vert, monstre marin, la sauve et la laisse sur un rocher qui, lorsqu'elle se réveille est devenu un magnifique royaume… celui des pagodins et des pagodines :

> Elle entendit quelque bruit dans son appartement, elle y entra, et vit venir à elle cent pagodes vêtus et faits de cent manières différentes ; les plus grands avaient une coudée de haut, et les plus petits n'avaient pas plus de quatre doigts ; les uns beaux, gracieux, agréables ; les autres hideux, et d'une laideur effrayante : ils étaient de diamants, d'émeraudes, de rubis, de perle, de cristal, d'ambre, de corail, de porcelaine, d'or, d'argent, d'airain, de bronze, de fer, de bois, de terre : les uns sans bras, les autres sans pieds, des bouches à l'oreille, des yeux de travers, des nez écrasés : en un mot il n'y a pas plus de différence entre les créatures qui habitent le monde, qu'il y en avait entre ces pagodes[33].

La princesse devint Reine des pagodins et des pagodines et fit la guerre aux marionnettes…

Sur la partition, Ravel, clin d'œil pour ceux qui savent, place en exergue un extrait du conte qui fait référence au monde des pagodins et pagodines. À notre connaissance, ce passage du conte n'a pas fait l'objet de beaucoup d'attention. Pourtant, l'extrait nous révèle le monde imaginaire et miniature de Laideronnette qui est celui que Ravel veut révéler :

> Elle se déshabilla, et se mit dans le bain. Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments; tels avaient des théorbes, faits d'une coquille de noix, tels avaient des violes, faites d'une coquille d'amande, car il fallait bien proportionner les instruments à leurs tailles (Ravel 1910, p. 10).

Les pagodes et les pagodines dont il est question ici, ne sont pas les pagodes, temples que l'on trouve au Japon, mais bien les « magots » chinois, petites statuettes de porcelaine à tête mobile qui, par extension seront des personnages qui font des gestes insignifiants[34]. À la fin du XVIII^e siècle, on dira d'une personne qui gesticule qu'elle « n'est qu'une pagode ».

33 Voir http://www.lescontesdefees.fr/contes-et-auteurs/mme-d-aulnoy/serpentin-vert/ (consulté le 29 novembre 2015).

34 Voir par exemple la photo d'une paire de magots en porcelaine de Meissen du XIX^e siècle d'une hauteur de 33 et 32 cm (mis en vente le 5 mai 2015 par Sotherbys) ici : http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.157.html/2015/important-mobilier-sculptures-objets-art-pf1501 (consulté le 11 février 2016).

Ravel crée effectivement une œuvre en référence au gamelan javanais entendu à l'exposition de 1889 où les danseuses de Java sont, à n'en pas douter, une concrétisation des pagodines à tête mobile du XVIII^e siècle. Mais alors, l'œuvre n'est peut-être pas le simple écho d'une exposition. Elle réfère peut-être davantage au monde des chinoiseries qui irrigue à la fois le commerce et les arts du XVIII^e siècle qu'à l'univers du commerce colonial et des expositions du XIX^e siècle qui semble alimenter la fantaisie artistique de ses amis les Apaches. La finesse et la délicatesse de l'œuvre est certainement celle des danseuses de Java, la couleur harmonique et les rythmes ceux du gamelan, instrument d'un autre monde, dont la pulsation constante accompagnant les sons du *suling* (flûte), des *saron* et des *gender*. Mais pour Ravel, cet univers sonore est aussi et surtout celui du conte de Madame d'Aulnoy ou la princesse vie entourée des pagodes et pagodines – dans les faits de l'enfant qui joue avec ses figurines et ses marionnettes et pas du tout celui d'un Orient mystique.

Conclusion

Ravel réalise ici une étonnante synthèse entre un matériau évocateur d'une réalité musicale orientalisante qu'il aura probablement reconnu dans l'un des recueils des *Musiques bizarres à l'exposition* d'Édouard Benedictus et de Judith Gautier et un matériau poétique et imagé puisé dans la littérature pour enfant du XVIII^e siècle. Le tout est enrichi chez Ravel par un exotisme de pacotille dont les traces sont à chercher dans la maison de Montfort-l'Amaury au décor et au contenu qui donnent effectivement une impression de bigarrure exotique, dans l'éclectisme de ses lectures révélé par sa bibliothèque et des bibelots qui entourent le compositeur. Cet éclectisme, c'est aussi celui des objets miniatures, des jouets qui ne sont pas pour Ravel que de simples jouets, mais des machines à rêve.

« Laideronnette, impératrice des pagodes » pourrait être considérée, à l'image de ce que nous semble être les pièces de la maison du compositeur, comme un assemblage hétéroclite « kitch ». Il n'en est rien. Si l'œuvre est modestement considérée dans le corpus ravélien, elle est cependant un magnifique exemple du résultat artistique que le paradoxe ravélien a donné à la musique. Il en va de même pour *Shéhérazade* qui dessine un Orient énigmatique dont les frontières recouvrent les milliers de kilomètres qui séparent Paris de Chiraz et dont l'essence puise autant à la sensualité des *Contes des Milles et une nuits* qu'à la violence enfantine des contes de Perreault et de Madame d'Aulnoy.

Bibliographie

Duchesneau, Michel (à paraître), « L'élixir du drame. Du symbolisme dans la musique de chambre vocale en France 1900-1939 », dans Giuseppe Montemagno et Michela Niccolai (dir.), *Beyond the Stage. Musical Theatre and Performing Arts Between Fin de Siècle and the Années Folles*, Bologne, Ut Orpheus Edizioni.

Fauser, Annegret (2005), *Musical Encounters*, Rochester, Rochester University Press.

Gauthier-Villars, Henry (1902), *Garçon l'audition !*, Paris, Simonis Empis.

Godet, Robert (1926), « En marge de la marge », *La Jeunesse de Claude Debussy*, numéro spécial de *La Revue musicale*, vol. 7, nº 7 (1er mai), p. 51-86.

Jourdan-Morhange, Hélène (1945), *Ravel et nous*, Genève, Éditions du Milieu du monde.

Huebner, Steven (2011), « Évolution du style de la cantate de Debussy à Ravel », dans Julia Lu et Alexandre Dratwicki (dir.), *Le Concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*, Lyon, Symétrie, p. 347-375.

Klingsor, Tristan (1902), « Shaharazade », *La Revue blanche*, vol. 27, nº 1 (janvier), p. 32-36.

Klingsor, Tristan (1939), « L'époque Ravel », *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éditions du tambourinaire.

Lalo, Pierre (1899), « La musique », *Le Temps*, 13 juin, p. 3.

Laloy, Louis (1903), *La Musique chinoise*, Paris, Henri Laurens éditeur.

Leroux, Charles (1910), « La musique classique japonaise », extrait du *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, nº 19-20 (juin-septembre), 21 p. Disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57592617/f2.image (consulté le 15 février 2016).

Locke, Ralph P. (2009), *Musical Exoticism. Image and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press.

Marnat, Marcel (2011-2012), *Catalogue complet des imprimés conservés au Belvédère*, inédit.

Marnat, Marcel (2013-2014), « Un second Ravel – La bibliothèque du Belvédère », *Cahiers Maurice Ravel*, nº 16, p. 6-45.

Nichols, Roger (2011), *Ravel*, New Haven, London, Yale University Press.

Ravel, Maurice (1910), *Ma Mère l'Oye*, Paris, Durand.

Ravel, Maurice (1986), « Vingt-cinq lettres de Maurice Ravel à Maurice et Nelly Delage », éditées par Jean Roy, *Cahiers Maurice Ravel*, nº 2, p. 13-40.

Ravel, Maurice (1989), *Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés par Arbie Orenstein, Paris, Flammarion.

Orledge, Robert (2000), « Evocations of Exoticism », dans Deborah Mawer (dir.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 27-46.

Pasler, Jann (2007), « A Sociology of the Apaches: 'Sacred Battalion' for Pelleas », dans Barbara Kelly et Kery Murphy (dit.), *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies*, London, Ashgate, p. 148-166.

Pasler, Jann (2008), *Writing Through Music*, Oxford, Oxford University Press.

Revol, Patrick (2000), *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan.

Rodriguez, Philippe (2011), *Maurice Delage*, Genève, Éditions papillons.

Russ, Michael (2000), « Ravel and the Orchestra », dans Deborah Mawer (dir.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 118-139.

Saïd, Edward W. ([1978]1980), *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Éditons du Seuil.

Zank, Stephen (2009), *Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel*, Rochester, Rochester University Press.

Dialogues of Cultures. French Musical Orientalism in Russia, "Artistic Truth," and Russian Musical Identity

Adalyat Issiyeva

Abstract

The influence of the *Saisons Russes*, with its utterly Orientalist appeal in defining French modernism and Western avant-garde culture in general, is widely known and discussed by many researchers from multiple perspectives (Schaeffner 1953, Garafola 1989, Davis 2010, Bellow 2013). Less emphasised to date is the fact that Russian Orientalism emerged from European stimuli and, in many respects, its very existence is indebted to French Orientalism. As the famous Russian Orientalist Vasily Bartol'd complained, "The Orient's neighbour, Russia, despite its geographical proximity, often preferred reading shoddy Western books on the Orient to a direct study of the Orient" (Bartol'd 1925, p. 295).[1] This occurred as a result of the nineteenth-century travels of many Russian literary men, painters, and linguists to Europe (notably to France and Germany) to study with famous Orientalists. This paper contextualizes French Orientalism within nineteenth-century Russian culture and considers how French musical Orientalism was negotiated in Russian writings from the period. Despite the critical views of Russian musicians toward French music with oriental subjects, the music nevertheless resonated with Russian compositional practices and some of its devices were used occasionally to depict not only the Orient, but Russia itself.

Keywords: "artistic truth;" nineteenth-century music; Orientalism; Russian-French cultural relationship; Russian self-representation.

Résumé

L'influence des Saisons russes, avec son charme tout orientaliste, sur la définition du modernisme français et la culture occidentale en général, est largement connue et abordée par plusieurs chercheurs selon différentes perspectives (Schaeffner 1953, Garafola 1989, Davis 2010, Bellow 2013). Toutefois, peu de travaux se sont penchés

1 All translations from Russian are my own except where otherwise noted.

sur l'influence des stimuli européens dans l'émergence de l'Orientalisme russe et sur le fait que, à de nombreux égards, son existence est liée à l'Orientalisme français. Tel que l'a déploré le célèbre orientaliste russe Vassili Barthold : « Voisine de l'Orient, la Russie, malgré ce voisinage, préférait souvent la lecture des mauvais livres occidentaux sur l'Orient à l'étude directe de l'Orient » (Bartol'd 1925, p. 295). Ceci résulte des voyages qu'ont effectué, au cours du XIXe siècle, plusieurs littéraires, peintres et linguistes russes en Europe (notamment en France et en Allemagne) pour étudier avec de célèbres orientalistes. Cet article contextualise l'Orientalisme français dans la culture russe du XIXe siècle et considère la façon dont l'Orientalisme musical français a été négocié dans les écrits russes de cette période. Malgré l'opinion critique des musiciens russes eux-mêmes envers la musique française ayant un sujet oriental, la musique a néanmoins trouvé écho dans les pratiques compositionnelles russes et certains de ses dispositifs ont été parfois utilisés pour dépeindre non seulement l'Orient, mais la Russie elle-même.

Mots clés : « vérité artistique » ; musique du XIXe siècle ; Orientalisme ; relations culturelles russo-françaises ; autoreprésentation russe.

Introduction

Russian ties with French history and culture are exceptionally rich and diverse. A great passion for French civilisation—which included the cultural phenomenon of bilingualism and the adaptation of images, plots, and motives from French literature and arts—helped determine the special status of French culture in Russian life. A particular niche was carved out for French Orientalism. The purpose of this essay is to contextualize French Orientalism—or more precisely, French artworks with oriental subjects—within nineteenth-century Russian culture, and to consider how French oriental music was received in Russia and resonated with Russian compositional practices. Instead of covering the whole complex phenomenon of Orientalism, described by Edward Said as a theoretical construction designed to serve the interests of European imperial powers, I concentrate on one of its aspects pertinent to nineteenth-century Russia: the role of Orientalism in cultural self-definition (Said 1978). Unlike many Western countries that constructed their national selves in opposition to, or in negation of, the Orient, Russia had a particular relationship with the East, celebrating and even embracing its very difference from the West. Vladimir Stasov, whose writings made his name synonymous with Russian nationalism and the Mighty Five (*Moguchaia kuchka*, or the Kuchka), identified the "Eastern theme" (*vostochnyi element*) as one of the four distinguishing features of Russian music.[2] Still, it is important to acknowledge that Russian Orientalism was not conceived in Russia, but in Europe, and that the first steps in the development of Russian oriental literature and art were made by the followers of French Orientalist schools.

2 The other three elements are skepticism of European tradition, "striving for national character," and "extreme inclination toward program music." See V.V. Stasov, "Dvadtsat'-piat' let russkogo iskusstva. Nasha muzyka," in *Vestnik Evropy* (1882-1883), reprinted in *Sobranie sochinenii* (1894, vol. 1, p. 646-698). For an English translation see Weiss and Taruskin (1984, p. 390-394).

In the course of the nineteenth century, many Russian literary men, painters, and linguists traveled to France to study with famous French Orientalists. The linguists François Bernard Charmoy and Aleksei Boldyrev, who both taught at Russian universities, were trained by the famous French linguist and Orientalist Silvestre de Sacy. Likewise, the famous Russian war artist Vasily Vereshchagin (1862-1904) studied with the great French Orientalist painter and sculptor Jean-Léon Gérôme (1842-1904) at the École des Beaux-Arts in Paris. Some of Vereshchagin's paintings in the Turkestan series resemble Gérôme's works not only in subject matter but also in compositional structure, specific motifs, colours, the manipulation of light and shadow, and scientific attention to ethnographic details. For example, Gérôme's *The Doorway to the Mosque El Assaneyn in Cairo where the Heads of the Rebel Beys Were Exposed by Salek-Kachef* (1866 ; Figure 1), which depicts extreme brutality and the devalorization of human life, inspired several of Vereshchagin's works that realistically portray not only exotic savagery but also the ruthlessness of Russians in Russian Turkestan (Schimmelpenninck van der Oye 2009). Gérôme's *The Doorway to the Mosque* portrays an entrance to one of the holiest Islamic sites in Egypt with heads of rebels hanging over the door and tossed in a heap at the doorstep, and two guardians, one of whom sits nearby the pile of heads smoking casually as the second stands on the other side of the door. In his Turkestan series, Vereshchagin borrowed from Gérôme two Orientalist tropes: brutality and indifference to war casualties. Vereshchagin's *After Victory* (1868), *They Rejoice* (1872), and *Presenting the Trophies* (1872; Figure 2) picture severed heads of Russian soldiers in the merciless hands of Asians, while *After Failure* (1868; Figure 3) portrays a Russian soldier, who smokes indifferently whilst looking at a pile of bodies of Asian warriors.[3]

3 Vereshchagin also left his mark on Gérôme's painting and sculptures. Gérôme's famous *The Serpent Charmer* (1880) clearly echoes Vereshchagin's *The Sale of the Slave-Child* (1872): both portray the figure of a naked child at centre, seen from behind; the main protagonists in both works are placed opposite each other; and they share specific design motives on the rugs and walls, and a common color palette. Furthermore, towards the end of his life, Gérôme became interested in Central Asian history and in the 1890s decided to create a sculpture of Tamerlan—the Central Asian conqueror who lived in the fourteenth century. To accomplish this task, the French artist asked Vereshchagin to provide some materials for his work and Vereshchagin sent him photos and various accessories from Russia's Asia, which he believed looked like the subjects from the epoch of Tamerlan (Chernysheva 2014).

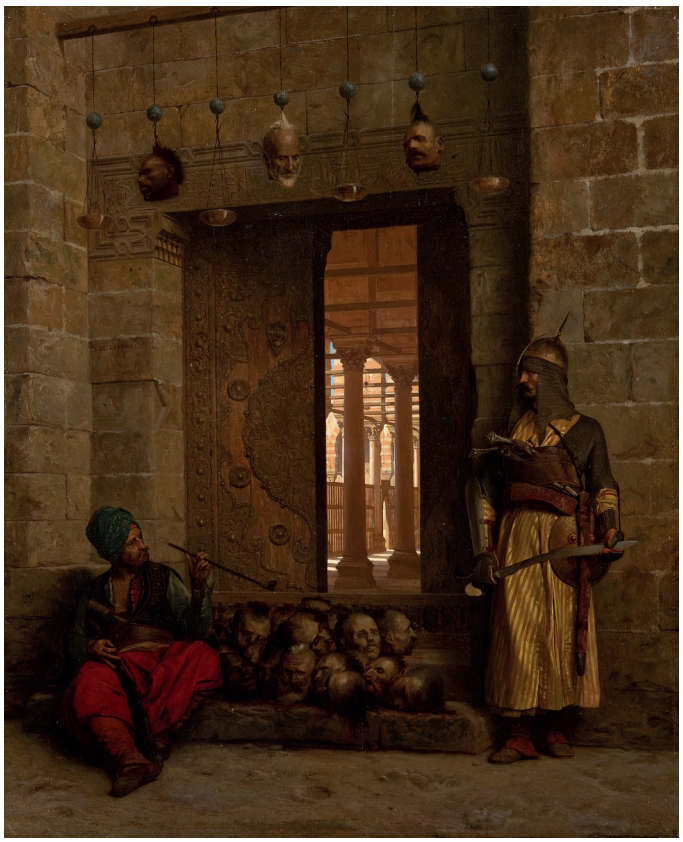


Figure 1: Jean-Leon Gérôme, The Doorway to the Mosque El Assaneyn in Cairo where the Heads of the Rebel Beys Were Exposed by Salek-Kachef*, 1866. Oil on panel, 54 x 43,8 cm. © Orientalist Museum, Doha. OM. 184.*

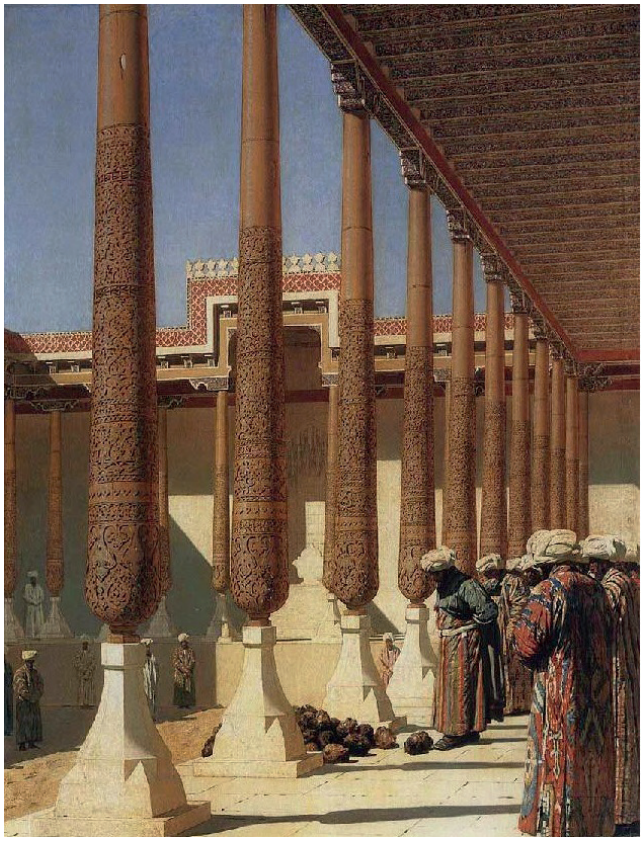


Figure 2: Vasily Vereshchagin, Presenting the Trophies*, 1872. Oil on canvas, 171,5 x 240,8 cm. © 2015, State Tretyakov Gallery, Moscow.*

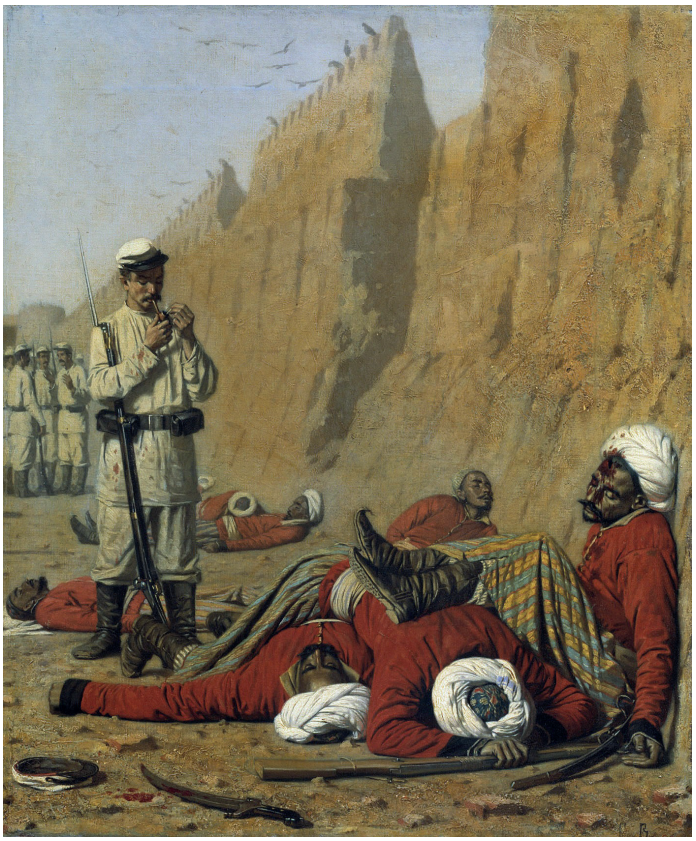


Figure 3: Vasily Vereshchagin, After Failure*, 1868. Oil on canvas, 47,5 x 39,5 cm. © 2015, State Russian Museum, Saint Petersburg.*

Nineteenth-century Russian architecture also reflected some elements of French Egyptian fashion.[4] The fascination with everything Egyptian spread in Russia at the time of Alexander I (1801-1825) and reached its peak at the beginning of the twentieth century with the rise of esoteric societies and occultism in Russia (Rosenthal 1997, Solkin 2005). Although until the 1870s there was no Egyptology in Russia, the interest in Egyptian antiquities and a full-scale hunt for ancient treasures was launched at the beginning of the century.[5] Saint Petersburg Egyptian Museum, from its foundation in 1826, acquired and was granted a number of private Egyptian collections (Carlo Castiglione, August de Montferrand, Countess Alexandra Lavalle, Aleksei Norov) brought from Europe and Egypt. The acquisition of some large collections, such as the one by Milanese amateur orientalist and numismatist Castiglione (comprising more than 1000 objects), was discussed not only in the specialized literature but also in the popular press (S-ii 1825, p. 3).

Egyptian fashion soon appeared in interior furnishings as well as in outdoor structures, such as Egyptian Gates at Tsarskoe Selo (Pushkin), Egyptian Bridge on

4 One of the earliest works on Egyptian architecture was written by Dmitrii Efimov (or Demetrio Jefimoff; 1811-1864), who in the 1830s traveled to Greece and the Middle East (Syria, Nubia, and Egypt), studied and compared architecture of these countries, and presented and published his research in Rome in 1838 (Jefimoff 1838, Struiskii 1840, p. 30-34).

5 On Egyptology in Russia, see "Egiptologiia," in Kim and Shastitko 1990, p. 434-459.

the Fontanka, and Quay with sphinxes at the Universitetskaya Embankment in Saint Petersburg (see Figure 4). The Sphinxes from the time of Pharaoh Amenhotep III (1390-1352 BC) were purchased and brought from Alexandria in 1832 by the Russian officer and diplomat Andrei Murav'ev. Initially the ancient monuments were located in the courtyard of the Russian Academy of Arts in Saint Petersburg, but in 1834 they were moved to the waterfront of the Neva River in front of the Imperial Academy of Arts (Struve 1912). To complement the architectonics, the Russian architect Konstantin Thon designed the pedestals for the Sphinxes and added columns and griffins to the site.



Figure 4: Egyptian Sphinx in front of the Academy of Arts in Saint Petersburg, 2012. Photograph courtesy of Lori McLeese.

Throughout the nineteenth century the French Orientalist culture was imported to Russia by famous French artists and dancers working in Russia. The famous ballet dancer Charles-Louis Didelot (1767-1837), who worked for some 30 years in Saint Petersburg as the Director of the Imperial Theater, created several ballets with oriental subjects, including *The Caliph of Baghdad or the Adventures of Young Harum al Rashid*, staged in 1818, and *Ken-si and Tao or Beauty and the Beast* (a full-length Chinese ballet in four acts), staged in 1819 (Swift 1974).

Many Russian poets and writers were also fascinated by French literature about the Orient. Poets Alexander Pushkin and Mikhail Lermontov were nurtured by French classical literature, including Montesquieu's *Lettres Persanes* and Voltaire's *Zaïre* (Kondrat'eva 1985). A number of French articles on Arabic and Persian literature written by famous French and European orientalists, notably Simon de Sismondi and Amable Jourdain, were translated and published in nineteenth-century Russian

journals and inspired Russian writers' inquiries of their own Oriental culture.[6]

Nineteenth-century Russian musicians were similarly swept up with the Western appetite for the Orient and created musical pieces inspired by French oriental sources. Rimsky-Korsakov in his symphonic work *Antar*, op. 9 (1868), for example, used original Arabic songs from Francisco Salvador-Daniel's *Album de Douze Chansons Arabes, Mauresques et Kabyles* (Gordeeva 1985, p. 77-79). Later when the composer traveled to Paris to participate in Russian concerts at the 1889 World Fair, he experienced first-hand the French colonialist culture. This event was momentous for Rimsky-Korsakov: it inspired various musical devices used in the Egyptian Scene in his opera *Mlada* (1889-1890), with a dancer representing Queen Cleopatra. In his memoirs Rimsky-Korsakov recollects:

> Of my musical impressions of Paris I shall mention the music in the Hungarian and Algerian cafés, at the Exposition. The virtuoso-playing on the *tsevnitsa* (Pan's pipe) gave me the idea of introducing this ancient instrument in *Mlada* during the scene of dance before Queen Cleopatra. At the Algerian café, in the dance of a little girl with the dagger, I was captivated by the sudden blows struck by a Negro on the large drum at the dancer's approach. This effect too I borrowed for the Cleopatra scene. […] The final impulse was given by the idea of introducing on the stage, in the scene of Cleopatra's dances, an orchestra consisting of Pan's pipes, lyres glissando, a large drum, small clarinets, etc. The outline of *Mlada* grew by the hour, not by the day, and was finished by September (Rimsky-Korsakov 1935, p. 256-257).

Despite the fact that the Russian interest in the Orient was instigated by French Orientalist culture, throughout the nineteenth century and particularly towards the beginning of the twentieth century, many Russian artists expressed their critical, if not negative, view of French Orientalism. In the introduction to a catalogue of her works displayed at a Moscow exhibition in 1913, the Russian avant-garde artist and painter Natalia Goncharova commented on the shift in her artistic path:

> As I set out on my path, I learned the most from contemporary French artists. They opened my eyes, and I grasped the great meaning and value of the art of my homeland, and through it the great value of the art of the East… Now I shake the dust off my feet and distance myself from the West, regarding its levelling significance as utterly petty and insignificant; my path leads to the first source of all art, the East. The art of my homeland is incomparably deeper and grander than anything that I know in the West (Goncharova 1913, cited in Petrova 2002, p. 291).

This statement, which reflects the sentiments of many Russian *fin-de-siècle* artists, brings up a number of questions concerning Russian self-identification in art, the

6 Amable Jourdain (1815) and Simon de Sismondi (1818). It is significant that Russians were acquainted with the "One Thousand and One Nights" also through Antoine Galland's French translation.

Russian-French cultural relationship, and Russian artists' understanding of the oriental subject. In the next two sections I will consider nineteenth-century Russian discourses on French music and demonstrate that, despite harsh criticism, French musical Orientalism participated in the formation of Russian musical identity: a number of diverse musical elements associated in France with oriental subjects resonated in Russian music that represented Russia. What follows is not a history of Russian-French artistic, cultural, or musical connections, and will not attempt to engage with the entire vast and heterogeneous repertoire of Russian and French music. Instead it explores how French Orientalism contributed to the emergence and popularization of Orientalism and nationalism in Russia.

Russian Musicians on French Musical Orientalism

Apart from the works of Berlioz, which were revered, French music generally drew quite a mixed reception in Russia. Many Russian composers did not highly rank French music with oriental subjects. Alexander Sergeevich Dargomyzhsky, after attending a Parisian concert in late 1844 with Félicien David's *Le Désert* (1844) on the program, criticized it as "unoriginal." In an open letter published in 1845 in *Northern Bee*, Dargomyzhsky described his experience of listening to David's famous symphonic ode:

> Now, I have just returned from a great musical celebration. All Paris was gathered at the Théâtre des Italiens to listen to works by Félicien David, a new French composer, who, all the journals proclaimed in advance to be a Second Beethoven. The most important piece that attracted everyone was a symphony called Le Désert with chorus and soloists, Arabic lyrics, and French verses […]. The French were wild with delight… One cannot deny David some talent, but he is as much Beethoven, as my thumb [*figa*] is the Vendôme Column… [on *Le Désert*:] In general the music is written correctly, and has enough [musical] thoughts, although unoriginal ones. But, despite the fact that David went to the Orient to find melodies for this symphony, I found so little Arabic spirit and so much of French fluff that it [the symphony] should be called *Les Boulevards de Paris*. And the Arabic song in this symphony reminded me terribly of the [Russian] song *Ivan-muzhik* (Dargomyzhsky 1952, 1, p. 29-30).

Leaving aside Dargomyzhsky's ironic tone, one can observe that in this passage the Russian composer identifies what he considers to be an inadequate depiction of the Orient in *Le Désert*: David's Orient remains unconvincing because the French composer did not convey "Arabic spirit." Unfortunately, Dargomyzhsky did not reveal his criteria for "Arabic spirit," that is, how the spirit could be translated into musical terms and how one would distinguish Arabic musical spirit from any other national musical spirit.

Another two citations by Alexander Serov about the same piece provide more details on music and what was considered valuable (or worthless of attention) in music representing the Orient. In a letter to Vladimir Stasov from May 1845, he wrote:

> I am sending you absolute rubbish by Félicien David. As you will see, there is no need to waste any words on it. But for me—I'll confess to you—it is absolutely incomprehensible that Berlioz, with his knowledge of music, would praise such a worthless piece. Compared to David, our Dargomyzhsky is almost Mozart (not to mention Glinka). The "Marche de la Caravane" is more tolerable than everything else (though rather dumb and intolerably repetitive) and the "Lever de Soleil" before the "Chant du Muezzin" bearable (but still so vulgar, so ordinary) (Serov 1962, 1, p. 275).[7]

A decade later, when Serov wrote a review of a concert which included David's *Le Désert*, his opinion of the piece improved slightly. He praised David's "effective arrangement" of the original sources (the "Marche" from the first part), freshness of orchestral effects (the "Lever de Soleil" in the last part), and oriental character present throughout the piece.

Serov even went so far as to claim that there were some similarities between the French piece and Russian music. He argued that the melody from Ratmir's aria in act three of Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila* (1842) and the melody sung by the tenor in "La Rêverie du Soir" from the second part of David's *Le Désert* were absolutely identical. However, not surprisingly, Serov preferred the Russian composer, acclaiming his compositional technique and originality. According to him, the comparison of the treatment of the same melody by the different composers was indicative of their respective musical talent:

> The French composer left the motive very monotonous: the rhythmic and harmonic rendition is rather flat over the continuous orchestral pedal, which becomes really irritating from its continuous usage… In [Glinka's] *Ruslan* this melody is tenderly depicted in refined contours and strikes with its beauty and originality of harmonization, which changes continuously and charmingly, like patterns of a kaleidoscope (Serov 1892, 1, p. 465).

These two quotations of Serov suggest a few interesting conclusions. First, despite the originality of musical material brought from a French colony and used by David, the Russian composer's approach to similar material is superior due his effective technique and mastery of compositional skill. Second, a good composition should not consist of too many repetitions, as they might imperil a piece with monotony. Third, orchestral pedals (or pedal points) might make music become "really irritating" if they are not highlighted with different rhythm and harmony.

Vladimir Stasov also added his voice to those disapproving of music with an oriental subject created by French and, more generally, European composers. In his celebrated essay "Twenty-Five Years of Russian Art" (1882)—the same essay that claimed the Eastern element as one of the four most important features of musical

7 In his later article published in 1857 on opera production in Paris, Serov claimed: "Paris loves only rude effects, but understands too little in musical beauty" (Serov 1987, 3, p. 126).

Russianness—Stasov declared that the "few attempts made by Mozart, Beethoven, Weber, and a few others who wrote pieces *alla turca*, to create something in the Oriental vein, have testified to […] their lack of success." After critiquing the East created by German-speaking composers, Stasov turned to the French school and pronounced a fairly harsh judgement of David's *Le Désert*:

> Félicien David [1810-1876, French composer] actually spent some time in the East and introduced a few genuine Oriental melodies into this symphonic ode *Le Désert*, even occasionally capturing a genuine Oriental flavour. But he was not very talented and produced nothing of lasting importance (Stasov 1883, translated in Weiss and Taruskin 1984, p. 393).

Stasov strongly believed that Russian composers surpassed the French in creating "distinct and vivid" representations of the East because they had been "surrounded all their lives with impressions of the Orient" (*ibid.*).[8] Here Stasov made an obvious overstatement: until the end of 1880s, Russian composers had very limited access to musical "impressions of the Orient" unless they traveled to the Caucasus (like Mikhail Glinka or Mily Balakirev) or were exiled to the cities bordering Russia's Asia (like Alexander Aliab'ev).[9] Most Russian ethnographies written before 1880s provided a scant number of transcriptions of songs from Russia's Asian lands.[10] Apart from Balakirev, who was a great source of ethnographic material, Russian composers' thirst for an exotic and oriental could be satisfied only by occasional Russian amateur musician-travelers and just a few European publications of songs transcribed in the French colonies.[11]

Established early in the century, Russian composers' and critics' low opinion about French music (including music with oriental subjects) remained unchanged until the end of the nineteenth century. In a conversation with Yastrebtsev and Trifonov in the early 1890s, Rimsky-Korsakov expressed his utterly negative opinion of French music. Yastrebtsev described this conversation as follows:

8 Stasov's statement is hardly surprising: he strongly believed that the Russians shared common past with the peoples of the East and that many elements of Russian culture, including ancient epic literature and decorative art, were borrowed from Russia's Asian neighbours. See Stasov, "Proiskhozhdenie russkikh bylin," in *Sobranie sochinenii* (1894, 3, p. 948-1260); Stasov, "Russkii narodnyi ornament," in *Sobranie sochinenii* (1894, 1, p. 185-213).

9 In my PhD dissertation I explore at length a number of works by Russian composers who incorporated into their music folk tunes transcribed from Russia's Asian neighbours. In the nineteenth century, Aliab'ev and Balakirev were particularly interested in collecting music materials from Russia's Asian peoples when they traveled to the outskirts of Russia's eastern and southern boarders. Other nineteenth-century Russian composers, such as Rimsky-Korsakov and Alexander Borodin, mostly relied on ethnographic materials brought by Balakirev or on transcriptions published in Russian and European sources (Issiyeva 2013).

10 See chapter two, three, and four of my dissertation.

11 Among the transcriptions and arrangements that Russian composers used in their music were Alexandre Christianowitsch's *Esquisse historique de la musique arabe* (1863) and Salvador-Daniel's *Album de Douze Chansons Arabes, Mauresques et Kabyles* (1865).

> After tea, the conversation turned to Cui's Quartet, a work which Rimsky-Korsakov does not like, he said, because it contains more traces of Cui's 'French style' than anything else of his, that is, "the most undesirable Cui!" This brought us to the subject of "the French," for whom Rimsky-Korsakov has so little love. "Those endless 2/4 quadrille motives," he remarked. "The customary little can-can hidden beneath a mask of exquisite harmony and excellent, though purely superficial orchestration. The exception, of course, is Berlioz, whose orchestration is woven out of poetic tonal ideas (Yastrebtsev 1985, p. 34).[12]

Ironically, Cesar Cui, a Russian composer critiqued by his friends as the most French, also expressed a very negative view of French music in general. In his article on different operatic styles from 1864, Cui wrote:

> In the French school one is unpleasantly struck by the coldness and lack of passion of the music. In comic opera almost all motives are dance-like, piquant and chic; they are often sweet and gracious; an abrupt rhythm plays the most important role; in serious opera the music is pompous and stilted; but do not try to find in any of these operas either soul or emotion (Cui 1952, p. 34).

Thirty years later, Cui still found French music unattractive, but this time it is was due to the growing fashion of creating sound effects. In his article written in 1894, he claimed that modern French composers, including Camille Saint-Saëns, Vincent d'Indy, and Alfred Bruneau, were creating decadent music since they could no longer develop a musical idea. The cult of the sound (including different orchestral sound effects), according to Cui, replaced the cult of music (or musical ideas) and disguised the true poverty of many French composers' musical creativity. Even those who possessed "wonderful musical technique," like Saint-Saëns, created music that was still "cold and poor in terms of melodic creativity." Others, such as d'Indy and Bruneau, "attain originality only with mechanical devices: after composing the most ordinary music, they add some incidental sharps and flats in front of some incidental notes; it results in music that sounds ugly and out of tune, but original nonetheless" (*ibid.*, p. 423).

Rimsky-Korsakov's and Cui's contemporary—Pyotr Tchaikovsky—also sometimes made unflattering comments about French composers; in particular, he did not like Saint-Saëns' Orientalist operas *Princesse Jaune* (1872) and *Samson et Dalila* (1877).[13] However, the French music that he admired outweighed the works that he did not appreciate. Among Tchaikovsky's favorite composers were George Bizet and Jules

12 Eight years later, Rimsky-Korsakov reiterated his low opinion on French music by saying to Yastrebtsev: "I have recently come to the conclusion that the French of today have completely forgotten how to write beautifully. Both Charpentier's *Louise* and Saint-Saens' *Les Barbares* are very bad" (Yastrebtsev 1985, p. 295).

13 See Tchaikovsky's letter to von Meck, 24 February 1883 (Tchaikovsky 1934-1936, 3, p. 157).

Massenet. Tchaikovsky considered Bizet's *Carmen* (1875) "the most outstanding operatic work of our time" and called it a "*chef-d'oeuvre* in the truest sense of the word."[14] He also loved Massenet's oratorio *Marie Magdeleine* (1871-1872) and his opera *Le Roi de Lahore* (1876). In a letter to his brother, Modest, Tchaikovsky described that his discovery of *Marie Magdeleine* was accompanied by an emotional outburst and delightful tears; then he claimed: "No, decisively, the French took the lead in music."[15] One of his remarks on Massenet's *Le Roi de Lahore* is particularly interesting, as it reveals what exactly he appreciated in this French Orientalist opera. In a letter addressed to Mme von Meck, Tchaikovsky confessed that *Le Roi de Lahore* captivated him by the "extraordinary charm of its texture, its simplicity and at the same time its freshness of style and ideas, melodic richness, and especially its graceful harmony."[16]

In addition to Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov also admitted—although near the end of his life—that he appreciated some musical devices used by French composers. Saint-Saëns, for example, "fully satisfied" him "as an orchestrator" (Yastrebtsev 1985, p. 268). Besides Saint-Saëns, Rimsky-Korsakov also shared with Yastrebtsev his thoughts about Paul Dukas's *L'Apprenti Sorcier* (1897): "In terms of orchestration, I think he outshines all of us and, surprisingly, his music is relatively free of rubbish" (*ibid.*, p. 376). But probably the most striking and puzzling comment about French music was made by Rimsky-Korsakov just one year before his death. In a 1907 conversation with Yastrebtsev, Rimsky-Korsakov claimed that some French and Russian composers pursued essentially the same musical objectives:

> "In a certain sense Saint-Saëns and even Massenet are 'kuchkists,'" he continued. "What is more, Tchaikovsky's *Queen of Spades* also conforms to the principles of the 'kuchka.' And these principles are the following: (1) an intelligible and interesting libretto, (2) artistic truth, and (3) intelligent utilization of all the rich resources of today's orchestra and harmony, while at the same time giving primary importance to the voice" (*ibid.*, p. 415).

If accurate, Rimsky-Korsakov's words deserve more than passing comment since they suggest the extent to which late Rimsky-Korsakov dissociated himself from Russian nationalist ideologies. Indeed, his musical ideals were universalist at heart. The first point is concerned with music's subject and does not refer to any national or historical source. The last point emphasizes the importance of an intelligent use of orchestra, harmony, and melody—the elements that many French or European composers also considered the most significant. The second point—on "artistic truth"—is less clear and rather elusive. What is "artistic truth" and does it change

14 See Tchaikovsky's letter to M.I. Tchaikovsky, 18 July 1880 (Tchaikovsky 1955, p. 252).

15 *Ibid.*, p. 254.

16 See Tchaikovsky's letter to Nadezhda von Meck, 20 January 1879 (Tchaikovsky 1959-1971, 8, p. 58). Tchaikovsky also expressed his admiration of French music. In a letter written to his brother, Modest Tchaikovsky, he wrote: "I bought *Le Roi de Lahore* by Massenet and play it with great pleasure. Damn it, these French have so much taste, chic!" (*ibid.*, 7, p. 484).

from one national school to another? How can one apply this concept to oriental music? And what kind of devices help to attain it?

"Artistic Truth," French Orientalism, and Russian Self-Representation

The English "truth," French "vérité" or German "Wahrheit," can be translated into Russian with two different words that enclose two interrelated but semantically distinct concepts: 1) *pravda* or "factual truth", and 2) *istina* or "putative truth."[17] Dal', in his *Dictionary of the Great Living Russian Language*, defines *istina* in opposition of *lozh*, or lie, as "everything that is faithful, true, right, and just" (*vse chto verno, podlinno, tochno, spravedlivo*), while *pravda* denotes "verisimilitude, fairness, justice, rightness" (*pravdivost', spravedlivost', pravosudie, pravota*) (Dal' 2003, 2, p. 52). Most Russian scholars who have written on the topic of *pravda* and *istina* have noted the difference between the mundane and ethical nature of *pravda* and the sublime and even divine nature of *istina*: "everyone has his/her own *pravda*, while *istina* is one for everybody." Hence, *pravda* implies subjectivity or inter-subjectivity, while *istina* refers to absolute reality (Uspensky 1994, p. 190; Arutiunova 1995, p. 7-16; and Lishaev 2006, p. 176-184). Thus, *pravda* contains an additional semantic connotation absent in the English "truth": it means "(inter-)subjective opinion about something" and sometimes is even translated as "subjective truth" (Lishaev 2006, p. 186).

In the expression of "artistic truth" the word *pravda* is used, suggesting the subjective nature of *khudozhestvennaia pravda* and its only partial correspondence to reality. From the 1860s on in Russian art criticism, the term *khudozhestvennaia pravda* was omnipresent in discussions about new literature, music of the Kuchka, and paintings of Wanderers (*Peredvizhniki*). Russian writers, artists, and philosophers such as Fyodor Dostoyevsky, Ivan Goncharov, Vladimir Stasov, Konstantin Stanislavsky, and Nikolai Berdyaev, all addressed the concept of "artistic truth" and offered various ways of its attainment in the arts. Dostoyevsky opposed the notion of "artistic truth," which he often interchanged with the concept of "poetic truth," to "truth of real life" or "reality." The writer believed that the purpose of art was not to reflect exactly the incidents of everyday life, but to reflect their "general idea, that is keenly intuited and perfectly captured from the entire multiplicity of homogenous life events" (Dostoyevsky 1972-1990, 21, p. 82). So "artistic truth," according to Dostoyevsky, assumes a complete penetration into the essence of a phenomenon, rather than an exact reflection of it; the scrupulous or photographic copying of reality destroys the "height of the artistic truth" (*ibid.*, 19, p. 154). Goncharov also believed that "artistic truth" is not an ascertaining of facts, but rather some facts reflected in creative imagination:

17 On the philosophical, aesthetic, and hermeneutical matrix of Western European interpretations of "artistic truth," see Zuidervaart 2004.

> The scholar does not create anything, but rather discovers a truth that is waiting yet hidden in the real world. In contrast, the artist creates a likeness of truth, that is, a truth that is observed by him is reflected in his imagination and he transfers these reflections into his artistic production. The result is artistic truth. Consequently, artistic truth and the truth of real life are not the same thing. Place together two or three facts from life just as they happened, and the result comes out as untrue, indeed, as not even plausible (Goncharov 1955, p. 106).

The application of the concept of "artistic truth" in music suggests that music does not have to accurately reflect real events or imitate a particular time, place, and/or people; rather, it has to reflect our perception of reality and meet our multidimensional expectation of truth. From the 1880s on, the concept of "artistic truth" was no longer related to the representation of daily life. As Olga Haldey points out, "the emphasis had shifted overwhelmingly from the veracity to the artistry of representation" and "artistic *truth*" was replaced by "*artistic* truth," in which the "beautiful prevailed over the real" (Haldey 2010, p. 58).

One early twentieth-century article on Rubinstein's opera *Sulamith* (1883) sums up neatly what Russian listeners expected from a truly artistic work on oriental subject. Employing notions of "artless," "creativity," "creative fantasy," and "artistic works," Iurii Kudriumov clearly refers to "artistic truth" and provides a list of ingredients that he believes should be present in a piece of art:

> Formally, to attain "oriental colour" in music is a very simple affair: add augmented seconds as needed—and the deed is done. But to use such a simple device to create the kind of "orient" that Glinka, Rubinstein, and other composers have done is impossible. One needs creative fantasy of a certain kind. If one possesses this, then… just a simple, artless melody can put you in such a mood that you feel exactly as if you were in a fragrant valley of the Levant… Not only in the sphere of creativity, but also in the sphere of evaluation of artistic works—including musical ones—much depends on the entirety of the impressions received throughout the course of life which are deeply rooted in our spiritual being… along with the entirety of the ideas and inclinations that are bequeathed to each of us by the unending series of preceding generations (Kudriumov 1901, p. 111).

Thus, "artistic works" have to reflect our individual life experience as well as the experience shared by an entire group or community to which we belong (ethnic, national, etc.); they also might comprise any historical, societal, or cultural dimension as well as any visual and/or aural impression. Hence, it is crucial that the truth of an artwork assumes an element of imagination, since it is tied to intersubjective interpretation or experience. As French Orientalist culture presented an important part of nineteenth-century Russian cultural experience, it resonated in Russian music about the Orient and informed the Russian sense of "artistic truth" about it. An analysis of nineteenth-century Russian music with and without oriental subject matter reveals that a great number of musical pieces recycled some French musical devices depicting

the Orient. Many of the musical devices from David's symphonic ode *Le Désert*—the piece that was so criticized in the 1840s—were adopted by Russians sometimes without giving any credit to the French composer.

Among the most popular harmonic devices employed by David is a lengthy sustained pedal point that Serov fiercely critiqued for its monotony. Towards the end of the nineteenth-century pedal points became one of the most favourite, indeed ubiquitous, idioms of Russian music representing the Orient and Russia itself. Borodin, for example, used excessive orchestral pedals in his opera *Prince Igor* (1887) to represent the antagonists to the Russians—the Asian Polovtsy people. However, in another symphonic work, *In the Steppes of Central Asia* (1880), Borodin employed a sustained pedal throughout the section that presented a Russian theme. A selected list of the most famous examples in which a sustained pedal was used to characterize Russian and non-Russian peoples includes: Balakirev's art song "A Desert" and his *Overture on Three Russian Themes* (1857-1858); Rimsky-Korsakov's art song "El' i pal'ma" ("The Pine Tree and the Palm"), op. 3, no. 1 (1866); "The Persian Dances" from Mussorgsky's opera *Khovanshchina* (1972-1880) and "The Old Castle" from his *Pictures at an Exhibition* (1874); and many other musical pieces. Another part of David's *Le Désert*—the call to prayer sung by a muezzin—inspired a similar prayer in Rubinstein's oriental opera *Feramors* (1861-1862), which is based on the same plot as David's opera *Lalla-Roukh* (1862).

French oriental music thus inspired Russian composers to represent not only the Orient, but also Russia itself. Significantly, some Russian composers were aware of this influence. Rimsky-Korsakov once pointed out that his King Berendey's second cavatina from *Snegurochka*, or *The Snow Maiden* (1880-1881), is "undoubtedly influenced" by the "charming song" "Ô Nuit, Ô Belle Nuit" from Félicien David's *Le Désert* (Yastrebtsev 1985, p. 166). Indeed both vocal excerpts of larger works bear striking similarities. First, both songs are written for tenor and have a similar textual subject, the night. Second, both pieces are in triple meter and share a particular rhythmic pattern in the accompaniment and vocal line (a dotted eighth note followed by two thirty-second notes). Third, the harmonic progression of the opening section of Berendey's cavatina is almost identical to that of David's "Ô Nuit": a tonic pedal played by low strings throughout the section is coloured by subdominant and dominant harmonies (see Figures 5 and 6). And finally, the orchestration of both pieces is also similar: in David's "Ô Nuit" the melody is accompanied by a cello section, interpolated with woodwinds mostly when the voice is silent. In Rimsky-Korsakov's cavatina the melody is also accompanied by a string instrument, viola *obbligato* solo, and high woodwinds that enter when the vocal line is resting. Even the effect of echo between the voice and the woodwinds from David's symphonic ode was emulated in Rimsky-Korsakov's score (see the last two measures in the example from David's "Ô Nuit" and mm. 13-14 in Rimsky-Korsakov's cavatina).[18]

18 Naturally, some differences are found in the harmonic development and structural plan. The Berendey's cavatina has an ABA structure, while David's aria "Ô Nuit" is written in a form of variation: AA'A". Rimsky-Korsakov's harmonic progression is more chromatic and sophisticated (in the
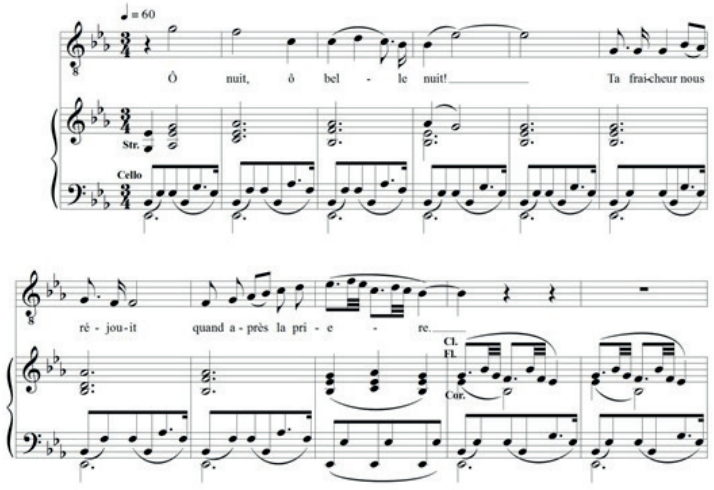


Figure 5: Félicien David, "Ô Nuit, Ô Belle Nuit" from the symphonic ode Le Désert *(1844), mm. 28-38.*
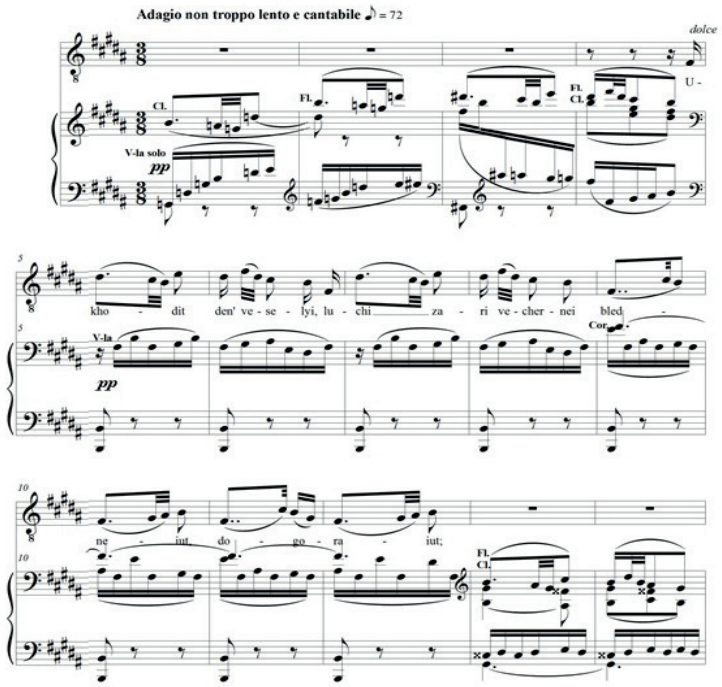


Figure 6: Rimsky-Korsakov, King Berendey's Second Cavatina from Snegurochka *(*The Snow Maiden*) (1880-1881), mm. 1-14.*

In *My Musical Life* (1935), Rimsky-Korsakov recalled that while creating *The Snow Maiden* he immersed himself into a "pantheistic frame of mind" and "hearkened to the voices of folk creation and of nature" (Rimsky-Korsakov 1935, p. 201). Thus, it

middle section it modulates from B major to B-flat minor), while David's "Ô Nuit" oscillates around the E-flat major tonic and for very short time modulates into the Dominant key of B-flat major.

is particularly striking that despite the opera's subject matter—a Russian fairy tale that evokes Russian pagan rituals and has not the slightest hint of the Orient (except, perhaps, in a general sense of a primitive, non-Christian, society)—Rimsky-Korsakov does not see any contradiction in appropriating musical devices associated with French musical Orientalism. Such identity confusion, in fact, was frequently employed by the composers of *Moguchaia kuchka*. Rimsky-Korsakov himself recycled his "Zuleika Song" (1882) into an orchestral introduction of Liubava's aria from his opera *Sadko* (1896), based on a Russian fairy tale. Borodin in his opera *Prince Igor* (1887) also confused Russian and Eastern musical identities on several occasions; particularly striking is a use of an augmented second in an orchestral and vocal part sung by the principal female Russian character, Yaroslavna (the opening of Yaroslavna's lament from act IV). The members of Balakirev's circle, inspired by Stasov, truly believed in Russia's close historical and cultural relationships with Asia. As Marina Frolova-Walker puts it:

> Balakirev did not see the Oriental style as means of representing a separate, alien people, an Other, in current parlance, but as an essential component of musical Russianness… the Oriental style became a default style, so that he ceased to perceive it as Oriental (Frolova-Walker 2007, p. 153).

Frolova-Walker's statement about Balakirev Oriental "default style" can then be applied to at least two other members of his circle.

Besides the members of the Kuchka, other Russian composers also resorted to French musical vocabulary meant to introduce oriental Other to represent the Self. It is probably not a coincidence that Rimsky-Korsakov, in a citation considered earlier, included Tchaikovsky into the Kuchka cohort, since our next example of appropriation of French musical elements, associated with oriental character, is from his Fifth Symphony. In a conversation with Yastrebtsev, Rimsky-Korsakov "praised the Andante from the Fifth Symphony highly, even though the very beginning of it is reminiscent of the well-known aria from Massenet's *Le Roi de Lahore*" (Yastrebtsev 1985, p. 166). Although Rimsky-Korsakov, did not identify which aria he had in mind, it is known that one of the most favourite arias performed outside the opera in concert halls was Scindia's arioso "Promesse de Mon Avenir" from the fourth act (Finck 1910, p. 188).[19]

Indeed several musical elements suggest that this famous baritone arioso from the opera that Tchaikovsky absolutely adored could have been a point of departure for his Andante. First of all, the beginning of a melody from Tchaikovsky's Andante played by horn (the first five notes) is identical to the beginning of Scindia's arioso: it starts on a tonic, moves in a step-wise motion down to the sixth scale degree, then comes

19 Massenet's opera is set in the eleventh-century India and presents a love triangle plot, in which a priestess Sitâ is loved by Alim, king of Lahore, and Scindia, Alim's minister. Scindia treacherously attacks and kills Alim, but after being in Indra's paradise, Alim is restored to life and sent back to earth. In Act IV, before everyone realizes that Alim has returned, Scindia persuades Sitâ to marry him. In the Arioso "Promesse de Mon Avenir," Scindia turns his thoughts to Sitâ and looks forward to finally possessing her.

back to the tonic and descends to the seventh scale degree (see Figures 7 and 8). The melodic structure of both excerpts is also similar: each phrase in both works ends with the interval of a falling second. Furthermore, although Tchaikovsky's Andante is written for horn solo, its melody is vocal in nature and fits within the baritone's range, so it could have been the basis for a great operatic aria or arioso.

In addition to melodic similarity, the accompaniment of Tchaikovsky's Andante, like Massenet's arioso, is performed by strings playing simple chord progressions in four-voice chorale-like texture. The harmonic progression of the beginning of Tchaikovsky's second movement could also have been prompted by Massenet. A characteristic establishment of a tonic through a dominant 4/3 chord and tonicization of (or brief modulation to) the third scale degree are found in both pieces. Finally, the tempo and expression markings are similar: the beginning of Tchaikovsky's piece is indicated as *Andante cantabile, con alcuna licenza*, while Massenet's marking is *Andante molto sostenuto cantabile*.

Despite all the similarities, a couple of features distinguish Massenet's piece from Tchaikovsky's: a repetitive rhythmical pattern in the vocal line (seven sixteenths followed by a quarter or two eighth-notes) and a wandering harmonic progression. After establishing the G-flat major tonic, the harmony becomes suddenly mobile and tonicizes first the minor sixth, then the dominant, and then the chromatic major third scale degree (moving from G-flat major, though E-flat minor and D-flat major, to B-flat major, instead of diatonic B-flat minor). The harmony thus shifts from diatonic (minor sixth and major dominant) to chromatic (major third) and does so at a significantly fast pace (e.g., in m. 6, the harmony changes every beat). Undoubtedly, Massenet, by creating such an unusual harmonic language, aimed to make Scindia's part sound more exotic to suggest otherness of his character. Tchaikovsky also employs chromatic major third harmony (F-sharp major in the D major tonic), but he uses it as a main key for an entire section with a new theme (*con moto*), thus again referencing Massenet. Furthermore, this movement offers a number of other features which are listed in Ralph Locke's *Musical Exoticism* as elements suggesting Oriental/exotic otherness: long-held pedal tone in the accompaniment (the middle part of the movement, *Moderato con anima*), melismatic solo instrumental lines (middle part and recapitulation), and chromatic passing notes (Locke 2009, p. 51-54). Tchaikovsky's evocation of otherness could have insinuated his own condition of being different and having a queer identity in a complex situation during an intensely homophobic era and society.[20] The theme of "fate" that violently intrudes upon the Andante's idyllic aura in this case could be interpreted as a repressive external force of society exercising tremendous pressure on anything that goes against its norms. But this statement brings us to a different domain of exoticism—that of gender and sexuality, which would entail separate study and a different set of questions.

20 On musical Orientalism and queer identity, see Boone (1995), Cooke (1998) and Brett (1994, 2009). On Tchaikovsky's music and queer identity, see Orlova (1990), Poznansky (1988, 1998), David Brown (1992), Taruskin (1995), Jackson (1995), Malcolm Brown (2002) and Knapp (2003).
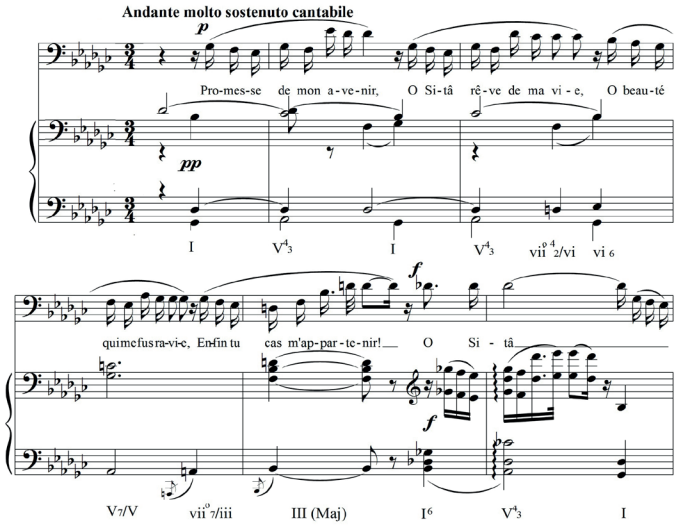


Figure 7: Scindia's arioso "Promesse de Mon Avenir" from Massenet's Le Roi de Lahore *(1876), mm. 4-9.*
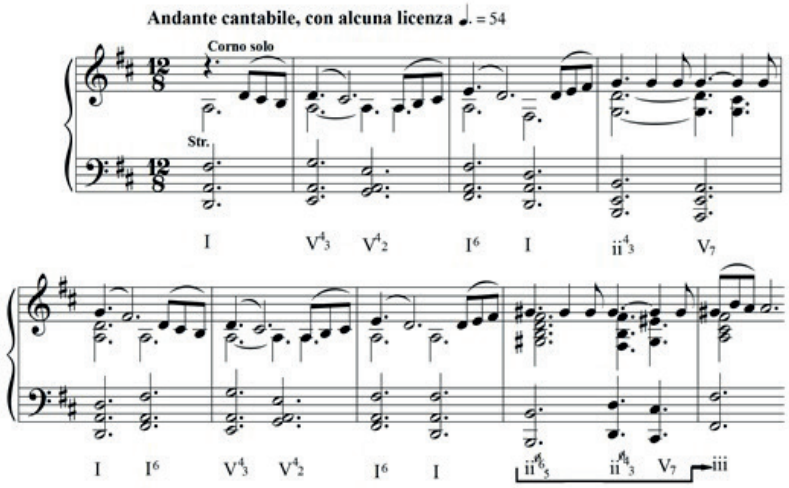


Figure 8: Pyotr Tchaikovsky, Andante from the Symphony No. 5 in E minor*, op. 64 (1888), mm. 8-16.*

Conclusion

French Orientalist culture resonated in Russia through a wide range of attitudes, and cultural and musical responses. The analysis of Berendey's cavatina from Rimsky-Korsakov's *The Snow Maiden* and the Andante of Tchaikovsky's Fifth Symphony demonstrates that Russian composers were particularly inclined towards French music with oriental subjects and sometimes even appropriated certain musical elements to represent Russia itself. It is important to recognize that Russia's appeal to musical Orientalism is not actually that surprising given that many members of Russian society (including Stasov, Balakirev, and his Mighty Five circle) considered an oriental character to be an essential part of Russian musical identity. Paradoxically, despite living in close proximity with Asia, few nineteenth-century Russian

composers neither explored nor made any use of musical samples from their own Orient. Instead they borrowed exciting European (including French) musical clichés. Significantly, many musicians considered such an appropriation perfectly legitimate as the Russian notion of "artistic truth" about the Orient comprised and was shaped by an array of impressions of French Orientalist culture and art. Thus, even though Russian composers often critiqued French musical Orientalism in writing, in practice they borrowed, imitated, and appropriated a number of elements from French music representing the Orient and used them to create their own Russian musical representation, which in turn served as catalyst for musical Russophilia in France at the beginning of the twentieth century.

Bibliography

Arutiunova, Nina D. (1995), *Istina i etika. Logicheskii analiz iazyka. Istina i istinnost' v kul'ture i iazyke*, Moscow, Nauka, p. 7-23.

Bartol'd, Vasily Vladimirovich (1925), *Istoriia izucheniia Vostoka v Evrope i Rossii. Lektsii chitannye v universitete i v leningradskom institute zhivykh vostochnykh iazykov*, Leningrad, Tov. Alekseeva.

Bellow, Juliet (2013), *Modernism on Stage. The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*, Burlington, Ashgate.

Boone, Joseph Allen (1995), "Vacation Cruises; or, the Homoerotics of Orientalism," *PMLA*, vol. 110, nº 1, p. 89-107. Available online: https://unrulycrossings.wikispaces.com/file/view/Boone_Vacation+Cruises_.pdf, accessed January 20, 2016.

Brett, Philip (1994), "Eros and Orientalism in Britten's Operas," in Elizabeth W. Brett and Gary C. Thomas (eds.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, New York, Routledge, p. 235-256.

Brett, Philip (2009), "Queer Musical Orientalism," *ECHO*, vol. 9, nº 1, http://www.echo.ucla.edu/Volume9-Issue1/brett/brett1.html, accessed November 15, 2015.

Brown, David (1992), *Tchaikovsky. The Final Years, 1885-1893*, New York, Norton.

Brown, Malcolm Hamrick (2002), "Tchaikovsky and His Music in Anglo-American Criticism, 1890s-1950s," in Sophie Fuller and Lloyd Whitesell (eds.), *Queer Episodes in Music and Modern Identity*, Urbana, University of Illinois Press, p. 134-149.

Chernysheva, Maria (2014), "'The Russian Gérôme?' Vereshchagin as a Painter of Turkestan," *RIHA Journal*, nº 96, http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-jul-sep/chernysheva-vereshchagin, accessed April 25, 2015.

Christianowitsch, Alexandre (1863), *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens avec dessins d'instruments et 40 mélodies notées et harmonisées par Christianowitsch*, Cologne, Librairie du M. Dumont Schauberg. Available online: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6209485z, accessed January 20, 2016.

Cooke, Mervyn (1998), "'The East in the West.' Evocations of the Gamelan in Western Music," in Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, p. 259-280.

Cui, Cesar (1952), *Izbrannye stati'i*, Leningrad, Gos.Muz.Izdat.

Dal', Vladimir I. (2003), *Tolkovyi slovar' zhivogo russkogo iazyka v 4 tomakh*, Moscow, Russkii iayk-Media.

Dargomyzhsky, Alexander (1952), *Izbrannye pis'ma*, Moscow, Muzgiz.

Davis, Mary E. (2010), *Ballets Russes Style. Diaghilev's Dancers and Paris Fashion*, London, Reaktion Books.

Dostoyevsky, Fyodor (1972-1990), *Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh*, Leningrad, Nauka.

Finck, Henry T. (1910), *Massenet and His Operas*, New York, John Lane Co.

Frolova-Walker, Marina (2007), *Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin*, New Haven and London, Yale University Press.

Garafola, Lynn (1989), *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, NY, Oxford University Press.

Garafola, Lynn, and Nancy van Norman Baer (eds.) (1999), *The Ballets Russes and Its World*, New Haven, CT, Yale University Press.

Goncharov, Ivan A. (1955), "Luchshe pozdno chem nikogda. (Kriticheskie zametki)," in *Sobranie sochnenii v vos'mi tomakh*, "8. Stat'I, zametki, retsenzii, avtobiografii, izbrannye pis'ma," Moscow,: Gos. izd-vo khudozh. lit.-ry, p. 64-113.

Gordeeva, Evgeniia (1985), *Kompozitory "Moguchei kuchki,"* Moscow, Muzyka.

Haldey, Olga (2010), *Mamontov's Private Opera. The Search for Modernism in Russian Theater*, Bloomington, Indiana University Press.

Issiyeva, Adalyat (2013), "Russian Orientalism. From Ethnography to Art Song in Nineteenth-Century Music," PhD Dissertation, McGill University, Montreal, http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1454341463298~773, accessed December 23, 2015.

Jackson, Timothy L. (1995), "Aspects of Sexuality and Structure in the Later Symphonies of Tchaikovsky," *Music Analysis*, vol. 14, nº 1, p. 3-25.

Jefimoff, Demetrio (1838), *Brevi cenni sull'Architettura egiziana*, Roma, Con permesso de'superiori.

Jourdain, Amable (1815), "O iazyke persidskom i slovestnosti," *Vestnik Evropy*, vol. 81, nº 9, p. 28-38; vol. 82, nº 15, p. 168-174.

Karlinsky, Simon (1990), "Russia's Gay Literature and Culture. The Impact of the October Revolution," in Martin. B. Duberman *et al.* (eds.), *Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New York, NY, NAL Books, p. 347-364.

Kim, Georgii F., and Petr M. Shastitko (eds.) (1990), *Istoriia Otechestvennogo Vostokovedeniia Do Serediny XIX Veka*, Moscow, Nauka.

Knapp, Raymond (2003), "Passing—and Failing—in Late Nineteenth-Century Russia; or Why We Should Care about the Cuts in Tchaikovsky's Violin Concerto," *19th-Century Music*, vol. 26, nº 3, p. 195-234.

Kondrat'eva, Iu. G. (ed.) (1985), *Vzaimosviazi russkoi i frantsuzskoi literatur. Ukazatel' knig i statei na russkom iazyke za 1961-1983 gg.*, Moscow, Gos. Bibl. Im. Lenina.

Kudriumov, Iurii (1901), "'Sulamit' A.G. Rubinsteina," *Russkaia muzykal'naia gazeta*, vol. 4, p. 109-114.

Lebedev, Andrei K. (1972), *Vasilii Vasil'evich Vereshchagin. Zhizn' i tvorchestvo 1842-1904*, Moscow, Iskusstvo.

Lishaev, Sergei A. (2006), "'Pravda' i 'istina' (iazykovaia kontseptualizatsiia i tematicheskoe svoeobrazie russkoi filosofii)," *Vestnik Samarskoi gumanitarnoi akademii. Seriia "Filosofiia. Filologiia,"* nº 1(4), p. 173-209.

Locke, Ralph P. (2009), *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press.

Orlova, Alexandra (1990), *Tchaikovsky. A Self-Portrait*, trans. R.M. Davison, New York, NY, Oxford University.

Petrova, Evgeniia N. (ed.) (2002), *Nataliia Goncharova. Gody v Rossii*, Saint Petersburg, Palace Editions.

Poznansky, Alexander (1988), "Tchaikovsky's Suicide. Myth and Reality," *19th-Century Music*, vol. 11, nº 3, p. 199-220.

Poznansky, Alexander (1998), "Tchaikovsky. A Life Reconsidered," in Leslie Kearney (ed.), *Tchaikovsky and His World*, Princeton, Princeton University Press, p. 3-54.

Rimsky-Korsakov, Nikolai (1935), *My Musical Life*, trans. Judah A. Joffe, New York, NY, Tudor Publishing Co.

Rosenthal, Bernice Glatzer (ed.) (1997), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca, NY, Cornell University Press.

S-ii (1825), "Egipetskie drevnosti v St. Peterburge", *Severnaia pchela*, vol. 9, p. 3.

Said, Edward (1978), *Orientalism*, New York, NY, Vintage Books.

Salvador-Daniel, Francisco (1865), *Album de douze chansons Arabes, Mauresques et Kabyles*, Paris, S. Richault et Cie Editeurs.

Schaeffner, André (1953), "Debussy et ses rapports avec la musique russe," in Pierre Souvtchinsky (ed.), *La musique russe*, vol. 1, Paris, Presses Universitaires de France, p. 95-138.

Schimmelpenninck van der Oye, David (2009), "Vasilij V. Vereshchagin's Canvases of Central Asian Conquest," *Cahiers d'Asie centrale*, nº 17/18, p. 179-209. Available online: http://asiecentrale.revues.org/1196, accessed December 23, 2015.

Serov, Alexander (1892), *Kriticheskie stat'I*, Saint Petersburg, tip. Depart. Udela.

Serov, Alexander (1962), *Muzykal'noe nasledstvo*, Moscow, Muzgiz.

Serov, Alexander (1987), *Stat'i o muzyke*, Moscow, Muzyka.

Sismondi, Simon de (1818), "O literature Arabov," *Vestnik Evropy*, vol. 102, nº 23, p. 175-216.

Solkin, Victor V. (ed.) (2005), *Peterburgskie sfinksy. Solntse Egipta na beregakh Nevy*, Saint Petersburg, Izd. Zhurnal "Neva."

Stasov, Vladimir (1894), *Sobranie sochinenii V.V. Stasova 1847-1886*, Saint Petersburg, tip. Stasiulevicha.

Struiskii, Dmitrii (1840), "O egipetskoi arkhitekture i trudakh arkhitektora D. Efimova," *Otechestvennye zapiski*, vol. 11, Smes', p. 30-34.

Struve, Vasily V. (1912), *Peterburgskie sfinksy*, Saint Petersburg, tip. M.A. Alexandrov.

Swift, Mary Grace (1974), *A Loftier Flight. The Life and Accomplishments of Charles-Louis Didelot, Balletmaster*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press.

Taruskin, Richard (1995), "Pathetic Symphonist," *New Republic* (6 February), p. 26-40.

Tchaikovsky, Pyotr (1934-1936), *Perepiska s N.F. von Meck*, ed. V. A. Zhdanov and N.T. Zhegin, 3 vols, Moscow, Academia.

Tchaikovsky, Pyotr (1955), *Pis'ma k blizkim*, Moscow, Muz. Izdat.

Tchaikovsky, Pyotr (1959-1971), *Polnoe sobranie sochinenii. Literaturnye proizvedniia i perepiska*, ed. B.V. Asaf'ev, 18 vols, Moscow, Izdatel'stvo Muzyka.

Uspensky, Boris A. (1994), *Kratkii ocherk istorii ruskogo literaturnogo jazyka (XI–XIX veka)*, Moscow, Gnosis.

Weiss, Piero, and Richard Taruskin (eds.) (1984), *Music in the Western World. A History in Documents*, New York, Schirmer Books.

Yastrebtsev, Vasilii (1985), *Reminiscences of Rimsky-Korsakov*, ed. and trans. Florence Jonas, New York, Columbia University Press.

Zuidervaart, Lambert (2004), *Artistic Truth. Aesthetics, Discourse, and Imaginative Disclosure*, Cambridge, Cambridge University Press.

Mélodie et orientalisme. De l'évocation du merveilleux aux séductions de l'avant-garde

Sylvain Caron

Résumé

Au tournant du XX^e^ siècle, les mélodies françaises représentent l'Orient comme un ailleurs merveilleux. Elles déclenchent un voyage imaginaire par un jeu de figures musicales évoquant souvent un univers riche en stimulations sensorielles (*Les roses d'Ispahan* de Leconte de Lisle/Fauré) ou en symbolisme érotisme (*Trois chansons de Bilitis* de Louÿs/Debussy). Or, dans la seconde décennie du siècle, l'Orient perd son aura évocatrice ; il devient plutôt l'élément déclencheur d'explorations avant-gardistes. Nourris par les découvertes musicologiques et par le développement des moyens de transport, les compositeurs deviennent plus sensibles à l'acte même de composer dans les cultures extra-européennes et au rapport au son qu'il implique. En choisissant le timbre musical comme moteur de la forme, ils créent de nouveaux paysages musicaux. C'est ainsi que les *Quatre poèmes hindous* de Delage et les *Chansons madécasses* de Ravel s'approprient l'Orient comme la source pure d'une humanité retrouvée, gage d'une authenticité artistique véritable.

Mots clés : avant-garde ; mélodie française ; musique française ; orientalisme ; peinture et musique.

Abstract

At the turn of the 20th century, French *mélodies* portray the Middle East as a faraway and marvellous wonderland. Through a brilliant setting of musical figures, they generate an imaginary journey evocating a luxuriant world of either sensory stimulations (*Les Roses d'Ispahan* by Leconte de Lisle/Fauré) or erotic symbolism (*Trois Chansons de Bilitis* by Louÿs/Debussy). During the second decade of the century, though, its suggestive strength went weak; it became rather a trigger for vanguard experimentations. Nourished by musicological discoveries and the development of public passenger transport systems, musicians are becoming increasingly sensitive towards the act of composing in extra-European cultures and its relation with sound. By choosing musical timbre as cornerstone for the composition form, they create new musical landscapes. Thus, Delage's *Quatre Poèmes Hindous* and Ravel's *Chansons Madécasses* take the Middle East as the utter root of a rediscovered humanity, pledge of a true artistic authenticity.

Keywords: avant-garde; French *mélodie*; French music; orientalism; painting and music.

Les principales idées de cet article ont d'abord été présentées lors d'une conférence au Musée des beaux-arts de Montréal, dans le cadre de l'exposition « Merveilles et mirages de l'orientalisme ». Les deux commissaires de l'exposition, Nathalie Bondil et Axel Hémery, mentionnent dans la préface du catalogue que l'Orient de Benjamin-Constant a été déclenché par un voyage à Grenade et à Tanger, qui a agi sur l'imaginaire du peintre : « ethnographie tirée vers le pittoresque, fascination sulfureuse de la femme orientale fantasmée, peinture d'histoire ponctuée de violences et d'arbitraire » (Bondil 2014, p. 21). Un peu plus loin, dans le chapitre consacré à « La palette du peintre », Hémery ajoute que le tableau intitulé *Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople le 29 mai 1453* (1876 ; figure 1) « n'est pas la première œuvre orientaliste de Benjamin-Constant, mais [que] c'est celle qui bénéficia du plus grand retentissement et qui lancera le débat sur la nature de l'art de coloriste du peintre » (dans *ibid.*, p. 30). Voulant se démarquer des représentations traditionnelles, le peintre prend appui sur l'orientalisme pour affirmer l'originalité de sa démarche coloriste. Rétrospectivement, lorsqu'on regarde l'importance que prend la couleur chez les peintres du tournant du XX^e^ siècle, cette démarche prend valeur de « symptôme culturel », au sens où l'emploi Ernst Gombrich dans son *Histoire de l'art* (2001).



Figure 1 : Benjamin-Constant, Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople le 29 mai 1453*, 1876. Huile sur toile, 697 x 536 cm. Toulouse, Musée des Augustins. Source : Art Renewal Center Museum, image 10603, sous licence Domaine public via* Wikimedia Commons.

En musique, peut-on retrouver chez des compositeurs français de la même période une démarche analogue ? Oui, et en particulier dans la mélodie, un genre destiné à un public érudit et qui n'est pas soumis à l'impératif d'une réussite auprès du grand public comme peut l'être l'opéra. Ce type de questionnement interdisciplinaire soulève toutefois une question méthodologique : comment articuler de manière féconde, musicologiquement, un discours comparatiste entre les techniques de création picturales et

musicales ? Dans *La musique, les images et les mots* (2010), Jean-Jacques Nattiez montre comment la comparaison des stratégies de création permet d'enrichir et de documenter la réflexion en esthétique comparée, tout en préservant par ailleurs le discours de la « tentation analogique[1] ». La perspective dans laquelle s'inscrivent les études interdisciplinaires entre peinture et musique se concentre souvent sur les œuvres[2]. Dans cet article, nous chercherons plutôt à nous concentrer sur la transférabilité des méthodes et des stratégies de création : en quoi une théorie émanant du domaine de la peinture peut-elle nous permettre d'approcher différemment la musique ?

Les historiens de l'art – notamment Nicole Dubreuil, avec qui nous avons discuté en préparant cet article – citent souvent une phrase de Maurice Denis, afin de décrire l'évolution de la peinture au tournant du XX^e^ siècle : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (Denis 1914, p. 1). Même s'il est très souvent cité, cet aphorisme n'en demeure pas moins une phrase-clé dans les théories picturales du tournant du XX^e^ siècle. D'une part, Denis y affirme la matérialité de l'œuvre, avec ses formes, ses couleurs, sa surface, alors que d'autre part, il insiste sur la nécessité d'organiser la surface picturale selon un principe d'ordre. Il adopte une logique positiviste voulant que le signe porte en lui-même sa propre expression, indépendamment de son renvoi à une réalité extérieure (Bouillon 2006, p. 19). Certains tableaux des années 1890, comme *Taches de soleil sur la terrasse* (figure 2), sont plus fortement tournés vers une expression des formes et des couleurs prises pour elles-mêmes. Dans son essai sur les origines positivistes du mouvement nabi, Jean-Paul Bouillon explique que Denis s'est inspiré du chapitre IV, quatrième sous-chapitre, de la *Philosophie de l'art* d'Hippolyte Taine (Taine [1882]1985), pour formuler sa définition :

> Par elles-mêmes et en dehors de leur emploi imitatif, les couleurs, comme les lignes, ont un sens. Une gamme de couleurs qui ne figurent aucun objet réel, comme une arabesque de lignes qui n'imitent aucun objet naturel, peut être riche ou maigre, élégante ou lourde. Notre impression varie avec leur assemblage ; leur assemblage a donc une expression. Un tableau est une surface colorée, dans laquelle les divers tons et les divers degrés de lumière sont répartis avec un certain choix ; voilà son être intime, que ces tons et ces degrés de lumière fassent des figures, des draperies, des architectures, c'est là pour eux une propriété ultérieure, qui n'empêche pas leur propriété primitive d'avoir toute son importance et tous ses droits (*ibid.*, p. 452-453).

1 Voir aussi Nattiez 2008.

2 Voir, par exemple, Nattiez 2010, Junod 2006 et Barbe 2011.

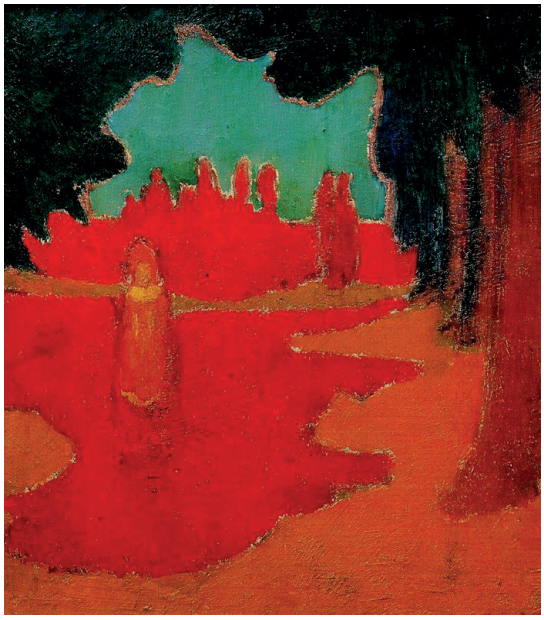


Figure 2 : Maurice Denis, Taches de soleil sur la terrasse*, 1890. Huile sur carton, 24 x 20,5 cm. Paris, Musée d'Orsay. Source : sous licence Domaine public via* WikiArt.

On pourrait objecter avec raison que, pour parler d'orientalisme, il faut bien évoquer un ailleurs et non se limiter aux lois qui régissent la matérialité de l'œuvre. De fait, Denis n'a pas renoncé à mettre en peinture des récits, comme dans les panneaux de *La légende de Saint-Hubert* (figure 3). Ce maintien d'une portée narrative dans ses peintures nous permet de nuancer la citation de Denis : celui-ci établit une sorte de dialogue entre ce qui est évoqué par le récit et la matérialité du tableau. Sa démarche artistique vise à toucher l'esprit par la forme et les couleurs, par les spécificités du médium, tant que par le contenu ou le lien narratif.



Figure 3 : Maurice Denis, La légende de Saint-Hubert. Le départ *(extrait d'un ensemble de sept panneaux), 1897. Huile sur toile, 225 x 175 cm. Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis. Source : sous licence Domaine public via* Wikimedia Commons.

Nous devons enfin préciser ce que nous entendons par l'appellation « orientalisme ». Au sens strict, Locke la définit comme un « dialecte » de l'exotisme musical au sein de la tradition occidentale, qui évoque l'Est ou l'Orient. Au sens large, elle évoque un ailleurs englobant le Moyen-Orient, l'Afrique du Nord et l'Asie (Locke 2009). Dans l'univers de Benjamin-Constant, l'Espagne mauresque et même la Constantinople antique sont incluses dans la notion d'orientalisme. L'idée de l'Orient peut aussi englober la Grèce antique, dans ce qu'elle comporte de mythologique (comme chez Debussy). Dans cet article, nous abordons la question de l'orientalisme musical dans la perspective positiviste de Taine[3] et de Denis. La mélodie française évolue dans une direction analogue à celle prophétisée par le jeune Nabi[4], en ce sens que le thème de l'orientalisme évolue à partir d'une représentation dix-neuviémiste, basée sur le merveilleux ou sur la sensualité érotisante de la femme, en allant vers une expression où un élément orientalisant est délibérément abstrait de son contexte d'origine[5], et qu'ainsi libéré d'une fonction d'évocation conventionnelle il puisse nourrir des formes d'expressions tournées vers l'avant-garde. En paraphrasant Denis, nous pourrions dire qu'avant d'être une scène orientale, une évocation de la sensualité féminine ou une danse exotique, une musique est essentiellement un intervalle de temps où l'on entend des timbres, des mélodies et des rythmes en un certain ordre assemblés. La réflexion des compositeurs avant-gardistes, bien que n'excluant pas les dimensions narratives ou évocatrices, se tourne en premier lieu vers les propriétés de la musique elle-même et l'orientalisme sert à enrichir la démarche créative du compositeur en renouvelant son langage, en tirant de l'altérité un pouvoir de mise à distance de techniques de composition devenues traditionnelles.

Au cours des dernières années, la théorisation de la notion d'exotisme musical s'est enrichie d'un article de Jean-Pierre Bartoli intitulé : « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », où l'auteur précise :

> on désigne par exotisme un ensemble de procédures qui consiste à évoquer l'altérité culturelle et géographique. [L'exotisme] consiste le plus souvent à faire l'emploi d'unités significatives qui semblent ne pas appartenir au langage artistique idiomatique, mais paraissent empruntées à un langage artistique étranger (Bartoli 2000, p. 65).

3 Le mot positivisme doit être compris dans le sens de « doctrine qui se réclame de la seule connaissance des faits, de l'expérience scientifique » (*Le Grand Robert*, 2009). Dans sa *Philosophie de l'art*, Taine précise à plusieurs moments sa pensée positiviste. Ainsi, il écrit : « Qu'est-ce que l'Art, et en quoi consiste sa nature ? – Au lieu de vous imposer une formule, je vais vous faire toucher des faits. Car il y a des faits ici comme ailleurs, des faits positifs et qui peuvent être observés, j'entends des *œuvres d'art* rangées par famille dans les musées et les bibliothèques, comme les plantes dans un herbier et les animaux dans un muséum » (Taine [1882]1985, p. 20). Plus loin, dans la cinquième partie, Taine explique sa conception de l'idéal dans l'art, appliquant les catégories des sciences naturelles à l'étude des œuvres d'art (*ibid.*, p. 373-460).

4 Pour le groupe de peintres réuni autour de Denis, le mot *nabi* signifie prophète.

5 Sur cet emploi du verbe abstraire au sens de décontextualiser, voir Roque 2003, p. 92-118.

Bartoli ajoute « qu'un paramètre isolé ne peut suffire à produire le sentiment de l'exotisme, la détermination du répertoire évoqué repose sur un assemblage de figures exotisantes » (Bartoli 2000, p. 64). Effectivement, le processus d'évocation musicale repose sur des informations que l'auditeur peut mettre en série, sur des figures musicales reconnues comme exotiques, ou d'un autre temps. Nous pouvons même ajouter, à la suite de Ralph Locke, que lorsque la musique fait référence à un texte littéraire, comme dans un opéra, le contexte des significations est encore plus global (Locke 2007, p. 477-521).

Pour l'exotisme du XIXe siècle, les approches de Bartoli et de Locke s'appliquent avec facilité. Orientées vers le domaine des significations exotisantes, ces définitions présupposent que l'œuvre guide l'auditeur vers un ailleurs réel ou imaginé. Ce qui est évoqué, ce sont des paysages, des tapisseries ou une représentation de la sensualité féminine, par exemple. Mais au XXe siècle, les compositeurs se tournent vers une démarche où la musique est surtout autoréférentielle. Au lieu de référer à une situation extérieure, la musique se réfère à elle-même, comme phénomène sonore. C'est dans la recherche de cette modernité que la citation de Denis peut nous guider. Comment concilier la quête de la sonorité en elle-même avec l'évocation d'un ailleurs oriental ? Est-ce simplement une affaire de titre ou de sujet poétique ? Et dans une avant-garde qui, par définition, fuit les conventions, le compositeur peut-il encore se permettre de puiser dans un bassin convenu de figures exotisantes, sans pour autant renier sa modernité ?

Pour répondre à ces questions, un parcours à travers quelques mélodies peut nous éclairer. Fondamentalement, la mélodie est la mise en musique d'un poème. Les mots employés et les univers évoqués doivent assurément puiser dans les codes préexistants de l'exotisme, mais un poème n'est pas un récit ni un livret d'opéra ; c'est plutôt un court instant où se concentre une idée, envisagée sous des angles complémentaires. La mélodie française est un genre où, tacitement, l'auditeur consent à entrer dans le registre de la métaphore, voire du symbole, et aussi dans le registre de la sonorité des mots, ne serait-ce qu'à cause des rimes et des assonances. La forme poétique, avec ses vers, ses strophes et sa métrique, entre en dialogue avec la forme musicale. Dès lors, le registre expressif du poème est beaucoup plus tourné vers des réalités abstraites, vers l'art pris pour lui-même, que ne l'est l'opéra. C'est pourquoi la mélodie est un laboratoire pour plusieurs des compositeurs d'avant-garde ; et elle représente un angle intéressant pour aborder la question de l'orientalisme d'avant-garde au tournant du XXe siècle, car elle met en action une série de paramètres musicaux et littéraires exotiques. À travers un parcours évolutif de mélodies composées par Fauré, Delage, Ravel et Debussy (figure 4), nous chercherons à identifier l'évolution des différents modes d'expression de l'Orient, afin de mieux saisir les enjeux qu'ils représentent pour l'avant-garde au début du XXe siècle.

- Gabriel Fauré, *Les roses d'Ispahan*, op. 39, nº 4 (publiée en 1885), sur un poème de Leconte de Lisle ;
- Maurice Delage, « Lahore », tirée des *Quatre poèmes hindous* (publiés en 1914), sur des poèmes de Bhartrihari, Heinrich Heine et d'un anonyme ;
- Maurice Ravel, « Nahandove », tirée des *Chansons madécasses* (publiées en 1926), sur des poèmes d'Évariste de Parny ;
- Claude Debussy, « La flûte de Pan », tirée des *Trois chansons de Bilitis* (publiées en 1899), sur des poèmes de Pierre Louÿs ;
- Claude Debussy, « Le Faune », tirée des *Fêtes galantes*, vol. 2 (publiées en 1904) sur un poème de Paul Verlaine.

Figure 4 : Tableau des mélodies étudiées.

Les roses d'Ispahan, op. 39, nº 4 (1885), de Gabriel Fauré

En 1884, le compositeur Gabriel Fauré met en musique « Les roses d'Ispahan » du poète Leconte de Lisle. Nommer Ispahan dans le titre, c'était déjà faire référence à un réseau d'images, à l'une des cités les plus luxuriantes de la Perse ancienne, chargée de sensualité et de palais somptueux. Dans ce lieu, la femme occupe une double fonction, celle de corps sensuel et celle de muse inspiratrice. Comment la musique peut-elle, parallèlement aux mots du poème, parvenir à évoquer ces images ? Dans le contexte où vivait Fauré, il était d'usage que les poèmes récents soient d'abord proférés avant d'être lus. Selon cette pratique, le poème est d'abord une sonorité qui prend naissance sur les lèvres qui le prononcent. Entre ces lèvres passe le souffle qui est parole, ou encore, dans une mélodie, la voix chantée. Ce souffle est ressenti dans la proximité d'un petit espace comme le salon, et non dans une grande salle. Chez la cantatrice, la musique conditionne les inflexions du souffle. Selon les mots que l'on retrouve dans le poème « Le roses d'Ispahan », le souffle est d'abord léger et doux, puis il devient intense lorsque le baiser est nommé. L'air se charge de la sensualité que dégage le parfum de la rose et de l'oranger. Dans la musique qui porte ces mots, c'est bien la nature vibratoire de la musique qui se manifeste, évoquant le battement d'aile d'un oiseau, animé par le mouvement quasi imperceptible de l'air déplacé par un papillon. Le poème, la musique et les interprètes sont bien présents dans l'œuvre telle qu'elle est entendue, ils entretiennent un jeu de circulation entre la matérialité et le travail de l'esprit, ce qui est une stratégie de création analogue à la perspective positiviste de Denis.

À la fois compositeur et interprète au piano de ses propres mélodies, Fauré est sensible à ces divers niveaux de réalité. Le choix qu'opère Fauré dans les strophes du poème (voir en annexe), n'en retenant que quatre sur six, va dans le sens d'une idéalisation de la nature féminine. La légèreté suspecte des amours de Leïlah et le regret que réveille le souvenir de ses charmes sont supprimés ; la mélodie se concentre sur l'idéal d'un présent qui tient tous les sens en éveil.

La sensualité qui se dégage des *Roses d'Ispahan* a frappé les contemporains de Fauré, comme nous pouvons le lire dans *La Revue musicale* du 15 décembre 1906 : « Fauré a

surtout vu là une occasion de séduire par des moyens un peu sensuels : ce n'est pas la pensée seule qui conquiert l'auditeur ; on est pris comme dans un réseau de volupté où l'intelligence s'endort et où l'instinct est très doucement flatté… » (A. B. 1906, p. 575)[6]. Ispahan agit davantage comme une toile de fond que comme le lieu de l'action. Ispahan déclenche une image de sensualité qui se détache de sa localisation géographique. La sensualité vient du caractère intime de la voix et du piano, de leur nuance douce, du rythme de danse langoureux. Si l'Orient séduit, ce n'est pas tant pour y voyager que pour en rêver. En cette fin de siècle, il n'est plus porté par les récits de voyage de Lamartine[7], mais plutôt habité par l'imaginaire parnassien de Leconte de Lisle, que la musique de Fauré contribue à exalter. Au final, la nostalgie qui se dégage des *Roses d'Ispahan* n'est pas celle d'un amour perdu, mais plutôt celle d'un univers idéal inatteignable, fait de beauté et de sensualité, que le monde réel ne peut contenir. En ce sens, Fauré prend acte des représentations traditionnelles de l'Orient, mais amorce une prise de distance en le situant délibérément hors du monde, dans une perspective d'autoréférentialité. Sa démarche amorce une perspective positiviste analogue à celle qu'énoncent Denis et Taine, en ce sens que le but de sa mélodie est de « manifester quelque caractère essentiel et saillant plus complètement et plus clairement que ne le font les objets réels » (Taine [1882]1985, p. 373)[8].

« Lahore » (1914) de Maurice Delage

Pourtant, la France colonialiste offre de multiples occasions de voyager à l'étranger. En 1889, dans le *Harper's New Monthly Magazine*, le peintre Benjamin-Constant publie un récit de voyage au Maroc[9] . Il y avait séjourné entre 1871 et 1873, puis en 1883. Dans son récit, Benjamin-Constant relate plusieurs détails de la vie de tous les jours, et consigne des éléments, des impressions ou des scènes susceptibles d'être mises en peinture. Ces notes lui seront utiles pour la production de plusieurs tableaux orientalisants, notamment *La soif. Prisonniers marocains* (1878 ; figure 5).

6 L'article est signé par les initiales A. B. Il se pourrait que ce soit le compositeur Albert Bertelin, qui écrivait parfois des chroniques dans *La Revue musicale* et qui a publié des souvenirs sur Fauré dans *Musique et théâtre* en 1925.

7 Voir le chapitre de Sarga Moussa, « Par delà l'Europe : musique, voix et sonorités dans *Le Voyage en Orient* de Lamartine », dans Bara et Ramaut 2012.

8 Taine applique cette phrase à l'art en général, mais ce n'est pas un contresens de l'appliquer plus spécifiquement à la mélodie de Fauré.

9 Ce récit a été traduit et publié dans le catalogue de l'exposition (Bondil 2014, p. 167-183). Au XIXe siècle, les récits de voyage d'artistes sont nombreux, à la suite de celui de Lamartine (*Voyage en Orient* [1835], réédité par Sarga Moussa en 2000). En 1912, par exemple, Delage publie une « Lettre de l'Inde » (Kandy, 4 mars) dans la *Revue musicale S.I.M.*



Figure 5 : Benjamin-Constant, La soif. Prisonniers marocains*, 1878. Huile sur toile, 117,2 x 213,4 cm. Signé b.d. : Benj-Constant. Londres, Christie's, 18 juin 1998, lot 3. Photo © Christie's Images Limited (1998).*

Dans les années 1910, c'est le musicien Maurice Delage, dont la famille possédait des industries en Orient, qui fera un voyage au Japon et en Inde. Dans ces pays, il entend et il est touché par plusieurs musiques traditionnelles. Mais, contrairement aux compositeurs du XIXe siècle, Delage souhaite reproduire assez fidèlement les timbres, les échelles sonores, les textures et les rythmes des musiques indiennes. À la différence de Fauré, son Orient n'est pas fantasmé, il s'ancre dans la réalité sonore de l'Inde et s'écarte d'une représentation musicale de la sensualité féminine.

C'est entre 1912 et 1913 que Delage compose ses *Quatre poèmes hindous*. L'œuvre a été créée lors du « concert mirifique et scandaleux » de la Société musicale indépendante, le 14 janvier 1914, sous les bons auspices de Ravel[10]. La seconde mélodie du cycle, « Lahore », est révélatrice d'un orientalisme d'avant-garde. Au début, le violoncelle imite un instrument à cordes pincées de l'Inde du Nord, le sitar. Comme sur ce dernier, l'interprète pince les cordes en attaquant le son par dessous. Pour augmenter les possibilités de l'instrument, Delage demande de l'accorder différemment, en *scordatura*. L'effet est saisissant. À la fin de l'œuvre, la voix fait une longue vocalise sur le *a*, en solo, jouant avec les lèvres, qui s'ouvrent et qui se ferment à la manière du chant indien. Une imitation aussi proche des sonorités orientales est une attitude nouvelle en Occident. Delage ne force pas son modèle musical à entrer dans le cadre préexistant des préceptes de compositions qu'il a apprises à Paris. Au contraire, il crée une forme inédite à partir de ce qu'il a entendu en Inde et il renouvelle la technique instrumentale afin de produire des effets sonores non occidentaux.

Par contraste, dans le poème de Heinrich Heine choisi par Delage, l'Orient est représenté non plus avec réalisme, mais plutôt dans le registre de la métaphore. La

10 Pour le contexte d'avant-garde entourant ce concert, voir Duchesneau 1997, p. 90-91.

scène se déroule dans un univers où le froid et la désolation servent de décor à un sapin isolé. On ne retrouve pas les projections fantasmagoriques habituelles de l'Occident sur l'Orient. Le sujet poétique est tout bonnement un sapin et l'univers dont il rêve est uniquement végétal. Son correspondant oriental – un palmier – est lui aussi solitaire. L'endroit rêvé, c'est le sud, baigné de la chaleur bienfaisante.

La démarche compositionnelle de Delage n'est toutefois pas sans paradoxe. Deux des quatre poèmes du recueil sont de Bhartrihari, un poète indien d'expression sanskrite ayant vécu avant le VII^e siècle. « Lahore », par contre, est de Heinrich Heine, un poète romantique allemand dont quelques vers avaient été mis en musique par Schubert dans son *Chant du cygne*. Du point de vue poétique, l'auditeur est toujours en présence d'un Orient fantasmé. De plus, malgré le fait que le titre des mélodies suggère un itinéraire de voyage réellement effectué, la musique entendue en Inde n'explique pas tout. Plusieurs thèmes ont été reproduits par Delage d'après un enregistrement sur disque, en 1905[11], de musique traditionnelle de l'Inde. Cela relativise la question du voyage, fait sept ans plus tard. L'objet de l'œuvre composée par Delage est bien de la musique indienne, mais le contact fait sur place avec les pratiques musicales aura été préparé et remémoré par un enregistrement sonore.

L'idée d'employer des figures musicales préexistantes pour évoquer l'Orient n'est pas nouvelle. Du *Désert* (1844) de Félicien David à *Thaïs* (1894) de Massenet, ces figures sont réutilisées par les compositeurs et reconnues par le public. On peut se demander alors ce qui distingue l'orientalisme de Delage de celui de Félicien David, qui avait lui aussi noté des musiques locales lors de son séjour en Afrique en 1835[12]. L'avènement de l'enregistrement sonore avec le phonographe, au tournant du siècle, modifie l'horizon d'attente et entraîne un renouvellement des traits syntaxiques exotiques, qui commencent à être davantage fondés sur la réalité d'un ailleurs. On commence ainsi à disposer pour la musique de l'équivalent de ce que les peintres avaient rapporté lors de leurs voyages, en reproduisant des objets ou des lieux exotiques avec un souci d'exactitude. D'autre part, même si elles deviennent réelles, les figures exotiques s'inscrivent dans la démarche d'avant-garde du compositeur. Certes, Delage ne veut pas faire une reproduction phonographique de la musique indienne – celle-ci existe déjà. À partir de « thèmes » exotiques, Delage produit une œuvre qui fait évoluer son propre langage, qui trace une voie à la modernité par sa forme et par son instrumentation. Il cherche à produire une sorte d'équivalent du *Pierrot lunaire* de Schönberg, que lui et son entourage considèrent comme un modèle à suivre[13].

11 Voir l'article de Jann Pasler, « Maurice Delage », dans le *Grove Music Online*.

12 Voir Defrance 1994, en ligne.

13 Voir Duchesneau 1997, p. 212.



Figure 6 : Paul Gauguin, D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, 1897-1898. Huile sur toile, 139,1 x 374,6 cm. Boston, Musée des beaux-arts de Boston. Source : Museum of Fine Arts Boston, sous licence Domaine public via* Wikimedia Commons.

Pour expliquer le passage de l'orientalisme du XIX^e^ siècle à celui du XX^e^ siècle, l'article intitulé « Race, Orientalism, and Distinction » de Jann Pasler (2000), jette un éclairage intéressant. L'auteure remarque avec pertinence le fossé qui sépare Albert Roussel de Maurice Delage. Alors que Roussel collectionne des thèmes pour produire une œuvre « orientaliste à la française », Delage prend la musique indienne pour ce qu'elle est en elle-même et non pour l'asservir à sa propre culture. Le voyage en Orient, bien que réel, n'est pas pour Delage un simple exercice de collection de thèmes entretenant des clichés préexistants, mais plutôt une démarche de réelle ouverture à une musique différente de celle qui se fait en Occident. C'est une authentique démarche d'altérité. Sans doute que son présupposé est aussi, comme cela l'a été à un certain moment pour Gauguin, que les civilisations traditionnelles ont conservé des modes d'expression en quelque sorte non souillés par la civilisation occidentale et que les connaître permet de retrouver une pureté expressive qui avait été perdue (Mackintosh 2007)[14]. Retrouver cette source pure de l'expression se conjugue parfaitement avec la recherche de l'avant-garde de l'époque, qui n'a pas pour but de produire la nouveauté pour elle-même, mais de retrouver une vérité dans l'expression, en la libérant de l'académisme et de conventions devenues stériles.

« Nahandove » (1926) de Maurice Ravel

Tout en poursuivant un même but – celui d'actualiser la musique de son temps au moyen d'éléments exotiques –, Ravel emprunte un chemin très différent. Il y a chez lui ce que Barbara Kelly (2000, p. 10), mais également Robert Orledge (2000), qualifie d'orientalisme de distanciation (Kelly 2000, p. 39-40). Ravel considérait la sincérité « comme le plus grave défaut en art, parce qu'elle exclut la possibilité de choix […]

14 Concernant l'attrait de l'exotisme pour Gaugin, voir plus particulièrement Mackintosh 2007, p. 71-72.

La chose la plus fascinante en art est de tenter de surmonter les difficultés » (cité dans Kaminsky 2000, p. 186[15]). Ravel refuse donc l'orientalisme en tant qu'imitation, mais l'assume pleinement dans son potentiel d'accroissement de la palette imaginative du musicien. Désormais, le passé ou les contrées lointaines ne sont plus considérés comme nostalgie d'un idéal, mais comme actualisation d'un héritage, comme un potentiel de créativité riche pour la modernité. L'art musical est renvoyé à lui-même, mais dans un jeu d'intertemporalité.

Le choix de poèmes que fait Ravel contribue à renforcer cette esthétique moderne qui fait écho au passé. L'auteur du recueil poétique *Chansons madécasses*, Évariste de Parny, est né à l'île de La Réunion – une colonie française de l'océan Indien – au XVIIIe siècle. Il prétend avoir traduit en français un ancien recueil provenant de Madagascar, madécasse signifiant malgache. Mais on ne connaît pas l'original et, dans l'histoire de la littérature, les faux ne manquent pas. Et même si ce n'était pas un faux, comment pourrait-on exclure l'hypothèse que Parny n'aurait pas teinté les poèmes de ses propres opinions, ne serait-ce que par sa traduction ? On sait par ses lettres que Parny était un anticolonialiste opposé à l'esclavage : le propos du poème n'en est que plus suspect. De plus, on retrouve dans le poème des accents dramatiques, voire érotiques, qui n'ont rien à voir avec la « vérité exotique ». On retrouvait cet érotisme dans « Asie » (*Shéhérazade*) de Ravel, mais il était soutenu par un grand orchestre. C'était une sensibilité toute dix-neuviémiste, où l'exotisme servait de véhicule à l'érotisme. Dans « Nahandove », presque à l'encontre du poème, Ravel imagine une expression de l'érotisme plus retenue et intime que celle véhiculée par les clichés de l'orientalisme français, car la musique possède le pouvoir d'orienter l'expression d'un poème. Par le refus de l'érotisme exotique du XIXe siècle et par ses préoccupations anticolonialistes, le compositeur s'écarte de l'orientalisme érotisant tel que représenté par des peintres comme Benjamin-Constant (figure 7), et rejoint les idéaux de Gauguin (figure 6), qui désérotise les femmes nues et replace les corps dans leur environnement naturel, dans leur pureté primitive.

Dans les *Chansons madécasses*, Ravel, qui est un grand orchestrateur, choisit délibérément de faire appel à des moyens restreints : petit ensemble instrumental (voix, flûte, violoncelle et piano, qui n'est pas sans rappeler Schönberg), matériel mélodique réduit et répétitif, contrepoint où les voix ne se mêlent pas. L'individualité timbrale et mélodique des lignes vocales et instrumentales remplace la sensation de masse, le fondu d'un grand orchestre. Il y a presque une sorte d'austérité dans cette œuvre, tant son caractère est minimaliste. Certes, à la troisième strophe, Ravel introduit au piano un rythme plus haletant, une montée de la tension. Mais il s'agit plutôt d'une émotion venant de l'attente que d'une tension érotique. Lorsque les amants se rencontrent et entrent en contact physiquement, à la cinquième strophe, il y a certes une certaine animation, mais elle demeure contenue, plus près du registre de la volupté que des caresses qui brûlent tous les sens.

15 Traduction de : « *I consider sincerity to be the greatest defect in art, because it excludes the possibility of choice. Art is meant to correct nature's imperfections... The most interresting thing in art is to try to overcome difficulties.* » Kaminsky cite lui-même une entrevue faite par André Révész, « The great musician Maurice Ravel talks about his art », dans *A.B.C. de Madrid*, 1er mai 1924, p. 431-435 (p. 433 pour la citation).

Dans une conférence qu'il a donnée au Rice Institute (Houston) en 1928, Ravel explique comment se joue l'équilibre entre des éléments culturels exotiques et sa propre individualité, comme compositeur. Pour lui, nationalisme, exotisme et individualité sont en constante négociation au sein du processus créateur. Il explique que le *blues* est l'un des genres les plus américains qui soit, même si le blues vient d'Afrique. Des musiciens lui ont demandé pourquoi il avait fait un emprunt au blues dans le second mouvement de sa sonate pour violon et piano. Ravel affirme que cette sonate est réellement française et ravélienne. Le même blues, traité par un autre musicien, français ou non, n'aurait pas été traité de la même manière que par lui. L'individualité d'un compositeur est plus forte que le matériel qu'il peut éventuellement s'approprier (Pilarski 1964). Dans la même conférence, Ravel ajoute que Schönberg l'a influencé, non par son système, mais plutôt par son esthétique : « *I am quite conscious of the fact that my* Chansons Madécasses *are in no way Schönbergian, but I do not know whether I ever should have been able to write them had Schönberg never written* » (cité dans *ibid.*, p. 218).



Figure 7 : Benjamin-Constant, La favorite de l'émir*, vers 1879.*
Huile sur toile, 142,2 x 221 cm. Signé b.g. : Benj-Constant. Washington, National Gallery of Art.
Courtesy of the United States Naval Academy Museum. 2010.95.1.

Sous certains aspects, la représentation ravélienne de l'Orient offre des points communs avec celle de Delage, par la nouveauté du matériel musical, le traitement inédit des timbres et le décentrement culturel qu'il suscite. Toutefois, Ravel n'a pas fait de voyage à Madagascar. Il s'est plutôt fondé sur l'idée que l'on se faisait, en Europe, de la musique malgache (James 1990). Le véritable « voyage » de Ravel nous emporte plutôt au pays de l'avant-garde. Notamment, son souci d'organiser la forme de manière minimaliste s'inscrit dans le néoclassicisme français de l'entre-deux-guerres. Tout comme Delage, Ravel souhaite présenter les cultures traditionnelles de telle sorte que leur pureté artistique, réelle ou imaginée, devient un modèle pour l'Occident. Les rôles sont maintenant inversés : ce n'est plus l'Occident tout-puissant qui civilise les « peuples primitifs », mais l'art primitif qui apporte au musicien occidental une

fraîcheur d'inspiration. C'est un Orient imaginé, certes, mais dépouillé de son aura merveilleuse et sensuelle, et surtout intégré dans une démarche où prévalent l'originalité et la nouveauté du langage recherchées par le compositeur.

« La flûte de Pan » (1899) de Claude Debussy

Avec Debussy, nous entrons de plain-pied dans un Orient imaginaire où la réalité objective est sciemment reléguée au rôle de prétexte. C'est un Orient évoqué, mais non nommé, puisque dans une perspective symboliste, nommer[16] l'objet serait supprimer une large part de la jouissance du poème. Le véritable sujet d'une œuvre symboliste n'est pas l'objet, le sentiment ou la situation évoquée, mais l'effet produit par ceux-ci. La musique cherche à recréer le même type d'expérience que pourraient procurer ces objets. Par exemple, dans « La flûte de Pan », Debussy cherche à faire vivre chez l'auditeur les mêmes sensations ou sentiments que ceux provoqués par les lèvres des amoureux qui se posent l'une sur l'autre, mais sans les nommer. La flûte agit comme substitut à la situation, comme symbole. Dans les *Trois chansons de Bilitis*, c'est la Grèce antique qui est identifiée comme Orient. Le recueil de Pierre Louÿs, où Debussy puise les poèmes, est un « vrai faux », en ce sens que Pierre Louÿs joue sur l'hellénisme ambiant[17] pour publier un recueil qu'il fait d'abord passer comme la traduction d'un manuscrit grec retrouvé. La supercherie atteint des proportions appréciables puisque le recueil s'ouvre par une « Vie de Bilitis » qui ressemble à une véritable biographie[18]. Si l'astuce a semblé vraisemblable, c'est non seulement parce que Louÿs est un excellent connaisseur du grec ancien, mais aussi parce qu'il s'inscrit dans une sensibilité du temps qui allie la Grèce ancienne avec l'orientalisme[19].

16 « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve » (Huret 1891, p. 60).

17 À ce sujet, voir l'article de Christophe Corbier (2010), notamment, lorsqu'il écrit : « Dans le dernier quart du XIXe siècle, depuis les travaux de Gevaert (*Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, 1875-1881) jusqu'à la découverte du fragment musical de l'*Oreste* d'Euripide en 1890 par Carl Wessely et la transcription des deux hymnes delphiques en 1893-1894 par Théodore Reinach et Henri Weill, qui suscitent à la fois surprise et enthousiasme dans le public, l'art musical des anciens Grecs se pare de couleurs inconnues et étranges. En lisant les écrits des musicologues et des hellénistes, en écoutant les ouvres antiques, chacun peut percevoir la part de mystère et de rêve que conserve la Grèce ancienne » (Corbier 2010, p. 328). Nous pouvons ajouter que Fauré a harmonisé un hymne delphique en 1894 et qu'il a composé son opéra *Pénélope* entre 1907 et 1912.

18 Certains critiques de l'époque, comme Paul Ginistry, étaient toutefois demeurés dubitatifs : « Si c'est un jeu littéraire, il est charmant. Si c'est une traduction véritable, ce doit être une traduction assez libre, car, tant que s'évoque par là l'esprit grec, les poèmes paraissent imprégnés aussi quelque peu de l'esprit moderne » (*Gil Blas*, 5 janvier 1895, cité par Clive 1978, p. 111).

19 Il faut aussi ajouter que par cette publication érotico-hellénique, Louÿs cherche probablement un succès qui lui procurera des revenus lui permettant de vivre décemment (voir Dumont 1985, p. 143-150). En outre, dans une perspective orientaliste, il est intéressant de noter que les *Chansons de Bilitis* ont été écrites en grande partie à Constantine (Algérie) en 1894 et qu'elles ont probablement été inspirées par la maîtresse mauresque de Louÿs, Meryem ben Ali.

Au début de « La flûte de Pan », Debussy donne à sa musique une carrure rythmique grecque, avec le mètre iambique brève-longue. L'introduction du piano place bien ce rythme, qui procure un effet antiquisant. Ici, nous ne pouvons pas parler d'une figure musicale exotique, mais plutôt d'une idée musicale qui renvoie au poème. Nous sommes dans l'autoréférentialité poétique, dans le sens où l'image musicale ne renvoie plus à un paysage ou à une scène pouvant se passer réellement en Orient, mais plutôt à une pratique artistique, celle du poème déclamé. Étant transféré du poétique au musical, le mètre agit comme une figure. Les sonorités modales renforcent cette manière moderne d'évoquer ce qui est ancien.

Par ailleurs, la question de la représentation de la femme, sous certains aspects, se joue dans le registre traditionnel de l'érotisme. Mais la langue de Louÿs est tellement codée, stylisée, que la séduction est davantage un effet esthétique qu'une réalité sensuelle[20]. D'ailleurs, la musique de Debussy précipite la sortie hors des codes traditionnels de l'exotisme et tourne l'attention de l'auditeur vers la musique elle-même. On entend le cri des grenouilles, le temps qui passe, le son de la flûte : ce sont des éléments anecdotiques par rapport au sujet poétique.

Un parcours vers la sensorialité de l'art

À partir de la citation de Denis énoncée au début de cet article, nous avons expliqué comment l'imaginaire oriental peut être déclenché par la matérialité de l'œuvre. En peinture, la conduite du regard s'amorce par une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. En musique, la conduite d'écoute est guidée par des sons en un certain ordre assemblés. La musique n'évoque plus un paysage ou des sensations en les imitant, mais plutôt en cherchant à faire vivre chez l'auditeur des sensations comparables à celles vécues par le sujet poétique, le « je » du poème.

En détachant la mélodie de son sujet narratif, Debussy ouvre la voie à la prédominance de l'expression *par* la forme et à des stratégies de création orientées vers l'imaginaire de celui qui écoute. Dans cette foulée, l'orientalisme d'avant-garde[21] s'inscrira globalement dans deux catégories différentes : une première où l'orientalisme se réduit à une trace, comme une impression fugitive qui déclenche l'imaginaire, et une seconde où l'orientalisme est assimilé à une démarche axée sur la forme. Denis écrivait que l'art « est une création de notre esprit dont la nature [ou même l'orientalisme] n'est que l'occasion » (Denis 1993, p. 162). C'est dans cette perspective que l'Orient debussyste évolue vers une trace et qu'il n'est plus l'objet principal de l'expression. Dans « Le Faune » (1904), tiré du second volume des

20 Comme en témoignent les nombreux écrits érotiques de Louÿs, ainsi que certains autres poèmes du recueil de Bilitis – notamment « L'arbre » –, l'auteur se sert de la Grèce antique et de son esthétique pour styliser un projet finalement très libertin.

21 Par orientalisme d'avant-garde, nous entendons une tendance des compositeurs du XX^e siècle à tirer prétexte des représentations musicales de l'Orient pour servir une démarche compositionnelle originale où le langage musical se veut inédit et détaché des significations d'origine.

Fêtes galantes, Debussy adopte un caractère humoristique, voire satyrique. L'Orient, dépouillé de son aura mirifique, devient l'objet de moquerie. Il est réduit à n'être plus qu'un Faune de terre cuite, qui regarde la mélancolie de jadis comme une expression dépassée remplacée par la fête. Sa mise à distance est double : il est dépouillé de ses connotations sensuelles et le motif musical orientalisant dans le registre grave du piano – que l'on peut rapprocher du son du tambourin et de la danse – est réduit à sa plus simple expression, à un motif inlassablement répété.

Nous pouvons étendre les conséquences de cette approche à l'extérieur du domaine de la mélodie, en dehors de toute référentialité à un texte. Tirée des *Estampes* (1903) pour piano, « La Soirée dans Grenade » appartient à la catégorie de trace[22]. Le titre – qui est d'ailleurs placé à la fin, comme simple suggestion – demeure l'un des rares moyens qu'utilise Debussy pour évoquer l'exotisme. Certes, le rythme de la habanera, au début de l'œuvre, évoque clairement l'Orient, mais il est ensuite tellement décontextualisé qu'il devient un simple déclencheur de sensations. Debussy pousse ici l'avant-garde à une conséquence assez radicale, en sortant du cadre étroit de la représentation figurative pour ouvrir le motif à un réseau de significations beaucoup plus ouvert. Pour reprendre la citation de Bartoli par la négative, on pourrait dire que la habanera devient un paramètre isolé qui ne parvient plus à s'imposer dans un réseau de figures exotisantes (Bartoli 2000, p. 65). Le titre du recueil est d'ailleurs indicateur de cette attitude créatrice : l'estampe est une gravure, une image imprimée sur papier à partir d'une planche de bois ou d'une plaque métallique. L'estampe est la trace laissée par un modèle. Pour Debussy, la partition est conçue comme cette plaque, alors que le son s'imprime chez l'auditeur. L'œuvre, c'est finalement la trace laissée par le son de celui qui joue en celui qui écoute.



Figure 8 : Paul Klee, Jardin d'agrément oriental, *1925. Huile sur carton, 42,3 x 51 cm. New York, The Metropolitain Museum of Art. Source : anagoria, sous licence Domaine public via* Wikimedia Commons.

22 Il faut se rappeler que dans l'univers de Benjamin-Constant, Grenade et l'Espagne mauresque font partie de l'Orient au sens large. Voir Bondil 2014, p. 21.

Une seconde catégorie d'œuvres concerne l'utilisation de *motifs* orientaux, considérés comme un outil de renouvellement de l'expression, dans une démarche qui met l'accent sur la forme. La recherche d'une musique qui est d'abord matière sonore et structuration de sons a inspiré un peintre comme Paul Klee. Klee est fasciné par le pouvoir d'expression des structures musicales. Dans le *Jardin d'agrément oriental* (figure 8), on reconnaît certaines formes orientalisantes, mais l'expression de l'œuvre est tournée vers leur organisation géométrique, vers l'expression par la disposition des formes et par l'interaction entre les couleurs. Est-ce à dire que la musique aurait préséance sur la peinture dans l'orientalisme d'avant-garde ? Assurément, non. Dans un jeu de va-et-vient constant, peintres et musiciens s'inspirent mutuellement. Dans *Le pays fertile de Paul Klee*, Pierre Boulez explique en quoi la pensée des structures de Klee l'a inspiré dans sa démarche de compositeur. Nous faisons nôtre la dernière phrase de son livre puisqu'elle résume l'idée conductrice de cet article : « si la structure force l'imagination à entrer dans une nouvelle poétique, alors, on est, en effet, *en pays fertile* » (Boulez 1989, p. 175).

Lorsqu'il a publié son aphorisme, Denis n'avait sûrement pas imaginé à quel point la musique et la peinture du XX^e^ siècle s'orienteraient vers des conséquences radicales quant à l'autonomie des lois de l'art par rapport à la représentation de la nature ou d'un récit. Son énoncé positiviste présupposait la préséance des lois propres au médium, mais non la disparition d'une référentialité au sujet de l'œuvre. *A posteriori*, les développements de l'art abstrait et de la recherche du son en lui-même dans la musique donnent une dimension prophétique à ses réflexions. L'atténuation, voire la disparition du lien narratif a permis que les objets orientalisants – qu'ils soient picturaux ou musicaux – puissent devenir les véhicules d'une vision artistique renouvelée, où l'expression se concentre désormais sur les lis propres au médium. L'Orient ne sert plus à évoquer le merveilleux. Abstrait de son contexte d'origine, il séduit par ses potentialités de renouvellement du langage musical occidental, devenant ainsi un matériel de choix pour les compositeurs d'avant-garde.

Bibliographie

A. B. (1906), « Les œuvres récemment exécutées. Les Roses d'Ispahan, de G. Fauré (Concerts Sechiari) », *La Revue musicale*, 6^e^ année, n^o^ 24 (15 décembre), p. 575-576. Disponible en ligne : http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabj19061215-01&e=-------en-20--1--txt-txIN-------, consulté le 7 décembre 2015.

Barbe, Michèle (2011), *Musique et arts plastiques. La traduction d'un art par l'autre*, Paris, L'Harmattan.

Bara, Olivier, et Alban Ramaut (2012), *Généalogies du romantisme musical français*, Paris, Vrin.

Bartoli, Jean-Pierre (2000), « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia*, vol. 7, n^o^ 2, p. 61-71. Disponible en ligne : http://www.jstor.org/stable/40591372?seq=1, consulté le 7 décembre 2015.

Bondil, Nathalie (dir.) (2014), *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, catalogue d'exposition, Toulouse, Musée des Augustins, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Paris, Hazan.

Bouillon, Jean-Paul (2006), *Maurice Denis. Six essais*, Parais, Somogy.

Boulez, Pierre (1989), *Le pays fertile. Paul Klee*, Paris, Gallimard.

Clive, Harry P. (1978), *Pierre Louÿs (1870-1925). A Biography*, Oxford, Oxford University Press.

Corbier, Christophe (2010), « La Grèce de Charles Koechlin », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, p. 327-347.

Debussy, Claude (1888), *Ariettes oubliées*, Paris, Veuve Girod. Disponible sur http://imslp.org.

Debussy, Claude (1899), *Trois chansons de Bilitis*, Paris, Fromont. Disponible sur http://imslp.org.

Defrance, Yves (1994), « Exotisme et esthétique musicale en France. Approche socio-historique », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 7, p. 191-210. Disponible en ligne : http://ethnomusicologie.revues.org/1409, consulté le 7 décembre 2015.

Delage, Maurice (1912), « Lettre de l'Inde » (Kandy, 4 mars 1912), *Revue musicale S.I.M.*, 2e année, no 6 (15 juin), p. 72-74. Disponible en ligne : http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabh19120615-01&e=-------en-20--1--txt-txIN-------, consulté le 7 décembre 2015.

Delage, Maurice (1914), *Quatre poèmes hindous*, Paris, Durand.

Denis, Maurice (1914), *Théories (1890-1910). Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Rouart.

Denis, Maurice (1993), *Le ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann.

Duchesneau, Michel (1997), *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga.

Dumont, Paul-Ursin (1985), *Pierre Louÿs, l'ermite du hameau*, Vendôme, Libraidisque.

Fauré, Gabriel (1885), *Quatre mélodies*, op. 39, Paris, Hamelle. Disponible sur http://imslp.org.

Gombrich, Ernst Hans (2001), *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon.

Heine, Heinrich (1827), *Buch der Lieder*, Hambourg, Hoffmann und Campe. Disponible en ligne : http://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Gedichte/BdL, consulté le 7 décembre 2015.

Huret, Jules (1891), « M. Stéphane Mallarmé », dans *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier. Disponible en ligne : https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1891_huret.html, consulté le 7 décembre 2015.

James, Richard S. (1990), « Ravel's "Chansons madécasses." Ethnic Fantasy or Ethnic Borrowing ? », *The Musical Quaterly*, vol. 74 no 3, p. 360-384.

Junod, Philippe (2006), *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Genève, Éditions Contrechamps.

Kaminsky, Peter (2000), « Vocal Music and the Lures of Exoticism and Irony », dans Deborah Mawer (dir.), *Cambridge Companion to Ravel,* Cambridge, Cambridge University Press, p. 162-187.

Kelly, Barbara (2000), « History and Hommage », dans Deborah Mawer (dir.), *Cambridge Companion to Ravel,* Cambridge, Cambridge University Press, p. 7-26.

Lamartine, Alphonse de ([1835]2000), *Voyage en Orient*, réédité par Sarga Moussa, Paris, H. Champion. Édition de 1913 disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3735995, consulté le 7 décembre 2015.

Leconte de Lisle (1884), *Poèmes tragiques*, Paris, Alphonse Lemerre. Disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618394d.r=leconte de lisle poèmes tragiques, consulté le 7 décembre 2015.

Le Grand Robert (2009), CD-Rom, 2e édition. Article « positivisme ».

Locke, Ralph P. (2007), « A Broader View of Musical Exoticism », *The Journal of Musicology*, vol. 24 no 4, p. 477-521, http://www.esm.rochester.edu/uploads/"A-Broader-View-of-Musical-Exoticism".pdf, consulté le 7 décembre 2015.

Locke, Ralph P. (2009), *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press.

Louÿs, Pierre (1894), *Les Chansons de Bilitis*, Paris, Société du Mercure de France.

Mackintosh, Alistair (2007), « Symbolisme et art nouveau », dans David Britt (dir.), *L'art moderne, de l'impressionnisme au post-modernisme*, Paris, Thames & Hudson, p. 59-108.

Moussa, Sarga (2012), « Par delà l'Europe. Musique, voix et sonorités dans *Le Voyage en Orient* de Lamartine », dans Olivier Bara et Alban Ramaut (dir.), *Généalogies du romantisme musical français*, Paris, Vrin.

Nattiez, Jean-Jacques (2008), *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Arles, Actes Sud.

Nattiez, Jean-Jacques (2010), *La musique, les images et les mots. Du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée*, Montréal, Fides.

Orledge, Robert (2000), « Evocations of Exoticism », dans Deborah Mawer (dir.), *Cambridge Companion to Ravel,* Cambridge, Cambridge University Press, p. 27-46.

Parny, Évariste de (1787), *Chansons madécasses traduites en français, suivies de poésies fugitives*, Londres/Paris, Hardouin et Gattey. Disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1088229.r=chansons madécasses, consulté le 7 décembre 2015.

Pasler, Jann, « Delage, Maurice », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, consulté le 31 mars 2015.

Pasler, Jann (2000), « Race, Orientalism, and Distinction », dans Georgina Born et David Hesmondhalg (dir.), *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, p. 86-118.

Pilarski, Bohdan (1964), « Une conférence de Maurice Ravel à Houston (1928) », *Revue de Musicologie*, vol. 50, nº 129, p. 208-221.

Ravel, Maurice (1926), *Chansons madécasses*, Paris, Durand. Disponible sur http://imslp.org.

Roque, Georges (2003), *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture*, Paris, Gallimard.

Taine, Hippolyte ([1882]1985), *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard. Plusieurs éditions disponibles sur http://gallica.bnf.fr.

Verlaine, Paul (1869), *Fêtes galantes*, Paris, Alphonse Lemerre. Disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268407.r=verlaine fêtes galantes, consulté le 7 décembre 2015.

Annexe : *Les poèmes originaux des mélodies et leur appropriation par le compositeur.*

Leconte de Lisle (1884) : « Les roses d'Ispahan »	Gabriel Fauré (1885) : « Les roses d'Ispahan »
Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse, Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'oranger Ont un parfum moins frais, ont une odeur moins douce, O blanche Leïlah ! que ton souffle léger.	Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse, Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'oranger Ont un parfum moins frais, ont une odeur moins douce, O blanche Leïlah ! que ton souffle léger.
Ta lèvre est de corail, et ton rire léger Sonne mieux que l'eau vive et d'une voix plus douce, Mieux que le vent joyeux qui berce l'oranger, Mieux que l'oiseau qui chante au bord du nid de mousse.	Ta lèvre est de corail, et ton rire léger Sonne mieux que l'eau vive et d'une voix plus douce, Mieux que le vent joyeux qui berce l'oranger, Mieux que l'oiseau qui chante au bord du nid de mousse.
Mais la subtile odeur des roses dans leur mousse, La brise qui se joue autour de l'oranger Et l'eau vive qui flue avec sa plainte douce Ont un charme plus sûr que ton amour léger !	
O Leïlah ! depuis que de leur vol léger Tous les baisers ont fui de ta lèvre si douce, Il n'est plus de parfum dans le pâle oranger, Ni de céleste arome aux roses dans leur mousse.	O Leïlah ! depuis que de leur vol léger Tous les baisers ont fui de ta lèvre si douce, Il n'est plus de parfum dans le pâle oranger, Ni de céleste arome aux roses dans leur mousse.
L'oiseau, sur le duvet humide et sur la mousse, Ne chante plus parmi la rose et l'oranger ; L'eau vive des jardins n'a plus de chanson douce, L'aube ne dore plus le ciel pur et léger.	
Oh ! que ton jeune amour, ce papillon léger, Revienne vers mon cœur d'une aile prompte et douce, Et qu'il parfume encor les fleurs de l'oranger, Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse !	Oh ! que ton jeune amour, ce papillon léger, Revienne vers mon cœur d'une aile prompte et douce, Et qu'il parfume encor les fleurs de l'oranger, Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse !

Heinrich Heine (1827) : « Ein Fichtenbaum steht einsam »	Maurice Delage (1914) : « Lahore »
Ein Fichtenbaum steht einsam Im Norden auf kahler Höh'. Ihn schläfert; mit weißer Decke Umhüllen ihn Eis und Schnee. Er träumt von einer Palme, Die, fern im Morgenland, Einsam und schweigend trauert Auf brennender Felsenwand.	Un sapin isolé se dresse sur une montagne aride du nord. Il sommeille. La glace et la neige l'environnent d'un manteau blanc. Il rêve d'un palmier qui, là-bas, dans l'Orient lointain, se désole, solitaire et taciturne, sur la pente de son rocher brûlant.

Évariste de Parny (1787) et Maurice Ravel (1926) :
« Nahandove »

Nahandove, ô belle Nahandove !
L'oiseau nocturne a commencé ses cris,
la pleine lune brille sur ma tête,
et la rosée naissante humecte mes cheveux.
Voici l'heure: qui peut t'arrêter,
Nahandove, ô belle Nahandove !

Le lit de feuilles est préparé ;
je l'ai parsemé de fleurs
et d'herbes odoriférantes ;
il est digne de tes charmes.
Nahandove, ô belle Nahandove ?

Elle vient. J'ai reconnu la respiration
précipitée que donne une marche rapide ;
j'entends le froissement de la pagne
qui l'enveloppe ;
c'est elle, c'est Nahandove, la belle Nahandove !

Reprends haleine, ma jeune amie ;
repose-toi sur mes genoux.
Que ton regard est enchanteur !
Que le mouvement de ton sein est vif et délicieux
sous la main qui le presse !
Tu souris, Nahandove, ô belle Nahandove !

Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme ;
tes caresses brûlent tous mes sens ;
arrête, ou je vais mourir.
Meurt-on de volupté,
Nahandove, ô belle Nahandove ?

Le plaisir passe comme un éclair.
Ta douce haleine s'affaiblit,
tes yeux humides se referment,
ta tête se penche mollement,
et tes transports s'éteignent dans la langueur.
Jamais tu ne fus si belle,
Nahandove, ô belle Nahandove ! [...]*

Tu pars, et je vais languir dans les regrets et les désirs.
Je languirai jusqu'au soir.
Tu reviendras ce soir,
Nahandove, ô belle Nahandove !

* Note : Ravel a supprimé la phrase suivante : « Que le sommeil est délicieux dans les bras d'une maîtresse ! Moins délicieux pourtant que le réveil. »

Pierre Louÿs (1894) et Claude Debussy (1899) : « La flûte de Pan »
Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés, unis avec la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme le miel. Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux ; mais je suis un peu tremblante. Il en joue après moi, si doucement que je l'entends à peine. Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre ; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte. Il est tard ; voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit. Ma mère ne croira jamais que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue.

Paul Verlaine (1869) et Claude Debussy (1888) : « Le Faune »
Un vieux faune de terre cuite Rit au centre des boulingrins, Présageant sans doute une suite Mauvaise à ces instants sereins Qui m'ont conduit et t'ont conduite, – Mélancoliques pèlerins, – Jusqu'à cette heure dont la fuite Tournoie au son des tambourins.

Benjamin-Constant et le lien à la musique. Un art entre citation et vision personnelle[1]

Samuel Montiège

Résumé

Dans l'œuvre de Jean-Joseph Benjamin-Constant, la musique est omniprésente – tant par la représentation d'instruments que l'éloge accordé aux grands compositeurs tels Beethoven ou Camille Saint-Saëns. Du tableau de chevalet aux grands décors peints, nous suivons l'hypothèse selon laquelle l'artiste joue de la correspondance des arts, entre peinture et musique. Nous percevons le quatrième art comme un fil conducteur pertinent pour aborder l'œuvre de Benjamin-Constant avec pour objectif d'analyser les stratégies utilisées par l'artiste pour évoquer la musique dans son œuvre et renouveler le rapport à Eugène Delacroix.

Mots clés : Benjamin-Constant ; Eugène Delacroix ; beaux-arts ; musique ; orientalisme ; XIX-XX[e] siècles.

Abstract

In Jean-Joseph Benjamin-Constant's work, music is everywhere—in his representations of instruments and his homages to great composers, be they Beethoven or Camille Saint-Saëns. From easel to large wall paintings, the artist plays on the relationship between painting and music. We perceive the fourth art as a relevant thread to discuss Benjamin-Constant's work with the objective to analyze the strategies used by the artist to evoke music in his work and renewal the link to Eugène Delacroix.

Keywords: Benjamin-Constant; Eugène Delacroix; Fine Art; music; orientalism; 19th-20th centuries.

1 Cet article est en lien avec une conférence présentée le 29 avril 2015 dans le cadre de la journée d'étude *Représenter l'Orient en France au début du XX[e] siècle* de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). Nous avons délibérément omis les informations présentes dans le catalogue associé à l'exposition pour mettre de l'avant une documentation inédite. Voir à ce propos : Bondil 2014.

La musique et sa représentation occupent une part importante dans la production de Jean Joseph Benjamin-Constant mais se voient reléguées au second plan dans les rares études consacrées à son œuvre. L'axe qui prévaut à cet article prend un parti inverse et suit l'idée selon laquelle la musique serait un fil conducteur pertinent pour la compréhension du peintre et de son œuvre. Les questions qui sous-tendent la réflexion visent à établir le rapport entre musique et peinture chez Benjamin-Constant au travers des tableaux et des écrits de l'artiste qui abordent ce thème. Nous suivons l'hypothèse selon laquelle Benjamin-Constant pense la musique sous forme de « citations » puisque tour à tour elle lui permet d'évoquer une atmosphère, un langage plastique, renforce le lien avec Eugène Delacroix et affiche le goût du peintre pour l'art de la scène musicale en général. À croire que la musique permettrait de rattacher les œuvres de la production orientaliste à celle des portraits en passant par les grands décors peints par l'artiste.

Benjamin-Constant (figure 1) est essentiellement connu pour ses toiles orientalistes puis pour sa production de portraitiste mondain. L'artiste est au XIXe siècle un peintre à la mode, qualifié par les marchands et la critique comme un maître au carnet de commande bien rempli. « Superstar » de son vivant, il tombe rapidement dans l'oubli à sa mort pour n'être que récemment mis sur le devant de la scène avec l'exposition *Merveilles et mirages de l'orientalisme* organisée par le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM, 31 janvier-31 mai 2015) et le musée des Augustins de Toulouse. Les mémoires universitaires de Régine Cardis (1985) et de Stéphanie Prenant (2014) apportent des informations sur l'artiste mais n'abordent pas le thème abordé dans cet article[2].



Figure 1 : Anonyme, Portrait de Benjamin-Constant, *impression photographique sur papier, 20,2 x 25,5 cm. Musée des beaux-arts de Montréal, fonds Benjamin-Constant. Photo* MBAM.

Le rapport de Benjamin-Constant à la musique transparaît de façon intuitive encore aujourd'hui, comme le démontre la publicité (figure 2) mise en place pour promouvoir l'exposition *Merveilles et mirages de l'orientalisme* du MBAM. *La favorite de*

2 Ces deux études offrent une approche du peintre que vient compléter le catalogue d'exposition (Bondil 2014).

l'émir (vers 1879 ; National Gallery of Art, Washington), qui sert de toile de fond au support de diffusion commercial évoque à elle seule l'univers clos du harem fantasmé où de belles femmes se prélassent au son de la musique. La technique utilisée (dite de « peinture animée ») renforce l'érotisme inhérent à l'œuvre : l'ondulation de la tenture évoque la brise rafraîchissante du grand large tandis que le mouvement des mains associe le son à la caresse pour traduire l'exotisme et sa langueur. Soucieux de créer une atmosphère envoûtante qui évoquerait le Maroc et ses intérieurs, les concepteurs utilisent en trame sonore un extrait de *Taqseen* de l'album *Arabian Soundscapes* (2012) du compositeur et producteur de musique du monde Glenn Sharp dont la production est utilisée pour des films, la télévision et d'autres médias[3].



Figure 2 : Publicité de l'exposition Merveilles et mirages de l'orientalisme. De l'Espagne au Maroc, Benjamin-Constant en son temps. *Toile : Benjamin-Constant,* La favorite de l'émir, *vers 1879. Huile sur toile, 142,2 x 221 cm. Signé b.g. : Benj-Constant. Washington, National Gallery of Art. Courtesy of the United States Naval Academy Museum. 2010.95.1. Photo* MBAM, *Christine Guest. Vidéo de la publicité : trame sonore : Glenn Sharp et Paul Cheneour,* Taqseen *de l'album* Arabian Soundscapes, *volume 1, 2012).*

La stratégie utilisée pour capter l'attention du spectateur est efficace : la publicité comme support de l'image donne à voir le musicien, crée l'ambiance, ajoute à la sensualité de la scène présentée et permet d'évoquer un univers oriental plus vrai que nature. L'artifice n'est pas loin cependant. Il est suggéré à la fois dans le choix de faire bouger les personnages (pour évoquer la vie), mais aussi par un décor (en carton-pâte, pourrait-on dire) qui ouvre l'arrière-plan de la toile sur la baie de Tanger[4]. L'idée

3 Nul besoin d'associer l'œuvre de Benjamin-Constant à une composition musicale de la fin du XIXe siècle. 133 ans séparent la toile de la trame sonore utilisée dans la publicité.

4 Dans le cas de Benjamin-Constant, rares sont les œuvres produites *in situ* lors des séjours marocains du peintre, qui pour l'essentiel composera son œuvre en atelier une fois de retour à Paris. Deux œuvres, *À l'étal du boucher* et *Cour marocaine*, conservées au musée du quai Branly, ainsi que *Le caïd marocain Tahamy* (1883 ; musée d'art et d'histoire de Narbonne), furent cependant réalisées à Tanger.

sous-jacente au contenu promotionnel de l'exposition est toutefois en accord avec l'œuvre de Benjamin-Constant qui simplifie son répertoire de formes à quelques poses et évoque en atelier l'architecture mauresque (balcon, fenêtre) pour structurer ses compositions. Par une forme géométrique épurée, l'artiste parvient à suggérer les remparts ou les toits-terrasses de Tanger à l'exemple de ceux de *Soir sur les terrasses* (1879 ; figure 3) ; une œuvre emblématique de l'artiste conservée dans la collection du Musée des beaux-arts de Montréal et choisie pour faire la page de couverture du catalogue.



Figure 3 : Benjamin-Constant, Le soir sur les terrasses (Maroc)*, 1879. Huile sur toile, 123 × 198,5 cm. Signé et daté b.d. : Benjamin Constant / 1879. Musée des beaux-arts de Montréal, don de Lord Strathcona et de la famille. Inv. 2008.29. Photo* MBAM*, Christine Guest.*

Cette toile exposée au Salon de 1879 (Paris) est l'une des plus célèbres du peintre qui multiplie ce thème à grande échelle dans les années 1880 alors que l'orientalisme perd déjà de son attrait au Salon. En dehors de l'alcôve du sérail, Benjamin-Constant illustre ici un espace de détente, de jeu et de repos où les femmes se rencontrent, se prélassent chantent au son de la musique ou écoutent le concert alentour car même si l'artiste attire l'attention du spectateur sur un seul groupe, c'est toute une communauté de femmes qu'il suggère à l'arrière-plan. Au même titre que le narguilé, le tapis, les plateaux de cuivre martelés, les aiguières ou les caftans multicolores rapportés de voyage – ou achetés dans la boutique Au Pacha, 24 boulevard des Italiens à Paris –, l'instrument de musique sert à valider la véracité de la scène peinte[5].

Dans le rapport entre fond et forme, Benjamin-Constant structure sa composition autour du jeu scénique de l'étagement des toits-terrasses avec un premier plan affirmé

5 Dans *Le soir sur les terrasses (Maroc)* (figure 4), la femme assise les pieds dans le vide tient dans une main un tambourin alors que ce dernier n'apparaît pas dans l'étude préparatoire du personnage publiée en 1886 dans le recueil de poèmes *Les maîtresses* (Floux 1886).

tandis que le second, à peine suggéré, évoque l'idée de la ville posée sur la mer[6]. Le lien à la musique et aux chants tient vraisemblablement compte d'une coutume difficilement observée par l'artiste mais s'inscrit par extension dans la logique du peintre qui multiplie les métaphores musicales pour évoquer la blanche Tanger. Outre la « confusion de bruits et de couleurs » des scènes de marchés aux alentours du *socco*, décrit par Benjamin-Constant dans « Tangier and Morocco. Leaves from a Painter's Note-book » (Benjamin-Constant 1889), la ville et ses toits sont métaphoriquement associés par l'artiste à l'ivoire des touches d'un piano et c'est avec une verve toute poétique que le maître orientaliste aborde la question de la couleur et de ses effets changeants comme s'il s'agissait d'une mélodie sous-jacente à l'œuvre en devenir.

> Oh, la délicatesse de cette couleur qui chante comme des notes de musique ! Le spectacle féerique idéal des transitions et des *passages* ! S'asseoir devant ce clavier vibrant de tons et de lumières, et, la palette à la main, fixer sur la toile l'image de la minute fugitive qui ne change, déplace ses effets que pour en produire de nouveaux, inlassable et incessante dans sa création (*ibid.*, p. 755).

Entre séduction, mirages et mensonges, l'artifice est au premier plan dans l'œuvre de Benjamin-Constant et (comme dans la publicité de l'exposition, avouons-le) la musique n'est semble-t-elle là que pour évoquer le monde oriental et les codes de lecture qui lui sont associés.

Le rapport à la musique – mis à part l'élan poétique qui inspire Benjamin-Constant – ne serait qu'un élément formel de l'image, introduit pour traduire l'atmosphère mauresque de la toile. La critique de l'époque n'aborde pas ce thème mais la récurrence avec lequel les instruments apparaissent dans l'œuvre de l'artiste tend à mettre en évidence qu'il s'agit d'un prérequis attendu par le public et les collectionneurs. Benjamin-Constant, en habile homme d'affaires, répond à cette attente comme l'attestent deux œuvres de la collection du MBAM.

Le harem au riche intérieur est pour Benjamin-Constant un prétexte aux débordements colorés pour évoquer le faste et la somptuosité des odalisques (et de leurs servantes) couvertes de riches broderies et de bijoux chatoyants. À bien y regarder l'artiste fait œuvre de décorateur en privilégiant le motif au détriment de la forme. Dans *Le flamant rose* (1876 ; figure 4), la femme du premier plan ne semble pas avoir de corps ; simplement suggérée par sa tête (telle une pantomime), elle tient dans sa main droite une orange et dans l'autre un tambourin posé sur le sol. La servante à l'arrière-plan est traitée à l'identique et il est difficile de savoir comment les deux femmes tiennent la pose, à croire que l'artiste ait pensé son œuvre en termes de copier/coller avec pour seul souci l'élément décoratif de l'ensemble. Sur un jeu de couleurs et de regards, la scène prend vie et raconte l'instant de la pause : après avoir laissé l'éventail et le tambourin, les femmes s'amusent à attirer un flamant rose craintif

6 Nous restons là cependant, plus proches du décor pastiche et des conventions académiques où le modèle prend la pose, que de la vérité de l'*in situ*. La scène récréée en atelier une fois de retour à Paris laisse place au souvenir et à la réinterprétation des faits.

mais gourmand. L'instrument de musique comme l'éventail autorise le lien narratif qui précède ce jeu espiègle et concourt à « meubler » l'espace de la composition.



Figure 4 : Benjamin-Constant, Le flamant rose*, 1876. Huile sur toile, 65,3 × 92 cm. Signé et daté b.d. : Benjamin Constant 1876. Don de Philippe et Michèle Stora à l'occasion du 150e anniversaire du Musée des beaux-arts de Montréal. Inv. 2010.730. Photo MBAM, Christine Guest.*

Benjamin-Constant coloriste n'est que rarement reconnu pour ses aptitudes en dessin et ce malgré plusieurs prix remportés lors des concours à l'École des beaux-arts de Toulouse[7]. Les œuvres de petits formats chercheraient à séduire l'œil du spectateur. La toile se doit avant tout d'être charmante et même si les accessoires permettent le récit (comme nous l'avons évoqué ci-haut) ils traduisent avant tout une ambiance.

La stratégie mise en place n'est pas isolée dans l'œuvre du peintre. Nathalie Bondil affirme à propos de *Beauté orientale* (avant ou vers 1880 ; figure 5) que l'artiste prend une certaine distance avec la réalité pour offrir une image convenue d'un « exotisme de charme où désormais importe peu l'authenticité[8] ». Dans cette toile, la jeune femme richement vêtue, assise dans une position d'attente rêveuse, est à n'en pas douter un modèle d'atelier reconnaissable dans plusieurs œuvres de l'artiste. Le rapport à la musique apparaît semble-t-il secondaire dans cette œuvre mais transparaît toutefois par une anecdote d'époque qui illustre la récurrence avec laquelle le peintre utilise le thème dans sa production. Ce dernier est tellement lié à la production de Benjamin-Constant que le public de la fin du XIXe siècle voyait des instruments partout. Ainsi, la toile initialement présentée lors des expositions de l'Art Association of Montreal (AAM) sous le titre de *Tambourine Girl* serait associée à cette jeune beauté[9],

7 Benjamin-Constant est décrit comme un bon élève et obtient différents prix de dessin à l'École des beaux-arts de Toulouse en 1859, 1861, 1863, 1864 et 1865.

8 Nous renvoyons le lecteur à la notice détaillée de *Beauté orientale* dans Bondil 2014, p. 234.

9 La parenté entre les deux toiles semble valider un tel rapprochement. Voir à ce propos : Brooke 1989, p. 181.

après que l'on eut découvert lors d'une restauration que ce que l'on prenait pour un tambour à droite de la composition n'était autre qu'un coussin.

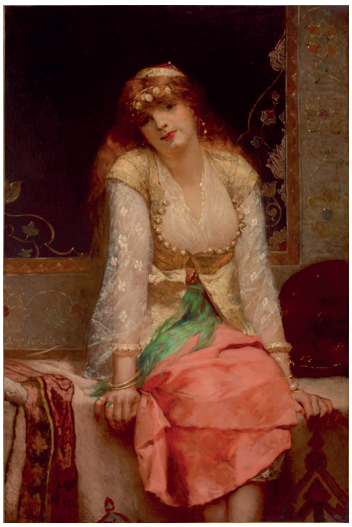


Figure 5 : Benjamin-Constant, Beauté orientale*, avant ou vers 1880. Huile sur toile, 120,8 × 80,3 cm. Signé à l'horizontale à gauche, au centre : Benj-Constant. Musée des beaux-arts de Montréal, legs Frederick Angus. Inv. 2008.29. Photo* MBAM*, Christine Guest.*

Il est cependant réducteur de penser la musique dans l'œuvre de Benjamin-Constant comme seul accessoire décoratif ou élément de récit. Nul besoin que l'instrument soit représenté pour illustrer le thème musical. Cette idée plus abstraite quant à la musicalité de la peinture est évoquée dans les notes manuscrites du peintre conservées par ses descendants. Ces documents, témoins des discours ou des articles écrits par l'artiste, permettent de laisser place à la pensée du peintre et renforcent l'hypothèse quant à la réelle portée de la musique dans son œuvre.

Benjamin-Constant aborde la question de la « sonorité de la couleur » (Benjamin-Constant 1901, f. 4) dans ses écrits et cherche à s'inscrire dans le courant intellectuel de son époque lorsqu'il s'interroge sur la correspondance entre les arts. Le peintre pourfendeur de la déferlante impressionniste (qu'il ne cesse de critiquer dans la presse ou dans sa correspondance) n'apparaît pas uniquement comme un académique défenseur des seuls principes de l'École des beaux-arts et reste ouvert en homme de son temps à certaines « idées nouvelles ». L'article intitulé « Les comparaisons entre la musique et la peinture » du théoricien et philosophe Georges Léchalas, paru dans la *Revue philosophique de la France et de l'étranger* (Léchalas 1885) aborde spécifiquement le sujet soulevé par Benjamin-Constant et en donne une synthèse plus explicite. Léchalas aborde la question des sensations auditives et visuelles pour établir le lien entre son et lumière, musique et couleur. Il cite dans son argumentation *L'esthétique* (1878) d'Eugène Véron sur l'analogie entre vibrations sonores et vibrations lumineuses pour expliquer la parenté entre sons et couleurs mais privilégie, en accord avec Philippe Gauckler (*Le beau et son histoire*, 1873), l'idée de « timbre » pour cheminer vers celle de la « hauteur » qui autorise la comparaison entre mélodie et dessin, couleur et harmonie.

Benjamin-Constant n'ayant pas approfondi (sauf nouvelle découverte) son positionnement sur ce point semble faire quelques emprunts à ces théories en vogue à la fin du XIXe siècle et intègre, croyons-nous, dans son art cette « sonorité » par la tension entre dessin et couleur. Une œuvre comme *Tête de Maure* (vers 1875 ; figure 6) permettrait un tel rapprochement.



Figure 6 : Benjamin-Constant, Tête de Maure*, vers 1875. Huile sur papier marouflé sur toile, 45 × 35 cm. Signé et daté h.g. : BENJAMIN-CONSTANT. Collection Mr. Laurence Graft. Photo Courtesy Mr. Laurence Graft.*

Dans ce portrait, le dessin du visage du Maure est poussé à l'extrême – dans une veine quasi naturaliste qui autorise à penser qu'il s'agit là d'une des rares études *in situ* du peintre au Maroc – tandis que la coiffe esquissée laisse place aux gestes et à l'expression des tons colorés. Le choix d'une palette éclatée (composée de rouge, bleu, vert et blanc) et d'une facture animée intensifie le contraste avec le dessin (dit « léché ») du modèle à la peau noire, ce qui confère au personnage une profondeur psychologique rare dans l'œuvre d'un Benjamin-Constant partagé entre le dessin classique et le romantisme de la couleur.

Le peintre par sa formation académique adopte les principes du dessin selon Jean-Auguste-Dominique Ingres, tandis que son goût immodéré pour la couleur le pousse davantage vers Eugène Delacroix. Pour affirmer cet héritage antinomique, Benjamin-Constant associe opportunément les deux peintres dans le rapport qu'ils entretiennent avec la musique[10]. Suivant cette idée, il affirme que les deux artistes hésitèrent à leurs débuts entre ces deux arts et souligne à ce propos que « Ingres n'entra dans l'atelier de David qu'après avoir, tant bien que mal, tenu sa place dans l'orchestre d'un théâtre de province » (Benjamin-Constant 1901, f. 2) et que « Delacroix, à un certain moment de son enfance, s'était cru destiné à devenir un musicien, et, si sa mère ne s'y fut pas opposée, il eût, pendant quelque temps au moins, tenté l'aventure » (*ibid.*).

L'anecdote qui rallie les deux peintres dans une communauté d'intérêts axée autour de l'élément musical cherche à renforcer la place de Benjamin-Constant dans l'histoire de l'art et à rattacher ces deux montres sacrés à sa biographie personnelle. Dans son rapport à Toulouse, le peintre entretient la référence avec le peintre de Montauban, grand amateur de musique pour avoir été deuxième violon de l'Orchestre national du

10 Ces propos hagiographiques connus des contemporains de Benjamin-Constant permettent à l'artiste d'étayer la thèse selon laquelle la musique aurait une influence décisive sur le peintre en devenir et irait jusqu'à transformer son approche de la peinture elle-même.

Capitole[11] et dit pratiquer lui aussi le violon lorsqu'il ne peint pas. Benjamin-Constant revendique ici la part méridionale de son enfance et de ses premières études à l'École des beaux-arts de Toulouse, terreau fertile en artistes sans lequel il affirme qu'il n'aurait pu s'engager dans cette voie. La ville de Paris où il est né n'est toutefois pas reléguée au second plan et c'est à Eugène Delacroix, originaire de Charenton-Saint-Maurice (région parisienne), que Benjamin-Constant s'identifie le plus.

Il classe le maître romantique parmi « les plus grands symphonistes de la peinture[12] » et cite en exemple *Entrée des croisés à Constantinople* (1840) qu'il réinterprétera quelques années plus tard au salon de 1876 avec *Entrée du sultan Mehmet II à Constantinople le 29 mai 1453*[13]. Le peintre, sa vie durant, multiplie le parallèle entre la passion musicale et l'attrait pour le Maroc qu'il partage avec Delacroix. Sa démarche prolonge en certains points celle de son prédécesseur, puisque 40 ans après Delacroix et la délégation du comte de Mornay, Benjamin-Constant dit découvrir le Maroc dans le cadre d'une expédition diplomatique avec le ministre plénipotentiaire Charles Tissot.

L'histoire veut qu'à l'origine Eugène Delacroix ne devait pas faire le voyage au Maroc qui influencera par la suite une large part de son œuvre et marque l'engouement de plusieurs générations d'artistes pour l'orientalisme en peinture. Le peintre Eugène Isabey en renonçant au voyage laisse la place à Delacroix. Ainsi, le 11 janvier 1832 la corvette *La Perle* quitte le port de Toulon vers Tanger la blanche avec parmi l'équipage Delacroix et le comte de Mornay. La découverte de Tanger et ses ruelles est l'occasion pour le peintre de multiplier les croquis dans son carnet. Durant ce séjour, il rencontre le sultan du Maroc à Meknès et se lie d'amitié avec le traducteur de la légation européenne, Abraham Benchimol, qui ouvrira au peintre les portes de sa maison et permettra à l'artiste de prendre pour modèles sa nièce, sa femme et ses filles en plus de le convier à une noce juive que l'artiste réinterprète en peinture lors de son retour à Paris.

L'aventure et le récit de voyage de Delacroix passionnent le jeune Benjamin-Constant et c'est sur invitation d'un ami d'enfance de son père, l'archéologue et ministre plénipotentiaire Charles Tissot, qu'il traverse la méditerranée en 1871 pour un séjour de 18 mois au Maroc. Sur place, le peintre commence à créer sa légende : il marche sur les traces de son prédécesseur, s'imprègne de ce qu'il avait pu voir et commence alors sa production orientaliste. Le rapprochement entre les deux artistes

11 Cette activité parallèle est évoquée par l'expression « violon d'Ingres » qui réfère à un loisir.

12 *Entrée des croisés à Constantinople* (1840) d'Eugène Delacroix et *Les noces de Cana* (1562-1563) de Paul Véronèse sont les deux plus grandes symphonies dans cette musique de la peinture ! Jamais l'œil ne ressentit de plus vibrantes sonorités ; la lumière colorée ayant des vibrations comme les cordes d'un orchestre (Benjamin-Constant 1901, f. 4).

13 Cette œuvre vaut à l'artiste une médaille de deuxième classe, ce qui le place « hors concours » et le dispense dorénavant de soumettre ses œuvres au jury. Émile Zola comme la plupart des critiques de l'époque souligne l'influence du maître romantique dans l'œuvre de Benjamin-Constant et reste lucide quant au fossé qui sépare les deux artistes. Il décrit en ce sens *Entrée de Mehmet II* qu'expose Benjamin-Constant au Salon de 1876 comme « le fruit des efforts d'un bon élève de Cabanel que doit hanter la grande ombre de Delacroix ».

est cependant pleinement orchestré. Comme son illustre prédécesseur, il affirme n'avoir fait qu'un seul voyage. L'information est fausse cependant : Benjamin-Constant passe sous silence un premier séjour en 1870 où il rejoint pour deux semaines ses amis et confrères Henri Regnault et Georges Clairins dans leur maison atelier de Tanger. De même, il apparaît qu'il soit retourné au Maroc à plusieurs reprises puisqu'en 1883 Maurice Paléologue, en mission à la légation de France, visite à Tanger l'atelier de Benjamin-Constant qui vient d'achever *Le caïd marocain Tahamy* pour l'envoyer au salon.

Le peintre donne à ses contemporains une hagiographie à l'historicité douteuse pour créer le lien avec Eugène Delacroix et son œuvre. L'artiste à même son atelier revisite la peinture d'histoire en incluant les instruments du spectacle et connaît au Salon une certaine consécration avec des œuvres comme *Les derniers rebelles, scène d'histoire marocaine* (1880 ; figure 7) acquise par l'État pour le Musée du Luxembourg. Benjamin-Constant, soucieux d'être perçu comme un grand peintre de l'histoire de l'art, choisit d'aborder le plus haut degré dans la hiérarchie des genres et se place dans la lignée directe d'Eugène Delacroix lorsqu'il évoque la toile du musée des Augustins (Toulouse) *Moulay Adb-Er Rahman, sultan du Maroc sortant de son palais de Meknès, entouré de sa garde et de ses principaux officiers* (1845 ; figure 8). Le critique Gustave Larroumet fait l'éloge de Benjamin-Constant lorsqu'il reconnaît que l'idée première de Delacroix est « singulièrement fécondée » avec un choix de composition plus large et plus dramatique que son prédécesseur (Larroumet 1896, p. 1). Le sujet des deux toiles n'est toutefois pas le même puisque l'œuvre de Delacroix commémore la signature d'un traité de paix non ratifié (1832) tandis que Benjamin-Constant présente l'anecdote de la violence d'un Maroc divisé. Les qualités de Benjamin-Constant coloriste sont manifestes dans cette œuvre qui oppose le bleu du ciel à l'immense muraille brun-rouge sur laquelle se détache les protagonistes qui entourent le sultan et le peintre utilise toute la palette de ses accessoires (instruments compris) pour rendre avec majesté cette mise à mort officielle. La toile est appréciée du public et entre rapidement au Musée du Luxembourg, considéré alors comme l'antichambre du Louvre. C'est la consécration pour l'artiste !



Figure 7 : Benjamin-Constant, Les derniers rebelles, scène d'histoire marocaine*, 1880. Huile sur toile, 174,6 × 343,5 cm. Paris, musée d'Orsay, dépôt au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon. Inv. RF 278. Photo Ville de Besançon / © Hervé Lewandowski.*



Figure 8 : Eugène Delacroix, Moulay Abd-Er Rahman, sultan du Maroc sortant de son palais de Meknès*, 1845. Huile sur toile, 377 x 340 cm. Signé et daté b.g. : Eug. Delacroix. Toulouse, musée des Augustins. Inv. 2004 1 99. Photo Daniel Martin.*

Paradoxalement, l'hommage détourné de Benjamin-Constant à Delacroix passe presque inaperçu dans les critiques du Salon. Désireux d'être reconnu à l'égal du maître romantique, il réitère la citation avec le harem pour thème. Le sujet des femmes orientales, bien connu dans l'œuvre de Delacroix, découle d'une observation *in situ* : le 21 janvier 1832, l'artiste avait assisté à une noce juive et rempli son carnet de croquis pour ne pas oublier la scène. Le tableau réalisé neuf ans plus tard à Paris subit le processus de recréation et doit certainement beaucoup aux souvenirs du peintre. C'est toutefois avec un certain refus de l'anecdote orientale que Delacroix choisit de disposer ses personnages sur le fond neutre du mur blanc d'une cour intérieure et saisit avec un souci du détail évident la variété des costumes et des attitudes des différents personnages qui évoquent la danse, le chant et la fête. L'œuvre actuellement conservée au musée du Louvre est considérée comme un des chefs-d'œuvre du

peintre et se voit rapidement reproduit en gravure (figure 9), notamment à l'époque de Benjamin-Constant qui, en fidèle admirateur, propose une variante du thème au Salon de 1878 (figure 10).



Figure 9 : Eugène Delacroix, Noce juive au Maroc*, vers 1869. Impression sur papier aquarellée à la main, 13 x 17 cm. Musée des beaux-arts de Montréal. Photo* MBAM.



Figure 10 : Benjamin-Constant, Intérieur de harem au Maroc*, 1878. Huile sur toile, 310 x 527 cm. Signé et daté, en bas vers la droite : BENJAMIN-CONSTANT 1878. Lille, Palais des Beaux-Arts. Inv. P.504. Photo © RMN-Grand Palais / Philipp Bernard.*

Avec *Intérieur de harem au Maroc* (1878 ; figure 10), l'artiste cite Delacroix et cherche par la musique à traduire l'exotisme non du mariage mais du sérail marocain. Les critiques notent la citation du peintre mais avouent que le sujet de la toile ne méritait pas une telle ampleur. Le tableau recadré illustre certes la virtuosité de

Benjamin-Constant coloriste mais la composition reste quelque peu maladroite car tout semble être trop calculé. Le rayon de soleil qui tombe sur le tambourin n'a en effet rien de naturel est disparaîtra dans l'estampe du tableau recadré publiée dans *L'Illustration* en 1879 (figure 11).



Figure 11 : Benjamin-Constant, Le harem (Maroc)*, 1878. Estampe sur papier, reproduit dans* L'Illustration *du 25 janvier 1879 (nº 1874), p. 56-57. Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, fonds Benjamin-Constant.*

Dans *Intérieur de harem au Maroc*, le concert ne traduit que difficilement l'idée de la fête. Il s'agit plutôt d'un passe-temps pour des femmes enfermées et en perpétuelle attente. L'image séduisante pour le spectateur du Salon des artistes français de 1878[14] est décrite comme un prétexte au déploiement d'étoffes, de boiseries sculptées et de cuivres en tout genre, en plus d'être visuellement un sujet de fantasme, comme l'évoque avec brio Christelle Taraud dans le catalogue associé à l'exposition du MBAM[15]. Le peintre, contrairement à Delacroix, multiplie l'artifice et ne cherche pas à traduire un type précis à ses personnages. Benjamin-Constant n'a pu voir le harem peuplé de ces femmes. Il dit toutefois l'avoir entraperçu lors d'une visite chez le chérif de Ouezzan, mais choisit de ne pas tout représenter.

Dans la description du harem qu'il propose dans le *Harper's New Monthly Magazine*, les éléments principaux de la toile sont là : « étendues sur des sofas ou des nattes, appuyées sur des coussins de brocart ou sur des tabourets incrustés de nacre, elles s'éventaient ou dormaient, pendant que les esclaves, drapés dans de longues chemises blanches, jouaient de la mandoline ou du tambourin » (Benjamin-Constant 1889,

14 Nous renvoyons le lecteur à la notice détaillée d'*Intérieur de harem au Maroc* dans Bondil 2014, p. 230-233.

15 *Ibid.*, p. 213-223.

p. 762). Le peintre ajoute avoir vu un piano, un orgue de barbarie et une horloge (affirmant que ce sont les seules merveilles que l'Orient ait consenti à recevoir de l'Occident et qu'il conserve amoureusement dans ses demeures), mais choisit de ne pas les représenter pour ne garder que les stéréotypes associés au monde oriental.

Dans ce lien à Delacroix, le critique d'art Ary Renan (1894, p. 43) classe volontiers Benjamin-Constant parmi les derniers romantiques et salue élogieusement la maîtrise qu'il a de la couleur. L'étiquette accolée au peintre est flatteuse et répond pleinement aux stratégies de valorisation de carrière mise en place dans le rapprochement avec celui qu'il considère comme son mentor. La comparaison entre les deux maîtres, bien que recherchée, n'est cependant pas en faveur de Benjamin-Constant, comme le soulignent certains de ses contemporains lorsqu'ils affirment que l'artiste parvient à séduire sans convaincre (Bondil 2014, p. 230-232). Benjamin-Constant emprunte la composition de ses toiles les plus importantes à Eugène Delacroix mais en transforme le sujet pour mettre à profit les stéréotypes du monde oriental autour du harem ou des scènes de massacre. Le peintre se réclame aussi de son confrère dans le lien à la musique mais ne parvient pas à égaler son prédécessseur. Alors que Delacroix évoque le son par le mouvement et la couleur, tout est statique dans l'œuvre de Benjamin-Constant. L'instrument de musique perçu comme accessoire ajoute un élément de réalité à la scène peinte et cherche à séduire et capter l'attention du spectateur/voyeur alors que chez Delacroix, il participe de la scène ou en devient le sujet[16].

Avec la volonté de se présenter comme un grand peintre et dans la continuité de l'orientalisme, Benjamin-Constant aborde la question des grandes héroïnes de l'histoire, Judith, Hérodiade, Salammbô, mises en scène dans des opéras – que l'on songe à *Hérodiade* (1881) ou *Sapho* (1897) de Jules Massenet – ou au théâtre – dans la pièce *Dalila* (1973) d'Octave Feuillet, ou *Cléopâtre* (1870) et *Théodora* (1884) de Victorien Sardou, dont le rôle principal est joué par Sarah Bernhardt[17]. Le rapport de Benjamin-Constant aux arts de la scène est similaire à celui que porte Delacroix pour le théâtre (italien, qu'il caricature au début des années 1820, puis britannique qu'il peint à son retour d'Angleterre, en 1825), et même si Benjamin-Constant n'aborde pas le sujet dans ses manuscrits, l'attachement qu'il porte au maître romantique autorise ce lien qui dépasse l'orientalisme et permet d'évoquer chez Benjamin-Constant la réalisation de grands décors.

À Paris, la peinture murale de la chapelle des Saint-Anges de l'église Saint-Sulpice ou le cycle à l'Assemblée nationale célèbrent l'art de Delacroix et encouragent Benjamin-Constant à aborder la question des grands ensembles décoratifs, auxquels il consacrera les 15 dernières années de sa vie. En 1886, il reçoit sa première commande officielle pour la salle du Conseil académique de la Nouvelle Sorbonne, composé

16 Dans l'œuvre de Benjamin-Constant, la musique est principalement associée au monde des femmes.

17 Nous renvoyons le lecteur à la notice détaillée de *L'impératrice Théodora* dans Bondil 2014, p. 80-85. Benjamin-Constant réalise une toile qu'il dédie à la dixième muse, aujourd'hui non localisée, mais dont la reproduction appuie les liens que le peintre entretient avec Sarah Bernhardt. Voir à ce propos : Collectif 1886.

de cinq panneaux auxquels s'ajoutent en 1893 six médaillons. Le panneau dédié aux Belles-lettres (1888) présente parmi les différentes personnifications la Poésie lyrique, assise, avec un instrument de musique, et la Tragédie qui tient en sa main un hommage à Hérodote, Tacite et Montesquieu. La critique de l'époque n'apprécie guère la modernité avec laquelle Benjamin-Constant campe des personnages non idéalisés et utilise la couleur vive *a contrario* du modèle de l'époque (Pierre Puvis de Chavannes) qui prônait l'utilisation de tons rabattus. Comme le souligne François de Vergnette, c'est à la peinture vénitienne et à Delacroix que Benjamin-Constant se réfère avant tout[18]. Le premier succès et les connexions du peintre aidant, Benjamin-Constant obtient en 1889 la commande pour le panneau central de l'Hôtel de Ville de Paris pour lequel l'artiste propose une mince allusion à la musique dans les maquettes préparatoires, qui ne seront cependant pas retenues. C'est avec la commande du plafond central de l'Opéra Comique (figure 12) que l'artiste aborde directement le thème.

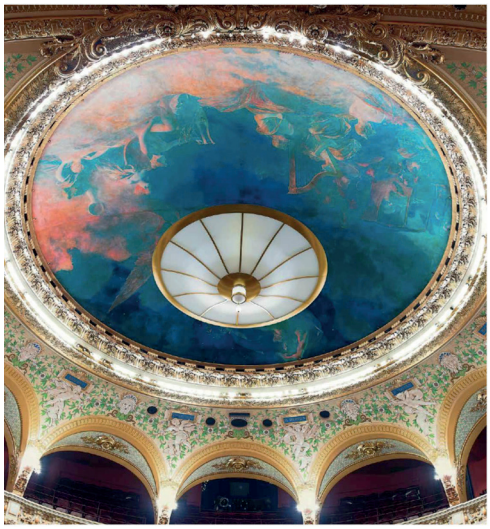


Figure 12 : Benjamin-Constant, Plafond de la salle de l'Opéra Comique de Paris*, 1898. Huile sur toile marouflée sur plafond, D. 11 m. Paris, Théâtre national de l'Opéra-Comique. © Nicolas Hoffmann.*

Le 27 février 1887, l'État commande au peintre une allégorie pour la coupole du nouvel Opéra Comique. Dans une esquisse en grisaille intitulée *Glorification de la musique*, puis dans la version finale du plafond de l'Opéra (1898), Benjamin-Constant place différents personnages célèbres : les allégories contemplent le cortège de personnages des opéras comiques français contemporains, donnés dans l'institution parisienne, que ce soit Lakmé brandissant sa coupe de Léo Delibes, Carmen ornée d'une fleur dans les cheveux de l'opéra de Georges Bizet, Mignon en chaise à porteurs de Jules Massenet ou Basile avec sa coiffe étrange du *Barbier de Séville*.

Comme dans le décor réalisé pour la Sorbonne, Benjamin-Constant avait souhaité donner à certains personnages le visage de grandes chanteuses de l'époque qui

18 Nous renvoyons le lecteur au texte de François de Vergnette « Benjamin-Constant et la peinture monumentale » dans Bondil 2014, p. 92.

s'étaient illustrées dans leur rôle[19]. Ainsi Sybil Sanderson devient Manon ; Mignon est représenté par Célestine Galli-Marié et Carmen sera Emma Calvé, dont l'artiste réalise par ailleurs un portrait en pied à l'égal des aristocrates qu'il portraiture (figure 13).



Figure 13 : Benjamin-Constant, Portrait d'Emma Calvé*, 1898.*
Huile sur toile, 230 x 125 cm. Signé et daté b.d. : Benjamin-Constant / 1898.
Nice, musée des Beaux-Arts Jules Chéret. Inv. NMba 2632.
Photo Muriel Anssens © Ville de Nice.

S'il n'existe pas d'autres exemples de grands décors où Benjamin-Constant fasse référence à la musique, c'est dans une œuvre non datée, *Dalila et les Philistins* (collection particulière) que l'artiste cite explicitement l'œuvre de Camille Saint-Saëns. Un portrait du compositeur (figure 14) illustre le lien fort qui les unit. L'orientalisme en peinture et en musique se présente comme un rapport possible entre les deux hommes qui affichent une communauté d'intérêts indéniable. C'est cependant revêtu du costume d'académicien que Benjamin-Constant choisit de représenter Saint-Saëns. L'artiste comme le musicien sont tous deux membres de l'Institut de France et il semblerait que le compositeur ait posé à contrecœur pour ce tableau que Benjamin-Constant présente le 27 mai 1899 dans la galerie de la Fine Art Society de Londres (voir Cardis 1985, p. 276).

19 Nous renvoyons le lecteur au texte de François de Vergnette « Benjamin-Constant et la peinture monumentale » dans Bondil 2014, p. 92.



Figure 14 : Benjamin-Constant, Portrait de Camille Saint-Saëns*, 1898.*
Huile sur toile, 60,5 x 46 cm. Signé et daté b.d. : 1898 / Benjamin-Constant.
Paris, Cité de la musique. Inv. E.995.6.27.
Photo © Collection Musée de la musique / Jean-Marc Anglès.

De par ses commandes, son réseau mondain et celui des collectionneurs – que l'on songe au portrait de la comtesse Von Derwies dont le mari était féru de musique et organisait des concerts à la Villa Valrose à Nice –, Benjamin-Constant fut amené à fréquenter des directeurs de théâtres et d'institutions culturelles comme Eugène Bertrand, directeur de l'Opéra de Paris dont le portrait est connu aujourd'hui par une estampe. Le lien dont se réclame Benjamin-Constant avec Delacroix transparaît dans la création des grands ensembles dont le plus important pour aborder le thème musical est sans conteste le plafond de l'Opéra Comique. L'exécution de cette commande et le rapport à Camille Saint-Saëns permettent de rattacher le peintre au réseau musical, affirmé par l'hommage qu'il consacre à Beethoven dans les années 1880.

L'hommage rendu à Beethoven est certainement l'un des plus forts que Benjamin-Constant ait pu rendre à la musique. Des photographies prouvent que l'artiste avait en sa possession le moulage du visage de Beethoven réalisé par Franz Klein. Dans *Salon de 1892,* Arthur Hustin reproduit une photographie de l'atelier de Benjamin-Constant qui pose pour son public (figure 15). Le masque de Beethoven est accroché sur la tapisserie à l'arrière-fond et un tableau d'une Théodora nue semble reposer sur un chevalet de présentation. La palette de peinture et les pinceaux posés sur le sol témoignent de l'activité de l'artiste en dehors de cet instant de pause. Il ne faut pas s'y tromper cependant, l'atelier ici mis en scène est une image commerciale, diffusée à large tirage par la photographie et la gravure.

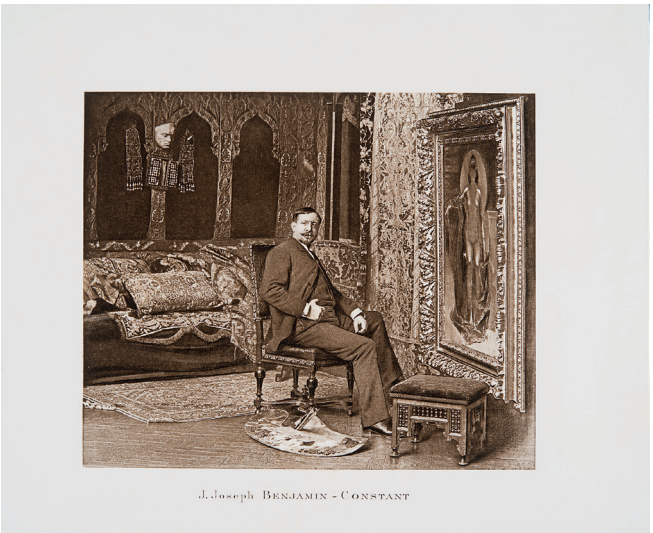


Figure 15 : Anonyme, Benjamin-Constant dans son atelier, avec le masque de Beethoven (à gauche) et le tableau de Théodora nue (à droite)*, vers 1887.*
Reproduit dans Arthur Hustin (1892), Salon de 1892*, Paris, L. Baschet, p. 2.*
Bibliothèque du Musée des beaux-arts de Montréal.

La représentation de Beethoven est un sujet à la mode repris par différents artistes. En 1880, le graveur Bernard Rico reproduit deux dessins de Mariano Fortuny où le masque du compositeur est à l'honneur. Raymond Bouyer du *Ménestrel* souligne dans ces mêmes années le regain d'intérêt pour Beethoven en même temps que la difficulté de bien le représenter (voir Bouyer 1901).

Avec ce *Masque mortuaire de Beethoven* (figure 16), Benjamin-Constant relève brillamment le défi. Un journaliste du *Gil Blas* raconte avoir vu lors d'une soirée-concert du 18 décembre 1886 (date anniversaire du compositeur) « une toile reproduisant le masque du grand maître allemand, moulé après sa mort et peint par le pinceau vigoureux de M. Benjamin Constant, [qui] se trouvait au grand salon encadré dans un bouquet de lauriers, éclairé par cinq cents bougies. » (Le diable boîteux 1886, p. 1). La toile de Benjamin-Constant frappe par la simplicité de sa composition et son refus du trompe-l'œil. Le masque évoque les vanités de la peinture hollandaise du XVII[e] siècle[20].

20 Le tableau intitulé trompeusement *Masque mortuaire de Beethoven* (1887) est aujourd'hui conservé au musée des Augustins de Toulouse. Le cadre Art nouveau, surmonté du blason aux initiales de Ludwig van Beethoven, rappelle la forme du *memento mori*.



Figure 16 : Benjamin-Constant, Masque mortuaire de Beethoven*, 1887. Huile sur toile, 56 x 45 cm. Signé et daté b.d. : Benj-Constant / 1887. Toulouse, musée des Augustins. Inv. 2011.1.1. Photo Toulouse, musée des Augustins / Daniel Martin.*

En 1889, Benjamin-Constant aborde de nouveau la figure de Beethoven et lui consacre un tableau grand format atypique dans son œuvre (figure 17). L'artiste privilégie une palette ternie qui place le compositeur dans la pénombre. La toile que l'artiste voulait garder pour lui seul dans son atelier est toutefois présentée au Salon l'année suivante. La critique fort mitigée considère ce tableau comme une œuvre technique mais n'en comprend pas la poésie. Avec cette toile, le peintre s'inscrit dans la veine des portraits collectifs à la manière de Fantin Latour et son hommage à Wagner (*Autour du piano*, Salon de 1885). Bien que la critique de l'époque ne souligne pas cette référence, le tableau évoque certainement Delacroix et son *Frédéric Chopin et George Sand* (1838), aujourd'hui disparu, dont il ne subsiste que deux portraits dissociés[21].



Figure 17 : Benjamin-Constant, Beethoven, la sonate au clair de lune*, 1889. Huile sur toile, 190 x 305 cm. Signé b.g. : Benj. Constant. Palais des Beaux-Arts de Lille. Inv. P718. Photo © RMN - Grand Palais / Stéphane Maréchalle.*

21 Le tableau est dans l'atelier de Delacroix jusqu'à sa mort. Un marchand d'art peu scrupuleux découpe les deux portraits pensant ainsi obtenir plus d'argent que pour un seul tableau. Le portrait de Chopin est conservé au Louvre, à Paris, et celui de George Sand au Ordrupgaard museum de Copenhague.

L'immense tableau du Palais des Beaux-Arts de Lille, *Beethoven, la sonate au clair de lune*, garde certainement en mémoire l'engouement autour du maître à la fin du XIXe siècle et se voit reproduit en gravure pour le marché anglo-saxon. L'œuvre atypique dans la production de Benjamin-Constant se porte comme l'écho direct de la sonate, sans doute la plus connue du musicien[22].

Le rapport de Benjamin-Constant à la musique oscille entre intérêt personnel et commercial. L'artiste désireux d'être reconnu par le public et ses pairs comme une figure du grand art français cherche à inscrire son œuvre dans la continuité d'Eugène Delacroix dont il multiplie les allusions tant au niveau de sa production orientaliste que des grands décors peints jusqu'à son hommage à Beethoven. Même si l'artiste s'essaie aux nouvelles théories dans le rapprochement entre peinture et musique, il est difficile de quantifier la part visible que cette dernière occupe dans son œuvre. Le rythme qu'imposent la couleur ou la représentation des instruments eux-mêmes participe de la construction du récit mais bien souvent, seuls des stéréotypes éculés traduisent le thème musical. Le rapport de Benjamin-Constant à la musique est multiple, comme nous l'avons mis en évidence. Il dépasse le simple accessoire dans l'œuvre orientaliste du peintre pour s'affirmer comme un intérêt sincère et une connaissance de ses acteurs dans les grands décors peints et l'art du portrait. L'intérêt de Benjamin-Constant pour le quatrième art dépasse l'art de la citation et témoigne d'un intérêt réel pour la scène tant au théâtre qu'à l'opéra. Dans *Le Ménestrel. Musique et théâtres* (16 juin 1895, p. 192), Benjamin-Constant est cité à plusieurs reprises parmi les membres de la commission chargée de préparer l'organisation des représentations dramatiques et lyriques au théâtre antique d'Orange. Parmi les personnes associées au projet, nous retrouvons des intimes du peintre, que ce soit Camille Saint-Saëns ou le sculpteur Jean-Antoine Injalbert, et c'est par le biais du groupe des félibres et de celui des cigaliers, auquel Benjamin-Constant appartient aussi, que l'événement se voit longuement décrit dans le pages de ce journal. Benjamin-Constant rédige dans ses notes manuscrites une « esquisse » des « Derniers échos des fêtes d'Orange » et c'est aux éditions Chamerot et Renouard que son discours d'allocution du 11 août 1894 est publié[23]. Au théâtre antique d'Orange, le peintre préside aux spectacles des *Érinnyes* (1873), une tragédie antique mise en scène par Lecomte de Lisle, avec une musique de Jules Massenet, et d'*Antigone* de Sophocle, mise en musique par Camille Saint-Saëns en 1893.

Le cadre du harem propice au concert intimiste se prolonge avec la peinture monumentale de Benjamin-Constant sur l'évocation des plus grands opéras de la fin du XIXe siècle. Touche-à-tout passionné, ce « chef d'orchestre » de la couleur évoque en peinture une musique ancrée dans la mémoire acoustique de ses contemporains qui nous échappe pour une large part aujourd'hui dans sa production. Il reste encore à découvrir dans le rapprochement entre peinture et musique chez Benjamin-Constant.

22 Nous renvoyons le lecteur à la notice détaillée de *Beethoven, la sonate au clair de lune* dans Bondil 2014, p. 44-47.

23 Voir Benjamin-Constant 1894.

L'apparition récente de lettres adressées à sa maîtresse – une pianiste de renom rencontrée lors d'un voyage transatlantique – promet de nombreuses découvertes[24].

Bibliographie

Benjamin-Constant, Jean-Joseph (1889), « Tangier and Morocco. Leaves from a Painter's Note-book », *Harper's New Monthly Magazine*, vol. 78, nº 467 (avril), p. 752-771. Disponible en ligne : http://ebooks.library.cornell.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?c=harp;cc=harp;rgn=full text;idno=harp0078-5;didno=harp0078-5;view=image;seq=0762;node=harp0078-5%3A11, consulté le 23 octobre 2015.

Benjamin-Constant, Jean-Joseph (1894), *Fêtes d'Orange (11 août 1894). Discours prononcé par M. Benjamin-Constant*, Paris, Chamerot et Renouard.

Benjamin-Constant, Jean-Joseph (1901), « Discours sur la vocation artistique » (mars), manuscrit, Toulouse, coll. particulière, 4 feuillets.

Bondil, Nathalie (dir.) (2014), *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, catalogue d'exposition, Toulouse, Musée des Augustins, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Paris, Hazan.

Brooke, Janet (1989), *Le goût de l'art. Les collectionneurs montréalais, 1880-1920*, catalogue d'exposition, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.

Bouyer, Raymond (1901), « Peintres mélomanes. XII. D'après Beethoven », *Le Ménestrel. Musique et théâtres*, 67e année, nº 5 (3 février), p. 33-34. Disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5614296j.item, consulté le 16 décembre 2015.

Cardis, Régine (1985), *Benjamin-Constant (1845-1902), peintre toulousain. Approche monographique et catalogue sommaire*, Mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-Le-Mirail.

Collectif (1886), *Journée Sarah Bernhardt. 9 décembre 1896.* Paris, Chamerot et Renouard.

Gauckler, Philippe (1873), *Le beau et son histoire*, Paris, librairie Germer Baillière. Disponible en ligne : https://play.google.com/store/books/details?id=vOMpAAAAYAAJ&rdid=book-vOMpAAAAYAAJ&rdot=1, consulté le 16 décembre 2015.

Floux, Jean (1886), *Les maîtresses*, Paris, M. De Brunhoff.

Hagen, Rose-Marie et Rainer Hagen (2000), *Les dessous des chefs-d'œuvre. Un regard neuf sur les maîtres anciens*, tome 1, Cologne, Taschen.

[H]aroun-al-Rachid (1902), « Benjamin-Constant », dans *La foire aux croutes*, numéro hors série de *L'Assiette au beurre*, s. p. Disponible en ligne : http://livrenblog.blogspot.ca/2008/10/ernest-la-jeunesse-la-foire-aux-croutes.html, consulté le 23 octobre 2015.

Hustin Arthur (1892), *Salon de 1892. Société des Artistes français et Société nationale des Beaux-arts*, Paris, L. Baschet.

Larroumet Gustave (1896), « Benjamin-Constant », *Le Figaro*, 42e année, nº 170 (18 juin), p. 1. Disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2836814.item, consulté le 16 décembre 2015.

Léchalas, Georges (1885), « Les comparaisons entre la musique et la peinture », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 10e année, tome 20 (juillet-décembre), p. 136-159. Disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k17159s/f140.image.r=, consulté le 23 octobre 2015.

24 Axel Hémery a cité ces lettres à notre attention et participe à leur édition prochaine.

Le Diable boîteux (1886), « Nouvelles et échos », *Gil Blas*, 8e année, no 2593 (24 décembre), p. 1. Disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75225987/f1.item, consulté le 16 décembre 2015.

« Paris et départements » (1895), *Le Ménestrel. Musique et théâtres*, 61e année, no 24 (16 juin) p. 192. Disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5614296j.item, consulté le 23 octobre 2015.

Prenant, Stéphanie (2014), *Benjamin-Constant (1845-1902). Étude de la stratégie de carrière d'un peintre au « temps des sociétés »*, Mémoire de maîtrise, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Renan, Ary (1894), « La peinture orientaliste », *Gazette des Beaux-Arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité*, tome 11, 3e période (1er janvier), p. 43-53. Disponible en ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031465.r, consulté le 16 décembre 2015.

Véron, Eugène (1878), *L'esthétique. Origine des arts, le goût et le génie, définition de l'art et de l'esthétique, le style, l'architecture, la sculpture, la peinture, la danse, la musique, la poésie*, Paris, C. Reinwald.

« Panel sur la critique musicale », dans le cadre du colloque international *Qu'en est-il du goût musical dans le monde au XXIe siècle ?*,

28 février 2013, Faculté de musique, Université de Montréal, salle Serge-Garant

Caroline Marcoux-Gendron

Résumé

Dans le cadre du colloque *Qu'en est-il du goût musical dans le monde au XXIe siècle ?* présenté à la Faculté de musique de l'Université de Montréal du 28 février au 2 mars 2013, un panel a réuni les critiques musicaux Renaud Machart (France), Anne Midgette (É.-U.) et André Péloquin (Québec, Canada) autour de la question « En quoi l'exercice de la critique musicale participe-t-il à l'édification du goût musical des lecteurs-auditeurs ? ». Une série d'enjeux a été abordée au cours de cet échange, dont les objectifs de la critique musicale, son influence sur les lecteurs-auditeurs, mais aussi les obligations éthiques du critique et l'avenir de cette pratique. Les points de vue des trois participants se sont révélés différents à bien des égards, à l'image de la diversité des genres musicaux dont ils traitent, de leurs parcours professionnels respectifs ainsi que des contextes géographiques au sein desquels ils œuvrent.

Mots clés : critique musicale ; goût ; lecteurs-auditeurs ; discours sur la musique ; réception musicale.

Abstract

At the symposium *Qu'en est-il du goût musical dans le monde au XXIe siècle?* (*What has become of musical taste in the world in the 21st century?*) held at the Faculty of Music of the University of Montreal from February 28 to March 2, 2013, a panel brought together music critics Renaud Machart (France), Anne Midgette (US) and André Péloquin (Quebec, Canada) around the question "How has the act of music criticism participated in the edification of the musical taste of readers/listeners?" Addressed during this exchange was a series of issues including the goals of musical criticism, its influence on readers-listeners, but also the ethical obligations of the critic, and

the outlook for this activity. The three panelists' viewpoints differed on many levels, reflecting the diversity of the musical genres they cover, of their respective professional trajectories, and of the geographical contexts within which they work.

Keywords: music criticism; taste; readers-listeners; discourse about music; music reception.

La critique musicale tantôt fascine, tantôt dérange, mais toujours revêt un caractère insaisissable ; s'agit-il d'un art, d'une science, d'un métier ? (Berthet 2006, p. 67-68). Dans le cadre du colloque sur l'esthétique musicale intitulé *Qu'en est-il du goût musical dans le monde au XXIe siècle ?* et présenté à la Faculté de musique de l'Université de Montréal du 28 février au 2 mars 2013, un panel a réuni trois critiques musicaux d'horizons différents. Renaud Machart (France), Anne Midgette (États-Unis) et André Péloquin (Québec, Canada) se sont intéressés à la question « En quoi l'exercice de la critique musicale participe-t-il à l'édification du goût musical des lecteurs-auditeurs ? » et ont répondu aux interrogations du public venu nombreux pour l'occasion. L'échange s'est articulé à la fois autour d'aspects pragmatiques – les genres musicaux traités, les médias à travers lesquels s'exprime le critique, les « objets » discutés (disque, concert, etc.), le public visé – et de thèmes en appelant à une vision plus personnelle des participants, notamment les objectifs de la critique musicale et son influence sur les lecteurs-auditeurs.

D'entrée de jeu, le président de séance Michel Duchesneau, musicologue dont les travaux portent notamment sur la critique musicale en France au XXe siècle, a orienté cette réflexion collective en identifiant des enjeux de la pratique ayant traversé les époques : la disparition des repères esthétiques, l'autonomie artistique de l'œuvre, sa pertinence sociale qui supplanterait désormais les considérations esthétiques et historiques, la nature du discours sur l'œuvre et la crainte du jugement erroné.

Le bilan de la critique musicale d'hier à aujourd'hui ainsi esquissé a lancé le débat quant à l'avenir de cette pratique. En somme, il semble que peu de réponses font consensus, à l'image de la nature souvent controversée de la critique musicale.

Présentation des participants

L'un des principaux intérêts de ce panel résidait dans la diversité des profils des trois participants. Le premier, Renaud Machart, est un critique musical notamment actif dans la presse écrite française (*Le Monde*, par exemple) ; il détient une formation en musique au Conservatoire de Tours et en musicologie à l'Université de Tours. À la fois directeur de festivals, animateur et producteur radio, il est l'auteur de plusieurs ouvrages, entre autres sur John Adams, Leonard Bernstein, Francis Poulenc et Stephen Sondheim. Anne Midgette, diplômée de l'Université Yale en *Classical Civilization*, est, quant à elle, actuellement chef critique pour la musique classique au *Washington Post* (É.-U.), après des débuts sur le continent européen. Au cours de sa carrière, elle a collaboré à de nombreux périodiques (*The Wall Street Journal*, *The New York Times*, *Opera News*, *The Los Angeles Times*) et coécrit les ouvrages *The King and I* sur Luciano Pavarotti et *My Nine Lives* sur le pianiste Leon Fleischer. Finalement, André Péloquin, formé en littérature comparée à l'Université de Montréal, est plutôt actif dans le

domaine de la musique populaire. Il a été chef critique de la section « musique » au journal *Voir* (août 2012-janvier 2015) et agit à la fois comme chroniqueur, journaliste, réalisateur et recherchiste indépendant (voir son blogue).

Les grands axes du panel

Lors du premier tour de table où chaque panéliste a exprimé sa vision de la critique musicale à l'heure actuelle, peu de recoupements ont été notés dans les témoignages étant donné la variété de genres musicaux dont traitent ces critiques et les différents moyens de diffusion qu'ils utilisent. Aux côtés du traditionnel journal se trouvent maintenant les blogues dont Péloquin et Midgette font fréquemment usage, les sites Internet spécialisés comme *Pitchfork*[1], les agrégateurs de critiques tels que Metacritic, ou encore la radio, moyen de diffusion que Machart connaît en tant qu'animateur de l'émission « Le Mitan des musiciens » – nommée « Le Matin des musiciens » au moment du panel en 2013 – sur France Musique[2] et que Péloquin a fréquenté comme étudiant à l'Université de Montréal. Pour chaque média prévaut une approche différente en termes de niveau de langue, de longueur des interventions, de fréquence des publications, ce qui modifie le contact du critique avec les lecteurs-auditeurs. Par exemple, Machart affirmait que la publication dans un journal revêt un caractère impersonnel, ce qui l'a éventuellement amené à s'interroger sur les véritables destinataires de ses écrits. À l'opposé, la radio lui permet un rapide retour des auditeurs, tout comme elle offre la possibilité de diffuser les œuvres musicales discutées. Chez Midgette, le blogue s'affirme comme un lieu d'échanges constants avec ses lecteurs, et cette notion de dialogue avec le public est apparue au cœur de ses préoccupations. À ce propos, le docteur en esthétique et sciences de l'art Dominique Berthet écrit d'ailleurs que « [l]e discours critique est en effet un jugement destiné à l'autre, qui crée une relation avec autrui » (2006, p. 106). Or, la question du rapport au lecteur-auditeur se pose en de nombreux autres termes : dans le cas d'un concert, s'adresse-t-on à ceux qui étaient présents ou aux absents ? Vise-t-on les connaisseurs ou les néophytes ? À cet égard, il est intéressant de noter que si le critique peut être considéré comme un « auditeur particulier » (Griffiths 2004, p. 1063), aucune formation ni aucun profil précis ne prédominent. Les exemples contrastants de Machart, musicien et musicologue de formation, et de Péloquin, autodidacte prônant une approche plus instinctive, illustrent cette réalité.

1 Portail américain dédié essentiellement à la musique indie. Cette plateforme se démarque par des critiques musicales au style singulier, dont la longueur et le ton se détachent souvent des normes journalistiques. Voir http://pitchfork.com (consulté le 14 octobre 2015).

2 L'activité de Machart à la radio ne relève pas précisément de la critique musicale, mais ce média n'en demeure pas moins un canal de diffusion possible pour une telle activité.



Extrait vidéo 1 : André Péloquin et Renaud Machart à propos de leurs parcours.

Le critique musical Paul Griffiths souligne d'ailleurs que ce sont l'expérience et la perspicacité bien plus que les devoirs « faits la veille » qui déterminent la compétence dans ce domaine (2004, p. 1067).

Sur le plan des objectifs de la critique, les points de vue des panélistes ont demeuré divergents. Midgette a insisté sur le développement du sens critique de ses lecteurs, soulignant toutefois que sa démarche change lorsqu'il s'agit de musique contemporaine, où elle adopte une approche plus pédagogique visant à initier son lectorat aux compositeurs, aux œuvres, etc. Chez Machart, il a plutôt été question de la critique comme d'un moyen de documenter, de laisser une mémoire par l'entremise d'une sorte de compte rendu.



Extrait vidéo 2 : Renaud Machart sur le rôle de mémoire joué par la critique musicale.

Plusieurs auteurs traitent d'ailleurs de cette fonction historique de la critique qui agit *a posteriori*, comme témoignage de la réception des œuvres (Berthet 2006 ; Duchesneau 2007 ; Molino 2006). Finalement, Péloquin a traduit sa relation aux lecteurs par une analogie avec le métier de disquaire, qui fait des suggestions à ses clients. Selon le panéliste, cette comparaison n'est pas sans évoquer l'aspect économique omniprésent dans les médias culturels d'aujourd'hui. Bref, il apparaît que la critique peut adopter différentes formes ou « postures », pour paraphraser Duchesneau en ouverture du panel. Or, qu'en est-il maintenant de son réel impact sur le lecteur-auditeur ?

À ce compte, Péloquin a souligné que la critique musicale peut agir sur la vente de disques lorsque les commentaires élogieux sont repris par des publicitaires. Il considère également qu'elle aide à façonner le goût des mélomanes, opinion qu'a réfutée Midgette qui juge au contraire son pouvoir très mince et note un désintérêt marqué pour la critique à l'heure actuelle[3]. Autre son de cloche du côté de Machart qui a dit emprunter au compositeur et auteur américain Ned Rorem la phrase choc voulant que la critique ne serve qu'à « donner une opinion à ceux qui n'en ont pas ». Le panéliste français a affirmé trouver un plaisir « vaniteux » à aider à remplir les salles, mais a aussi rappelé que la critique n'est pas une science, en témoignent les opinions divergentes ayant trait à une même œuvre. Finalement, Machart, dont le style est ouvertement incisif, a souligné que seules les très bonnes et les très mauvaises « notes » sont lues, faisant écho à Griffiths pour qui « la critique la plus efficace n'est jamais très loin de l'inconvenance » (2004, p. 1063).

Parmi les questions du public, les considérations éthiques ont été soulevées plusieurs fois et les réponses se sont faites très différentes selon le panéliste. En Europe, les invitations à des concerts et les voyages payés pour les critiques sont chose courante, tandis qu'on les interdit en Amérique. Les intervenants français et américain s'opposaient également en ce que Machart a dit écrire sur ses amis compositeurs – ce qui ne l'empêche pas d'exprimer ce qu'il pense, a-t-il précisé – tandis que Midgette y voyait une infraction à son code d'éthique.



Extrait vidéo 3 : Anne Midgette et Renaud Machart sur l'éthique du critique.

Péloquin a, quant à lui, souligné un problème inhérent au « microcosme » québécois où les gens sont peu portés sur les débats relevés. La proximité entre artistes et critiques – les premiers pouvant facilement entrer en contact avec les seconds, notamment grâce aux réseaux sociaux – induirait à son avis un climat où personne n'ose froisser un confrère.

Ainsi, la critique musicale est abordée de manière différente selon le pays, et Midgette considère d'ailleurs que le rapport économique entre un État et son milieu artistique joue un rôle à cet égard. Plus précisément, elle a expliqué que dans un pays

3 Midgette a donné l'exemple de son mari qui, en tant que professeur à Juilliard, a dû changer le titre de son cours *Music Criticism* pour *Writing About Music* étant donné le peu d'enthousiasme des étudiants.

où le financement étatique des arts est important, la critique serait une sorte de reflet de l'utilisation des fonds publics, contrairement aux États-Unis par exemple, où le milieu artistique est peu subventionné et où la critique apparaît plutôt comme un service d'orientation – de ce qui vaut la peine d'être vu et entendu. Ces considérations mettent en lumière la diversité des paramètres qui régissent la pratique de la critique musicale et ces trois témoignages révèlent une multiplicité de profils et de positions, peut-être aussi grande que la somme des individus qui s'y adonnent finalement.

Les enjeux de la critique musicale, d'hier à aujourd'hui

Malgré la nature très libre de la discussion, le programme exposé par Duchesneau en ouverture de séance a sous-tendu l'ensemble du panel. Il s'agissait de comprendre les enjeux qui traversent l'exercice de la critique musicale, d'abord par un survol de la pratique d'hier à aujourd'hui, pour ensuite réfléchir à son avenir.

La disparition des repères esthétiques au sein d'une même culture tenait lieu de premier enjeu, et le critique Péloquin a corroboré cette idée en parlant d'un actuel « chaos du jugement » étant donné la prolifération des plates-formes qui permettent à tous d'émettre leur opinion. L'abondance et l'accessibilité de l'offre musicale décupleraient d'ailleurs le phénomène en retirant aux critiques « officiels » la primeur des œuvres. Cette réalité a par ailleurs semblé plus marquée pour Péloquin qui travaille dans le domaine de la musique populaire et qui est très familier avec les médias électroniques.

Le deuxième enjeu était celui de l'autonomie artistique de l'œuvre qui empêcherait le recours à des principes esthétiques partagés. Cette idée n'a pas été approfondie notamment parce que les panélistes ont évité la question des critères d'évaluation d'un jugement critique. Du peu qui a été dit sur le milieu de la création musicale, rien ne portait sur l'existence, ou plutôt l'absence de principes esthétiques communs aux œuvres contemporaines.

Le troisième enjeu concernait la pertinence sociale de l'œuvre qui supplanterait toute autre forme de considération, esthétique ou historique. Midgette s'est prononcée sur la question, soulignant que les gens s'identifient particulièrement à la musique qu'ils écoutent et se définissent à travers elle. La panéliste croit d'ailleurs que la difficulté observée en musique classique pour le renouvellement des publics relèverait de l'image élitiste qu'on lui attribue généralement[4].

En ce qui concerne la nature du discours sur l'œuvre (quatrième enjeu), Péloquin a fourni un intéressant témoignage en s'appuyant sur l'exemple du site *Pitchfork*. Les critiques verbeuses, qui glorifient les œuvres autant qu'elles les détruisent, y font de la musique le prétexte d'un discours devenu le véritable centre d'intérêt. La figure de Lester Bangs, critique américain au style sans pareil et dont les écrits font l'objet de recueils (Bangs 1988, 2003), incarnerait, d'après le panéliste québécois, ce « culte de

4 Cette question riche a suscité l'attention de plusieurs chercheurs déjà, notamment en regard du public de jeunes adultes. Voir, entre autres, Kolb pour le contexte anglo-saxon (2000, 2001) et Oliveira-Menezes pour le contexte montréalais (2015).

la personnalité » entourant certains critiques.



Extrait vidéo 4 : André Péloquin à propos du critique américain Lester Bangs.

Or, il s'avère important de questionner la relation entre une critique musicale et une œuvre : l'une doit-elle être au service de l'autre ? Y a-t-il rapport d'équilibre, de coexistence, ou plutôt de subordination ? Chez un auteur comme Berthet, le discours critique joue un rôle dans le processus créateur, « la création artistique et [c]e discours […] se rencontr[ant] sur le chemin de la création » (Berthet 2006, p. 8). Or, pour les panélistes Machart et Midgette, il semble que l'œuvre musicale conserve une certaine primauté et que leurs critiques relèvent davantage du compte rendu.

En dernier lieu, Duchesneau avait proposé l'enjeu de la crainte du jugement erroné, qui mènerait à une conduite adogmatique. À la lumière des propos de Midgette, ce ne seraient pas tant les critiques musicaux « professionnels » que le grand public qui incarnerait ce phénomène. Elle a noté une difficulté généralisée chez les lecteurs de son blogue à émettre une opinion personnelle vis-à-vis de la musique qu'ils écoutent. Par conséquent, elle a dit encourager son lectorat à prendre la parole et à participer à un débat d'idées, adoptant une approche similaire au philosophe Marc Jimenez pour qui « le jugement de goût marque le point de départ de la réflexion esthétique ; il ne saurait être son aboutissement » (cité par *ibid.*, p. 98-99).



Extrait vidéo 5 : Anne Midgette à propos de la participation des lecteurs sur son blogue.

En somme, la question de Duchesneau n'a pas obtenu une réponse directe de la part des panélistes.

Problématiques transculturelles ?

Les deux heures réservées à ce panel auront permis de couvrir un large spectre de considérations propres à la pratique de la critique musicale ; nombre des problématiques abordées ont d'ailleurs été reprises dans d'autres conférences du colloque. Il faut par ailleurs souligner que cette séance d'ouverture avait trait à un contexte culturel et spatiotemporel très circonscrit – le contexte occidental contemporain –, tandis que le colloque se voulait un lieu de rencontres entre spécialistes qui s'interrogent sur la notion de goût musical à travers différentes sociétés. Quelques thèmes débattus par les trois critiques musicaux ont néanmoins été revisités dans des conférences portant sur d'autres traditions musicales. C'est notamment le cas de la pertinence sociale de l'œuvre qui aurait préséance sur les considérations d'ordre esthétique. Dans un panel regroupant des ethnomusicologues du Laboratoire de musicologie comparée et anthropologie de la musique (MCAM) de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), la professeure Nathalie Fernando soulignait par exemple le peu de recherches ethnomusicologiques portant sur des questions esthétiques dans des sociétés de tradition orale, car les musiques y sont souvent considérées comme étant uniquement fonctionnelles, ce qui a limité les tentatives d'aborder de front les critères du « beau ». Pourtant, les travaux de cette équipe ont su montrer que, malgré le peu de verbalisation dont ils font l'objet, des critères de jugement de goût existent bel et bien dans plusieurs de ces sociétés. Ajoutons que la variabilité du goût, dont a traité le musicologue et sémiologue Jean-Jacques Nattiez lors de sa conférence autour de l'« Essai sur la norme du goût » du philosophe anglais David Hume (1757), n'est pas exclusive à notre contexte sociohistorique ; l'ethnomusicologue Flavia Gervasi, qui travaille sur les chants de la paysannerie dans le Salento, en Italie, a également constaté une hétérogénéité des critères et des conduites sur son propre terrain.

Et l'avenir de la critique ?

Pour terminer, quel avenir prédit-on à la critique musicale ? Chez Midgette, la vision était plutôt sombre : non seulement constatait-elle une diminution de l'espace réservé à la musique classique dans la société, mais elle a aussi déploré un changement d'attitude des journaux qui tenteraient désormais de répondre aux attentes des lecteurs plutôt que de les inciter à la découverte. Par conséquent, elle a émis l'hypothèse que les postes de critiques musicaux ne cesseront de diminuer. Du côté de Machart, les interrogations étaient nombreuses et, en grande partie, sans réponses. Elles concernaient tant l'identité des lecteurs-auditeurs (à qui s'adresser ?) que la véritable nature d'une réflexion critique sur la musique. Par ailleurs, l'insistance de ce panéliste sur le rôle de mémoire joué par la critique laisse entendre que cette dernière a sa place et doit continuer d'exister, notamment pour les historiens et musicologues de demain. Finalement, Péloquin a considéré que les transformations actuelles de la critique musicale, notamment par la démultiplication des plates-formes de diffusion, induisent une nouvelle dynamique sociale où il y a, selon lui, « hyperdémocratisation » de la pratique. « *Everybody's really a critic* » a avancé cet invité, donnant ainsi

raison à Duchesneau qui parlait en introduction d'une ère où « tout est possible, tout est permis ».

Le thème de la critique musicale comme telle a ainsi suscité une pluralité de visions et de propositions des panélistes, ce qui n'est certainement pas étranger aux divers contextes – musical, médiatique, mais aussi géographique – au sein desquels ils œuvrent. Or, la question du goût musical a également parcouru cette discussion, apparaissant au cœur des préoccupations des trois participants. Certaines réflexions communes ont émergé à ce compte, en dépit des différents univers musicaux qu'explorent ces trois critiques, ce qui n'est pas sans rappeler l'idée que les clivages seraient de plus en plus flous entre genres musicaux alors qu'une nouvelle figure de la consommation musicale, la figure de l'« omnivore[5] », s'affirmerait désormais.

Enfin, si la critique telle que pratiquée par les trois invités du panel traverse une période houleuse, il ne s'agit pourtant pas de sa première remise en question dans l'histoire (Duchesneau 2007). De fait, les critiques, ces « miroir[s] grossissant[s] des attitudes et des réactions du public en général » selon le sémiologue Jean Molino (2006, p. 1392), ont souvent vu leur rôle et leur raison d'être débattus. Par ailleurs, il importe de ne pas réduire la critique musicale en soi à sa pratique professionnelle, car si la seconde est souvent remise en question, la première, en ce qu'elle « sous-tend la façon dont nous nous expliquons la musique à nous-mêmes » écrit Griffiths (2004, p. 1057), pourra continuer d'exister tant qu'il y aura des auditeurs de la musique.

Bibliographie

Bangs, Lester (1988), *Psychotic Reactions and Carburetor Dung. The Work of a Legend Critic*. New York, Vintage Books.

Bangs, Lester (2003), *Main Lines, Blood Feasts, and Bad Taste. A Lester Bangs Reader*, New York, Anchor Books.

Berthet, Dominique (2006), *Les défis de la critique d'art*, Paris, Éditions Kimé.

Duchesneau, Michel (2007), « Critique musicale et esthétique. Pour un projet d'histoire postmoderne », dans Alessandro Arbo (dir.), *Perspectives de l'esthétique musicale. Entre théorie et histoire*, Paris, L'Harmattan, p. 177-190.

Fernando, Nathalie (2013), « De la variabilité et ou de la similarité des jugements de goût dans les cultures du monde », conférence présentée au colloque *Qu'en est-il du goût musical dans le monde au XXIe siècle ?*, Montréal, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 1er mars.

Gervasi, Flavia (2013), « Les logiques du fonctionnement du discours esthétique chez les chanteurs paysans du Salento. Une exégèse inachevée », conférence présentée au colloque *Qu'en est-il du goût musical dans le monde au XXIe siècle ?*, Montréal, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 1er mars.

Griffiths, Paul (2004), « Objectifs et impacts de la critique musicale », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Encyclopédie pour le XXIe siècle*, « 2. Les savoirs musicaux », Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 1057-1070.

5 Les travaux du sociologue Richard A. Peterson (voir, entre autres, 1996, 2004) ont initié une série de recherches autour de la question de l'omnivorisme.

Hume, David ([1757]1974), « La norme du goût », trad. fr. par Renée Bouveresse, *Essais esthétiques II. Art et psychologie*, Paris, Vrin, p. 79-104.

Kolb, Bonita M. (2000), « You Call This Fun? Reactions of Young First-time Attendees to a Classical Concert », *Journal of the Music and Entertainment Industry Educators Association*, http://www.meiea.org/Journal/html_ver/Vol01_No01/Vol_1_No_1_A1.html, consulté le 10 novembre 2015.

Kolb, Bonita M. (2001), « The Effect of Generational Change on Classical Music Concert Attendance and Orchestras' Responses in the UK and US », *Cultural Trends*, vol. 11, nº 41, p. 1-35.

Molino, Jean (2006), « Pour une autre histoire de la musique. Les réécritures de l'histoire dans la musique du XXe siècle », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Encyclopédie pour le XXIe siècle*, « 4. Histoires des musiques européennes », Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 1386-1440.

Nattiez, Jean-Jacques (2013), « Ce que l'essai de Hume sur la norme du goût peut nous apprendre encore aujourd'hui », conférence présentée au colloque *Qu'en est-il du goût musical dans le monde au XXIe siècle ?*, Montréal, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 1er mars.

Oliveira-Menezes, Natassja (2015), « Le développement du public jeune universitaire pour la musique classique à Montréal », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Peterson, Richard A., et Roger M. Kern (1996), « Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, vol. 61, nº 5, p. 900-907.

Peterson, Richard A. (2004), « Le passage à des goûts omnivores. Notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, nº 1, p. 145-164.

La critique musicale : de la théorie à la pratique. **Compte rendu de la journée d'étude,**

13 mars 2015, Faculté de musique, Université de Montréal, salle Serge-Garant

Margalida Amengual Garí, Hubert Bolduc-Cloutier, Chloé Huvet et Marie-Pier Leduc

Résumé

La journée d'étude *La critique musicale. De la théorie à la pratique* organisée par l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) s'est déroulée le 13 mars 2015 à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Six conférenciers (Michel Duchesneau, Valérie Dufour, Marie-Thérèse Lefebvre, Emmanuel Reibel, Pascal Lécroart et Timothée Picard) y ont présenté les résultats de leurs recherches sur la critique musicale en pays francophones. Ce texte, qui consiste en un compte rendu critique de cette journée d'étude, se concentre autour de trois axes de réflexion : 1) théorisation et pratique de la critique musicale ; 2) critique musicale et statut socioprofessionnel des critiques ; 3) critique musicale et individualisme méthodologique.

Mots clés : critique musicale ; France ; presse musicale ; Québec ; XX^{e} siècle.

Abstract

Organized by the Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), the study day *La critique musicale. De la théorie à la pratique* (*Music Criticism. From Theory to Practice*) took place on March 13, 2015, at the Faculty of Music of the University of Montreal. Six lecturers (Michel Duchesneau, Valérie Dufour, Marie-Thérèse Lefebvre, Emmanuel Reibel, Pascal Lécroart and Timothée Picard) presented the results of their research on music criticism in French-speaking countries. The present article is a critical report of the study day, and is articulated around three main topics: 1) theorization and practice of music criticism; 2) music criticism and the socio-professional status of critics; 3) music criticism and methodological individualism.

Keywords: music criticism; France; music press; Quebec; 20th century.

Explorer les liens entre les discours théoriques, esthétiques et philosophiques sur la critique musicale et la pratique même de cette critique en France et au Québec à la fin du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle, tel était l'objectif de la journée d'étude *La critique musicale. De la théorie à la pratique* présentée et organisée par l'Équipe « Musique en France aux XIXe et XXe siècles. Discours et idéologies » (ÉMF) de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) le 13 mars 2015 à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. La musicologie contemporaine, notamment dans le milieu francophone, connaît un engouement pour les travaux qui s'intéressent à la presse et à la critique musicale ainsi qu'aux écrits d'artistes. Cette tendance se voit confirmée par les nombreux projets de recherche en cours[1] et les multiples publications récentes[2] qui portent sur le sujet. Pour la présente journée d'étude, six conférenciers provenant du Québec, de la France et de la Belgique ont été invités à partager les résultats de leurs recherches sur cet enjeu de la théorie et de la pratique dans la critique musicale (voir le programme reproduit ci-dessous). Trois principaux axes de réflexion se dégagent de cette journée, correspondant aux questions annoncées dans le programme auxquelles les intervenants ont cherché à répondre : « En quoi la réflexion théorique oriente-t-elle la critique ? », « Dans quelles mesures les principes énoncés sont-ils ou peuvent-ils être appliqués en fonction du statut professionnel du critique ? » et « Peut-on parler d'individualisme méthodologique à propos de la pratique de la critique musicale ? ».

1 Nous pensons aux projets de l'ÉMF de l'OICRM *La presse musicale en France (1890-1940). Discours et idéologies* et *Esthétique musicale en France entre 1900-1950* dirigés par Michel Duchesneau, aux divers projets du Collectif de Recherche sur la Presse Musicale Française de l'Institut de recherche en musicologie (IReMus) et au projet *Francophone Music Criticism (1789-1914)* dirigé par Barbara L. Kelly et Mark Everist à l'Institute of Musical Research (IMR) de l'Université de Londres. La présente journée d'étude s'inscrivait dans le cadre du programme *La critique musicale au XXe siècle* dirigé par Timothée Picard à l'Institut universitaire de France (IUF ; voir en annexe la liste des événements organisés dans le cadre de ce programme).

2 Parmi les ouvrages récents qui traitent de ces questions de façon panoramique, mentionnons, par exemple : Duchesneau, Dufour et Benoit-Otis 2013 ; Brogniez et Dufour (à paraître) ; Kelly et Moore (à paraître). Pour ce qui est des publications portant sur des figures spécifiques de critiques musicaux, citons l'édition des écrits de Boris de Schlœzer établie et présentée par Timothée Picard (2011) et l'ouvrage d'Emmanuel Reibel (2005) sur la critique musicale d'Hector Berlioz.

Michel Duchesneau (Université de Montréal/OICRM)

« De quelques fondements musicologiques de la critique musicale. Le rapport temporel à l'œuvre d'après Lionel Dauriac et Romain Rolland »

Valérie Dufour (Université libre de Bruxelles/FNRS)

« Les coulisses de la critique, ou comment devenir critique (et le rester) sous la Troisième République ? »

Marie-Thérèse Lefebvre (Université de Montréal/CRILCQ)

« Discours des chroniqueurs francophones et anglophones à propos des œuvres nouvelles dans la presse québécoise (1919-1949). Les limites que la formation musicale impose à l'exercice de la critique »

Emmanuel Reibel (Université Paris Ouest - Nanterre La Défense)

« Théorie et pratique de la critique. L'exemple de Jean d'Udine au *Courrier musical* »

Pascal Lécroart (Université de Franche-Comté)

« Arthur Honegger, critique de *Comœdia*. Une "propagande" esthétique ou idéologique ? »

Timothée Picard (Université Rennes 2)

« La chronique "La musique et les lettres" d'André Cœuroy. Mise à mort d'une méthode et d'un objet critiques par son promoteur même »

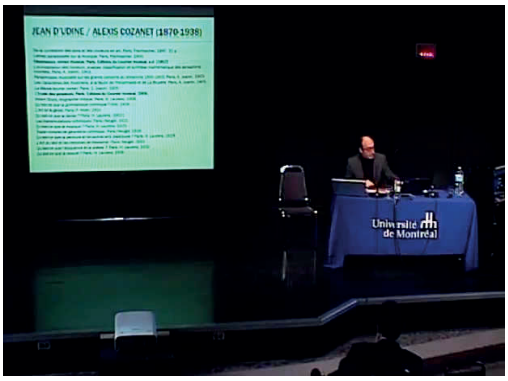
Programme de la journée d'étude La critique musicale. De la théorie à la pratique *(13 mars 2015, Faculté de musique, Université de Montréal). Affiche.*

Axe 1 : théorisation et pratique de la critique musicale

La réflexion métacritique s'est avérée une thématique importante de la journée d'étude. Michel Duchesneau, Emmanuel Reibel et Timothée Picard ont ainsi questionné la manière dont le discours théorique s'articule avec la pratique de la critique musicale. Reibel en proposait un éclairage intéressant à propos du critique du *Courrier musical* Jean d'Udine (pseudonyme d'Albert Cozanet, 1870-1938). À travers cette étude de cas, il s'agissait également de nuancer le discours dominant, qui en a fait un adepte de la critique subjective[3]. Cette vision est simplificatrice selon Reibel,

3 Frédéric Hellouin classe d'Udine du côté des « littérateurs – musiciens intuitifs » dans son *Essai de critique de la critique musicale* (Hellouin 1906, p. 143 et 178-181). Cette étiquette a probablement été renforcée en raison des positions esthétiques du critique. En effet, d'Udine défend les valeurs de simplicité et de clarté, caractéristiques de la musique française qu'il ne retrouve pas chez Debussy. Cela lui a valu de voir ses positions caricaturées par de nombreux debussystes. Reibel insiste au contraire sur les connaissances et les compétences musicales de d'Udine, qui a d'ailleurs composé quelques pièces.

dans la mesure où d'Udine renvoie dos à dos la critique savante (pour sa sécheresse) et celle des littéraires (pour sa subjectivité), en stigmatisant à la fois le snobisme et le dogmatisme.



Extrait vidéo 1 : Emmanuel Reibel sur le premier article de Jean d'Udine dans le Courrier musical *(3 décembre 1899).*

À la faveur de la polémique l'opposant à Lionel de la Laurencie (1861-1933), d'Udine propose une troisième voie qui consisterait en une objectivation des impressions personnelles. Il publie alors un roman-feuilleton (*Dissonance, roman musical*) dans les pages du *Courrier musical* où il met en scène l'évolution du goût musical, qui se fait à l'échelle individuelle et collective. Par le biais de la veine romanesque, d'Udine promeut son idéal critique où deux leçons se dessinent : l'éclectisme et la relativité des sensations, des goûts et du Beau. Critiqué et réduit péjorativement à un simple littérateur, il déploie deux stratégies pour se défendre : il théorise scientifiquement sa pratique et feint l'abandon de la critique. Ses comptes rendus de concerts changent alors de forme et se présentent comme des « lettres à une dame imaginaire ». Reibel propose plutôt d'envisager sa critique comme une possible « école des amateurs[4] », où nul principe esthétique ne saurait avoir valeur de loi absolue.

Ces prises de position, jalonnant l'ensemble des débats dans la presse aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, interrogent la définition même de la critique musicale et les objectifs qu'on lui assigne. Duchesneau a démontré qu'une scission s'opère entre la conception de la critique, d'une part comme expression d'impressions subjectives et, d'autre part, comme une science objective, et que cette scission est intimement liée à la question de la temporalité dans l'exercice de la critique. De manière récurrente, les partisans d'une critique objective, conçue comme un outil de connaissance et de diffusion du savoir auprès du public, regrettent l'intervalle relativement court qui s'écoule entre l'audition de l'œuvre et la rédaction de l'article.

4 Le terme est employé par d'Udine lui-même (voir d'Udine 1905a et 1905b).



Extrait vidéo 2 : Michel Duchesneau cite le critique musical Arthur Pougin (« Enquête sur la critique dramatique française », Revue d'art dramatique*, 1899).*

Se pose ainsi la question de la temporalité du discours qui, comme l'a rappelé Duchesneau, a été l'objet de nombreux débats : ce court laps de temps est-il garant d'une critique de qualité, qui rendrait justice à l'œuvre ?

Le conférencier prend pour point de départ l'« Enquête sur la critique dramatique française » lancée par la *Revue d'art dramatique* en 1899.



*Extrait vidéo 3 : Michel Duchesneau à propos de l'« Enquête sur la critique dramatique française » (*Revue d'art dramatique*, 1899).*

Plusieurs acteurs importants de la vie musicale s'y sont exprimés. D'un côté, certains pensent qu'une critique demande plusieurs auditions de l'œuvre et une étude approfondie de la partition. Le compositeur Georges Hüe (1858-1948), par exemple, estime préférable de disposer de plusieurs jours de réflexion : la rédaction de la critique immédiatement après le concert est lacunaire et insuffisamment représentative de l'œuvre entendue. Ce dernier juge même que « les comptes rendus du lendemain » sont « souvent dangereux » (Hüe 1899, p. 178). De l'autre côté, une partie des critiques conçoit favorablement les articles rapportant les premières impressions ressenties lors de l'audition d'une œuvre. Alfred Bruneau (1857-1934) trouve ainsi une force particulière au « feuilleton du lendemain », dont les impressions personnelles donnent une idée nette de l'œuvre au lecteur. Cet argument s'inscrit

pleinement dans sa conception de la critique musicale qui doit, selon lui, fournir une « appréciation documentée » et « une discussion motivée, quoique immédiatement engagée » (Bruneau 1899, p. 169). D'autres encore, comme le compositeur et chef d'orchestre Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910), estiment que les textes sur une œuvre peuvent paraître au lendemain de sa première exécution, s'ils se contentent d'être des comptes rendus ; les critiques, quant à elles, nécessitent un temps de réflexion pour « éclairer le public et rectifier son jugement » (Bourgault-Ducoudray 1899, p. 181).

Le philosophe et professeur d'esthétique musicale Lionel Dauriac (1847-1923) ainsi que Romain Rolland (1866-1944), penseurs incontournables de la musique au tournant du XX^e siècle, expriment des idées similaires à celles de Bourgault-Ducoudray en déplaçant leur problématique à un autre objet : l'étude musicographique. Ils militent en effet pour une approche approfondie des œuvres, adossée aux partitions. La critique musicale devient alors prétexte à dresser le portrait psychologique du compositeur et à contextualiser son parcours, ainsi qu'à disserter sur l'évolution stylistique des genres et sur les transformations du langage musical. L'exercice de cette forme de critique, telle que pratiquée dans les pages de la *Revue d'histoire et de critique musicales* fondée en 1901 et dont Rolland fut l'un des principaux instigateurs, devient ainsi étude historique[5]. Pour Dauriac et Rolland, le temps de la critique serait devenu celui de la réflexion musicographique ; c'est pour cette raison que Duchesneau voit dans la position des deux hommes les germes d'une musicologie critique en France.

La prise de position des critiques selon une approche subjective – associée à une conception littéraire du discours sur la musique – ou objective – liée à une optique plus technique – est, d'une façon générale, exposée au sein de leur première chronique qui prend ainsi une valeur programmatique et annonce la couleur de la plume de l'auteur. Toutefois, l'orientation du discours critique ne constitue pas une réalité immuable. Plusieurs enjeux se dégagent des différentes communications présentées au cours de la journée d'étude concernant cette fluctuation des positions des critiques de la musique. Le renversement de la conception d'André Cœuroy (pseudonyme de Jean Belime, 1891-1976) vis-à-vis des possibilités de rendre compte des liens entre musique et littérature, relaté par Picard dans sa conférence, est représentatif de ce phénomène.

5 Cette conception de la critique musicale trouvera écho dans les années 1920 avec la fondation de *La Revue musicale* d'Henry Prunières, comme le remarquera Fernand-Georges Roquebrune (pseudonyme de Georges-Auguste Arbelot) : « L'antique *Revue musicale*, dirigée autrefois par M. Combarieu, puis par M. Écorcheville, est reprise par M. Henry Prunières, n'en doutons pas, dans le même esprit qui avait présidé à sa fondation : respect des grandes traditions de la critique musicale, prédilection pour les belles recherches musicologiques, pour les patients problèmes de l'histoire de la musique, étude attentive mais prudente des courants nouveaux » (Roquebrune 1920, p. 750-751). Bien que ne revêtant pas la dimension musicographique chère à Rolland et à Dauriac, l'idée de la critique nécessitant une mise à distance temporelle se retrouvera chez des critiques tels qu'Henry Sauveplane qui, à l'instar de nombreux de ses prédécesseurs, regrette que le « jugement [soit] rendu un peu prématurément » (Sauveplane 1937, p. 8).

Le corpus étudié rassemble les textes de Cœuroy publiés dans les pages de *La Revue musicale* entre 1921 et 1932, période sur laquelle s'échelonne le changement progressif de l'attitude de l'auteur. De fait, prônant d'abord une approche poético-littéraire teintée par l'héritage du romantisme allemand, Cœuroy s'éloigne de cette conception au milieu des années 1920 pour se tourner vers une écriture plus objective, telle qu'incarnée dans son article « La musique, vice littéraire » publié en deux parties (Cœuroy 1925 et 1926).



*Extrait vidéo 4 : Thimothée Picard sur « La musique, vice littéraire » d'André Cœuroy (*La Revue musicale*, vol. 7, 1925, et vol. 9, 1926).*

Le néoclassicisme stravinskien constitue un agent particulièrement prégnant dans l'évolution de la pensée de Cœuroy : en parallèle aux considérations sur cette musique dite « pure », Cœuroy entreprend l'écriture d'une critique davantage marquée par le discours technique, puisque le discours littéraire n'est plus à même de livrer l'essence d'une musique débarrassée de son expressivité romantique. Ainsi, il prend un tournant radical contre l'idéal de l'union musico-littéraire annoncé dans le programme initial de sa chronique « La musique et les lettres », ne représentant désormais pour lui qu'une forme de verbalisme renvoyant à un épanchement lyrique des auteurs.

Dans ces trois conférences, le lien entre théorie et pratique de la critique musicale est ainsi présenté selon une double perspective : d'une part, la théorie en amont de la pratique et, d'autre part, la pratique comme espace de réflexion théorique. Par ailleurs, rappelons que la position théorique du critique ne s'exprime pas uniquement d'un point de vue métacritique, mais également par le biais de la forme discursive empruntée. À titre d'exemple, certains critiques, tels Arthur Honegger (1892-1955) ou Jean d'Udine, n'insèrent que peu ou pas d'exemples musicaux ou d'extraits de partitions pour illustrer leur discours. D'autres, à l'inverse, vont présenter des schémas d'analyse détaillés, à l'instar des écrits de Louis Laloy (1874-1944) pour la *Revue d'histoire et de critique musicales*. Parmi les autres indicateurs de la position théorique du critique, on peut également compter le style (pédagogique, littéraire, intuitif, etc.), le contenu (sujets favorisés) de même que l'organe de presse dans lequel publie le critique.

Axe 2 : critique musicale et statut socioprofessionnel des critiques

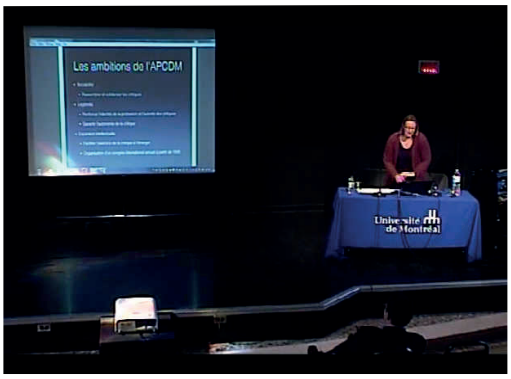
L'étude de la *pratique* de la critique musicale repose généralement sur l'analyse d'un corpus de textes qui est alors souvent confronté à des écrits théoriques – la pratique est à ce moment entendue comme résultat d'une production. Mais cette étude de la *pratique* peut également être envisagée comme examen du « monde » de la critique musicale – la pratique est alors considérée comme réalité sociale en amont de la production. C'est cette deuxième approche qu'ont adoptée Valérie Dufour et Marie-Thérèse Lefebvre.

Dans sa communication, Dufour a présenté les résultats d'une recherche en cours d'ordre sociomusicologique qui s'intéresse d'un point de vue macroscopique aux profils socioprofessionnels des critiques musicaux français de la fin du XIXe et de la première moitié du XXe siècle ainsi qu'à leur organisation collective à travers l'Association des professionnels de la critique dramatique et musicale (APCDM)[6]. L'enquête sur les profils socioprofessionnels de Dufour s'est effectuée d'après un échantillon de 100 critiques musicaux actifs entre 1870 et 1940 au sein de 35 quotidiens nationaux[7] et présentant une activité continue d'au moins deux années consécutives. Il ressort de cette analyse que les critiques musicaux de l'époque appartiennent à deux champs professionnels dominants, soit celui de la musique et celui des lettres : 39% des critiques sont des compositeurs qui correspondent à la figure du compositeur-critique (ou de critique-compositeur) et 38% sont des hommes de lettres (musicographes, auteurs, journalistes, etc.). Les liens entre le monde de la critique musicale et celui des beaux-arts sont, quant à eux, presque inexistants : un seul des 100 critiques de l'enquête possédait une formation dans ce domaine. Dufour a aussi consacré une partie de sa communication à l'étude des documents d'archives de l'APCDM[8] (actes constitutifs et procès-verbaux des congrès) qui révèlent que l'association, en plus de jouer un rôle syndical, avait le souci de créer une identité professionnelle légitimante.

6 Fondée en 1899, l'APCDM est issue du Cercle de la critique dramatique et musicale qui avait été formé en 1877. Lorsqu'elle est reconnue légalement en 1902, l'APCDM adopte le nom d'Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale (ASPMCDM), bien que souvent simplement appelée Association de la critique dramatique et musicale. En 1960, l'association devient le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale, puis, en 2002, le Syndicat professionnel de la critique de théâtre, de musique et de danse. L'association existe toujours aujourd'hui, mais sous le nom d'Association professionnelle de la critique théâtre, musique et danse. Sur les premières années de l'APCDM, voir Anglade 1998.

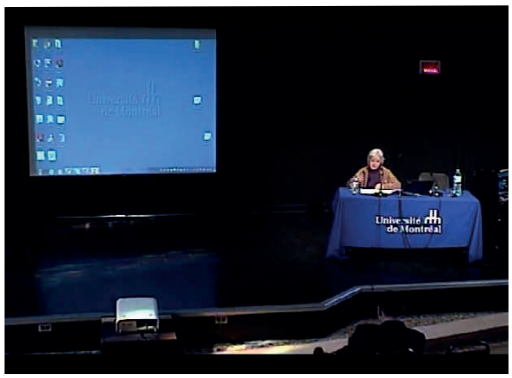
7 Les 35 quotidiens sélectionnés pour l'enquête ont été consultés dans Gallica, la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France (BnF).

8 Les archives de l'APCDM se trouvent dans le Fonds Associations et syndicats de journalistes de l'Institut mémoire de l'édition contemporaine (IMEC) à l'abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, France. L'*Annuaire de l'Association syndicale professionnelle et mutuelle de la critique dramatique et musicale* est disponible à la BnF.



Extrait vidéo 5 : Valérie Dufour résume les ambitions de l'APCDM.

De son côté, Lefebvre a présenté une étude sur le discours des chroniqueurs francophones et anglophones à propos des œuvres nouvelles, dans la presse québécoise entre 1919 et 1949, en le mettant en relation avec leur statut socioprofessionnel. La chercheuse s'est interrogée sur les origines de « l'aversion presque systématique » des médias envers une certaine forme de création musicale contemporaine de leur époque et sur les limites que la formation musicale impose à l'exercice de la critique.



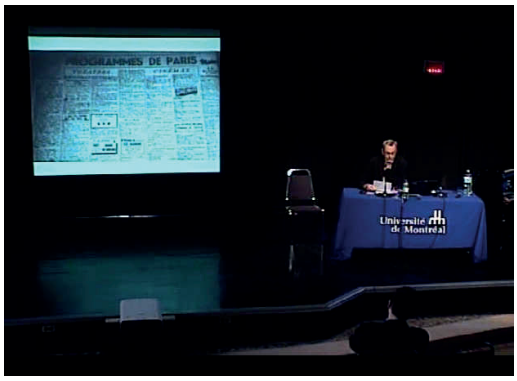
Extrait vidéo 6 : Marie-Thérèse Lefebvre présente sa question de recherche.

Partant du constat que les profils socioprofessionnels des critiques musicaux actifs durant ces années présentent une grande homogénéité, notamment en ce qui a trait à leur formation, Lefebvre analyse le vocabulaire utilisé et les jugements émis par les critiques de l'époque. Elle émet l'hypothèse que l'horizon d'attente des critiques a été figé pendant leurs années de formation musicale à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, ce qui les aurait menés à rejeter les compositeurs suivant les « écoles » de l'avant-garde militante (par exemple, Maurice Ravel, Arnold Schoenberg, le Groupe des Six, voire Henry Cowell), en faveur de musiciens qu'ils jugeaient « indépendants » (par exemple, César Franck, Gabriel Fauré, Jean Sibelius et Manuel de Falla). Le goût des critiques aurait ensuite fortement influencé celui du public québécois. Ainsi, la conférence de Lefebvre offre un exemple éloquent de l'importance d'étudier où

et quand la formation des critiques a eu lieu, dans la mesure où leurs conceptions esthétiques en seraient une conséquence directe.

La question du lien entre la critique musicale et le statut socioprofessionnel des critiques (ou, en d'autres mots, la question du « qui ») a non seulement été abordée par l'exploration des figures de critiques d'un point de vue sociologique, mais également par l'examen de figures spécifiques. Nous pensons, entre autres, à la conférence de Duchesneau : Rolland, exemple de critique issu de la nouvelle classe des universitaires, joue un rôle déterminant dans la création d'une revue savante (*Revue d'histoire et de critique musicales*) – au sens où l'entend l'historien de la presse Christophe Charle (Charle 2004, p. 169-200)[9] – en musique.

La communication de Pascal Lécroart sur la figure d'Arthur Honegger aborde également cette question. Cependant, plutôt que de chercher à éclairer la production critique du compositeur par des données socioprofessionnelles, c'est l'exploration d'un corpus (textes publiés dans le journal *Comœdia* sous l'Occupation) qui permet de s'interroger sur le statut d'Honegger durant ces années (compositeur ayant possiblement certaines difficultés financières pendant la guerre).



Extrait vidéo 7 : Pascal Lécroart à propos des origines du rôle de critique de Honegger.

C'est à travers ce prisme que Lécroart a abordé la délicate question de la possible compromission d'Honegger pendant l'occupation de la France par l'Allemagne nazie. Dans son premier article, Honegger annonce son programme : faire de la « propagande » au service de la musique contemporaine française (Honegger 1941, p. 1). Cette expression est évidemment lourde de sens dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, mais Lécroart considère que celle-ci, de même que les textes et agissements d'Honegger en général (tel le voyage à Vienne en 1941 pour le Festival Mozart organisé par Joseph Goebbels, ministre de la propagande de l'Allemagne nazie), a trop souvent été interprétée comme un signe de compromission de la part du compositeur. L'étude des textes d'Honegger révèle certains aspects de sa

9 Charle propose trois catégories de revue qui prennent leur essor entre 1880 et 1914 : les grandes revues avec, par exemple, la *Revue des Deux Mondes*, les petites revues dont le *Mercure de France* est l'un des principaux représentants, et les revues savantes avec comme exemple *L'Année sociologique*. Cette troisième catégorie est directement liée au développement des disciplines universitaires.

vision esthétique et sociale ; Lécroart décèle également un aspect politique : non-collaborateur, Honegger n'aurait pas non plus été volontairement aveugle. Le compositeur aurait bien décrypté l'utilisation politique de la musique et les intentions propagandistes du régime nazi, mais, puisqu'il croyait avant tout en l'indépendance esthétique de la musique, il aurait continué à s'exprimer favorablement sur les œuvres proposées par l'occupant tant et aussi longtemps que celles-ci revêtaient une valeur strictement esthétique à ses yeux. En conclusion, Lécroart invite la communauté musicologique à s'interroger d'un point de vue historiographique sur le traitement réservé aux compositeurs actifs sous l'Occupation. Honegger s'est-il compromis ? À la lumière des débats qui ont suivi la conférence, nous pouvons affirmer que la question est loin d'être réglée. Mais la communication de Lécroart montre l'importance de s'intéresser non seulement aux faits (écrire dans un journal approuvé par l'occupant et assister au Festival Mozart de 1941) mais également au discours (quelles sont les idées politiques, sociales et esthétiques exprimées ?) pour saisir dans toute leur complexité les dynamiques à l'œuvre dans un milieu. À cet effet, le corpus critique des différents acteurs de la vie musicale constitue une source à privilégier.

Axe 3 : critique musicale et individualisme méthodologique

Aucune conférence n'a abordé de front la question de l'individualisme méthodologique (approche en science sociale selon laquelle il est nécessaire d'analyser les individus pour comprendre les phénomènes collectifs). Celle-ci a toutefois été présente de façon implicite tout au long de la journée d'étude. En effet, par l'alternance de communications traitant aussi bien d'un cas précis que de l'évolution d'un genre ou d'une forme et présentant aussi bien des problématiques autour de figures spécifiques que des portraits sociologiques plus larges, les paradigmes scientifiques que sont l'individualisme méthodologique et l'holisme ont été abordés en filigrane. Est-il pertinent de se pencher sur des figures spécifiques de critiques, ou, au contraire, l'étude de la critique musicale doit-elle se limiter à l'examen de l'évolution de ses formes et de ses *topoï* ? La prise en compte de la presse musicale n'est-elle valable que pour effectuer une histoire de la réception ? Ce questionnement épistémologique est central dans la réflexion de tout musicologue s'intéressant à la presse et à la critique musicale. De cette journée d'étude, il se dégage qu'explorer la critique permet non seulement d'appréhender l'histoire de la *réception* – approche critiquée par Carl Dahlhaus (2013, p. 229-250) –, mais également l'histoire de la *vie musicale* en tant que contexte se déployant tout à la fois sur le plan sociologique, esthétique, institutionnel, relationnel, individuel, etc. En somme, l'étude de la critique musicale doit effectuer un aller-retour constant entre une approche ascendante (individualisme méthodologique) et descendante (holisme), d'où l'importance des journées d'étude comme celle du 13 mars dernier où ont été mis en commun des travaux qui portent non seulement sur divers objets, mais qui abordent également l'étude de la critique musicale selon différentes approches scientifiques.

Bibliographie

Anglade, Sandrine (1998), « Les journalistes, critiques de théâtre. Émergence et construction d'une identité professionnelle. Histoire de l'Association de la critique dramatique et musicale (1899-1937) », Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle/Paris 3.

Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert (1899), réponse à l'« Enquête sur la critique dramatique française », *Revue d'art dramatique*, nouvelle série, t. VI, p. 181.

Brogniez, Laurence et Valérie Dufour (dir.) (à paraître), *Entretiens d'artistes. Poétique et pratiques*, Paris, Vrin.

Bruneau, Alfred (1899), réponse à l'« Enquête sur la critique dramatique française », *Revue d'art dramatique*, nouvelle série, t. VI, p. 168-169.

Charle, Christophe (2004), *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Éditions du Seuil.

Cœuroy, André (1925), « La musique, vice littéraire », *La Revue musicale*, vol. 7, n° 1 (1er novembre), p. 50-57.

Cœuroy, André (1926), « La musique et les lettres. La musique, vice littéraire (suite) », *La Revue musicale*, vol. 7, n° 9 (1er juillet), p. 94-95.

Dahlhaus, Carl ([1977]2013), *Fondements de l'histoire de la musique*, traduit de l'allemand et présenté par Marie-Hélène Benoit-Otis, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique.

Duchesneau, Michel, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.) (2013), *Écrits de compositeurs. Une autorité en question*, Paris, Vrin.

D'Udine, Jean (1905a), « L'École des amateurs », *Le Courrier musical*, n° 19 (1er octobre), p. 534.

D'Udine, Jean (1905b), « L'École des amateurs II », *Le Courrier musical*, n° 20 (15 octobre), p. 565.

Hellouin, Frédéric (1906), *Essai de critique de la critique musicale*, Paris, A. Joanin.

Honegger, Arthur (1941), « Petit Prélude », *Comœdia*, nouvelle série, n° 1 (21 juin), p. 1.

Hüe, Goerges (1899), réponse à l'« Enquête sur la critique dramatique française », *Revue d'art dramatique*, nouvelle série, t. VI, p. 178-179.

Kelly, Barbara L. et Christopher Moore (dir.) (à paraître), *Music Criticism in France in the Interwar Period*, Cambridge, Cambridge University Press.

Picard, Timothée (éd.) (2011), *Comprendre la musique. Contributions de Boris de Schlœzer à* La Nouvelle Revue Française *et à* La Revue musicale *(1921-1956)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Reibel, Emmanuel (2005), *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion.

Roquebrune, Fernand-Georges (1920), « Chronique musicale. La musique polytonale », *Revue critique des idées et des livres*, vol. 30, n° 179 (25 décembre), p. 747-751.

Sauveplane, Henry (1937), « La musique. La critique et l'éducation musicale populaire », *L'Humanité*, n° 14153 (18 septembre), p. 8.

Annexe

- Journée d'étude *La critique rock. Formes, valeurs et représentations*, Université Rennes 2, 3 avril 2013.
- Journée d'étude *Philosophie(s) de la critique musicale. Le monde germanique en perspective*, Université Sorbonne Nouvelle/Paris 3, 6 novembre 2013.
- Journée d'étude *Les contributions d'écrivains à la presse musicale (XXe-XXIe siècles)*, Université Paris-Sorbonne/Paris 4, 21 novembre 2013.
- Journée d'étude *La critique musicale dans le monde germanique au XXe siècle. Élaborations discursives et construction d'objets*, Université Rennes 2, 28 novembre 2013.
- Journée d'étude *La référence à l'originaire dans la presse et les écrits musicaux de la première moitié du XXe siècle*, Université Évry-Val d'Essonne, 16 janvier 2014.
- Colloque *La critique jazz. Genres, régimes d'écriture, médiums, figures*, Université Paris Diderot/Paris 7, 6-7 février 2014.
- Journée d'étude *Quelle critique pour les musiques actuelles ? Pour une approche littéraire du discours critique. Des années 1980 à nos jours*, Université Rennes 2, 7 avril 2014.
- Journée d'étude *Les genres et formes de la critique musicale (XXe-XXIe siècles)*, Université de Franche-Comté/Fort Griffon, 6-7 novembre 2014.
- Journée d'étude *Le technicien et l'écrivain. Questionner la légitimité des figures de la critique musicale du XXe siècle à nos jours*, Université Paris-Sorbonne/Paris 4, 22 janvier 2015.
- Journée d'étude *Les compositeurs-critiques au XXe siècle*, Université Paris Ouest - Nanterre La Défense, 5 février 2015.
- Journée d'étude *La critique musicale. De la théorie à la pratique*, Université de Montréal, 13 mars 2015.
- Journée d'étude *La critique musicale en Italie au XXe siècle et son public. Formes d'écriture et politiques de la réception*, Maison de l'Italie - Cité internationale universitaire de Paris, 5 juin 2015.
- Colloque *Théories et conceptions de la critique musicale au XXe siècle, comparées aux pratiques critiques des autres arts*, Université libre de Bruxelles/Université Rennes 2, 1-2 octobre 2015/19-20 novembre 2015.
- Journée d'étude *La critique musicale en Espagne au XXe siècle. Formes, styles, écritures*, Université Paris Sorbonne/Paris 4, 12 mars 2016.
- Journée d'étude *La critique musicale au XXe siècle en Amérique et dans le monde anglophone*, Fondation franco-américaine, Cité universitaire, 10 juin 2016.

Liste des événements du programme La critique musicale au XXe siècle
dirigé par Timothée Picard à l'Institut universitaire de France (IUF).

Les auteurs

Margalida Amengual Garí

Margalida Amengual Garí, originaire de l'île méditerranéenne de Majorque, a suivi une formation en interprétation de guitare classique au Conservatoire de Palma et possède un baccalauréat en journalisme ainsi qu'un baccalauréat en musicologie de l'Université Autonome de Barcelone. Dans la capitale catalane, elle s'est consacrée au journalisme culturel au sein de l'équipe de l'Agence Catalane de Presse pendant trois ans. À son arrivée à Montréal, elle a rejoint les équipes de communication de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) et du festival d'art contemporain Art Souterrain. Elle est actuellement étudiante à la maîtrise en musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal où elle mène un projet ethnographique sur la réception de la musique du groupe montréalais Arcade Fire, sous la direction de Flavia Gervasi. Margalida a intégré l'OICRM en tant que membre du projet sur le Développement des publics de la musique au Québec (DPMQ) où elle est responsable des communications et membre de l'équipe de terrain qui travaille auprès du Théâtre Hector-Charland.

Hubert Bolduc-Cloutier

Hubert Bolduc-Cloutier est aspirant chercheur au Fonds national de la recherche scientifique (FNRS) de Belgique. À la suite de l'obtention d'un diplôme de baccalauréat en musicologie à l'Université de Montréal (2011), avec une année complétée à la Karl-Franzens Universität de Graz (Autriche), il a poursuivi son parcours académique en complétant une formation de Master en Histoire, art et archéologie à l'Université Libre de Bruxelles (2013). Après une année de stage à titre d'assistant de recherche de la directrice de la section Musique de la Bibliothèque royale de Belgique, Marie Cornaz, Hubert a entamé une formation doctorale en cotutelle entre l'Université Libre de Bruxelles, sous la direction de Valérie Dufour, et l'Université de Montréal, sous la direction de Michel Duchesneau. Ses recherches actuelles portent sur la musique de film dans les années trente en France. Hubert est par ailleurs coordonnateur de l'Équipe musique en France aux XX^{e} et XXI^{e} siècles de l'Observatoire international de recherche et création en musique (OICRM).

Sylvain Caron

Professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Sylvain Caron est membre de l'équipe Musique française du laboratoire Musique histoire et société (LMHS) et directeur du Groupe de recherche en Interprétation musicale,

analyse et expression (GRIMAE). Ses recherches sont subventionnées par l'OICRM et le CRSH. Il est coéditeur de deux livres : *Musique et modernité en France* (PUM, 2006) ; *Musique, art et religion* (Symétrie, 2009). Il fait régulièrement des conférences et journées d'étude sur musique et peinture au Musée des beaux-arts de Montréal. Ses recherches sur la mélodie française s'inscrivent dans une collaboration avec l'IRPALL (Institut de Recherche Pluridisciplinaire en Arts, Lettres et Langues à l'Université de Toulouse 2 – Le Mirail), dirigé par Michel Lehmann.

Michel Duchesneau

Michel Duchesneau est professeur titulaire à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et directeur de l'OICRM. Il est l'auteur du livre *L'avant-garde musicale en France et ses sociétés de 1871 à 1939* (Mardaga, 1997), le coéditeur des collectifs *Musique et modernité en France* (PUM, 2006), *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres* (Symétrie, 2009), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste* (Vrin, 2010), *Écrits de compositeurs* (Vrin, 2013) et l'éditeur de deux volumes consacrés aux écrits du compositeur et pédagogue français Charles Koechlin (Mardaga, 2006 et 2009).

Martin Guerpin

Ancien élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm et du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Martin Guerpin est agrégé de musique. ATER à l'Université d'Évry Val d'Essonne, il prépare une thèse doctorat sur les « Enjeux esthétiques et culturels des appropriations du jazz dans le monde musical savant parisien (1903-1939) » sous la direction de Laurent Cugny et Michel Duchesneau. Martin Guerpin est lauréat des prix SOCAN/PROCTOR de la SMUC et du Prix « Chercheur émergent » de la SQRM. Saxophoniste, il fait partie du Gil Evans Paris Workshop avec lequel il a remporté le prix « Jazz Magazine du meilleur concert français en 2014 ».

Chloé Huvet

Ancienne élève de l'École nationale supérieure de Lyon, Chloé Huvet soutient en 2011 un mémoire sur John Williams et obtient son master de recherche en musicologie mention très bien. Elle a publié des articles sur Bruno Coulais, Trevor Morris, Georges Delerue, John Williams et la musique d'*Eyes Wide Shut*. Major de l'agrégation externe de musique en 2012, elle prépare une thèse sur la musique des deux trilogies *Star Wars*, sous la direction de Gilles Mouëllic et Michel Duchesneau. Elle est également chargée de cours d'analyse de film à l'Université Rennes 2 et d'histoire de la musique de cinéma à l'Université de Montréal.

Adalyat Issiyeva

Adalyat Issiyeva a récemment complété un doctorat en musicologie à l'Université McGill, sous la direction de Steven Huebner, et enseigne présentement dans la même institution. Ses études sur l'orientalisme russe ont été financées par le

Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, le Fonds de recherche société et culture (FRQSC) et la Schulich School of Music Scholarship. Son travail a été publié dans la *Revue du Centre Européen d'Études Slaves* et *Sacre Celebration: Revisiting, Reflecting, Revisioning*. Ses recherches actuelles portent sur la représentation de l'Asie dans la musique russe et soviétique, la formation des identités nationales et ethniques, l'ethnographie coloniale et les études postcoloniales.

Federico Lazzaro

Après une thèse sur le concept de « renouveau » chez Jolivet et Messiaen dans les années 1930 (Università di Pavia, 2011), Federico Lazzaro a obtenu un second doctorat en musicologie portant sur l'« École de Paris » (Université de Montréal, 2015). Il est stagiaire postdoctoral à l'Université McGill (bourse de l'OICRM) et collabore au projet de recherche « Esthétique musicale en France, 1900-1950 » dirigé par Michel Duchesneau. Il est membre de la rédaction des *Cahiers de la SQRM* et de *Gli spazi della musica*. En plus d'avoir publié sur la musique en France dans la première moitié du XX^e^ siècle, Federico Lazzaro est l'auteur de contributions sur Monteverdi, Gesualdo, Rossini et Rota.

Marie-Pier Leduc

Après avoir complété une maîtrise en musicologie portant sur les concepts d'artisan, de génie et de vedette appliqués aux compositeurs dans la presse musicale française du tournant du XX^e^ siècle (Université de Montréal, 2015), Marie-Pier Leduc a entamé un doctorat sur Émile Vuillermoz et la critique musicale dans la presse littéraire et artistique française entre 1890 et 1940 (cotutelle Université de Montréal et Université libre de Bruxelles) avec le soutien du FRQSC. Ses recherches se concentrent principalement sur la musique française de la fin du XIX^e^ siècle et de la première moitié du XX^e^ siècle, notamment par l'exploration de la presse de l'époque. Elle œuvre également dans le domaine de l'édition d'ouvrages musicologiques pour les Éditions de la Librairie philosophique J. Vrin et est chargée du cours de Méthodologie en musique à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Caroline Marcoux-Gendron

Après une formation en musicologie (baccalauréat), anthropologie (mineure) et ethnomusicologie (maîtrise), Caroline Marcoux-Gendron effectue un doctorat en études urbaines à l'Institut national de la recherche scientifique (INRS) sous la direction du sociologue Guy Bellavance et la codirection du musicologue Michel Duchesneau. Impliquée au sein de l'équipe *Le Verfügbar aux Enfers* depuis l'automne 2013, elle prend aussi part aux travaux de l'équipe de sociomusicologie de l'OICRM depuis 2011. Parallèlement à ses études, elle a occupé des postes en coordination, d'abord comme assistante à la coordination générale de l'OICRM, puis comme coordonnatrice du projet de recherche Développement des publics de la musique au Québec (DPMQ-OICRM).

Samuel Montiège

Samuel Montiège est docteur en Histoire de l'Art et commissaire associé à l'exposition *Benjamin-Constant, merveilles et mirages de l'orientalisme* coproduite par le Musée des beaux-arts de Montréal et le musée des Augustins, Toulouse.