

Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, 419 p. ISBN 978-2-7606-2246-3

Paola Luna Huertas et François Picard

Volume 14, numéro 1, mai 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1016201ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1016201ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

#### Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

#### ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

#### Citer ce compte rendu

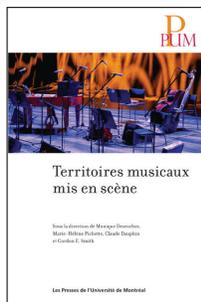
Luna Huertas, P. & Picard, F. (2013). Compte rendu de [Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, 419 p. ISBN 978-2-7606-2246-3]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(1), 73–75. <https://doi.org/10.7202/1016201ar>

## Comptes rendus

Monique Desroches,  
Marie-Hélène Pichette,  
Claude Dauphin et  
Gordon E. Smith (dir.)

### *Territoires musicaux mis en scène*

Montréal, Presses de l'Université  
de Montréal, 2011, 419 p.  
ISBN 978-2-7606-2246-3



#### *In memoriam* Jose Maceda

Indonésie, septembre 1999. Un groupe de compositeurs de musique contemporaine, de musicologues, d'historiens des musiques d'Asie, d'ethnomusicologues (dont François Picard) et de musiciens spécialistes des musiques indonésiennes se réunit à Yogyakarta et à Surakarta pour le colloque annuel de la Ligue des compositeurs asiatiques. Au programme, outre les conférences, les ateliers, les tables rondes, les banquets et les visites touristiques (comme l'escalade du temple bouddhiste de Borobudur), il y a de nombreux concerts durant lesquels diverses formations — dont un quatuor, un orchestre de percussions et de bambous ainsi qu'un gamelan — interprètent des œuvres de compositeurs japonais, coréens, indonésiens, taiwanais, chinois et philippins (dont certaines compositions du célèbre Philippin Jose Maceda). Cette programmation est complétée par une pièce de théâtre de marionnettes avec dalang, une prestation d'un conteur, toute une panoplie de musiques asiatiques sérieuses, certifiées d'authentiques, et l'inévitable concert de grenouilles.

Suivant leurs guides, dont Rahayu Supanggah, directeur du Sekolah Tinggi Seni Indonesia (Institut supérieur des arts d'Indonésie), les congressistes remarquent peu la présence des quelques musiciens habillés en tenues traditionnelles et assis sur des tapis du hall d'entrée d'un grand hôtel pour voyageurs étrangers. Tout au plus, certains les considèrent comme des musiciens interprétant une musique de fond. Sans ostentation mais sans se cacher non plus, les guides reviennent un peu plus tard saluer avec déférence et amitié les vénérables musiciens. Ces cachetonneurs qui jouent dans l'indifférence totale des touristes sont en réalité des maîtres de musique respectés exécutant une musique respectable. Ce que les Occidentaux perçoivent comme de la musique de fond, au sens du paysage derrière le portrait de la Joconde, n'est pourtant pas une musique qui manque de profondeur.

Ce n'est pas non plus de la musique touristique, car il n'existe pas de musique touristique, mais seulement des situations où des musiques sont perçues, à tort ou à raison, comme touristiques par les musiciens eux-mêmes ou par les médiateurs.

Le fait social touristique est maintenant connu et reconnu grâce aux travaux de Monique Desroches et de son équipe qui a organisé le colloque « Patrimoine musical : circulations et contacts ». Présenté à l'automne 2009 à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, ce colloque aura entre autres permis de porter un nouveau regard sur la perception de certains lieux — en particulier les îles — envahis par des touristes, des voyageurs ou des vacanciers en quête tantôt d'exotisme, de couleur locale, de dépaysement, voire d'une atmosphère dépayante qui ne saurait être localisée et contextualisée (Chang Leiling pour Saint-Domingue, Monique Desroches pour la Martinique, Leila Quashu pour l'Éthiopie, Madina Regnault pour La Réunion et Mayotte ainsi qu'Aurélië Suberchicot pour Séville).

*Territoires musicaux mis en scène*, qui regroupe les actes du colloque de 2009, est structuré en trois parties, chacune étant élaborée autour d'une thématique. Tel qu'énoncé dans l'introduction, la première partie, « Mise en spectacle et mise en exposition », porte sur

les processus de mise en spectacle et questionne tout particulièrement l'impact du milieu touristique sur les performances musicales. La deuxième [partie, « Patrimoine et patrimonialisation »,] aborde les formes que peut revêtir la notion de patrimoine musical en notre ère de mondialisation, écartelée par la volonté des musiciens héritiers d'une tradition culturelle donnée, d'affirmer leurs motivations sociopolitiques et économiques, de revendiquer l'authenticité de leurs pratiques et de calmer leur désir de représentativité. Dans cette optique, quel rôle doit-on attribuer aux politiques culturelles dans la mise en valeur des patrimoines présentés ? Enfin, la troisième thématique [« Performances traditionnelles et actuelles »] renvoie à l'analyse de performances dites traditionnelles qui s'ajustent néanmoins aux conduites d'attente nouvelles et aux nouvelles stratégies de production contemporaines. (p. 8)

Au fil de ce recueil de 24 contributions, les éditeurs Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith emmènent les lecteurs non pas à travers l'archipel des musiques touristiques ou/et traditionnelles, mais plutôt, périple ulysséen, d'un anarchipel<sup>1</sup> à l'autre : des musées (Laurent Aubert) aux salles de concert de

<sup>1</sup> Titre d'un des chefs-d'œuvre d'André Boucourechliev, 1971.

musiques actuelles du Québec (Sophie Stévançe), des emprunts et des identités au Cameroun (Susanne Fürniss) ou au Gabon (Sylvie Le Bomin et Jean-Émile Mbot, Marie-France Mifune) aux circulations des musiques de Broadway à Montréal (Sandria P.-Bouliane), d'Al-Andalus à Paris (Jessica Roda) et du Zimbabwe à Londres (Andrew Mark). Bruno Deschênes dresse pour sa part un beau portrait des si joliment appelés « musiciens transmusicaux », soit ces musiciens qui se spécialisent dans la musique d'une culture différente de la leur (qui, pour François Picard, se nomment Jean-Pierre Drouet, Slamet Abdul Sjukur, Jose Maceda et Bruno Messina), et Luc Charles-Dominique refait la route tzigane, non plus celle imaginaire qui conduirait un peuple, sa langue, ses danses et ses musiques du Rajasthan en Andalousie mais celle, réelle et historique, qui a mené les cordes frottées du centre de l'Europe à l'ensemble du continent grâce aux armées, aux sergents recruteurs et au verbunkos, une danse traditionnelle hongroise. On passera toutefois sous silence les consternants propos tenus par Marlène Belly contre les passionnantes, mystérieuses et sublimement belles aventures des darioleurs du Bocage.

La lecture de cet ouvrage a permis à la doctorante Paola Luna Huertas de répondre à certaines de ses interrogations au sujet du phénomène de patrimonialisation auquel elle est confrontée sur son terrain de recherche, à savoir, le rituel des adorations à l'Enfant Jésus accompli par des femmes à Guapi et à Cali, en Colombie. Les chants de ce rituel ont d'ailleurs été intégrés en octobre 2010 par l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) à sa liste représentative du patrimoine culturel immatériel. Grâce à l'article d'Elina Djebbari, Luna Huertas a pu savoir « comment s'articule le processus de patrimonialisation et de spectacularisation de pratiques musicales et chorégraphiques dites "traditionnelles" quand celles-ci sont mises en œuvre par des politiques culturelles visant la construction d'une identité nationale » (p. 195). Avec Jessica Roda, elle a découvert « comment et pourquoi l'interprète [...] devient le médiateur de [la] patrimonialisation et, surtout, de quelle façon il procède » (p. 245). Grâce à Marie-France Mifune, elle a compris comment une « performance [peut participer à une] construction identitaire rituelle » (p. 301).

De plus, l'article de Madina Regnault, « Mise en scène des patrimoines musicaux à La Réunion et à Mayotte », fait écho à ce que Luna Huertas a pu observer lors de l'édition 2011 du Festival de l'Imaginaire : des trois groupes artistiques qu'elle accompagnait lors de leur séjour en France pour le Festival 2011, deux d'entre eux pratiquaient des rituels différents selon qu'ils étaient sur scène ou en coulisse. Elle a également remarqué que des répétitions avant les représentations publiques avaient lieu dans le but de déterminer la durée et le placement sur scène des différentes phases du rituel, ainsi que les moments durant lesquels

ces différentes phases devaient se produire en fonction du temps dont le théâtre mettait à la disposition de la Maison des Cultures du Monde.

Les contributions les plus significatives de cet ouvrage collectif portent sur les clés d'observation de la pratique musicale (Marie-Hélène Pichette), la construction de l'identité dans la diversité (Elina Djebbari), la façon dont l'interprète patrimonialise (Jessica Roda), l'analyse de la performance comme méthode d'observation pour rendre compte du phénomène musical dans sa globalité (Marie-France Mifune), l'analyse et comparaison des politiques de mise en tourisme de musique locale (Madina Regnault) et le développement de la problématique de la mémoire collective (Monique Desroches). Les méthodologies développées dans ces articles constituent de précieux outils pour les ethnomusicologues confrontés à l'étude des pratiques musicales mises en patrimoine ou mises en scène. En se basant sur les recherches vulgarisées dans le livre, il est d'ailleurs possible d'affirmer que les festivals des musiques du monde, dont le Festival de l'Imaginaire, constituent des mises en scène touristiques inversées dans lesquelles le dépaysement qui implique un éloignement géographique est remplacé par la démonstration, sur notre lieu d'habitation, d'autres pratiques culturelles par des artistes venus d'ailleurs.

Malgré la grande rigueur qui caractérise les articles du recueil, celui de Sylvie Le Bomin et Jean-Émile Mbot intègre des termes et des concepts erronés. Dans la deuxième partie de leur texte « Identité musicale chez les Pygmées du Gabon et absence de territoire », les auteurs prétendent que « les Pygmées possèdent une origine génétique commune » (p. 283). Peut-être acceptée durant la période coloniale, à l'époque de l'emploi du terme « sauvage », cette définition est maintenant obsolète. À quoi renverrait l'expression « origine génétique commune » si ce n'est au concept de races au sein de l'espèce humaine ? De plus, cette phrase est contradictoire avec une affirmation précédemment citée : « l'invention et l'usage du terme "pygmée" [...] ne correspond à aucune dénomination endogène » (p. 281). Le terme « pygmée » est en réalité un vocable utilisé en anthropologie physique pour désigner les populations dont la taille serait de moins de 150 centimètres. Henri Lehmann emploie ce terme en ce sens dans les années 1960 lorsqu'il décrit physiquement les indiens Kwaïker du sud-ouest de la Colombie. En outre, beaucoup d'ambiguïté entoure l'utilisation du mot « pygmée » (qui n'est en effet pas un terme endogène), car il apparaît sous diverses formulations – comme « des populations dites "pygmées" » (p. 282), des « groupes pygmées » (p. 287) et des « Pygmées » (p. 292) – sans que le lecteur comprenne les causes de ces variations. Quoi qu'il en soit, la phrase sur la supposée « origine génétique » des « Pygmées » entre en contradiction avec les tentatives de compréhension et de respect des communautés

sur lesquelles les ethnomusicologues travaillent. Au-delà de la définition des termes, c'est l'ensemble de la démarche des auteurs — qui associe l'anthropologie physique aux œuvres artistiques et aux faits culturels perçus comme des marqueurs prétendument génétiques — qui pose problème. Ce jugement biaisé, voire raciste, contraste et entache l'ensemble de ce livre formateur marqué par l'ouverture aux autres cultures.

*Paola Luna Huertas, doctorante en ethnomusicologie à l'Université Paris-Sorbonne, et François Picard, ethnomusicologue, professeur à l'Université Paris-Sorbonne et directeur de l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux*

Marcia J. Citron  
***When Opera Meets Film***  
Cambridge, Cambridge  
University Press,  
2010, 324 p.  
ISBN 978-0521895750



Marcia J. Citron est professeure de musicologie depuis 1976 à la Rice University (située à Houston, aux États-Unis). Elle concentre ses recherches sur la musique du XIX<sup>e</sup> siècle, l'opéra et les questions d'identité sexuelle en musique. Outre un grand nombre d'articles, Citron est l'auteur de *Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn* (1987), *Cécile Chaminade: A Bio-Bibliography* (1988) et *Gender and the Musical Canon* (1993). À partir de 1994, elle s'est spécialisée dans l'étude de l'opéra au cinéma et à la télévision. En plus d'un article majeur sur *Otello* de Zeffirelli, dans la revue *Musical Quarterly*<sup>2</sup>, elle a écrit un livre intitulé *Opera on Screen* (2000) ainsi que des études exégétiques sur l'adaptation télévisée de *Così fan tutte* par Jean-Pierre Ponnelle et sur ses film-opéras (*Les Noces de Figaro* et *Rigoletto*)<sup>3</sup>. C'est en 2010 que cette musicologue américaine a publié son plus récent livre, *When Opera Meets Film*, qui traite de la relation entre l'opéra et le cinéma. Dans cet ouvrage, l'auteure s'intéresse plus particulièrement à la manière dont s'opère la rencontre d'un art appartenant davantage au passé (c'est-à-dire l'opéra) avec un autre art qui offre sans cesse de nouvelles réalisations (le cinéma).

Le livre de Citron s'inscrit dans une série de travaux récents portant sur la musique au cinéma. En 2003, par exemple, Philip Tagg analysait dans *Ten Little Title Tunes*<sup>4</sup> l'effet que produisent dix thèmes musicaux sur un film ou une série télévisée, en expliquant le sens que la musique donne à l'image. Dans *A History of Film Music* (2008), Mervyn Cooke adopta quant à lui, un point de vue d'historien pour son traitement de la musique de film : il aborda plusieurs genres de musique – dont l'opéra – utilisés dans les films

depuis le début du cinéma parlant. L'originalité du travail de Citron réside dans la circonscription de son sujet : l'auteure se concentre sur un seul genre musical, soit l'opéra, de manière à comprendre sa présence et les conséquences qu'il induit au cinéma.

## Organisation du livre

L'objectif principal de l'auteure, comme elle l'écrit en introduction (p. 1), est d'explorer la « relation symbiotique » entre l'opéra et le cinéma et d'approfondir la compréhension de l'esthétique qui en découle. Citron construit sa réflexion en choisissant plusieurs exemples de films où l'opéra occupe une place centrale. Les films analysés sont célèbres, comme la trilogie du *Parrain* de Francis Ford Coppola (1972, 1974, 1990), ou réalisés par des cinéastes réputés, comme Claude Chabrol avec *La cérémonie* (1995). Ces études de cas sont organisées en six chapitres regroupés en trois parties : la première partie concerne le style opératique dont s'inspirent certains films (« Part I : Style »), la deuxième se concentre davantage sur la subjectivité des personnages du film évoquée par l'opéra (« Part II : Subjectivity ») et la troisième porte sur l'expression du désir, explorant plus en profondeur la relation complexe qui émerge de la rencontre des deux formes d'art (« Part III : Desire »).

*When Opera Meets Film* comporte ainsi une variété de perspectives analytiques, un éclectisme dont se défend l'auteur en introduction (p. 14). Dans les premier et deuxième chapitres, Citron adopte une approche générale de cette rencontre inter-artistique. Elle examine la façon dont l'opéra sert d'inspiration à un film même si la musique d'opéra n'est pas nécessairement entendue. Citron, par exemple, démontre en détail les qualités opératiques de la trame sonore de la trilogie du *Parrain* à travers des thèmes tels que l'honneur, la loyauté, la trahison et la vengeance. L'auteur mentionne également que le projet *Aria* (1987) regroupe dix courts métrages, chacun inspiré d'un air d'opéra. Les dix œuvres, produites par autant de cinéastes, témoignent des différentes manières dont ces derniers voient la musique. Citron concentre plus spécifiquement son analyse sur deux de ces dix réalisations : *Liebestod* de Franc Roddam et *Nessun Dorma* de Ken Russel.

Dans les troisième et quatrième chapitres, Citron adopte une approche de la relation film/opéra qui focalise davantage sur l'individu et son identité. Il s'agit ici de représenter le caractère et les émotions des personnages dans le film ainsi que la tension dramatique. Jean-Pierre Ponnelle, par exemple, parvient à exprimer dans ses film-opéras les émotions des personnages à travers ce qui semble être leur propre voix intérieure : les personnages présents à l'écran sont muets, mais leurs voix continuent à se faire entendre

<sup>2</sup> « Night at the Cinema: Zeffirelli's *Otello* and the Genre of Film-Opera », *The Musical Quarterly*, vol. 78, n° 4 (hiver 1994), p. 700-741.

<sup>3</sup> « Subjectivity in the Opera Films of Jean-Pierre Ponnelle », *The Journal of Musicology*, vol. 22, n° 2 (printemps 2005), p. 203-240.

<sup>4</sup> Aurélie Deschesneaux a recensé cet ouvrage dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 8, n° 2 (juin 2006), p. 91-94.