

Minarets et pagodes L'Orient ravélien

Michel Duchesneau

Musique et exotisme en France au tournant du XXe siècle. Altérités recomposées

Volume 3, Number 1, 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1060121ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1060121ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

OICRM

ISSN

2368-7061 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duchesneau, M. (2016). Minarets et pagodes : L'Orient ravélien. *Revue musicale OICRM*, 3(1), 56–70. <https://doi.org/10.7202/1060121ar>

Article 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).

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 balinaï² 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 Klingsor³ 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 Lamartine⁴ 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 chinoiserie, 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 japonaises⁵. 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 Seidlitz 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 1910⁷.

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 dédié 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 Bénédictus⁸ et Judith Gautier⁹), auteurs des volumes *Les Musiques bizarres à l'exposition* (1889 et 1900, Paris G. Hartmann) et animateurs d'un cercle orientaliste réputé¹⁰. 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 poste¹². 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 écouterait-il avec beaucoup d'intérêt les récits de voyages de son ami Maurice Delage en 1912¹³. 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 Ravel¹⁴, 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 XIX^e 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'enfuit 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 réfléchissons 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 Borodine¹⁶. Elle appartient à l'univers de l'orientalisme musical qui mélange l'Orient musical des Russes¹⁷ 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 prépare¹⁸, 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 rédhibitoires²⁰, 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'égaliser 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'embarassai 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 Hafiz²¹ et Omar Khayyam²². J'étais alors beaucoup plus attiré par les poètes de la Chine. Peut-être leur goût de la simplicité, de la perfection, transparait-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 pays²³. 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 1920²⁴. 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 compositeur²⁵, 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 roman²⁶ et des livres savants du XIX^e 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 XVIII^e et du début du XIX^e 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 considérable²⁷. 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 bouddhistes 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 *Mercur 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 XIX^e 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 « Shazarazade », 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 effluents sont plus celles de la Seine que du Nil et où la référence à [Joseph-Charles Mardrus](#) (1868-1949) est évidente²⁸. 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.chess.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 jeune homme, 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 entendre²⁹.

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'Aulnoy³⁰. 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 1889³², 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 serpent 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 pagodes³³.

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 insignifiants³⁴. 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 Sothebys) 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 Mille 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.
- Fausser, 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, n° 7 (1^{er} 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 Dratwicky (dir.), *Le Concours du prix de Rome de musique (1803-1968)*, Lyon, Symétrie, p. 347-375.
- Klingsor, Tristan (1902), « Shahrarazade », *La Revue blanche*, vol. 27, n° 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*, n° 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*, n° 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*, n° 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 XX^e 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, Éditions du Seuil.
- Zank, Stephen (2009), *Irony and Sound. The Music of Maurice Ravel*, Rochester, Rochester University Press.