Document generated on 06/10/2025 5:48 a.m.

Revue musicale OICRM

revue musicale oicrm

L'orientalisme musical en France, de Berlioz aux Ballets russes. Compte rendu de la journée d'étude, 19 février 2016, Faculté de musique, Université de Montréal

Judy-Ann Desrosiers and Marie-Pier Leduc

Volume 4, Number 1, 2017

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1040306ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1040306ar

See table of contents

Publisher(s)

Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique (OICRM)

ISSN

2368-7061 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Desrosiers, J.-A. & Leduc, M.-P. (2017). Review of [*L'orientalisme musical en France, de Berlioz aux Ballets russes*. Compte rendu de la journée d'étude, 19 février 2016, Faculté de musique, Université de Montréal]. *Revue musicale OICRM*, *4*(1), 171–183. https://doi.org/10.7202/1040306ar

Tous droits réservés © Revue musicale OICRM, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'orientalisme musical en France, de Berlioz aux Ballets russes. Compte rendu de la journée d'étude

19 février 2016, Faculté de musique, Université de Montréal

Judy-Ann Desrosiers et Marie-Pier Leduc

Mots clés : exotisme ; musique française ; orientalisme ; XIXe siècle ; XXe siècle.

Keywords: exoticism; French music; orientalism; 19th century; 20th century.

La journée d'étude *L'orientalisme musical en France, de Berlioz aux Ballets russes*, organisée le 19 février 2016 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), avait pour but d'approfondir les connaissances de la « culture musicale française à partir de la thématique de l'Orient », un sujet qui malgré sa grande spécificité permet une pluralité d'objets d'études et d'approches. En fait foi le fait que cette journée d'étude était la seconde sur le sujet chapeautée par l'OICRM en moins d'un an : *Représenter l'Orient en France au début du XXe siècle* avait été organisée conjointement avec le Musée des Beaux-Arts de Montréal (MBAM) le 29 avril 2015 en lien avec l'exposition *Merveilles et mirages de l'orientalisme. De l'Espagne au Maroc, Benjamin-Constant en son temps*. Des articles issus de quatre conférences de cette première journée d'étude ont récemment été publiés dans le cadre du numéro thématique de la *Revue musicale OICRM* intitulé *Musique et exotisme en France au tournant du XXe siècle. Altérités recomposées* (Caron 2016).

L'intérêt porté à l'orientalisme musical, qu'il soit français ou non, est cependant loin d'être exclusif aux chercheurs qui gravitent autour de l'ÉMF et de ses activités, et la musicologie connaît depuis plusieurs années – voire décennies – un engouement certain pour cette question qui provoque de vifs débats : des prises de position en continuité (ou en opposition) avec l'ouvrage phare d'Edward W. Saïd ([1978]2005) qui proposent une discussion sur (et parfois contre) les théories postcolonialistes en

musique telles que les travaux de Matthew Head (2003), de Ralph Locke (2000 ; 2007 ; 2008), de Jann Pasler (2004 ; 2006 ; 2015a ; à paraître), de Jonathan Bellman (2011) et de Bridgid Cohen *et al.* (2016), aux études historiques ou historico-analytiques telles que celles de Jean-Pierre Bartoli (1981 ; 1997 ; 2007), de Pasler (2012 ; 2015b), de Locke ([2009]2011 ; 2015) et de Hervé Lacombe (1999) en passant par les essais transdisciplinaires tels que ceux de Gurminder Bhogal (2013) et de Samuel Montiège (2016). Les cinq communications de la journée d'étude du 19 février 2016 reflétaient bien cette pluralité : les conférenciers, qui provenaient de la France, des États-Unis et du Canada, ont abordé des problématiques historiques, analytiques, méthodologiques, épistémologiques, pour ne nommer que celles traitées le plus explicitement.

Conférenciers invités

Hervé Lacombe (Université de Rennes 2)
« Retour sur la Séguedille de Carmen. Histoire, dramaturgie, interprétation »

Jonathan Bellman (University of Northern Colorado)
« Debussy's Day Trips. The Gypsies, the Scots, and the Gardens of the Alhambra »

Kimberly Francis (University of Guelph)
« Of Empire, Faith, and Art. Marcelle de Manziarly as Theosophist Composer »

Gurminder Bhogal (Wellesley College)
« Ornament and Orientalism »

Samuel Montiège (Muses&Arts)
« La représentation de la musique dans la peinture orientaliste française (1830-1930) »

Figure 1 : Programme de la journée d'étude L'orientalisme musical en France, de Berlioz aux Ballets russes *(9 février 2016, Faculté de musique, Université de Montréal). Affiche.*

La journée d'étude s'est ouverte par la conférence de Hervé Lacombe, « Enquête sur la Séguédille de *Carmen* » (initialement intitulée « Retour sur la Séguédille de *Carmen*. Histoire, dramaturgie, interprétation »). Spécialiste de l'opéra du XIXe siècle (Lacombe 1997) et plus particulièrement de Georges Bizet (Lacombe 2000 ; Lacombe et Rodriguez 2014), Lacombe a cherché à répondre à une question qu'il s'est posée dans le cadre de son travail pour l'édition critique de *Carmen* chez Bärenreiter : « D'où vient la Séguédille de Carmen ? ». En raison du double constat que la désormais célèbre séguédille, d'une part, n'avait que peu – voire pas – été remarquée par les critiques de l'époque, et, d'autre part, qu'il ne s'agit en fait pas d'une séguédille, la question s'est transformé en « Que représentait une séguédille à cette époque à Paris ? ». Dès lors, en plus de fournir une réponse stricte à la question initiale, c'est-à-dire de retracer la genèse de ce morceau dans le cadre du vaste réseau de collaboration que constitue la création d'un opéra (aspect qui est en soi extrêmement intéressant), Lacombe a emprunté la voie de ce qu'il nomme une « analyse globale », c'est-à-dire une étude qui remet l'analyse de la production et de la réception de l'œuvre dans son contexte.

Exemple musical 1 : Georges Bizet, Carmen*, acte 1, scène 10, Séguédille « Près des remparts de Séville ». Écouter.*

Dans un premier temps, Lacombe a exploré la signification de la séguédille dans l'opéra de Bizet du point de vue de l'organisation du drame, tout d'abord à partir de la nouvelle de Prosper Mérimée sur laquelle se base l'opéra (Mérimée 1846), puis du

livret considéré comme objet littéraire distinct du texte de la partition, et finalement dans l'œuvre elle-même. En effectuant une comparaison entre la nouvelle et l'opéra, le conférencier démontre que la séguédille est bien présente dans le texte de Mérimée, s'opposant ainsi à l'hypothèse de Locke qui, dans un article sur la couleur locale espagnole dans *Carmen*, affirmait que « *there's noting like it in the Mérimée novella* » (Locke 2009, p. 358). Au contraire, l'analyse de Lacombe met en lumière l'adaptation extrêmement fine du texte de la nouvelle en livret effectuée par Henri Meilhac et Ludovic Halévy : le jeu sur la langue basque de Carmen devient un jeu sur le chant (le « chanter pour chanter » d'André-Ernest-Modeste Grétry [1889]) ; la séguédille de l'opéra, à la fois lyrique (sentimental) et exotique (érotique), joue ainsi sur le cœur et le corps de José, et correspond notamment au « J'étais fou » de ce dernier dans la nouvelle (Mérimée 1846, p. 76). Ainsi, la séguédille de l'opéra serait la concentration musico-dramatique des éléments de la nouvelle de Mérimée qui mènent à la séduction de José par la gitane.

Lacombe s'est ensuite penché sur le choix musical de Bizet et ses sources d'inspiration pour exprimer musicalement cette séduction. Par le biais de l'étude philologique du manuscrit, le conférencier démontre que, non seulement le choix du terme séguédille a été donné postérieurement à la composition du morceau, mais que les corrections qui intègrent ce mot ne sont pas de la main de Bizet. Qui a fait ce choix ? Sans exclure totalement l'hypothèse qu'il soit de la volonté de Bizet lui-même, Lacombe avance que l'ajout du mot séguédille pourrait plutôt être le choix des librettistes, de l'influent directeur de l'Opéra-Comique Adolphe Deloffre ou encore – et c'est cette hypothèse qu'il préconise – de la femme de ce dernier, la mezzo-soprano Célestine Galli-Marié qui incarnait Carmen et qui avait notamment imposé l'ajout de la habanera. L'idée initiale de Bizet aurait été de présenter Carmen avant tout comme un personnage populaire ; l'ajout du mot séguédille avait probablement comme objectif d'accentuer l'aspect exotique du personnage, puisque, comme le démontre Lacombe à travers une liste d'ouvrages lyriques à sujet hispanisant (notamment *Les lavandières de Santarem* de François-Auguste Gevaert que Bizet possédait dans sa bibliothèque), la séguédille – authentique ou non – représentait en France, à l'époque, l'idée d'une chanson espagnole, renvoyant à un « autre » empreint de séduction et de jeux, un caractère qui collait particulièrement bien à Galli-Marié (elle avait été dédicataire de plusieurs pièces hispanisantes). Pour reprendre les mots de Lacombe, la séguédille était un « lieu de cristallisation de culture ». Mais comment l'étiquette « séguédille » (à l'origine une forme de danse flamenco) est-elle devenue porteuse d'un caractère de séduction ? Et de manière plus générale, que révèle la croissance impressionnante d'œuvres inspirées par la culture (ou le stéréotype) hispanique – croissance à laquelle participe *Carmen* – au sujet des relations franco-espagnoles ? Bien que Lacombe ait évité le commentaire politique au sujet de l'appropriation culturelle de la musique espagnole par les Français, ses remarques sur la cristallisation de la culture espagnole dans la séguédille ouvrent forcément la voie à de telles considérations.

À l'issue de la conférence de Lacombe, nous retenons une double conclusion, l'une explicite et l'autre plus implicite. D'une part, il a proposé des hypothèses sur la genèse de la Séguédille de *Carmen* en reconstituant les réseaux d'influences et de références des différents acteurs ayant mené à la création de l'opéra. D'autre part –

et c'est peut-être l'aspect le plus important à retenir –, Lacombe, en s'appuyant sur une connaissance profonde du contexte non seulement musical mais plus largement culturel de l'époque, a également donné une véritable leçon de méthodologie, invitant les chercheurs à comprendre les œuvres dans leurs liens intertextuels en plus de s'intéresser à leur histoire et à leur analyse. Outre l'excellence scientifique de cette communication, nous croyons important de soulever la qualité de la présentation elle-même qui, malgré sa grande érudition, était accessible aux non-spécialistes de l'opéra du XIXe siècle.

La journée d'étude s'est poursuivie avec la communication « Debussy's Day Trips. The Gypsies, the Scots, and the Gardens of the Alhambra » de Jonathan Bellman, auteur d'ouvrages sur le style hongrois (1993) ainsi que sur Frédéric Chopin (2009), et éditeur scientifique d'un collectif sur l'exotisme dans la musique occidentale (1998). Dans cette conférence, l'analyse de trois pièces pour piano de Debussy a été prétexte à de plus larges considérations épistémologiques. Bellman a débuté en affirmant que la discipline musicologique laisse une trop grande place à la question des rapports de pouvoir entre cultures dominantes et dominées lorsqu'il est question de musique « transculturelle » – terme qu'il adopte plutôt qu'« exotique » ou « orientaliste » dans le but d'éliminer la notion de rapports de pouvoir – ; selon lui, il est tout à fait naturel pour un compositeur d'être influencé par son environnement. Bellman a critiqué la vision binaire de la théorie marxiste qu'il juge réductrice. Il ne s'en est pas pris à Saïd, qu'il considère être nuancé dans son usage de la théorie marxiste et dont il reconnaît le mérite d'avoir mis de l'avant une problématique inédite à la fin des années 1970 ; il a plutôt accusé la mouvance post-saïdienne – et plus spécifiquement certains travaux récents, notamment ceux du musicologue Matthew Head – de mener une chasse aux sorcières contre ceux qui « osent » étudier la musique renvoyant à un « autre » du point de vue strictement musical sans considérations postcoloniales. Selon lui, l'intérêt est de comprendre comment la « qualité » est atteinte et non de savoir qui s'approprie la musique de qui et comment une certaine culture se retrouve marginalisée.

Bellman a expressément choisi trois pièces pour piano peu étudiées de Debussy pour explorer les différents moyens qu'a déployés le compositeur pour évoquer l'« autre », ou, en d'autres mots, pour analyser les processus de réélaboration des *topoï* que le compositeur a mis de l'avant[1]. Tout d'abord, Bellman a exposé que la pièce de jeunesse *Danse bohémienne* (composée en 1880) pour piano solo résulte de l'assemblage de formules en style hongrois, et que sa carrure régulière l'inscrit dans le contexte des pièces de salon. La *Marche écossaise sur un thème populaire* (1891) pour piano quatre mains, deuxième exemple de Bellman, démontre quant à elle un plus grand raffinement dans l'écriture en raison d'une réélaboration plus personnelle des caractéristiques folkloriques, notamment en ce qui a trait à l'harmonie et, pour la nouvelle version de 1911, à l'orchestration. Le troisième exemple mis de l'avant par Bellman est la pièce pour deux pianos *Lindaraja* (1901) qui renvoie à l'Espagne.

1 Ressort ici l'influence de son ancien professeur, Leonard Ratner, qui a élaboré la théorie des *topoï* en musique (1980).

Cette œuvre est la première expérience de Debussy en style hispanique, et sa réélaboration multifacette des *topoï* de la musique espagnole démontre une plus grande maturité par rapport aux deux pièces précédemment mentionnées : inversion des rythmes associés à la mélodie et à l'accompagnement (technique probablement empruntée à la « Habanera » des *Sites auriculaires* de Maurice Ravel), imitation de la guitare flamenco, utilisation du mode phrygien, pour ne nommer que quelques éléments mentionnés par le conférencier. Debussy reprendra plusieurs de ces techniques dans d'autres pièces transculturelles à caractère hispanique, par exemple « La Sérénade interrompue » (nº 9 des *Préludes pour piano*, livre I) et « Ibéria » (nº 2 des *Images pour orchestre*).

Exemple musical 2 : Claude Debussy, Danse bohémienne. *Écouter.*

Exemple musical 3 : Claude Debussy, Marche écossaise sur un thème populaire *(version orchestrale). Écouter.*

Exemple musical 4 : Claude Debussy, Lindaraja. *Écouter.*

Des trois pièces analysées, Bellman affirme que *Lindaraja* est la meilleure ; elle est aussi celle qui réussit le mieux sa « transculturalité », et ce, précisément en raison de la qualité musicale de la réélaboration très personnelle qu'a effectuée Debussy des *topoï* espagnols. Cela est, pour lui, indépendant des rapports de force entre les cultures puisqu'il considère que la France n'entretenait à l'époque pas de relations de domination culturelle avec les « autres » pays auxquels les trois pièces sélectionnées renvoient, affirmation qui peut certainement être nuancée dans le cas de l'Espagne : il ne faut pas minimiser le rôle joué par plusieurs compositeurs français, tels que Vincent d'Indy, Paul Dukas et Claude Debussy, dans la formation des plus grands représentants de la musique espagnole moderne dont Isaac Albéniz est le chef de file. Bellman a réitéré en conclusion que l'objectif de ces trois exemples était de démontrer la nécessité de redonner de l'importance à la *valeur* de l'œuvre. Contrairement à ce qu'avancent les partisans de la théorie critique, le fait qu'une œuvre soit exotique ne doit pas, d'après lui, constituer un critère d'évaluation ; ses qualités musicales seules le doivent.

Dans sa communication, Bellman n'a pas remis en question l'existence de rapports de pouvoir dans la musique renvoyant à un « autre », mais a insisté sur le fait que le rôle du musicologue n'est pas (ou plutôt n'est plus, ou n'est pas uniquement) de mettre en exergue ces rapports. Selon lui, le musicologue doit mobiliser ses connaissances avant tout pour éclairer la musique elle-même et ensuite seulement le contexte. Pour exposer son point, Bellman a usé d'un ton extrêmement polémique, ce qui a malheureusement fait perdre en nuances son propos : en interrogeant la position postcolonialiste, il a remis en question l'ensemble de la *New Musicology*, instaurant du même coup une nouvelle forme de binarisme – précisément ce qu'il reprochait à l'approche marxiste – entre ceux qui étudient la musique du point de vue de la matière musicale et des processus créateurs et ceux qui l'abordent sous l'angle des *cultural studies*. Ainsi, bien que Bellman prétende que sa position soit novatrice, celle-ci, en raison de sa perméabilité aux nouvelles approches, se présente plutôt comme étant assez conservatrice en nous ramenant à avant *Contemplating Music* de Joseph Kerman (1985). De plus, le débat que Bellman soulève est loin d'être nouveau et trouve écho dans les discussions qui ont animé le milieu ethnomusicologique au sujet de l'étude de

la musique comme fait social ou comme système formel. Par exemple, au début des années 1980, Simha Arom a proposé le modèle théorique des cercles concentriques où les aspects culturels, sociaux et politiques sont disposés autour du noyau que constitue la musique. Arom employait le même argument que Bellman concernant la spécificité de la formation musicale des chercheurs en musique pour justifier le fait qu'ils se concentrent en priorité sur la musique :

> [I]l paraît évident que l'ethnomusicologue doit, par définition, pouvoir mener à bien des travaux qui dépassent la compétence de l'ethnologue, alors que la réciproque n'est pas vraie. En effet, si tous deux sont en mesure de rendre compte des aspects sociaux qu'implique une pratique musicale, seul l'ethnomusicologue doit être capable de décrire les procédés techniques que cette pratique met en œuvre et d'en tirer des conclusions. C'est donc là – en termes d'efficacité scientifique – sa mission la plus immédiate, puisqu'il est le seul à pouvoir l'accomplir (Arom 1982, p. 199).

Une fois les éléments provocateurs de cette communication mis de côté, il n'en demeure pas moins que l'idée que la lecture postcolonialiste des œuvres orientalistes (ou « transculturelles », pour reprendre son expression dont nous ne sommes toutefois pas convaincues de l'exactitude) ne doit pas être la seule « digne » d'attention semble très pertinente.

C'est dans le cadre de ses travaux sur Nadia Boulanger[2] que Kimberly Francis en est venue à étudier la compositrice Marcelle de Manziarly sur laquelle portait sa communication « Of Empire, Faith, and Art. Marcelle de Manziarly as Theosophist Composer ». Manziarly, élève de Boulanger à Paris, a effectué un voyage à Madras (désormais Chennai) en Inde avec sa famille de 1924 à 1926. Dans cette conférence, Francis s'est penché sur cet épisode de la vie de Manziarly dans le but de comprendre comment cette expérience a pu nourrir son travail de composition, et elle a cherché à éclairer par le biais d'une approche biographique basée sur des documents d'archives (principalement la correspondance) le rapport qu'entretenaient Manziarly et Boulanger avec l'« autre » et sa musique.

Dans un premier temps, Francis a présenté plusieurs éléments biographiques de Manziarly, du contexte théosophiste[3] dans lequel elle a grandi à ses relations avec le milieu musical parisien, en passant par les détails de son séjour en Inde. Au cours de son voyage, la compositrice a cherché à s'immerger dans la culture indienne et a étudié la musique auprès de Rabindranath Tagore et à la Madras Music Academy. Tout au long de son séjour, Manziarly a entretenu une correspondance avec Boulanger, lui envoyant des transcriptions et des compositions, notamment la *Suite asiatique*. Il émerge de l'étude de cette correspondance que Manziarly faisait preuve d'un

2 Voir Francis 2015. Elle prépare également en collaboration avec Jeanice Brooks une édition des écrits de Nadia Boulanger.

3 La théosophie, tel que prônée par la Société théosophique fondée au XIXe siècle, est un principe préconisant l'étude comparée des diverses philosophies, religions et sciences qui contiendraient toutes leur part de vérité.

véritable engagement envers le mode de vie et la musique indienne, tout en tenant sur eux un discours orientaliste en ce qu'il encourageait certain stéréotype (elle insiste sur la simplicité des Indiens et leur contact direct avec la nature). Boulanger, de son côté, a formulé des commentaires plutôt négatifs sur la *Suite asiatique* en raison de son caractère non occidental, allant même jusqu'à qualifier l'écriture de « non cultivée ». Ainsi, Boulanger a cherché à modérer l'enthousiasme de son élève pour l'« autre » ; elle considérait que Manziarly, en étant à ce point influencée par la musique indienne, perdait sa voie « française », et c'est pourquoi elle l'a pressée de revenir en Europe, afin d'étudier la composition à la manière occidentale. Cette attitude de Boulanger est particulièrement intrigante considérant qu'elle avait encouragé l'Argentin Astor Piazzolla et l'Américain Aaron Copland à intégrer le folklore de leur pays d'origine dans leurs compositions. Boulanger considérait donc positif le fait de bâtir un style personnel à partir de l'identité nationale d'un compositeur, tout en décourageant l'assimilation de cultures musicales d'autrui, une possible menace à l'intégrité identitaire.

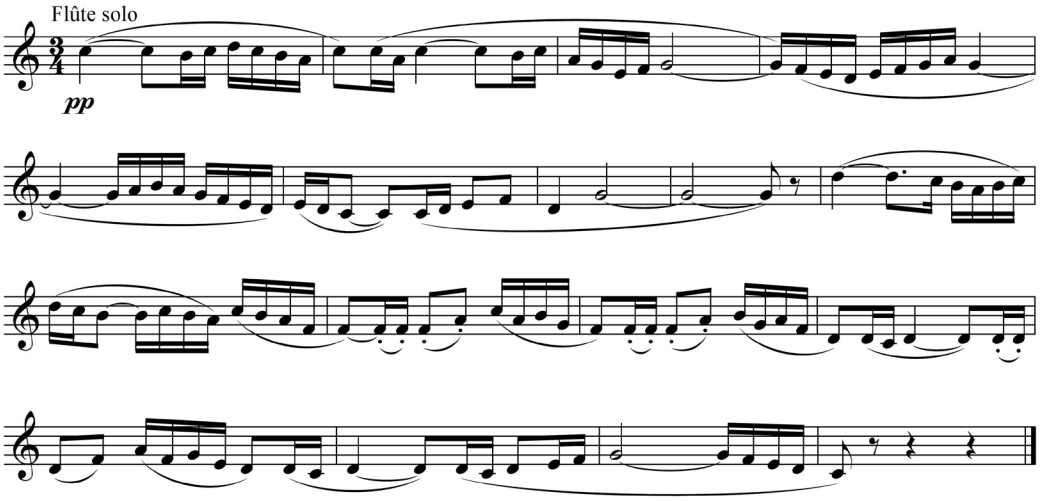
Francis fait intervenir ainsi des enjeux liés au postcolonialisme et aux *gender studies*, dans la mesure où elle annonce que l'intérêt de sa recherche est d'étudier l'« autre » (la femme) qui observe l'« autre » (l'exotique). Mais ces deux approches ne sont présentes qu'en filigrane, car Francis ne développe que peu ces aspects. L'approche *gender*, plus particulièrement, semble se limiter au fait que le cas d'étude choisi a comme protagoniste deux femmes (Manziarly et Boulanger). Pour la compléter, il faudrait par exemple comparer avec le cas d'un élève masculin de Boulanger ayant voulu s'inspirer du folklore d'une autre nationalité que la sienne. Est-ce que la façon d'intégrer l'« autre » (l'exotique) change si c'est un homme qui l'observe ? Autrement dit, est-ce que la problématique de Francis, dans la façon dont elle a été posée, est significative en soi ? Et est-ce que Boulanger aurait été aussi directive pour décourager cet élève masculin de s'imprégner de la culture de l'autre ? Dans tous les cas, au-delà de ces questions et de celles posées par Francis, la réelle réflexion que sous-tend ce type de travail concerne l'individualisme méthodologique : le savoir autour d'un problème culturel tel que l'orientalisme en France dans l'entre-deux-guerres se construit par l'étude de la trajectoire des individus. L'étude de Francis sur Manziarly une fois complétée notamment par l'étude poussée de ses partitions constituera un jalon dans la connaissance de la vie musicale française (et indienne) de cette époque.

La présentation « Orientalist Ornament and Ravel's Boléro. Finding the Other in the Self » de Gurminder Bhogal s'inscrit dans la continuité de ses travaux sur l'ornementation en musique (2006 ; 2013). À partir de l'exemple du *Boléro* de Ravel, Bhogal émet l'hypothèse que l'ornementation – et plus spécifiquement dans ce cas-ci l'arabesque – permet d'intégrer une force expressive au sein d'une forme héritée de la tradition, et ainsi de revoir la relation entre l'« autre » – ici l'oriental – et le « soi » – ici un compositeur français de l'avant-garde.

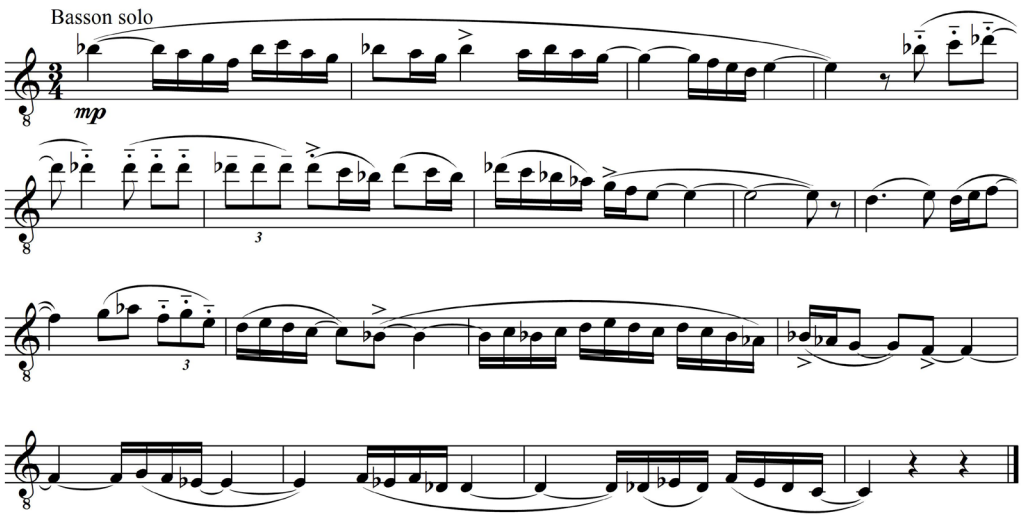
Dans un premier temps, Bhogal (2013) a expliqué le cadre théorique de sa démarche largement basé sur ses précédents travaux au sein desquels elle avait démontré que, dès le début des années 1900, l'ornementation avait plus qu'un rôle uniquement décoratif, mais également structurel, en recourant à l'exemple de l'arabesque de Pan de *Daphnis et Chloé* de Ravel. Dans ce passage, caractérisé par une instabilité harmonique et métrique, l'arabesque organise la structure d'une manière différente et inscrit le

ballet dans une réalité alternative, celle de la Grèce antique. Ravel ainsi que Debussy auraient été les premiers compositeurs à remettre en question l'importance de la modération dans l'usage de l'ornementation, jouant du même coup sur son évocation du féminin, de l'érotique, du barbare, bref de l'Orient. Bhogal propose une double perspective pour étudier l'ornementation de ces compositeurs, d'abord du point de vue culturel des transformations qu'a subies la notion d'identité française au tournant du XXe siècle à l'heure des expositions universelles, de l'expansion des colonies et des voyages de plus en plus accessibles, puis du point de vue de la psychanalyse, en se basant sur les théories de Jacques Lacan sur l'« autre » comme étant une partie de soi.

Bhogal s'est ensuite penchée plus spécifiquement sur son cas d'étude – le *Boléro* de Ravel dont la mise en scène originale par Ida Rubinstein en 1928 avait accentué le caractère espagnol – en remettant en question la désormais célèbre affirmation de Ravel selon laquelle le *Boléro* serait « sans musique » (Ravel 1989, p. 365). Qualifiant cette déclaration de boutade, la conférencière démontre au contraire qu'il y a dans la pièce beaucoup plus qu'une expérimentation lorsqu'elle est examinée du point de vue de l'arabesque. Deux mélodies constituent le matériau thématique du *Boléro* et présentent, bien que la seconde soit souvent considérée comme une extension de la première, de nombreuses différences : la première mélodie échoue à se caractériser comme arabesque (bien qu'elle en présente certains traits tel que l'ambiguïté rythmique installée par la présence de doubles-croches et de triolets) en raison de la structure en deux parties de type antécédent/conséquent qui, jointe à l'affirmation franche de la tonalité de *do* majeur, n'octroie pas à cette mélodie le caractère improvisé d'une arabesque ; la seconde mélodie, quant à elle, répond à ce critère, par la longueur inégale des membres de la phrase et l'ambiguïté rythmique.



Exemple musical 5 : Maurice Ravel, Boléro*, thème 1, mes. 5-21 – transcription. Écouter.*



Exemple musical 6 : Maurice Ravel, Boléro*, thème 2, mes. 47-51 – transcription. Écouter.*

L'objectif de Bhogal était d'exposer comment Ravel, en mettant en relation un thème qui *veut être* une arabesque et un qui *est* une arabesque, a présenté le « soi » (ornementation modérée) cherchant une filiation avec l'« autre » (ornementation abondante). La conférencière prend ainsi ses distances par rapport à l'analyse de Claude Lévi-Strauss (1971) qui, en regardant la pièce du point de vue de la tonalité, voyait la victoire d'un thème sur l'autre ; du point de vue de l'ornementation, aucune mélodie ne gagne. Le choix du timbre semble confirmer cette hypothèse : Ravel confie ce deuxième élément thématique au basson dans le registre aigu, ce qui rappelle la sonorité de certains instruments folkloriques espagnols tels que les grailles et les chalemies. La confrontation des deux thèmes, dans un ostinato perpétuel doublé d'un crescendo orchestral viserait à représenter un conflit qui se résout par l'hybridation de la deuxième mélodie, celle en arabesque, avec la première. Nous ajoutons que le timbre de la trompette utilisée à la fin de l'œuvre établit un lien fort avec la sonorité du *paso doble* et avec l'univers de la tauromachie, un univers avant tout très masculin contrastant avec le féminin attribué à l'ornementation.

Dans cette conférence, Bhogal a réitéré l'importance de ne pas considérer l'ornementation comme un élément secondaire dans l'étude de la musique française moderne. L'exemple du *Boléro* de Ravel était particulièrement éloquent pour démontrer cette idée. Cependant, le recours aux théories de Lacan n'était peut-être pas pertinent, puisque celles-ci n'éclairent pas significativement l'analyse musicale. En effet, il aurait été tout à fait possible de parler du rapport entre le soi et l'autre dans la musique de Ravel sans en chercher une justification théorique du côté de la psychanalyse. La section théorique de la communication aurait gagné à aborder plutôt comment le chercheur doit mettre en relation son analyse de l'ornementation avec les autres aspects plus traditionnels de l'analyse tels que l'harmonie et la forme. Il n'en demeure pas moins que la démonstration était originale et convaincante.

Dans sa conférence « La représentation de la musique dans la peinture orientaliste française (1830-1930) », le spécialiste de la peinture orientaliste Samuel Montiège (commissaire associé de l'exposition *Merveilles et mirages de l'orientalisme* du MBAM) a voulu démontrer que la musique évoquée dans les tableaux orientalistes dépassait le

simple prétexte de l'exotisme et de la citation pittoresque, et se retrouvait, à l'instar de la représentation de la musique dans la peinture non orientaliste, à être tour à tour le sujet de la toile, une composante ou encore un support. Cette fonction fluctuante, le conférencier l'a examinée d'abord dans le contexte de la première vague d'orientalisme (celui des turqueries et des harems du XIXe siècle), puis dans la seconde génération de peintres (de Matisse à Picasso).

Pour faire sa démonstration, Montiège a présenté plusieurs tableaux orientalistes et croquis. Avec *Le bain turc* (1862) de Jean Auguste Dominique Ingres, il a expliqué que le recadrage de l'œuvre non seulement renforce le voyeurisme de la scène en créant l'impression d'observer par le trou d'une serrure un univers interdit, mais focalise aussi le regard sur la femme jouant d'un instrument de musique. Dans ce contexte, la musique se retrouve associée à la représentation de la féminité et de la volupté. Contemporain d'Ingres, Eugène Delacroix se distingue par son contact direct avec l'Orient puisqu'il accompagne Charles de Mornay dans une mission diplomatique au Maroc en 1832. Sa toile *Noce juive au Maroc* (*ca* 1839, Salon de 1841) place la musique au centre de la composition, et fait porter l'attention sur la danseuse, ce qui traduit l'ambiance et la nature des festivités qui entourent la cérémonie. Le même peintre a également porté un regard plus ethnographique sur l'« autre », notamment dans les *Musiciens juifs de Mogador* (Salon de 1847) et ses *Deux études d'aoud arabe* (1832). En fait, deux modes de représentations auraient coexisté selon le sexe représenté : lorsque les tableaux représentent une femme, la musique se retrouve plus facilement prétexte à érotisme, tandis que la représentation des hommes impliquerait plus souvent une approche ethnographique.

Montiège a également présenté des œuvres orientalistes réalisées après l'effondrement du marché de l'art en 1880-1890 qui avait marqué un déclin de l'orientalisme en peinture : des tableaux de Kees Van Dongen, d'Auguste Renoir, d'Henri Matisse et de Pablo Picasso ont été donnés en exemple pour illustrer la transformation du thème orientaliste, et surtout de l'odalisque, dans la peinture du XXe siècle. Si ce thème est récupéré par ces peintres, c'est dans une version encore plus fantasmée – si possible – qui vise à exploiter les retombées économiques de ces images appelant à l'imagination et au rêve.

La présentation de Montiège a établi que la musique est omniprésente dans la peinture orientaliste française, et qu'elle n'y est pas à titre d'accessoire, mais constitue un réel lien narratif. Cette communication était particulièrement riche du point de vue transdisciplinaire, en permettant à des musicologues de se familiariser non seulement avec l'objet d'étude de l'historien de l'art – ici les tableaux orientalistes – mais également avec ses méthodes. En somme, Montiège a démontré qu'il était possible d'établir une filiation entre la tradition de la représention de la musique en peinture et celle effectuée par les peintres orientalistes du XIXe siècle.

Cette journée d'étude a été l'occasion d'entendre des spécialistes des rapports de la France à la musique de l'« autre ». Tous ont abordé des aspects différents et complémentaires de la question. Évidemment, plusieurs éléments demeurent inexplorés. Le seul aspect spécifique qui aurait mérité un approfondissement dans le cadre de cette journée d'étude est l'usage tantôt du terme « exotique » et tantôt du terme « orientaliste » pour parler de l'autre musical, principalement dans les communica-

tions de Lacombe, de Bellman et de Bhogal. Par ailleurs, Lacombe avait déjà lui-même signalé le flou dans les définitions des deux termes dans *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle* (1997), distinction dont il admet ne se soucier guère :

> Il faudrait distinguer, pour être tout à fait rigoureux, la veine exotique de la veine orientaliste, la seconde étant une ramification de la première. Pour notre étude, la distinction n'a pas d'intérêt. Ce qui importe, c'est la création d'un univers exotique fondé sur l'image globale d'un ailleurs coloré, fortement typé (Lacombe 1997, p. 183).

Cependant, dans le contexte d'une journée d'étude portant spécifiquement sur l'orientalisme et de plusieurs communications axées sur la représentation de l'Espagne souvent considérée comme une « porte de l'Orient » (et non l'Orient lui-même), la question de la différence spécifique de l'orientalisme par rapport à l'exotisme aurait mérité d'être éclaircie au sein d'une présentation d'ouverture ou de clôture.

Bibliographie

Arom, Simha (1982), « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Revue de musicologie*, vol. 68, nº 1-2, p. 198-212.

Bartoli, Jean-Pierre (1981), « La musique française et l'Orient. À propos du *Désert* de Félicien David », *Revue internationale de musique française*, nº 6, p. 28-36.

Bartoli, Jean-Pierre (1997), « L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle. La ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », *Revue belge de musicologie*, vol. 51, p. 137-170.

Bartoli, Jean-Pierre (2007), « L'orientalisme et l'exotisme de la Renaissance à Debussy », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, « Vol. 5. L'unité de la musique », Arles/Paris, Actes-Sud/Cité de la musique, p. 156-181.

Bellman, Jonathan (1993), *The* Style Hongrois *in the Music of Western Europe*, Boston, Northeastern University Press.

Bellman, Jonathan (dir.) (1998), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press.

Bellman, Jonathan (2009), *Chopin's Polish Ballade. Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford, Oxford University Press.

Bellman, Jonathan (2011), « Musical Voyages and their Baggage. Orientalism in Music and Critical Musicology », *Musical Quarterly*, vol. 94, nº 3, p. 417-438.

Bhogal, Gurminder (2006), « Debussy's *Arabesque* and Ravel's *Daphnis et Chloé* (1912) », *Twentieth-Century Music*, vol. 3, nº 2, p. 171-199.

Bhogal, Gurminder (2013), *Details of Consequence. Ornament, Music, and Art in Paris*, Oxford, Oxford University Press.

Caron, Sylvain (dir.) (2016), *Musique et exotisme en France au tournant du XXe siècle*, numéro thématique de la *Revue musicale OICRM*, vol. 3, nº 1, http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n1, consulté le 4 mai 2016.

Cohen, Brigid, *et al.* (2016), « Round Table. Edward Saïd and Musicology Today », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 141, nº 1, p. 203-232.

Francis, Kimberly (2015), *Teaching Stravinsky. Nadia Boulanger and the Consecration of a Modernist Icon*, Oxford, Oxford University Press.

Grétry, André-Ernest-Modeste (1889), *Mémoires, ou Essai sur la musique*, Paris, [chez l'auteur].

Head, Matthew (2003), « Musicology on Safari. Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory », *Music Analysis*, vol. 22, nº 1-2, p. 211-230.

Kerman, Joseph (1985), *Contemplating Music*, Cambridge, Harvard University Press.

Lacombe, Hervé (1997), *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris, Fayard. Version anglaise : *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, traduit du français par Edward Schneider, Berkeley, University of California Press, 2001.

Lacombe, Hervé (1999), « The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-Comique (1825-1862) », *Cambridge Opera Journal*, vol. 11, nº 2, p. 135-158.

Lacombe, Hervé (2000), *Bizet*, Paris Fayard.

Lacombe, Hervé, et Christine Rodriguez (2014), *La Habanera de Carmen. Naissance d'un tube*, Paris, Fayard.

Lévi-Strauss, Claude (1971), « "Boléro" de Maurice Ravel », *L'Homme*, vol. 11, nº 2, p. 5-14.

Locke, Ralph P. (2000), « Exoticism and Orientalism in Music. Problems for the Worldly Critic », dans P. A. Bové (dir.), *Edward Said and the Work of the Critic*, Durham, Duke University Press, p. 257-281.

Locke, Ralph P. (2007), « A Broader View of Musical Exoticism », *Journal of Musicology*, vol. 24, nº 4, p. 477-521.

Locke, Ralph P. (2008), « Doing the Impossible. On the Musically Exotic », *Journal of Musicological Research*, vol. 27, nº 4, p. 334-358.

Locke, Ralph P. (2009), « Spanish Local Color in Bizet's *Carmen*. Unexplored Borrowings and Transformations », dans Annegret Fauser et Mark Everist (dir.), *Music, Theater, and Cultural Transfer, Paris, 1830-1914*, Chicago, University of Chicago Press, p. 316-360.

Locke, Ralph P. ([2009]2011), *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge, Cambridge University Press.

Locke, Ralph P. (2015), *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press.

Mérimée, Prosper (1846), *Carmen*, Paris, Michel Lévy frère.

Montiège, Samuel (2016), « Benjamin-Constant et le lien à la musique. Un art entre citation et vision personnelle », dans Sylvain Caron (dir.), *Musique et exotisme en France au tournant du XXe siècle*, numéro thématique de la *Revue musicale OICRM*, vol. 3, nº 1, http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol3-n1/benjamin-constant-et-le-lien-a-la-musique, consulté le 4 mai 2016.

Pasler, Jann (2004), « The Utility of Musical Instruments in the Racial and Colonial Agendas of Late Nineteenth-Century France », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 129, nº 1, p. 24-76.

Pasler, Jann (2006), « Theorizing Race in 19th-Century France. Music as Emblem of Identity », *Musical Quarterly*, vol. 89, nº 4, p. 459-504.

Pasler, Jann (2012), « Saint-Saëns. Algerian by Adoption », dans Jann Pasler (dir.), *Saint-Saëns and His World*, Princeton, Princeton University Press, p. 173-84.

Pasler, Jann (2015a), « The Racial and Colonial Implications of Early French Music Ethnography, 1860s–1930s », dans Markus Mantere et Vesa Kurkela (dir.), *Critical Music Historiography. Probing Canons, Ideologies, and Institutions*, Farnham, Ashgate, p. 17-43.

Pasler, Jann (2015b), « The Making of a Franco-Mediterranean Culture. Massenet and His Students in Algeria and the Côte d'Azur », dans Simone Ciolfi (dir.), *Massenet and the Mediterranean World*, Bologne, Ut Orpheus Edizioni, p. 103-132.

Pasler, Jann (à paraître), *L'empire français sonore. Les ethnographies coloniales de la musique, 1860-1960*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

Ratner, Leonard (1980), *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York/Londres, Schirmer Books/Collier Macmillan Publishers.

Ravel, Maurice (1989), « M. Ravel Discusses his Own Work. The *Boléro* Explained », entretien avec Michel Dimitri Calvocoressi, *The Daily Telegraph*, 11 juillet 1931, repris en français dans *Lettres, écrits, entretiens*, Arbie Orenstein (éd.), Paris, Flammarion, p. 363-365.

Saïd, Edward W. ([1978]2005), *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil.

Discographie (extraits sonores)

Callas à Paris (1962), Orchestre de l'Opéra de Paris, Georges Prêtre (chef d'orchestre), 1 disque vinyle 33 tours, Columbia FCX902. Réédition numérique dans « BnF Collection sonore », http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88070652, consulté le 29 mars 2017.

Debussy, Claude (1957), *15 pièces pour piano*, Walter Gieseking (piano), 1 disque vinyle 33 tours, Columbia FCX296S. Réédition numérique dans « BnF Collection sonore », http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88084917/f2.media, consulté le 29 mars 2017.

Debussy, Claude (1954), *Nocturnes, Prélude à l'après-midi d'un faune & Marche écossaise sur un thème populaire*, Orchestre national de la Radiodiffusion française, Désiré-Émile Inghelbrecht (chef d'orchestre), 1 disque vinyle 33 tours, Columbia FCX216. Réédition numérique dans « BnF Collection sonore », http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8801095b/f2.media, consulté le 29 mars 2017.

Debussy, Claude (1963), *Das vierhändige Klavierwerk*, Aloys Kontarsky et Alfons Kontarsky (piano), 1 disque vinyle 33 tours, Wergo WER 60 008.

Ravel, Maurice (1954), *Œuvres orchestrales*, Nouvelle Association symphonique de Paris, René Leibowitz (chef d'orchestre), 1 disque vinyle 33 tours, Pathé-Vox PL8150. Réédition numérique dans « BnF Collection sonore », http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8820613s.r=ravel%20oeuvres%20orchestrales%20path%C3%A9-vox?rk=21459;2, consulté le 29 mars 2017.