

Ralph P. Locke. 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge : Cambridge University Press. xviii, 327 p. ISBN 9780521877930 (couverture rigide)

Louis Epstein

Volume 29, Number 2, 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000044ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000044ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Epstein, L. (2009). Review of [Ralph P. Locke. 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge : Cambridge University Press. xviii, 327 p. ISBN 9780521877930 (couverture rigide)]. *Intersections*, 29(2), 141–146.
<https://doi.org/10.7202/1000044ar>

BOOK REVIEWS / RECENSIONS

Ralph P. Locke. 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge : Cambridge University Press. xviii, 327 p. ISBN 9780521877930 (couverture rigide).

Parmi les maintes études portant sur l'exotisme musical, il en existe très peu qui tentent de présenter une vue d'ensemble sur le sujet¹. On a plutôt l'habitude de se concentrer, ou bien sur un seul style « exotique »² de la tradition musicale occidentale, ou bien sur les rapports entre la musique indigène d'un endroit précis et la musique occidentale qui s'en inspire, ou bien sur les raisons et les effets de l'exotisme dans un seul pays occidental. Bien que ces sujets soient importants, le néophyte d'y trouve pas pour autant une introduction en la matière.

Ralph Locke facilite cette entrée en la matière dans son étude ambitieuse de l'exotisme musical à travers les siècles et les régions du monde. C'est un sujet pour lequel il était bien préparé, l'ayant déjà traité dans une douzaine d'articles, dont « Exoticism » et « Orientalism » pour le *Grove Music Online*³. Dans *Musical Exoticism: Images and Reflections*, le professeur d'Eastman School of Music éclaircit la présence, le pouvoir et les limites de l'exotisme musical, tout en cherchant à élargir la définition du phénomène et à développer une compréhension de sa portée et de son impact sur l'histoire, sur l'historiographie, et sur l'analyse musicale.

Selon Locke, ce n'est pas uniquement une vue d'ensemble qui fait défaut à l'étude de l'exotisme musical. Il critique également les tendances formaliste et positiviste des spécialistes qui ne considèrent que des éléments stylistiques comme marques de l'exotisme, ce qui ne se retrouve pas dans d'autres disciplines comme l'histoire de l'art et la littérature (p. 2 et p. 43). Point crucial, Locke établit une différence entre une « musique dont le style se comprend comme exotique, parce qu'elle reflète la musique d'une autre culture (ou à tout le moins reflète la perception de cette musique chez les compositeurs et leur audien-

¹ Deux exceptions sont à prendre en considération, quoique beaucoup plus limitées que l'effort de Locke aux niveaux théorique et substantif : Timothy D. Taylor (2007) avec *Beyond Exoticism: Western Music and the World* et *The Exotic in Western Music* sous la direction de Jonathan Bellman (1998).

² Locke préfère mettre le mot « exotique » (*exotic*) entre guillemets, mais comme « exotique » suppose une qualité ou un état de l'objet dit exotique, je préfère ici utiliser le mot « exotici-*cist*), qui implique le processus propre à l'« exotisme » et qui réintroduit l'idée d'action et de personnes qui « exotisent ».

³ Voir les références pour une vue d'ensemble des publications de Locke au cours des dernières années.

ce) » et une « musique qui représente l'Autre culture en soi (en tant que tout)⁴ » (p. 10). Quoique Locke ne cherche pas à diminuer l'importance de l'étude du style exotique — un paradigme qu'il nomme « Exotic Style Only » (p. 2) —, il encourage l'ajout d'un nouveau paradigme devant permettre l'identification des cas d'« exotisme » musical, et cela même en l'absence d'un style normalement qualifié d'« exotique ». Il soutient que, grâce à sa portée sémiotique, la musique non « exotique » peut contribuer à l'« exotisation » si son contexte extramusical (y compris le scénario, la mise en scène, et/ou la réception historique d'une œuvre) est explicitement « exotique ». Ce nouveau paradigme qu'il baptise « All the Music in Full Context » (p. 3), et son application aux répertoires familiers ou non, sont l'une des réussites du livre.

Musical Exoticism se divise en deux parties : les quatre premiers chapitres examinent la théorie, la nomenclature, les concepts et les débats autour de l'étude de l'« exotisme » musical, tandis que les chapitres cinq à dix explorent chronologiquement l'histoire de l'« exotisme » dans la musique occidentale depuis le XVIII^e siècle, tout en s'appuyant sur les fondations établies dans la première partie. Chacun des chapitres cinq à sept entreprend sommairement l'analyse de deux œuvres ; du chapitre huit au chapitre dix, par contre, le nombre et le registre culturel des œuvres traitées augmentent progressivement. Un épilogue (le chapitre 11) s'intéresse aux implications contemporaines de l'interprétation des œuvres « exotistes » et suggère en particulier des interprétations à la fois critiques et sensibles quant à la mise en scène des opéras.

Tout au long du livre, Locke met l'accent sur l'opéra, en partie parce que ce genre permet à l'auteur de déconstruire quelques interprétations historiques qui ont affecté l'étude de l'exotisme musical. Le premier chapitre inclut, comme justification au livre, une discussion des tendances issues de la musicologie, dont quatre qu'il liste comme suit : 1) une préférence pour les œuvres considérées à l'heure actuelle comme canoniques à l'encontre des œuvres qui étaient saluées en leur temps, mais qui sont presque oubliées aujourd'hui ; 2) les significations péjoratives que portent les œuvres « exotistes » pour le sujet-auditeur ; 3) une préférence pour les œuvres religieuses ou instrumentales au détriment des œuvres vocales et profanes ; 4) une distance avec la critique et la spéculation dans le but de favoriser des analyses formalistes, structuralistes et autonomistes (p. 20–23). Si l'identification et la critique de ces tendances semblent quelque peu démodées (après tout, la *New Musicology* existe depuis plus de 25 ans), on peut supposer que ces mises en garde sont destinées aux lecteurs non spécialistes. Par contre, le deuxième chapitre se destine aux compositeurs et aux musicologues qui ont stigmatisé l'exotisme musical, qui l'ont confondu avec l'orientalisme et qui l'ont condamné à la fois dans sa pratique passée et dans son actualisation. Selon Locke, les aspects jugés offensifs au sein de l'exotisme musical sont parfois les aspects les plus beaux et les plus instructifs (p. 38–39), comme la pièce chorale « O Kami ! » dans *Madame Butterfly* (1904) de Puccini

4 « [...] music whose style itself is understood as exotic, in that it reflects another culture's music (or at least reflects the perception of that music by the composer and his/her audience) ; and [...] music that portrays the other culture itself (as a whole) ».

(p. 200–201) ou le *Capriccio espagnol* (1887) de Rimski-Korsakov (p. 41). Cela tend à montrer qu'il est possible à la fois de célébrer et de critiquer une œuvre « exoticiiste », ce que Locke parvient à faire d'une manière saisissante.

Dans le troisième chapitre, Locke décrit d'abord le paradigme usuel de l'étude de l'exotisme musical, ce qu'il appelle « Exotic Style Only ». Ce dernier renvoie à la liste de « toutes » les techniques utilisées par les compositeurs et musicologues pour signaler et identifier l'exotisme (p. 51–54). Puis, l'auteur entreprend la théorisation de son nouveau paradigme, « All the Music in Full Context », et explore plusieurs relations binaires qui y appartiennent : cette époque-là et le maintenant ; Soi-même et l'Autre ; proximité et distance ; l'originale et la fictive ; les signes musicaux et les renvois extramusicaux. Ces relations binaires « accroissent le nombre de représentations 'exoticiistes' qu'on peut traiter et augmentent la complexité d'en discuter⁵ » (p. 65). Le quatrième chapitre est le plus court et s'attaque à deux questions qui seront importantes dans les cinq chapitres suivants : quelle est la différence entre des œuvres qui sont clairement « exoticiistes » et celles qui adoptent des styles étrangers (par exemple, les styles nationaux) sans réaliser un effet « exoticiiste » ? ; et comment les œuvres « exoticiistes » soutiennent ou ébranlent les logiques binaires, surtout celle entre le Soi-même et l'Autre (p. 72) ?

Les chapitres 5, 6 et 7 sont, *grosso modo*, organisés de manière chronologique, quoique Locke n'hésite guère à sauter d'une époque à l'autre pour parler d'un exemple approprié selon l'idée qu'il défend. Dans le chapitre 5, avec le *Belshazzar* (1745) d'Haendel et *Les Indes galantes* (1735) de Rameau, on voit la première application du paradigme « All the Music in Full Context ». Dans le chapitre 6, Locke s'arrête à l'augmentation rapide des styles nationaux et régionaux, ainsi que les formes d'« exoticiisme » dans la musique classique occidentale. Il revient au paradigme « Exotic Style Only » pour examiner le style *Alla Turca* dans le finale de la *Sonate en la majeur*, K 331 (« Rondo alla turca », 1781–83) de Mozart, puis le style « hongrois-tzigane » dans la *Rhapsodie hongroise*, No. 14 (1851–53) de Liszt. Dans le chapitre 7, l'analyse de deux opéras qui représentent les Tziganes espagnols, *Il trovatore* (1853) et *Carmen* (1893), mène l'entreprise musicologique vers d'autres régions « exoticiisées ».

Comme les chapitres 5 et 7, le chapitre 8 se consacre à l'opéra, et Locke en choisit huit : *L'Africaine* (1865), *Lakmé* (1883), *Les pêcheurs de perles* (1863), *Le roi de Lahore* (1877), *Samson et Dalila* (1877), *Aida* (1871), *Turandot* (1926), *Madame Butterfly* (1904). Ces opéras montrent les moyens par lesquels les empires coloniaux du XIX^e siècle ont influencé les destinées de la musique occidentale. Notamment, l'auteur réinterprète le message de *Madame Butterfly* comme une forme ambiguë d'anti-impérialisme. Les chapitres 9 et 10 tracent le déclin des empires et leur dernière influence sur la musique durant le « long » XX^e siècle (de 1890 à aujourd'hui). Simultanément à ce déclin, on constate une croissance dans la connaissance occidentale de la musique des Autres. Selon Locke, cette croissance a pour résultat la fragmentation de l'« exoticiisme » en différents

⁵ « [...] swells the number of exotic portrayals that might be discussed and increases the complexity of discussing them ».

types, du plus évident — *La fanciulla del West* (1910) — au plus subtil — *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) —, autant qu'à la possibilité qu'une œuvre puisse être « transculturelle », c'est-à-dire le résultat d'une hybridation entre deux cultures musicales. La complexité des œuvres « transculturelles » fait de ces chapitres les plus intéressants, et peut-être les plus instructifs du livre. En plus, Locke aborde beaucoup de pièces dans des genres différents et issues des musiques populaires. Avec autant de répertoire à traiter, la fréquence des exemples augmente alors que l'espace alloué à chaque pièce diminue considérablement. Il est clair que Locke aurait pu transformer les chapitres 9 et 10 en un second volume.

L'objectif poursuivi par le livre — mieux définir l'« exotisme » musical — engendre organiquement son propre style, qui ressemble un peu à celui d'un manuel, grâce entre autres à la présentation fréquente de l'information sous forme d'encadrés et de listes en puces. Dans ces listes et encadrés (aussi bien qu'ailleurs), Locke se livre à une taxinomie de tout ce qui est possible de classer : les trois différents genres d'« exotisme » qu'il propose (« Overt Exoticism », « Submerged Exoticism », « Transcultural Composition ») (p. 214) ; toutes les caractéristiques rattachées de manière générale à la musique « exotiste » (p. 51–54) et au style *Alla Turca* spécifiquement (p. 118–121) ; les deux paradigmes de l'étude de l'exotisme musical (« Exotic Style Only » et « All the Music in Full Context ») (p. 48–63).

Le style et les préoccupations de Locke font du livre une excellente introduction au sujet, tant pour les mélomanes que pour les étudiants en musique. Par contre, les musicologues trouveront quelque peu gênante l'obsession de l'auteur pour la taxonomie. En dépit de son effort à encourager une approche plus inclusive de l'exotisme musical, plus Locke classe, plus il pratique une forme d'exclusion, ce qui a pour conséquence qu'il cherche à justifier des exceptions et des exemples pour le moins ambigus. C'est le cas notamment de sa classification des quinze traits associés au style exotique, et de l'explication qui l'accompagne (p. 49–55). La première technique « exotique » qu'il cite est l'application des « modes et des harmonies considérés comme non normatifs à l'époque et à l'endroit où s'écrit une œuvre⁶ », même s'il admet aussi qu'« aux environs de 1850 et après, plusieurs compositeurs ont commencé à enrichir les modes majeurs et mineurs, à réduire les différences entre eux, et à créer ou élaborer de nouveaux modes (i.e., éolien, gamme par tons, octatonique) et de nouvelles pratiques harmoniques (bitonale, atonale, dodécaphonique)⁷ » sans que l'effet soit pour autant « exotique » (p. 51). Cela suggère que l'identification de l'« exotisme » musical ne dépend pas uniquement d'une comparaison directe des caractéristiques d'une œuvre et de l'« exotisme » rattachées à la taxonomie de Locke. Autrement, beaucoup d'œuvres utiliseraient des techniques à la base de la taxonomie mais dont la fonction n'est pas « exotiste », comme le *Quatuor*

⁶ « Modes and harmonies that were considered non-normative in the era and place where the work was composed ».

⁷ « [...] from around 1850 onward, many art-music composers began to enrich the major and minor modes, break down the distinction between them, and create or elaborate new modes (e.g., Aeolian, whole-tone, and octatonic) and harmonic practices (bitonal, atonal, dodecaphonic) ».

de Ravel (1903) qui manifeste neuf des quinze techniques « exotiques », mais que Locke ne mentionne pas.

À sa décharge, même s'il ne l'admet pas explicitement, Locke laisse entendre plusieurs fois que son lectorat n'est pas *a priori* (ou du tout) des universitaires, de sorte qu'il espère influencer les mélomanes qui ne sont pas confrontés normalement aux discussions des spécialistes (p. 59, p. 62 et p. 83–84). Cette idée trouve confirmation dans son ton et son propos, qui sont (pour la plupart) rendus informels, par exemple lorsqu'il écrit que l'analyse des œuvres purement instrumentales « est plus difficile à présenter avec un langage non technique que dans le cas des œuvres qui ont des composantes substantielles verbales, dramatiques ou visuelles. Néanmoins, ajoute l'auteur, j'essayerai autant que possible d'avoir recours à des mots simples⁸ » (p. 107–108). Cette intention devient floue lorsque Locke a recours aux chiffres romains pour décrire les progressions d'accords des extraits qu'il analyse (p. 104, p. 128, p. 130 et p. 190). Et on doit aussi lui reprocher des moments où il manque de clarté, dont un exemple assez flagrant va comme suit : « Nous (ce qui inclut les compositeurs, les librettistes et les instrumentistes) mettons en place un écran de la plausibilité humaine — ancrée dans des références concrètes en lien avec des places qui existent réellement (ou ont déjà existé) — à travers laquelle on peut alors projeter nos scénarios les plus sauvages, peu importe qu'ils apparaissent atypiques, voire qu'ils apparaissent impossibles par rapport au véritable emplacement en question⁹ » (p. 69). Mais de manière générale, Locke réussit à présenter un sujet complexe d'une manière mesurée, claire et « exotérique ».

La bibliographie massive, dont les 40 pages comprennent beaucoup d'œuvres nullement citées au cours de l'étude, est utile aussi bien pour le musicologue que pour l'amateur. Le livre contient aussi 31 figures qui ajoutent un supplément au texte et qui suggèrent des voies fascinantes pour de futures recherches interdisciplinaires, par exemple la façon dont l'« exotisme » musical se reflète dans les arts visuels.

Même si la portée du sujet empêche Locke de poursuivre en profondeur toutes les idées qui s'y rattachent, cela se réalise au profit de ceux qui continuent à travailler le sujet. Locke nous pousse à interroger les cas de l'exotisme musical non occidentaux, de même qu'à négocier les frontières entre l'orientalisme, l'exotisme musical et nos concepts postcoloniaux, ou encore à étudier les conséquences de l'exotisme musical chez les interprètes et les metteurs en scène. Et après toutes ces classifications, listes et relations binaires, Locke nous conseille d'accepter la tension inhérente à l'exotisme musical, soit celle entre l'autonomie des œuvres « exotistes » par rapport aux endroits qu'elles rendent « exotiques » (les habitudes d'imaginer ou de représenter plutôt que de présenter), et

⁸ « [...] is harder to present in non-technical language than is the case with works that have a substantial verbal, dramatic, or visual component. Nonetheless, I will try to use plain words as much as possible ».

⁹ « We (including composer, librettist, and performers) set up a screen of human believability — anchored by concrete references to a place that really exists (or once existed) — on which we can then project our wildest scenarios, however atypical they may be of, or even how impossible they would be, in the real location in question ».

l'influence qu'elles exercent toujours sur nos perceptions des endroits autrefois « exotisés » (p. 327). Selon Locke, lutter contre les stéréotypes et les préjugés qu'inspire (et qui sont inspirés de) l'exotisme exigera une campagne d'éducation, surtout chez les mélomanes qui n'ont pas souvent recours aux idées scientifiques et aux discussions universitaires. *Musical Exoticism* constitue un excellent pas dans cette direction.

RÉFÉRENCES

- Bellman, Jonathan (dir.). 1998. *The Exotic in Western Music*. Boston : Northeastern University Press.
- Locke, Ralph P. 2009. « Exoticism ». *Grove Music Online* [consulté le 16 février 2009].
- . 2009. « Orientalism ». *Grove Music Online* [consulté le 16 février 2009].
- . 2009. « Spanish Local Color in Bizet's *Carmen*: Unexplored Borrowings and Transformations ». *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*, sous la dir d'Annegret Fauser et Mark Everist, 316–360. Chicago : University of Chicago Press.
- . 2008. « Doing the Impossible: On the Musically Exotic ». *Journal of Musicological Research* 27, n° 4 : 334–358.
- . 2007. « A Broader View of Musical Exoticism ». *Journal of Musicology* 24, n° 4 : 477–452.
- . 2007. « Unacknowledged Exoticism in Debussy: The Incidental Music for *Le martyre de saint Sébastien* (1911) ». *Musical Quarterly* 90, n° 3–4 : 371–415.
- . 2005. « Beyond the Exotic: How 'Eastern' Is *Aida*? ». *Cambridge Opera Journal* 17, n° 2 : 105–139.
- . 2000. « Exoticism and Orientalism in Music: Problems for the Worldly Critic ». *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*, sous la dir. de Paul A. Bové, 257–281. Durham : Duke University Press.
- . 1998. « Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East ». *The Exotic in Western Music*, sous la dir de Jonathan Bellman, 104–136. Boston : Northeastern University Press.
- . 1993. « Reflections on Orientalism in Opera ». *Opera Quarterly* 10, n° 1 : 48–64.
- . 1991. « Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's *Samson et Dalila* ». *Cambridge Opera Journal* 3, n° 3 : 261–302.
- Taylor, Timothy D. 2007. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham : Duke University Press.

LOUIS EPSTEIN