

# Dissertation agrégation 2019

## Rapport de jury

### RAPPEL DU TEXTE RÉGLEMENTAIRE

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

- Durée : 6 heures
- Coefficient 1

Cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à solliciter ses connaissances sur la musique en rapport avec l'histoire des arts, des idées et des sociétés.

Un programme de trois questions est publié sur le site internet du ministère chargé de l'Éducation nationale. L'une des questions porte sur une notion ou une composante du langage musical étudiée à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents. Les deux autres sont centrées chacune sur une période historique, un courant esthétique, une forme, un genre ou un auteur.

### PROGRAMME CONVOQUÉ PAR LE SUJET

**Les résonances musicales de l'exotisme dans la musique savante européenne du *Désert de Félicien David* à *Padmâvati* d'Albert Roussel** (nouvelle question)

Au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, de nombreux compositeurs imprègnent leurs créations d'éléments issus ou imités d'un langage musical exogène plus ou moins bien connu, voire emprunté à un imaginaire, pour tenter de répondre à une volonté de dépaysement ou de renouvellement de la matière sonore. La réflexion portera sur les écritures musicales de ce phénomène d'acculturation (rythme et temps, espace et orchestration, tonalité et modalité, etc.), mais aussi sur son apport à la musique savante et l'influence des contextes historiques ou sociologiques qui ont pu y présider.

### SUJET

« Sur le plan historique, [les *Mélodies orientales* et *Le Désert* de F. David] contribuèrent à la modification très sensible de l'esthétique orientaliste dans la musique française. À partir de cette époque en effet, le principe de l'emprunt « authentique », de l'imitation de ces emprunts ou plus globalement, de la référence (explicite ou implicite) à ce qui semble être la *réalité* musicale de l'Orient est devenue un critère esthétique de qualité tandis que l'édification fantaisiste d'un univers sonore exotique purement imaginaire ne répond plus ni à l'attente du public, ni aux exigences esthétiques des créateurs. Dans la sphère musicale, on perçoit ici un écho évident à l'essor du réalisme exotique contemporain dans les domaines littéraires et picturaux et il va sans dire que cette évolution a bénéficié de l'accroissement des relations entre les cultures concernées, lui-même consécutif à l'expansion coloniale. »

Jean-Pierre Bartoli, « Esquisse d'une chronologie des figures de l'orientalisme musical français au XIX<sup>e</sup> siècle », in *La musique entre France et Espagne*, vol. 1, p. 201, éd. Louis Jambou, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

Vous discuterez cette citation de Jean-Pierre Bartoli en l'élargissant à la musique savante européenne tout entière.

## 1° Considérations générales

L'épreuve de dissertation permet de mettre en valeur un savoir rhétorique et un savoir-faire rédactionnel. Le propos doit être guidé par une réflexion riche et précise, tout d'abord musicale, puis élargie à tous les domaines pertinents (historiques, littéraires, picturaux, cinématographiques, sociétaux...), et enfin illustrée et valorisée par des exemples choisis et détaillés, qu'il faut déterminer de manière pertinente (évoquer Biflo & Oli, comme l'a fait un candidat, est maladroit par exemple sur cette question de l'exotisme). Le discours ne peut non plus se montrer pédant, artificiel, voire superficiel ; le candidat doit prendre un certain plaisir à organiser sa pensée à partir de la discussion proposée et surtout en s'appuyant sur les différents axes du sujet.

La dissertation est donc une épreuve exigeante, imposant l'appropriation de solides connaissances spécifiques à la discipline musicale, ainsi qu'un corpus qui sera le vivier des citations et exemples analysés et notés sur portée (motif, thème, harmonie, rythme, structure...). De manière complémentaire, ces références musicales seront enrichies par un savoir transversal permettant une compréhension globale et une problématisation du sujet. Certains candidats ont ainsi montré une connaissance assez approfondie des travaux de Jean-Pierre Bartoli, auteur de la citation, dont toute une part des recherches porte précisément sur le concept d'exotisme en musique.

En outre, la rédaction doit témoigner de la maîtrise de la langue française : orthographe irréprochable, syntaxe et un style appropriés au niveau de l'agrégation. Par exemple, cette année plusieurs copies comprenaient plus de vingt fautes d'orthographe (accord du pluriel, conjugaison...), d'autres utilisaient un style relâché ou télégraphique, avec l'emploi de « on », « il y a », « c'est » plus propres à l'oralité, ou interpellaient le correcteur avec « mille excuses » ou encore « sauf erreur ». Enfin, certains candidats n'utilisent pas les majuscules pour les noms propres et ne soulignent pas non plus les titres des œuvres. Nous avons également trouvé des erreurs dans le titre des exemples cités. Parmi les fautes qu'il aurait fallu éviter : *Le roi de Lahor* [en fait *Lahore*] de Delibes [en fait Massenet], la mélodie [en fait, Lied] « Von des Erde » [en fait « Von der Jugend », tiré du cycle de Mahler *Das Lied von der Erde*], Florent Schmidt [Schmitt] et son ballet *Khammas* [en fait *Khamma*, mais... de Debussy], Manuel des [en fait, de] Falla, Claude Lévi-Strausse [Strauss], *Aux Steppes* [*Dans les steppes*] de l'Asie centrale, la pièce « Estampe » de Debussy [en fait, recueil *Estampes*, comportant 3 pièces pour piano], Félicien David situé à l'époque des Lumières, ou Ernest Reyer en 1950, *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov créé au théâtre de la Monnaie à Bruxelles [en fait, à Saint-Petersbourg en 1888]. Le point culminant fut atteint par un candidat évoquant régulièrement dans sa copie les questions de « la prima et la seconda prattica orientaliste de Jean-Pierre Bartoli », termes applicables au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Nous invitons les candidats à utiliser le temps imparti de l'épreuve pour se relire soigneusement.

Ces exigences ne sont pas à prendre comme des principes passéistes, mais bel et bien comme les moyens de structurer sa pensée, ses idées et de les formuler clairement afin qu'elles soient comprises. Le soin de la copie, l'application dans l'écriture, ainsi que la relecture, sont des données absolument impératives. Plusieurs exemples de copies sales et difficiles à lire ont été relevés, avec une calligraphie des mots et exemples sur portée parfois indéchiffrables et donc difficilement évaluables. Il est indispensable d'aérer le devoir en mettant en valeur les parties, paragraphes (qui ne sont pas des parties entières), transitions et exemples.

Bien que l'épreuve de dissertation se réfère à un programme, le candidat ne doit en aucun cas tenter la synthèse de l'ensemble des connaissances accumulées, mais au contraire se positionner face au sujet à partir d'une réflexion problématisée. Éluder les questions n'est

jamais une solution. Le jury apprécie que le candidat s'y confronte, quitte à en souligner la difficulté.

De trop nombreuses copies semblent avoir éludé le sujet en ne s'appuyant pas sur les idées fortes de la citation de Jean-Pierre Bartoli :

- Pourquoi et comment les *Mélodies orientales* et *Le Désert* de F. David ont-elles eu un impact sur l'esthétique orientaliste dans la musique française ?

- Que signifie la notion d'authenticité de l'emprunt ?

- Imitation et référence : quels en sont les techniques et les exemples ?

- Qu'est-ce que la *réalité* musicale de l'Orient ? fantasme, sublimation, fantaisie ?

- Quelle est l'attente du public ?

- Lien avec l'expansion coloniale ?

- Exemples du réalisme exotique dans les domaines littéraires et picturaux ?

À partir de ces concepts, comparaisons et œuvres musicales, le candidat devait cerner, définir et hiérarchiser les propos du sujet afin d'aboutir à une problématique, qui sous forme de questionnements, l'amène à analyser le sujet. Même si cela peut apparaître comme une évidence, il faut ensuite répondre à cette problématique à partir du plan énoncé, car trop peu de candidats suivent correctement le plan qu'ils ont annoncé. Il y a là une altération de la clarté de la pensée – et de son énoncé.

La maîtrise de la méthodologie de la dissertation est la clé de voûte de la réussite de l'épreuve. Elle est le cadre structurant la pensée et l'analyse du sujet, elle balise le discours amenant clarté et compréhension. Rappelons ainsi que l'introduction présente le sujet et la problématique, puis annonce le plan qui sert d'articulation à l'argumentation, le plus fréquemment en trois parties s'enchaînant de manière pertinente, la conclusion résumant enfin les grands axes (à la manière de la strette d'une fugue) et amenant les réponses de la problématique initiale qui peuvent être ouvertes sur un autre champ.

Attention néanmoins à ne pas tomber dans la caricature de ces principes : le candidat ne doit pas proposer une méthodologie trop systématique, mais placer la discussion au cœur de son propos, éviter les consensus et les banalités, proposer des paradoxes, des directions esthétiques et des œuvres variées et détaillées. Écrire ainsi que le summum du duo de la tasse chinoise et de la théière dans *L'Enfant et les Sortilèges* (datation hors du programme d'ailleurs, l'œuvre ayant été composée en 1925) est la gamme pentatonique, « car la connaissance de la musique chinoise a évolué », n'est pas du niveau du concours de l'agrégation, tout comme affirmer que la musique de Rameau n'est pas exotique – que connaît le candidat de cette musique, en ce cas ?

Durant l'épreuve de six heures, il est important de faire un plan de route avec un brouillon synthétique et organisé en parties, sous-parties, transitions et exemples, ainsi que les propositions pour la conclusion. La rédaction ne sera que sa mise en forme développée. Il n'est pas inutile de rappeler qu'il faut en début d'épreuve passer un temps certain d'appropriation du sujet, afin d'éviter des contresens qui sont ensuite gravement pénalisants. On ne pouvait affirmer ici, comme l'a écrit un candidat, que Jean-Pierre Bartoli évoquait dans sa citation un Orient purement imaginaire...

Parallèlement aux idées, la dissertation de l'agrégation de musique doit s'appuyer sur des exemples musicaux évoqués (titre, compositeur, date, partie plus particulière de l'œuvre qui vient étayer le propos) et cités sur portée en étant sûr de l'armure, de la métrique, des phrasés, des nuances... Là encore, de trop nombreuses copies ont proposé des exemples incomplets, voire lourdement erronés, ou auxquels le texte de la dissertation ne renvoyait pas. Il faut également éviter les exemples trop banals au profit de références plus personnelles qui mettront en valeur une curiosité et une solide culture musicale. L'exemple musical doit être pertinent face à l'idée développée et il peut y apporter un regard critique.

Au niveau d'un concours comme l'agrégation, une copie ne peut se réduire à deux ou trois pages. Même si la qualité ne se quantifie pas, nous avons été confrontés à un certain nombre de copies très brèves et trop pauvres. À l'opposé, une copie-fleuve présentant un catalogue de connaissances ou d'exemples est elle aussi à bannir.

Durant cette session, le jury a été confronté à plusieurs types de copies :

- certaines très faibles, non argumentées et ne maîtrisant pas les connaissances pour traiter le sujet ;
- d'autres trop scolaires avec des connaissances de type « récitation de cours » sans prise en compte du sujet et donc difficiles à évaluer, car même si des acquis sont constatés, les attendus de la dissertation d'agrégation, rappelés ci-dessus, ne sont pas réunis ;
- d'autres inégales, avec des propos parfois pertinents sur certains points et à d'autres moments décousus, avec des exemples musicaux incomplets ;
- enfin, plusieurs de qualité prenant appui sur le sujet afin d'en construire une problématique et un plan approprié en lien avec cette dernière.

## **2° Traitement du sujet**

L'intérêt de la dissertation n'était pas ici de tout dire sur le thème de l'exotisme, mais de mener une réflexion structurée qui, à la manière d'une enquête, ménage un certain suspens et aboutisse à des conclusions.

Au regard du sujet, des attentes étaient souhaitées sur les notions d'exotisme et d'orientalisme (définition, évolution en France et ailleurs), d'authenticité et d'emprunt (réel ou imaginaire sublimé) en lien avec le renouvellement du langage des artistes, de chronologie adaptée (la question du programme s'arrête à *Padmâvati* de 1918), en proposant également des ouvertures littéraires, picturales et politiques.

### **Définitions**

Si le sujet évoque d'abord l'orientalisme et l'Orient, qui est une sorte de spécialisation de l'exotisme, il parle bien ensuite du « réalisme exotique ». Exotisme et orientalisme sont donc deux termes parfaitement utilisables pour la réflexion à mener.

Exotisme : goût pour ce qui provient des pays lointains, pour l'ailleurs (pour Victor Segalen, l'exotisme est une « esthétique du divers », *Essai sur l'exotisme*, 1902-1918). L'exotique est à la fois lointain, mais aussi bizarre, avec le paradoxe qu'il reste attirant. Il valorise ce que l'on ne connaît pas ou ce que l'on connaît moins (c'est « un éloge dans la méconnaissance » selon Tzvetan Todorov). Il repose sur un mélange d'attrance pour l'étranger, de surprise, mais aussi de crainte.

Orientalisme : mouvement littéraire et artistique né en Europe occidentale au XVIII<sup>e</sup> siècle et se poursuivant au XIX<sup>e</sup> siècle, qui montre un intérêt pour l'art des pays du couchant (Maghreb) ou du Levant (Moyen-Orient). Il peut éventuellement intégrer les cultures à l'est de l'Europe, et aussi l'Espagne. Il est souvent associé à de nombreux poncifs, manifestant un goût superficiel pour l'ailleurs réduit à des aspects insignifiants, relevant de l'esthétisme de carte postale.

### **Éléments de réflexion**

- Ce qui est exotique ne l'est que du point de vue de l'Occidental : ce fruit, cet objet, cet animal n'a en fait rien d'exotique pour les habitants du pays où il se trouve. Si « exotique » est

généralement synonyme de « tropical », c'est bien que le point de vue provient de la zone « tempérée ». L'exotisme relève finalement davantage d'un point de vue que d'un état de fait.

- À la suite de J.-J. Rousseau et des romantiques, l'Occident regarde en même temps avec circonspection sa propre civilisation. L'exotisme est dès lors une forme de nostalgie, même si ce dédain du chez-soi ne va pas jusqu'à une réelle remise en cause : si l'on est fasciné par l'ailleurs, on ne souhaite pas sortir de son propre modèle ; on admire le sauvage, mais sur la base de valeurs occidentales.

- Où la frontière de l'exotisme musical se situe-t-elle ? Les séjours à Paris de Mozart, de Liszt, de Chopin, ou de Rossini, participent déjà d'un certain dépaysement musical. Ces compositeurs portent en eux des sensibilités étrangères susceptibles d'éveiller un intérêt de type exotique. Quelles sont donc les limites de l'exotisme ? Correspond-il uniquement à la musique de contrées lointaines ?

- Le sujet de la dissertation évoque un basculement de la pensée au fil du XIX<sup>e</sup> siècle : l'univers sonore exotique jusqu'à présent accepté n'est d'un coup plus à la mode, ne correspond plus aux exigences du temps : l'emprunt se doit désormais d'être authentique. Cette question de l'authenticité, de la vérité musicale, est ici centrale. Elle est à rattacher aux balbutiements d'une certaine musicologie, ou à tout ce qui a trait à la science au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

- Mais qu'est-ce que la vérité musicale ? Un emprunt exact peut produire une œuvre artificielle et une œuvre d'inspiration simple être pertinente. Le sujet précise bien : qui « semble » être la *réalité* musicale. Le critère esthétique peut ainsi devenir une vérité, ce qui décentre la problématique : faut-il penser la musique étrangère en artiste, ou en historien/folkloriste cherchant une documentation exacte et précise ? L'auditoire, étant de toute façon plutôt incompetent, le premier but est de le dépayser. En même temps et quoi qu'on en dise, l'exotisme a-t-il permis de sortir d'une musique souvent mineure ? On ne peut pas dire que les œuvres liées à ce courant ont particulièrement résisté aux progrès de l'ethnomusicologie. L'intuition de Félicien David, vers une certaine authenticité, n'était-elle donc pas la bonne ?

- Cette nouvelle exigence du XIX<sup>e</sup> siècle est le reflet d'une demande plus globale de réalisme. Il était difficile de faire dans cette dissertation l'économie du lien avec le réalisme dans les arts à cette époque, qui naît précisément en littérature en France vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (on parle aussi de naturalisme, cf. Zola). Il vise à représenter le plus fidèlement possible la réalité, avec des sujets et des personnages choisis dans les classes moyennes ou populaires. En musique, on parle de vérisme (Mascagni, Leoncavallo, Puccini).

- Le corpus étayant le traitement du sujet doit être puisé dans la musique savante (cf. programme), même si les musiciens traditionnels connaissent eux aussi la tentation de l'emprunt, de la citation, de l'évocation de cultures pour eux étrangères. L'usage des musiques traditionnelles comme source d'inspiration dans la création artistique étant une constante dans la musique savante occidentale, le lien existe et on peut donc les évoquer sous cet angle. Nombreux sont les compositeurs ayant puisé leur inspiration dans le fonds traditionnel local, régional, européen, avant même de parler de musiques « extraeuropéennes » (les danses populaires, par exemple).

- En termes de genres, en Europe, ceux du poème symphonique, du ballet, de l'opéra, mettent régulièrement en avant la couleur musicale locale (ce sont des œuvres « à programme », cf. sujet de l'année dernière à l'agrégation).

### **Félicien David (1810-1876)**

L'œuvre de Félicien David occupe une place fondamentale dans l'histoire de l'orientalisme musical en France.

Félicien David est un saint-simonien. Ce courant de pensée repose sur la foi dans le progrès, la certitude que c'est dans la grande industrie que réside la condition du bonheur, de la liberté et de l'émancipation.

À partir de 1832, Félicien David se joint à un groupe de frères se rendant au Proche-Orient ; ils passent à Smyrne, à Jérusalem, à Alexandrie et au Caire. En 1836, de retour après une absence d'environ trois ans, David publie à Paris ses *Mémoires orientales* et précise dans la préface : « Les *Mémoires orientales* sont dues à la vie nomade du jeune auteur de ce recueil. Le titre de *Mémoires* n'a pas été adopté sans discernement. Les peuples à demi barbares qui pullulent dans le Levant n'ont guère d'autre musique que quelques cris nationaux chantés à l'unisson ; ils ignorent ce que c'est que l'*Harmonie*. Les morceaux publiés n'étant souvent autre chose que des souvenirs, des thèmes populaires transportés sur le clavier, le titre de *Mémoires* était un hommage rendu à leurs auteurs primitifs et inconnus, et un moyen de cacher modestement au public le travail d'*Harmonie* qu'il a fallu faire pour rendre cette musique sauvage agréable à nos oreilles européennes. » Le discours reste donc ambivalent...

*Le Désert*, ode-symphonique pour solistes, chœur, récitant et orchestre, est créé au Conservatoire dans la salle du Théâtre-Italien le 8 décembre 1844. Il connaît un grand succès. Berlioz dirige l'œuvre en février 1845 au Cirque des Champs-Élysées. La *Société des concerts du Conservatoire* redonne la partition en 1847. *Le Désert* est aussi joué à Bruxelles, Londres, et en Allemagne : Potsdam (26 mai 1845), Berlin (2 juin 1845), Leipzig (18 juin 1845), Dresde (11 et 16 juillet 1845), Francfort, Vienne (7 décembre 1845), Cologne et Munich entre 1845 et 1846. Et même à New York.

Ces deux œuvres sont imprégnées de souvenirs sonores issus de la réalité vécue par Félicien David. Ce dernier précise par exemple pour « Une promenade sur le Nil », des *Mémoires orientales* : « air arabe ». De son côté, *Le Désert* contient notamment une reconstitution de chant de muezzin, au rythme souple et à la riche ornementation.

De cette époque datent aussi plusieurs romances qui eurent plus tard leur heure de gloire : *le Pirate*, *l'Égyptienne*, *le Bédouin*...

### **L'exotisme/l'orientalisme**

*Asie, Asie, Asie.*

*Vieux pays merveilleux des contes de nourrice*

*Où dort la fantaisie comme une impératrice,*

*En sa forêt tout emplie de mystère...*

— Tristan Klingsor, *Shéhérazade*

Ces vers, placés en tête de *Shéhérazade* (1903), trois mélodies pour soprano et orchestre de Ravel, manifestent la fascination exercée par l'Orient sur les compositeurs, en particulier en France.

Le goût pour l'exotisme répond à une volonté de dépaysement sonore, mais dans une situation non menaçante pour l'univers culturel donné. Le degré d'exotisme peut lui-même être de son côté très différent : les musiciens étrangers européens se produisant à la cour de France aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, correspondent à une forme d'exotisme plus « modérée » que l'exhibition d'Indiens de Louisiane « qui dansèrent au son de leurs instruments » au Théâtre italien à Paris en 1725 (Rameau, qui les vit, en tira sa pièce pour clavecin *Les Sauvages*).

L'exotisme est pour la plupart des compositeurs une manière de diversifier leur musique, ainsi que l'écrivit la *Revue Musicale* en 1906 : « La musique moderne est un art singulier. Il ne lui suffit pas toujours que, depuis trois siècles et plus, tant de maîtres aient travaillé sans relâche à élargir son domaine, ni que leur génial et laborieux effort en ait su faire cette langue

merveilleusement flexible et forte par quoi s'expriment les passions les plus profondes et les plus complexes. Elle se plaît encore parfois à se souvenir, pour ainsi dire, de ses origines et du temps où elle n'était guère plus qu'un assemblage de mélodies contraintes, par un artifice ingénieux, à cheminer de concert, encore qu'un peu contre leur gré. Et quand cette fantaisie lui prend, c'est en un Orient lointain, tant soit peu fabuleux, qu'elle s'en va chercher les thèmes qu'elle veut plier sous ses lois et obliger à entrer dans la trame de ses compositions. La musique orientale – à prétentions orientales plutôt – est un genre pittoresque que plus d'un de nos musiciens affectionne. » (Quittard, Henri, « L'orientalisme musical. Saint-Saëns orientaliste. », *La Revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n° 5, mars 1906, p. 107)

## **Chronologies**

L'émergence d'un exotisme musical coïncide avec celle de certains événements politiques.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle en France, on prêche à la Chine des vertus nouvelles ; la compagnie des Indes, dont le port d'attache est Lorient, fournit matière à enflammer les imaginations ; le père Amiot, « découvreur » de la musique chinoise dès 1775, est volontiers cité comme un pionnier de l'ethnomusicologie.

L'Orientalisme est quant à lui lié à l'expansion coloniale européenne : le déclin de l'Empire ottoman, l'implantation des puissances européennes au Moyen-Orient et en Afrique du Nord ouvrent aux artistes les portes d'un nouveau monde. Leurs œuvres d'art illustrent évidemment une vision occidentale de l'Orient.

La fascination pour l'Orient ne commence pas avec les Expositions universelles, qui confrontent l'Occidental à une certaine réalité des colonies. Les compositeurs ont depuis longtemps manifesté un intérêt pour ces régions éloignées de la planète, mais aussi les écrivains (cf. *Lettres persanes* de Montesquieu, 1721, la question de la distance étant ici cruciale).

À la Renaissance, les « morisques » se différencient des autres danses par le fait qu'elles demandent à l'exécutant de porter des « sonnettes » aux pieds (Arbeau) et que leur accompagnement musical comprend un tambourin de basque, une cymbale et un triangle « garny de boucles ».

Dans les cabinets de curiosités du XVII<sup>e</sup> siècle, on entrepose des instruments de musique « primitive » (mais généralement non joués).

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'opéra utilise force babouches et turbans. L'orchestre se colore : fifres, triangles et tambours sont présents dans de nombreuses partitions de Lully (« Entrée des Turcs » dans *Le Bourgeois Gentilhomme*), Mozart (*L'Enlèvement au sérail*), Gluck (*Le Cadi dupé*, *Les Pèlerins de La Mecque*, *Les Chinoises*), Beethoven (*Les Ruines d'Athènes*) ou Carl Maria von Weber (*Abu Hassan*). À l'époque de Versailles, opéras et ballets de cour sont des prétextes réguliers à des danses colorées évoquant une « nation » étrangère. L'exotisme est, de fait, pendant un certain temps plus visuel et terminologique que musical.

## **Étapes/strates au XIX<sup>e</sup> siècle**

Victor Hugo l'écrit : « Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste » (*Les Orientales*, 1829). Plusieurs moments historiques engendrent ainsi différentes étapes de l'essor de l'exotisme/orientalisme en France et en Europe.

• La Campagne d'Égypte de Bonaparte (1798-1801). De manière générale, les campagnes de Napoléon provoquent un intérêt pour la musique, savante et populaire, des pays visés (Égypte, mais aussi Russie et Pologne), amenant en retour un réveil du patriotisme dans les pays qui les subissent. Cette première grande strate exotique/orientaliste au XIX<sup>e</sup> siècle culmine

aux alentours de 1880, pour s'éteindre dans les années 1920 ; c'est la plus importante quantitativement. On peut en effet affirmer qu'entre la Campagne d'Égypte et le séjour de Matisse en Afrique du Nord (1906), l'Orientalisme connaît son âge d'or. Cette strate se manifeste par une attirance pour un Orient plutôt vague et imprécis. Les musiciens français s'y lancent presque tous.

- La guerre d'indépendance grecque, qui débute en 1821, mobilise l'opinion publique européenne en raison de la place que la Grèce, antique en particulier, occupe dans l'imaginaire européen. Cf. *Scène des massacres de Scio* d'Eugène Delacroix (1824), tandis que le poète britannique Byron (1788-1824) s'engage aux côtés des insurgés grecs et y trouve la mort (fièvre fatale).

- L'expansion coloniale en Orient. L'expédition française en Algérie, décidée en 1830 par Charles X pour des raisons de politique intérieure, provoque un essor considérable d'œuvres prenant l'Algérie pour thème (cf. *Femmes d'Alger* de Delacroix, 1834). Il y a ici un changement de paradigme décisif : l'Orient associé aux bouffonneries laisse place à une féerie remplie de sensualité. Les voyages de Nerval, de Gautier, ou de Flaubert sont motivés par cette attirance pour un certain érotisme, que procurent les bayadères, ces danseuses-prostituées. En 1862, *Le Bain turc* d'Ingres (qui ne mit jamais les pieds en Orient) synthétise ce fantasme de liberté sexuelle associé à l'orientalisme. Chez Massenet, l'Orient, c'est précisément « l'inconnu, le mystère, la séduction fatale, la fleur vénéneuse, et donc une musique sensuelle et lascive, aux mélismes envoûtants, aux harmonies troublantes. » (Condé, Gérard, « Exotisme et orientalisme de Rameau à Debussy », *Le Monde*, 20 janvier 1994, suppl. III.). Cette strate exotique est plus précisément fixée sur le Maghreb. Elle décline progressivement à partir de 1900, remplacée par l'hispanisme musical – une autre strate très importante en France, marquée par la présence de nombreux musiciens espagnols ou d'origine espagnole à Paris (Sarasate, Albeniz, Falla, Ohana...).

- Avec l'ouverture du commerce entre le Japon et le monde occidental en 1854, la culture japonaise commence à exercer une certaine influence sur l'Europe. Les Expositions universelles de Londres en 1862 et de Paris en 1867, où l'art japonais est présenté, lancent une véritable vogue. Les artistes s'évadent dès lors de l'exotisme moyen-oriental pour trouver une nouvelle source d'inspiration (Van Gogh et Monet possèdent des estampes). Pierre Loti, officier de marine, arrive en 1885 en Extrême-Orient à bord de *La Triomphante* (la France est en guerre contre la Chine). Il fait escale un mois à Nagasaki (Japon). De ce séjour naît le roman semi-biographique *Madame Chrysanthème* (1887), dont les musiciens s'emparent : *Madame Chrysanthème* (Messenger, 1893), *Madame Butterfly* (Puccini, 1904, adaptation non entièrement fidèle), *Madame Chrysanthème* (ballet et suite d'Alan Rawsthorne, 1944). Cette fascination pour l'Extrême-Orient traverse l'Europe, de l'Angleterre (*Le Mikado* de Gilbert et Sullivan), à l'Italie (*Iris* de Mascagni, *Turandot* de Puccini), en passant par l'Autriche-Hongrie (Mahler, *Das Lied von der Erde*).

- En France, les Expositions universelles de 1867, 1878, 1889 et 1900 sont des étapes marquantes de rencontres des cultures, qui attirent de très nombreux compositeurs. Debussy est stupéfait par les musiques balinaises lors de celle de 1889.

### **La question de l'authenticité**

Pour faire « oriental », les compositeurs français utilisent des thèmes puisés dans des transcriptions plus ou moins fidèles réalisées directement à l'occasion de voyages (Chabrier) ou lors d'Expositions Universelles. Ce qui était considéré comme plutôt détestable devient dès lors intéressant. Mais être vrai, authentique, scientifique, c'est une chose ; qu'en est-il du point de vue de la création elle-même ? Intégrer des musiques extraeuropéennes dans un système musical différent, n'est-ce pas les forcer ? C'est le point de vue de Debussy. Un type de musique



est plutôt mélodique, l'autre davantage harmonique ; c'est la même chose du côté du rythme : la musique occidentale a longtemps eu besoin de moins de ressources que d'autres. Gérard Condé écrit : « Comme Berlioz (*Les Troyens*, 1863), Bizet a compris que l'exotisme, c'est ce qui détonne, et que la relative authenticité de David manquait de piquant. Ainsi dans *Djamileh* (1872), dont l'action est située au Caire, le caractère « égyptien » de la chanson intitulée Ghazel ou de la Danse des almées résulte, pour la confusion des ethnomusicologues, d'une grande incertitude modale – majeur/mineur –, d'un chromatisme déroutant, dépaysant au sens propre, soutenu il est vrai par un rythme répétitif. L'impression d'une "musique fausse", selon l'expression de Tristan Klingsor, dans *Shéhérazade*, non tempérée, est obtenue ici par des moyens particulièrement raffinés et résolument inattendus ». (Condé, Gérard, 1994, « Exotisme et orientalisme de Rameau à Debussy », *Le Monde*, 20 janvier 1994).

L'orientalisme en musique génère donc une création ambivalente : fausse du point de vue de la vérité musicale orientale, mais vraie du point de vue de la réalité musicale occidentale. Dans la « Rêverie du soir. À Blidah » (3<sup>e</sup> morceau de la *Suite algérienne* de Saint-Saëns, 1879), rien n'est vraiment emprunté à une musique orientale, le rythme est plutôt banal, seuls – peut-être – les pizzicati des basses apportent-ils une certaine couleur. Mais est-ce pour autant une œuvre « fausse » ? N'arrive-t-elle pas à évoquer une certaine poésie de l'Orient ? Au final, l'orientalisme d'un musicien vaut ce que vaut ce musicien : soit il s'empare de musiques extérieures et arrive à en produire une autre personnelle, soit cela ne fonctionne pas ou peu, car reste trop plaqué.

Qu'on le veuille ou non, les compositeurs occidentaux, bien que s'intéressant à un répertoire autre, restent des musiciens issus d'un conservatoire : ils empruntent un thème ou une tournure au folklore local, même parfaitement exacts, mais ils continuent à composer avec leur tradition d'écriture savante occidentale. Saint-Saëns termine sa *Suite algérienne*, en revenant à l'Occident colonial par une *Marche militaire française* dont le programme précise : « De retour à Alger. Dans le pittoresque des bazars et des cafés maures, voici que s'entend le pas redoublé d'un régiment français, dont les accents guerriers contrastent avec les rythmes bizarres et les mélodies langoureuses de l'Orient ».

L'appropriation *réelle* est-elle donc possible ? Le risque est de tomber dans le pastiche. Ne faut-il pas mieux « intégrer » la musique ? Sinon, elle pourrait n'être qu'artificielle, factice. En même temps, ne pas être exact, n'est-ce pas aussi factice ?

### 3° Esquisse de corpus (hormis F. David)

**Balakirev** : *Islamey* (1869), sous-titrée : « fantaisie orientale »

**Bizet** : *L'arlésienne* (1872), *Carmen* (1875)

**D'Indy** : *Istar* (1896), *Diptyque méditerranéen* (1926).

**Debussy** : *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892), *Trois Chansons de Bilitis* (1897-1898), *Estampes* (1903), *Images* pour orchestre (1905-1912), *Images* pour piano, 2<sup>e</sup> série (1907), *Préludes* pour piano (1909 et 1913), *Khamma*, 1911-1912, *Syrinx* (1913), *Sonate pour violoncelle* et *Sonate pour alto, flûte et harpe* (1915)

**Delibes** : *Lakmé* (1881-1883)

**Franck** : *Les Djinns* (1884-1885)

**Gluck** : *Les pèlerins de la Mecque ou La rencontre imprévue* (1763)

**Massenet** : *Suite n°2* pour orchestre dite « Scènes hongroises » (1871), etc.

**Rameau** : *Les Indes Galantes* (1735)

**Ravel** : *Shéhérazade* (1903), *Daphnis et Chloé* (1912), *Boléro* (1928)

**Rimski-Korsakov** : *Schéhérazade* (1888)

**Roussel** : *Padmâvatî* (1918)

**Saint-Saëns** : *Africa* (fantaisie pour piano et orchestre en sol mineur, 1891), *Caprice arabe* pour deux pianos (1894, polyrythmie remarquable), *La Princesse jaune* (1872, opéra-comique que l'on considère comme fondateur du courant orientaliste musical), *Mélodies persanes* (1872), *Samson et Dalila* (1877), *Souvenir d'Ismaila* (1895), *Suite algérienne* (1881), *Une Nuit à Lisbonne* (1881)

**Stravinski** : *Trois poésies de la lyrique japonaise* (1912-1913), *Ebony concerto*, pour orchestre de jazz (1945)

**Verdi** : *Aïda* (1871)

**Vieuxtemps** : une dizaine de fantaisies sur des thèmes américains, russes, polonais ou hongrois. Ce goût pour l'exotisme lui fait parfois aussi chercher un dépaysement dans le passé (Caprice « Old England » op. 42, composé sur des airs anglais des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> s. L'Amérique lui inspire une *Fantaisie* sur « Yankee Doodle », ou d'autres airs populaires sur lesquels il brodera des variations sous le titre de *Bouquet américain* (op. 33).

**Weber, Carl Maria von** : *Ouverture chinoise* (1806), *Oberon* (1825-26)