

**L'orientalisme musical :  
le phénomène intertextuel  
de l'« *orientalisme collégial* européen »**

NADEJDA CHTCHETKINA-ROCHER

En proposant, dans les lignes qui suivent, une approche comparative du phénomène de l'orientalisme musical, nous tenterons de montrer comment les interactions entre les cultures européennes ont construit un système homogène d'objets imaginaires qui doit son effet de réalité au réseau d'allusions qui le constitue. Au-delà de la description purement musicologique, nous suggérons que le langage musical doit à son caractère « codé » et à son haut degré de formalisation d'offrir une métaphore heuristique extrêmement prégnante aux réflexions méthodologiques sur la question des systèmes mixtes dans le champ des sciences humaines.

Le problème de l'orientalisme musical est bien sûr si vaste qu'on ne saurait ici sérieusement embrasser toutes ses facettes, même schématiquement. C'est pourquoi nous avons décidé de nous imposer la restriction de champ suivante : nous focaliserons notre analyse sur les phénomènes de transformation effective du langage musical en lui-même, sous l'influence d'un Orient réel ou imaginaire. Nous nous intéresserons donc à ce que nous appellerons l'orientalisme structurant ou, si l'on préfère, l'orientalisme heuristique (dans la mesure où il permet de découvrir de nouvelles formes).

C'est une manière de dire que nous laisserons de côté tous les aspects périphériques ou contextuels de l'orientalisme. Nous ne parlerons pas des influences orientales sur les décors d'opéra, les costumes, les livrets, les personnages. Nous ignorerons l'orientalisme « thématique ». Plus globalement, nous ne nous intéresserons pas au référent scénaristique ou historico-culturel de la musique exotisante : cet orientalisme *décoratif* est l'équivalent du phénomène du « péplum » dans le cinéma, pour le meilleur et souvent pour le pire. Tout le monde comprend en effet qu'il ne suffit pas de déplacer l'action d'un opéra ou d'un poème symphonique dans un harem, dans une yourte ou dans une pagode pour faire de l'orientalisme musical créateur.

Nous laisserons également de côté ou l'évoquerons très cursivement, ce qu'on peut appeler l'orientalisme idéologique ou programmatique (celui des « asiatistes », par exemple). Rappelons quelques noms des musiciens qui formaient ce groupe : Sergueï Prokofiev, Arthur Lourié, Vladimir Dukelski, Igor Markevitch, Piotr Souvtchinski, avec leur slogan idéologique : « Il est temps de faire barrage à l'impérialisme culturel de l'Occident, vive la vraie musique russe<sup>1</sup> ! »

On le comprend, avant d'être un référent réel, l'Orient est une arme culturelle dans la lutte contre les normes classiques imposées par l'Occident et, à ce titre, il joue le même rôle que l'indigénisme de certains courants esthétiques d'Amérique latine (Diego Rivera ou Siqueiros). On pourrait même dire qu'il constitue la porte d'accès à une « universalité alternative », qui serait moins aliénante que celle de l'Europe. Cependant, malgré les déclarations tonitruantes et les grands principes de cet orientalisme, il est rare qu'il remodèle profondément la grammaire musicale elle-même.

La posture slavophile concerne plus l'histoire de la culture ou des idées que la musique proprement dite, car c'est avant tout une pensée désirante (comme toute pensée identitaire) qui a souvent du mal à se traduire dans des formes esthétiques concrètes véritablement novatrices. Pour ne prendre qu'un exemple, Arthur Lourié (1892-1966) annonçait une restructuration totale du système musical : utilisation de micro-intervalles d'un quart de ton (sorte de va-

---

1. Igor' G. Višnevickij, *EvrAzijskoe uklonenie v muzyke* [Tendances eurasiennes dans la musique], M., Novoe literaturnoe obozrenie, 2005, p. 31-36. Voir aussi : <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4573698> : « Pora ostanovit' kul'turnyj imperializm Zapada, da zdravstvuet podlinno russkaja muzyka! » [Il est temps d'arrêter l'impérialisme culturel de l'Occident ! Que vive la véritable musique russe !]

riante simplifiée des intervalles indiens), mais ce beau projet est resté à l'état d'annonce<sup>2</sup>.

Et enfin, nous ne parlerons pas, ou très peu, des phénomènes de « placage », de « calque » ou de « citation » de thèmes musicaux « orientaux », bien qu'ils affectent plus concrètement le langage musical : nous les ignorerons en grande partie parce que leur usage n'introduit généralement aucune modification structurelle des codes musicaux. Les turqueries, les danses de bayadères, les glissandos lascifs, les chinoiseries et toute la panoplie d'effets ponctuels produits par l'usage d'instruments rares, restent au bout du compte des parenthèses, des métonymies ou des clins d'œil qui n'ajoutent rien d'essentiel au langage musical qui leur fait une petite place : ce sont un peu comme des ornements ajoutés sur la partition pour faire « couleur locale ».

Notre présentation repose plutôt sur le pari suivant : nous aimerions faire mentir la fameuse phrase du grand musicologue et académicien soviétique Boris Assafiev (1884-1949), qui réduisait l'orientalisme musical à un sous-genre de la musique classique, simplement défini par son référent, ce qui revenait à le réduire aux phénomènes équivalents dans la peinture du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (peinture anglaise, française et russe sur le monde des colonies par exemple) On sait en effet que l'orientalisme en peinture n'a été le plus souvent qu'une ruse de la raison académiste, qui a permis de maintenir en vie les canons dépassés du classicisme. Mais, revenons à la musique. Citons Assafiev : « La musique orientalisante russe (l'original est plus direct : « la musique russe sur l'Orient ») est devenue un des domaines essentiels et indissociables de la musique classique russe<sup>3</sup> ».

D'autres critiques nous paraissent plus lucides. Vladimir Stassov (1824-1906), par exemple, défendait une idée voisine de celle d'Assafiev, quand il réduisait l'orientalisme musical à un ensemble d'« éléments », mais il corrigeait ce terme négatif d'*élément* par une conception extrêmement intéressante qui se rapproche de ce que nous appelons l'orientalisme heuristique.

L'élément oriental constitue un trait distinctif de la Nouvelle École musicale russe... Nulle part ailleurs en Europe il ne joue un rôle aussi important que chez nos musiciens<sup>4</sup>.

---

2. *Idem.*

3. In M. K. Mixajlov & È. L. Frid (éd.), *Istorija muzykal'noj literatury* [Histoire de la musique russe], L., 1969 [4<sup>e</sup> éd.], « Muzyka », p. 6-7.

4. I. G. Višnevickij, *ibid.*

Notre question directrice prendra donc deux formes, une forme spécifique (russe) et une forme plus théorique (qui correspond à son ancrage dans la culture classique européenne) :

a) la première peut s'exprimer ainsi : y a-t-il un orientalisme heuristique ou structurant dans la musique russe de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle ? Pour formuler la même question autrement : la référence à l'Orient a-t-elle permis au langage musical russe de se renouveler radicalement ?

b) quant à la forme théorique de la question, nous la formulons de la manière suivante : est-ce qu'un code culturel (en l'occurrence musical) peut sortir de lui-même pour appréhender l'altérité et s'en nourrir ? Quelles sont les conditions historiques et sémiotiques qui sont indispensables à cette ouverture ?

Avant d'aborder le cas concret des compositeurs russes, nous nous permettrons de donner rapidement quelques exemples précis de mutation interne et structurante du langage musical.

Le premier exemple qui vient à l'esprit est la gamme : un compositeur peut choisir d'utiliser des gammes étrangères à la grammaire musicale occidentale, comme des gammes pentatoniques<sup>5</sup>. En lien avec la gamme, on trouve le problème des intervalles : on sait que l'usage de certains micro-intervalles (chromatismes ou intervalles plus petits) est caractéristique des systèmes musicaux asiatiques. C'est bien sûr tout l'édifice de l'harmonie qui dépend de ces cadres de référence. La question du mode est également déterminante : un compositeur peut abandonner les distinguos modaux occidentaux pour libérer les tons de la gamme (le dodécaphonisme – système musical atonal basé sur la succession des douze sons de la gamme chromatique en une série sans répétition dont l'ordre détermine la structure – le fait avec ses moyens propres). Mais un musicien peut aussi s'imposer des quasi-modes inexistantes en Occident, en intégrant par exemple la logique de certains *rāga* qui ressemblent à une gamme, mais possèdent un embryon de structure mélodique (leurs formes descendantes et montantes sont différentes et chaque *rāga* possède son système d'ornements propres,

---

5. Une gamme pentatonique (ou anhémitonique) désigne généralement une suite de cinq notes par octave ne comportant aucun intervalle de demi-ton (par exemple les notes données par les touches noires du clavier du piano), elle peut commencer sur n'importe quel degré de l'octave, mais le plus souvent – sur « do ». Elle est fondamentale de la musique des cultures extra-européennes : Chine, Japon, Afrique, cultures amérindienne, écossaise, celtique, russe, ainsi que des plains chants grégorien ou russe, etc.).

sans parler des associations temporelles et psychologiques des *rāga* utilisés pendant les différents moments de la journée ou pour exprimer différents sentiments...).

Plus fondamentale encore est la question de la temporalité musicale<sup>6</sup> ou de ce que l'on peut aussi appeler l'*orientation* de la phrase ou du morceau. On sait que dans la musique classique, un morceau est tout entier orienté vers la tonique (en passant par la subdominante et la dominante), de la même manière qu'une phrase (à un niveau plus petit) est conclusive si elle se termine par la tonique, et sinon inconclusive. Cette règle est fondatrice du « sens » de la musique pour nos oreilles : même un non musicien « sent » qu'une phrase musicale « reste en l'air », incomplète, si elle n'est pas close par la tonique. Or certains systèmes (indien, indonésien, chinois, japonais) ignorent cette règle et produisent donc des structures *ouvertes*, qu'on perçoit en Occident comme « cycliques ». Plusieurs musiciens novateurs, en Occident, ont tenté d'utiliser ce principe<sup>7</sup>.

On peut enfin citer le problème des formes musicales et de la syntaxe musicale : l'innovation, dans ce cas, repose non seulement sur l'abandon de la « forme-sonate », mais sur l'utilisation d'autres règles de succession. Et pour bien montrer que ces exemples de transformation du langage musical ne sont pas des idées abstraites ou de simples possibilités théoriques, nous pouvons réécouter l'œuvre de Debussy, telle qu'elle a su digérer les systèmes musicaux asiatiques découverts lors de l'Exposition universelle. Le musicologue américain Richard Mueller a démontré que la *Fantaisie pour piano* réutilisait certaines règles harmoniques, formelles et rythmiques empruntées à un sous-genre de gamelan javanais. C'est ce que nous appelons l'orientalisme heuristique, structurant<sup>8</sup>.

---

6. Nadejda Chtchetkina-Rocher, « Herméneutique de la temporalité et la forme musicale chez G. Chpet », in M. Dennes (éd.), *Gustave Chpet et son héritage aux sources russes du structuralisme et de la sémiotique*, *Slavica Occitania*, 26, 2008, p. 281-301.

7. Dominique Arbey, « Messiaen et l'Orient », *L'Éducation musicale, lettre d'information*, 67, 2013, <https://www.leducation-musicale.com/index.php/paroles-d-auteur/5842-messiaen-et-l-orient>.

8. Nadejda Chtchetkina-Rocher, *La Tentation de l'Orient dans la pensée russe : des préfigurations médiévales à la refiguration philosophique de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat en Études slaves soutenue à l'Université Michel Montaigne en 2008 sous la direction de M. Dennes, chapitre II, p. 303-312 ; voir également N. Chtchetkina-Rocher, « Orientalizm v muzyke: ot citirovanija k izmeneniju jazyka » [Orientalisme musical : de la citation à la transformation du langage musical], *Aziatskie Issledovanija*, RUDN, M., 2010.

### L'invention de la russité dans la musique, ou : folklore et identité

Tout étudiant de la culture russe à qui l'on soumet la question de l'orientalisme musical a naturellement tendance à penser au Groupe des Cinq<sup>9</sup> : Mily Balakirev, César Cui, Alexandre Borodine, Modeste Moussorgski et Nikolai Rimski-Korsakov<sup>10</sup>, dont les membres semblent avoir lié leur volonté de transformation du langage musical à un retour aux formes autochtones (folkloriques et/ou asiatiques).

La première revendication du Groupe des cinq est anti-académique avant d'être identitaire : ils cherchent à se libérer du carcan du Conservatoire de Moscou et de la fossilisation des formes classiques qu'il imposait. Partant du constat qu'avaient déjà fait Mikhaïl Glinka et Aleksandr Dargomijski, à savoir qu'il n'existe pas, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, de musique proprement russe (à cause de l'influence du modèle culturel occidental d'un côté, et des interdits que faisait peser l'Église sur la musique instrumentale de l'autre), ils décident d'en fonder une. Leur critique de l'académisme est souvent justifiée, mais leurs productions positives sont loin de refléter une position homogène.

César Cui (1835-1918), on le sait, malgré son autorité sur le groupe, n'est pas un compositeur très innovant. Quant aux grands créateurs du groupe, Alexandre Borodine, Mily Balakirev, Nikolai Rimski-Korsakov et Modeste Moussorgski, ils sont loin de communier dans un même langage. Outre la volonté de se repencher sur l'héritage de la culture populaire et l'utilisation d'un langage marqué par le wagnérisme, ils choisissent souvent des recettes fort différentes.

Après une formation pianistique schumanienne et beethovénienne, Modeste Moussorgski (1839-1881), à la suite de son voyage dans la Russie profonde en 1856, redécouvre la musique populaire, et il écrit à Mily Balakirev : « Vous savez quel cosmopolite j'étais, mais maintenant, j'ai connu une sorte de résurrection : je me suis rapproché de tout ce qui est russe<sup>11</sup> ».

---

9. Appelé en russe : *Mogučaja kučka* [Le groupe de cinq].

10. Antoine Goléa, « La Russie et sa musique » in Alphonse Leduc (éd.), *La Musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, Paris, éd. Alphonse Leduc et Cie, 1977, t. 2.

11. Modeste Moussorgski, *Correspondance*, trad., présentation et annotation de F. Bayer, préf. d'A. Lischke, Paris, Fayard, 2008, p. 37.

Et une dizaine d'années plus tard, après la création d'*Une nuit sur le Mont Chauve*, il devait écrire :

Ma musique est russe et indépendante dans sa forme et son caractère, ardente et désordonnée dans son ton [...] Je considère cette malicieuse fredaine comme une réussite profondément russe et originale, à des lieues de toute routine ou profondeur allemande<sup>12</sup>.

Comment se traduit musicalement cette redécouverte des racines ? Moins par une refondation radicale de la grammaire musicale que par ce qu'on pourrait appeler un bakhtinisme musical : introduction du chant dans la musique instrumentale, structures dialogiques et généralisation des procédés de composition hétérogènes (comme, par exemple, *Boris Godounov*, ou *Tableaux d'une exposition*).

*Alexandre Borodine (1833-1887) : Le Prince Igor*

Trop pris par ses activités scientifiques (c'était un chimiste de renommée internationale), Borodine a non seulement peu produit, mais malgré ses talents, il a eu souvent du mal à terminer ses ouvrages : le *Prince Igor* n'a jamais été achevé par le compositeur, qui n'a presque pas dépassé le stade des *Danses poloviennes* : il faudra le travail et la patience de Rimski Korsakov (1844-1908) le grand « terminateur » du groupe des cinq, pour que l'œuvre complète voie le jour. La focalisation sur les danses poloviennes nous montre bien que l'image de l'asiatique barbare est au centre de cette musique exotisante. Mais, à part l'usage de thèmes obsédants, qui respectent d'ailleurs les règles académiques de la musique occidentale, et certains effets rythmiques, rien de fondamental n'est changé sous l'effet de l'image de l'Orient dans la musique borodinienne.

*Mily Balakirev (1836-1910)*

À la fois plus fécond et plus original, il développe un exotisme qui peut être qualifié d'« impressionniste » du fait qu'il ne réutilise pas (ou peu) de traits grammaticaux asiatiques, mais cherche à transcrire des impressions orientales. Ce qu'on appelle le « cycle oriental » (1857-1865) comprend plus de vingt vocales, dont *La Chanson de Sélim*, *La Mélodie hébraïque*, *Le Chant géorgien*<sup>13</sup>, la *Fantaisie pour piano Islameï* (1869) et le *Poème symphonique Tamara*, d'après Lermontov (1814-1841), joué pour la première fois en 1882.

Les grandes plages sonores pleines de mystère et d'échos de bois, le génie de la coloration orchestrale, visibles dans *Tamara*,

12. *Ibid.*

13. En russe : *Pesnija Selima ; Evrejskaja Melodija ; Gruzinskaja pesnija.*

semblent annoncer Sibelius. *Islameï* peut être considéré comme un brillant exemple d'orientalisme citationnel parce que le compositeur utilise deux thèmes authentiques (l'un est « kabardine », danse sauvage des montagnards du Caucase, monophonique, et imitant les trémolos d'instruments à cordes de cette région ; l'autre thème, d'origine tatare, est qualifié de féminin, et il présente des qualités plus chantantes)<sup>14</sup>. En bref, il n'est pas exagéré de dire que cet exotisme citationnel met en scène une lutte entre le rythme et la mélodie, d'une façon qui annonce Igor Stravinski (1882-1971). Mais il est essentiel de rappeler que l'œuvre, dans sa structure globale, reste fidèle à la forme de composition de l'allegro de sonate, et que les thèmes ne sont pas soumis à des variations, mais à leur développement parallèle. Outre son génie musical, Balakirev est important pour nous dans la mesure où il a été un grand pourvoyeur de thèmes « orientaux » pour ses contemporains (de Borodine à Rimski-Korsakov).

Au total, donc, ce mouvement, malgré le rôle immense qu'il a joué dans la création d'une Nouvelle École musicale proprement russe, n'a pas révolutionné le langage musical en utilisant des codes extérieurs à la tradition. Le rôle de Rimski-Korsakov, qui avait pris l'habitude de terminer les esquisses de ses géniaux amis, n'est sans doute pas étranger au maintien du style des Cinq dans le giron du langage classique.

Qu'en est-il de la traduction musicale de ces principes ? Les Cinq ont insufflé une vie nouvelle à la musique classique, lui ont donné des couleurs originales, mais leur travail est loin des révolutions opérées, dans des genres différents, par des Bartok ou Debussy.

#### *L'orientalisme onirique d'Alexandre Scriabine (1872-1915)*

Pourquoi choisir l'œuvre de Scriabine ? Il paraît en effet loin des hardiesses de Stravinski, des nouveautés systémiques des dodécaphonistes, des curiosités folkloriques de tous les Bartok russes. Dans un accès de mauvaise humeur, le célèbre musicologue Guy Sacre écrit :

À la mode, comment ne le serait-il pas ? Il a tout pour épater les naïfs. Et d'abord, sa pseudo modernité. Cet accord prométhéen, cela vous a de l'allure ! Et les théories sur les échelles hexa, hepta, octophoniques, auxquelles lui-même demeura totalement étranger ! À sa mort, pourtant, il en est toujours à empiler ses quartes,

---

14. Ljudmila Mixeeva, « *Islameï* » *Balakireva* [*Islameï* de Balakirev], M., Muzgiz, 1961.

quand certains sont déjà parvenus à la polytonalité ; pianistiquement, il demeure empêtré dans les arpèges de Chopin, quand d'autres martèlent le clavier à bras raccourcis et poings serrés<sup>15</sup>.

Esquissons les premiers éléments de réponse. L'inventeur de l'« accord mystique<sup>16</sup> » n'est pas un simple pianiste-compositeur, c'est aussi un philosophe. De plus, sa vie et son œuvre réunissent trois ingrédients intéressants : grand lecteur de Éléna Blavatskaïa (1831-1891), rêvant à une Inde intérieure, il crée un nouveau langage. Sans le condamner d'emblée, nous nous efforcerons de comprendre la nature profonde du lien qui unit chez lui la création musicale à l'Orient. Nous laisserons de côté notre analyse de l'indophilie de Scriabine et de l'influence de la théosophie sur son orientalisme musical : ces sujets ont déjà été développés dans nos travaux de recherche<sup>17</sup>. Disons simplement que Scriabine se contente d'utiliser le folklore symbolique de la théosophie ; quant à son rapport à l'Orient, il est évidemment métaphorique tout en étant curieusement « ontologisé » : « je suis plus Indien que les Indiens eux-mêmes » écrit-il. Du bouddhisme, il connaît surtout la *Vie de l'Éveillé* (ou *Actes de Bouddha*<sup>18</sup>), présentée aux lecteurs européens dans la traduction anglaise d'Edward Byles Cowell, et traduite en russe par Constantin Balmont<sup>19</sup>. C'est pendant cette période que se cristallise sans doute le schéma ternaire de l'évolution initiatique de l'âme (souffrance/ vol/ extase), que s'installe dans ses conceptions le thème néo-gnostique d'une lutte de l'esprit contre la matière. Ces idées cherchent à trouver une traduction musicale.

*L'orientalisme heuristique d'Igor Stravinski (1882-1971)*

Le rôle fondamental joué par Stravinski dans la révolution du langage musical à la charnière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle n'est plus à démontrer. On sait également que Stravinski, pendant la phase la plus créatrice et la plus originale de sa production, s'est intéressé de près non seulement au folklore, mais au paganisme et qu'il a côtoyé

15. Guy Sacre, *La musique de piano. Dictionnaire des compositeurs et des œuvres*, Paris, Laffont, 1998, p. 2617.

16. Nadejda Chtchetkina-Rocher, *La Tentation de l'Orient dans la pensée russe, op. cit.*, p. 309.

17. *Ibid.*

18. *The Buddha-Karita of Asvaghosha*, trad. du sanscrit par Edward Byles Cowell, in Muller (dir.), *The Sacred Books of the East*, Oxford, Clarendon press, 1894, vol. XLIX.

19. *Asvaxoša, Žizn' Buddy* [La Vie de Boudda], trad. de K. Bal'mont, Izd. M. et S. Sabašnikovy, M., 1913.

les mouvements « primitivistes ». Mais l'étendue de sa curiosité l'a poussé à s'intéresser aussi à un Orient (souvent Extrême-Orient) qui n'est plus une image romantique ou un fantasme comme chez Borodine ou Scriabine, mais une altérité bien réelle. Nous proposons donc d'appliquer au langage musical stravinskien la question posée plus haut aux compositeurs exotisans. Peut-on identifier un apport à la fois novateur et structurant des codes musicaux asiatiques chez Stravinski ?

Nous prendrons deux exemples précis pour tenter de répondre à cette question : « Trois poésies de la lyrique japonaise<sup>20</sup> », « La Chine et le Japon dans leur poésie<sup>21</sup> » (1896, 1905), et l'opéra *Rossignol* (1914), repris plus tard comme poème symphonique *Chant du rossignol* (1917) et sous forme de concerto pour violon et piano (1932).

Sur une période de près de vingt ans, Stravinski a donné trois versions de son « Rossignol ». Il affirmait lui-même que c'était son œuvre la plus « chinoise » (il utilise lui-même l'expression de chinoiserie). Après une gestation de six ans, la version opératique a été créée à Paris, en trois actes ou tableaux. Quant aux sources, Stravinski avoue avoir été très impressionné par *Madame Butterfly* de Puccini en 1908 (à Saint-Petersbourg), *Les Pagodes* de Debussy semblent l'avoir particulièrement marqué. 1908 est aussi la date de la mort de la dernière impératrice de l'Empire du Milieu. La Chine, comme pôle d'attraction ou de répulsion, était très présente en Russie à cette époque<sup>22</sup>. Ce qui nous intéresse de plus près, c'est que Stravinski, pendant son séjour parisien, a directement fréquenté Debussy, et qu'il a connu à travers lui la musique indonésienne, le gamelan et la structure isotonique (cinq sons fixes par octave, qui sont disposés à intervalle égal l'un de l'autre) du slendro (mode javanais).

L'exotisme est d'abord extérieur, comme il se doit : le fameux conte d'Andersen raconte la rivalité musicale entre un vrai rossignol et un rossignol mécanique à la cour de l'empereur de Chine. Dans un premier temps, l'oiseau mécanique remporte de plus grands succès que son double réel, mais quand l'empereur est au

---

20. « Tri stixotvorenija iz japonskoj liriki » [Trois poésies de la lyrique japonaise], in *Malen'kaja antologija* [Petite anthologie], trad. de N. N. Baxtine (alias Novi Novič), SPb., Liberman, 1896.

21. N. Novič, « Kitaj i Japonija v ix poèzii » [La Chine et le Japon dans leur poésie] (1896), in *Malen'kaja antologija*, *ibid.*

22. N. Chtchetkina-Rocher, *La Tentation de l'Orient dans la pensée russe...*, *op. cit.*, p. 305-309.

bord de la mort, le chant du rossignol réel ramène le souverain à la vie et prouve la supériorité de son art. Stravinski renchérit sur cet exotisme facile en ajoutant le personnage du « bonze » qui invite le rossignol dans le palais. Autre innovation : le rossignol mécanique est introduit au Palais par des émissaires japonais. L'opéra raconte donc la victoire de la musique vivante (qui possède une efficacité magique) sur la musique « machinique », et cette opposition est codée dans les termes d'une opposition entre l'Asie authentique (la Chine) et l'Asie occidentalisée et technicienne (le Japon), comme chez Loti, même si Stravinski a de la culture japonaise une vision plus subtile que cette opposition naïve.

Autre marque d'orientalisme périphérique : Stravinski appelle les arias de son opéra des « tanka » (mot à mot « chant court » en japonais, c'est-à-dire poème de 5, 7, 5, 7 et 7 syllabes).

Mais le langage musical lui-même, aux dires du compositeur, aurait été influencé par la musique chinoise : « Ah, c'est parfaitement à la manière chinoise !!!<sup>23</sup> ». Il reconnaît toutefois que les gammes dont il fait usage sont des « gammes pseudo-chinoises<sup>24</sup> ». Cette coloration chinoise serait à attribuer à la phase parisienne de la composition.

L'onomatopée chantée par le rossignol « tsing pei », repris par l'orchestre, devient un ostinato dans la « marche chinoise ». Lui-même aurait ainsi qualifié sa marche « L'esprit oriental » et dit à son sujet : « Je suis très content... ! » dans une lettre à Stepan Mitousov (1878-1942) de 1909<sup>25</sup>. En 1911, il aurait dit à Alexandre Benois (1870-1960) : « C'est suprêmement piquant de composer une telle chinoiserie !<sup>26</sup> ».

La chinoiserie s'exprime dans trois directions et on trouve cela poussé à l'extrême dans la « Marche chinoise » du Deuxième Tableau :

a) transformation de la « grammaire percussive » : non seulement le langage stravinskien est caractérisé par une hypertrophie des percussions et de complexes jeux rythmiques (ce que même une oreille non exercée perçoit immédiatement), mais Stravinski transforme radicalement la répartition des fonctions entre les ins-

23. I. Stravinskij, *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii v 3-x tomax*. [Échanges épistolaires avec les correspondants Russes : Matériaux en 3 vol.], V. P. Varounets (éd.), M., Kompozitor, 1997, vol. 1 (1882-1912), p. 552.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

truments. On pourrait dire qu'il crée un effet de chiasme fonctionnel : les instruments traditionnellement percussifs perdent une partie de leur « valeur ponctuelle » (marqueur de temps et d'articulation) pour développer des fonctions mélodiques ou duratives (gongs, résonances) comme pour les lithophones ou métallophones chinois et dans le gamelan javanais. Inversement, les instruments considérés comme essentiellement mélodiques dans la musique classique occidentale (cordes, clavier, vents) acquièrent chez lui une valeur percussive : nous ne voulons pas simplement dire par là qu'ils sont « frappés », et que les « attaques » en *tutti* de cordes ou de vents sont très puissantes. Nous voulons dire aussi que ces instruments habituellement mélodiques remplissent des fonctions de marqueurs syntaxiques (ils soulignent le rythme, marquent les limites ou les coupures entre les éléments, etc.). Or, on sait que cette technique est fréquemment utilisée dans l'usage que font les musiques chinoise et japonaise des cordophones (luths, par exemple).

b) technique syntaxique « en mosaïque », que l'on retrouve d'ailleurs dans nombre d'autres œuvres de Stravinski de cette période (*Le Sacre*, *Petrouchka*, etc.) : 1) il segmente ses « phrases » en microéléments mélodiques ; 2) ces microéléments sont répétés sans variation mélodique ; 3) le risque de monotonie créé par la répétition est compensé par des changements d'accent.

c) développement de la gamme pentatonique en majeur, en mineur, en fondamentale, diminuée, et augmentée, ce qui évite l'effet de « placage exotisant » qu'aurait une gamme pentatonique simplement citée sans transformation.

Le triptyque « Trois poésies de la lyrique japonaise » de 1913 doit son titre au fait qu'il réutilise, en traduction russe, trois poèmes classiques japonais, et cette référence constitue le premier degré de l'orientalisme. Stravinski a trouvé ces textes dans la présentation générale de la poésie lyrique japonaise, publiée à Saint-Pétersbourg dans la « Petite Anthologie<sup>27</sup> ». Le premier poème est le *tanka* n°1426 du *Man.yô-shû* (le *Recueil des Dix mille feuilles*), qui est la première anthologie poétique japonaise (milieu du VIII<sup>e</sup> siècle). Il a été composé par Akahito. La traduction russe (très approximative, car elle a été réalisée à partir de traductions allemande et française)<sup>28</sup> donne ceci :

27. N. Novič, *Kitaj i Japonija v ix poèzii ...*, *op. cit.*

28. *Ibid.* Voir également Pozdnjakov, « Živopisnoe obozrenie i Vestnik inostranoj literatury », 1898.

*Я белые цветы в саду тебе хотела  
показать.  
Но снег пошёл. Не разобрать, где  
снег и где цветы!  
(Акахито)*

*waga seko ni / misenu to omoishi / ume no bana /  
sore to mo miezu / yuki no furureba*

Le deuxième poème est le tanka n° 12 de la grande anthologie impériale *Kokin-shū* (*Poèmes de jadis et de naguère*), compilée au seuil du X<sup>e</sup> siècle. Un gros hiatus culturel, linguistique et historique sépare ces deux textes. Ce texte fut composé par Minamoto no Masazumi, en 889, à l'occasion d'un concours de poésie. Le code temporel de ce poème est le début du printemps.

*Весна пришла; из трещин ледяной  
коры запрыгали, играя, в речке пенные  
струи: они хотят быть первым белым  
цветом радостной весны*

*tanikaze ni / tokuru kôri no / himagoto ni / uchi izuri nami ya / haru no  
batsu bana*

Le troisième poème appartient à la même anthologie et au même code que le second, puisqu'il est l'œuvre du compilateur principal du *Kokin-shū* (Ki no Tsurayuki) : c'est le tanka n° 59 :

*Что это белое вдали? Повсюду, словно  
облака между холмами.  
То вишни расцвели; пришла желанная  
весна.*

*Sakurabana / sakinikerashi na / ashibiki no / yama no kai yori / miyuru  
shirakumo*

Nous laissons de côté les erreurs des premières traductions qui ont provoqué la lecture particulière faite par Stravinski. Nous n'allons pas insister sur la cécité occidentale (générale à cette époque) face à la valeur « contextuelle » et « circonstancielle » de la poésie japonaise classique<sup>29</sup>. Nous ne souhaitons pas non plus nous étendre sur le contresens étonnant qui pousse Stravinski à projeter sur des *tanka* des VII<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles une esthétique picturale propre à

---

29. Pour le *Man'yô-shū*, voir l'édition en 4 volumes publiée entre 1957 et 1960 chez Iwanami, Tokyo, sous la direction d'Ono Susumu et Takagi Ichinosuke, NKBT, 4, 1957 ; 5, 1959 ; 6, 1960 ; 7, 1962. Pour le *Kokin-shū*, voir l'édition de 1958, publiée chez Iwanami, NKBT 8, 1958, Tokyo, par Saeki Umetomo.

l'estampe du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>. Pour mémoire, nous nous permettons de citer l'interprétation fournie par Stravinski :

L'été dernier, j'ai lu un petit recueil de poésies japonaises d'auteurs anciens... Ces textes ont produit sur moi le même effet que naguère la gravure japonaise. La résolution graphique des problèmes de perspective et de volume que nous trouvons chez les Japonais a suscité chez moi le désir de trouver un équivalent dans la musique... La traduction russe de ces poèmes répondait parfaitement à mes objectifs ; on sait que la poésie russe ne tolère que les accents toniques. Je me suis attelé à ce travail et j'ai obtenu ce que je voulais en m'intéressant à la métrique et au rythme, bien qu'il soit trop complexe d'expliquer ici comment je m'y suis pris<sup>31</sup>.

Malgré les erreurs factuelles et culturelles presque comiques sur lesquelles elle se fonde, cette fausse interprétation débouche sur un essai original de créer un effet de spatialisation et d'immobilité dans la musique.

Retenons d'abord que Stravinski relie thématiquement ces trois textes (initialement indépendants) par le thème de la blancheur, et qu'il les considère comme trois tableaux complémentaires : non seulement il leur attribue une valeur picturale, mais il cherche à s'inspirer de cette spatialité supposée pour immobiliser sa musique : on pourrait appeler ces « Poèmes... » : *Trois regards sur la blancheur printanière*.

Stravinski s'efforce consciemment de bousculer les rapports traditionnels entre le texte et la musique. Pour cela, prenant le contrepied des règles de la musique vocale classique, il cherche à dissocier le rythme musical du rythme linguistique. Son but est de s'arracher à la tyrannie de la « proposition/phrased » et de traiter le texte comme un matériau sonore. Estimant que la langue japonaise, qui ignore l'accent d'intensité, se prête à ce traitement, il cherche à désarticuler les règles de la prosodie et à désaccentuer ou « syncooper » la langue russe : les accents musicaux ne respectent en rien les accents de la langue, à tel point qu'un auditeur non prévenu a du mal à reconnaître qu'il s'agit d'un texte en russe.

Ajoutons pour conclure que la grammaire musicale des *Trois poèmes* utilise des effets de gamme pentatonique, des jeux de circularité et d'ostinato (premier poème), des accélérations (triolet, quin-

---

30. Il est ironique de constater que le traitement de l'espace dans l'estampe paysagiste du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles reflète indirectement certaines règles de la peinture occidentale qui était connue au Japon par la médiation hollandaise.

31. <https://www.stihi.ru/2015/03/05/4180>

tolets, sextolets, septolets et novémolets dans le deuxième poème), une utilisation de grande septième montante et de petite seconde descendante pour exprimer les effets d'écho, de tristesse et de vide (troisième poème).

En outre, il projette sur les éléments de ce faux triptyque des associations musicales : le poème d'Akahito est dédié à Maurice Delage, le poème de Masazumi à Florent Schmitt, et le troisième de Tsurayuki à Maurice Ravel. Rappelons que Maurice Delage (1879-1961), qui appartenait, comme Florent Schmitt (1870-1958), à la « Société des Apaches » a été marqué par ses séjours en Inde et au Japon au début des années 1910 : certains caractères stylistiques de ses œuvres semblent annoncer la manière de Stravinski : extrême concision mélodique, richesse des lignes de chant et originalité rythmique<sup>32</sup>. Dans un autre registre, le triptyque de Stravinski est sans doute un clin d'œil au tryptique ravellien sur trois poèmes de Mallarmé (dont la distribution instrumentale est semblable à celle du *Pierrot lunaire* de Schönberg et aux *Poèmes* de Stravinski). Pour la petite histoire, Ravel a obtenu, contre Debussy, le droit d'exploiter les poèmes de Mallarmé et il devait rencontrer Stravinski à Clarence, en Suisse<sup>33</sup>. Ce jeu des dédicaces est révélateur des dettes esthétiques et des dynamiques de recyclage entre les musiciens d'une même mouvance. D'ailleurs, le 14 janvier 1914 eut lieu à Paris une création commune réunissant Schmitt (*Le petit elfe ferme l'œil*), Delage (*Quatre poèmes hindous*), Stravinski (*Trois poésies de la lyrique japonaise*) et Ravel (*Trois poèmes de Mallarmé*)<sup>34</sup>.

32. Ph. Rodriguez, *Maurice Delage : La Solitude de l'artisan*, Genève, Éditions Papillon, coll. « Mélophiles », 2001.

33. V. Jankélévitch, *Ravel*, Paris, Seuil, 1956 (réédition en 1995), coll. « Solfèges ».

34. <https://www.francemusique.fr/emissions/les-grandes-salles-de-la-musique-classique/la-salle-erard-paris-3-4-un-concert-mythique-le-14-janvier-1914-35410> : « La Salle Erard (Paris) : Un Concert mythique : le 14 janvier 1914 » : Le 14 janvier 1914 dans le cadre du concert inaugural de la Société Musicale Indépendante, furent créées plusieurs œuvres : Maurice Delage - Quatre poèmes hindous : « Madras » ; « Une belle... » (Stance 221 de Bhartrihari dédié à Maurice Ravel) ; Lahore – « Un Sapin isolé... » (Poésie de Henri Heine) ; Bénarès – Naissance de Bouddha (anonyme, dédié à Florent Schmitt) ; Jeypur – « Si vous pensez à elle... » (Stance 733 de Bhartrihari, dédié à Igor Stravinsky). Florent Schmitt - Une Semaine du petit elfe Ferme-l'œil : « La Noce des souris », « La Cigogne lasse », « Le Cheval de Ferme-l'œil », « Le Mariage de la poupée », « La Ronde des lettres boiteuses », « La Promenade à travers le tableau », « Le Parapluie chinois ». Igor Stravinsky -

Pour résumer, comment qualifier l'orientalisme musical de Stravinski ? Il est évident que c'est un clin d'œil aux œuvres musicales de Delage, Ravel et Schmitt. Et s'il diffère de l'orientalisme onirique ou fantasmagorique de Scriabine (parce qu'il utilise des techniques précises dont certaines sont d'origine effectivement asiatique) paradoxalement, l'orientalisme heuristique de Stravinski n'introduit pas une transformation globale de son langage. Pour le dire autrement, les traits orientalisants ne sont pas entièrement digérés par sa grammaire. Stravinski n'a pas connu de révélation directe qui lui aurait permis de tourner définitivement le dos au système musical européen.

Le fait que l'orientalisme stravinskien, bien que « réel », n'ait pas été durablement constituant de son langage est d'ailleurs confirmé par l'évolution de son style. On sait en effet qu'après ses périodes expérimentales, Stravinski reviendra à une forme de néo-classicisme européen dont il ne sortira plus<sup>35</sup>. Finalement, il est un peu décevant de constater que si l'exotisme musical est omniprésent dans la musique russe de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, on ne trouve presque pas de cas d'orientalisme structurant, comme cela se produit chez Debussy, ou, dans un autre genre, chez Bartok. Les références à la musique asiatique sont finalement non déterminantes, et les *Trois poèmes* de Stravinski doivent autant à Schönberg qu'à la musique classique sino-japonaise.

---

Trois poésies de la lyrique japonaise : Akahito Yamabe no Akahito, dédié à Maurice Delage) ; Mazatsumi (Minamoto no Masazumi, dédié à Florent Schmitt) ; Tsurayuki (Ki no Tsurayuki, dédié à Maurice Ravel). Maurice Ravel - Trois poèmes de Mallarmé : « Soupir » (dédié à Igor Stravinsky) ; « Placet futile » (dédié à Florent Schmitt) ; « Surgi de la croupe et du bond » (dédié à Erik Satie).

35. Voir Larissa Kazanskaja, « Les motifs pouchkiniens dans l'œuvre d'Arthur Lourié » : [http://www.theatre.spb.ru/seasons/1\\_1\\_1999/history/kazanska.htm](http://www.theatre.spb.ru/seasons/1_1_1999/history/kazanska.htm). Quinze ans après la révolution stylistique entamée par Stravinski dans *Petrouchka*, *Le Sacre du printemps*, les actes II et III du *Rossignol* et *Trois poésies de la lyrique japonaise*, le compositeur revient à Pouchkine et crée l'opéra *Mavra* sur l'argument du poème « Domik v Kolomne » [La petite maison à Kolomna].

Il est intéressant de constater que l'orientalisme musical devient avant tout un phénomène « intertextuel » : les compositeurs russes ou européens appartiennent à un cénacle relativement fermé, et ils passent leur temps à se citer les uns les autres, créant ainsi une forme d'« orientalisme collégial », comme on l'a vu entre les Apaches, Ravel et Stravinski autour des années 1913-1914.

CEMMC EA 2958  
Université Bordeaux-Montaigne