

# L'exotisme et la musique française... un voyage musical

Docteur Elysé LOPEZ

Académie des Sciences et Lettres de Montpellier

---

## MOTS-CLÉS

Exotisme musical, orientalisme musical, turqueries, retranscriptions musicales, hispanisme musical.

## RÉSUMÉ

L'exotisme se définit comme le goût de ce qui est étranger et différent, et il a constitué un des moteurs traditionnels de la civilisation occidentale. En France, sa composante musicale, partie intégrante de l'orientalisme qui a intéressé tous les domaines artistiques, procède d'un vaste courant d'inspiration qui a évolué en fonction des époques. Simple évocation de l'étranger ou même véritable invention de ses sonorités – comme dans les turqueries - aux périodes baroque et classique, l'exotisme musical et ses compositeurs se sont vus, aux périodes romantique et postromantique du 19<sup>ème</sup> siècle, plus authentiques dans leurs créations ou leurs retranscriptions musicales facilitées par l'accessibilité des voyages. Avec le 20<sup>ème</sup> siècle et ses voyages de plus en plus commodes et rapides l'exotisme musical changera encore de forme pour devenir plus respectueux et conforme à l'original, avant d'affronter l'uniformisation culturelle actuelle, conséquence de la mondialisation. Cet exposé se propose, par le truchement de plusieurs extraits musicaux caractéristiques, de survoler les étapes de la création musicale française inspirée par le goût de l'exotisme.

---

## Introduction

Le plus beau des voyages n'est-il pas celui dont nous rêvons depuis toujours, qui ne se réalisera peut-être jamais, mais dont on ne cesse de caresser le projet, dont on imagine l'itinéraire et les paysages qu'il nous fera découvrir, un voyage idéal dont l'empreinte qu'il doit nous laisser sera si profonde qu'elle nous marquera pour toujours ? Cette empreinte pourra être visuelle, en rapport avec les paysages traversés, les monuments visités. Elle pourra être purement intellectuelle, liée par exemple aux rencontres qu'on a effectuées ou aux réflexions qu'a suscitées le voyage. Mais cette empreinte peut être aussi sonore, corrélée aux musiques que ce voyage nous aura permis d'entendre et d'écouter, musiques qui peuvent nous être proches ou qui au contraire nous déconcertent par leur étrangeté.

C'est d'abord un voyage immobile, un voyage intérieur, qui inspire les compositeurs de musique en quête d'exotisme et d'un ailleurs différent. Ils sont à l'image d'un Victor Hugo rêvant à sa fenêtre d'un Orient lointain, d'un Baudelaire invitant à voyager vers des lieux « *où tout est ordre et beauté, luxe, calme et volupté* » ou d'un Mallarmé entendant l'appel du large et sentant déjà sur son front la caresse d'une brise marine. Et c'est dans leur musique que les compositeurs vont chercher à exprimer ce dépaysement auquel aspirent poètes et écrivains dans leurs vers et leurs textes, dont ils font les livrets de leurs opéras ou les poèmes qu'ils mettent en musique.

Mais il existe aussi de véritables compositeurs-voyageurs qui ne se contentent pas d'aspirer à un ailleurs imaginaire, qui ne se satisfont pas d'un voyage immobile ou

de la seule mise en musique du rêve exotique d'un autre, fut-il écrivain ou poète. Ces compositeurs vont fuir leur quotidien, aller à l'aventure, se déplacer de pays en pays et, comme d'autres vont voir ailleurs si l'herbe est plus verte, vont partir en quête d'expressions musicales différentes, de rythmes nouveaux, et de sonorités inconnues pour les retranscrire dans leurs créations musicales.

L'exotisme, qu'il reste imaginaire dans le premier cas ou, comme dans le second, qu'il motive un voyage bien réel, l'exotisme se définit comme le goût de ce qui est étranger. Il s'agit d'un phénomène récurrent dans l'histoire des civilisations qui constitue depuis la nuit des temps un moteur essentiel de l'humanité.

Il serait presque impossible et à coup sûr fastidieux de dresser le catalogue des œuvres musicales composées en Occident autour du thème du voyage, ou à propos d'un ailleurs plus ou moins lointain. On peut toutefois, en se limitant à la France, tenter d'évoquer aujourd'hui quelques-unes de ces œuvres, parmi les plus importantes ou les plus caractéristiques, écrites à diverses périodes de notre histoire culturelle. Nous ne traiterons pas, sinon pour l'évoquer, de cette première forme d'exotisme musical que l'on pourrait qualifier de « d'exotisme de proximité » et qui tient à la découverte par les populations citadines – et en particulier parisiennes – dont sont majoritairement issus les compositeurs, des musiques populaires issues de traditions régionales, le plus souvent rurales, que l'on considère comme différentes, pittoresques, voire même étranges et dont on a régulièrement cherché à reproduire les sonorités, en particulier « pastorales », dans les compositions musicales classiques. Cette attitude parfois condescendante a atteint un sommet au 18<sup>ème</sup> siècle, en particulier avec Jean-Jacques Rousseau et son caricatural Devin du village dont on dit que la Reine Marie Antoinette s'inspira pour animer son bucolique Hameau de la Reine à Trianon. Plus tard l'introduction du Ranz des Vaches dans la Symphonie Fantastique de Berlioz (comme l'avait fait Rossini dans son Guillaume Tell), ou des fifres et des tambourins dans l'Arlésienne de Bizet, procède de la même quête de « couleur locale ». Les ethno-musicologues s'empareront de ces musiques populaires au 20<sup>ème</sup> siècle pour les étudier de manière scientifique et pouvoir les conserver ensuite.

Mais c'est avant tout d'un autre exotisme musical, celui-là bien plus éloigné et dépayçant, dont il sera question ici, et c'est l'Orient, l'Orient lointain et mystérieux qui en occupera la place principale.

## « L'ailleurs inventé » des périodes baroque et classique

La présence de l'Orient dans la culture occidentale s'est manifestée très tôt, dès les croisades qui mirent en relation l'Occident chrétien et l'Orient musulman. Par la suite, la prise de Constantinople en 1453 marque la pénétration des turcs en Occident et fait d'eux non seulement les représentants d'une puissance militaire menaçante mais aussi l'incarnation d'une altérité dont la culture et les mœurs sont la source d'une véritable fascination. Une mode orientaliste s'installe alors qui s'accroît encore avec l'alliance franco-ottomane de 1536. Cette mode explique l'apparition des « turqueries », autrement dit du thème turc, dans la peinture, l'artisanat, l'architecture, la littérature et la musique.

Au 16<sup>ème</sup> siècle, Georges de Scudéry avec sa tragi-comédie *Ibrahim*, vizir du sultan Soliman, précède Racine et son *Bazajet*, ce prince ottoman frère du sultan Amurat. Il précède aussi Molière dont la comédie-ballet de 1670 *Le Bourgeois Gentilhomme* met en scène des personnages turcs, accompagnés par une musique de Lully devenue célèbre. On dit que Louis XIV s'était senti humilié par Soliman Aga, l'ambassadeur de Mehmed IV, Sultan de la Sublime Porte, qui avait dénigré sa réception pourtant fastueuse à Versailles. Le Roi Soleil aurait alors demandé à Molière de le venger en se moquant dans

sa pièce des mœurs ottomanes. La célèbre *Marche pour la Cérémonie des Turcs* de Lully, au décours de laquelle Jourdain sera intronisé Mamamouchi, est caractérisée par l'utilisation de percussions et de sonorités réputées orientales qui s'insèrent dans la rythmique solennelle d'une marche. Elle précède "*La cérémonie turque*" qui comprend les Récits du Muphti, le Dialogue du Muphti et des Turcs, le Chœur des Turcs, l'Air pour donner le turban, l'Air pour les coups de sabre, et l'Air pour les coups de bâton.

Lully continuera de produire des musiques comportant des sonorités exotiques, comme dans son fameux *Armide* de 1686 dont le livret de Quinault procède de la *Jérusalem délivrée* écrite un siècle auparavant par Le Tasse.

La mode orientale gagnera encore en ferveur après la publication en 1704 de la première traduction des *Mille et une Nuits*. Quelques décennies après Lully, en 1735, Jean Philippe Rameau présentera son fameux opéra-ballet « *Les Indes Galantes* » réunissant des pièces de clavecin écrites antérieurement, et dont certaines lui auraient été inspirées par le spectacle de deux indiens de Louisiane dansant au son de leurs instruments, spectacle donné en 1725 au Théâtre Italien de Paris. Mais même si le livret de Louis Fuzelier fait en effet référence à des Turcs, des Persans et des Sauvages, et comporte une présentation des nations française, italienne, espagnole et polonaise, la musique géniale de Rameau reste parfaitement homogène tout au long de l'œuvre et demeure exempte de toute « couleur locale ». Le français Rameau ignorait en effet ce qu'était vraiment la musique de chacune de ces contrées, sauf dans l'*Air grave pour deux Polonais* dont le rythme de mazurka lui était connu et dans le *Tambourin des Provençaux et Provençales* qui lui était relativement proche.

En littérature, Voltaire et son *Zadig*, Montesquieu et ses *Lettres persanes* contribuent à maintenir l'Orient à la mode tandis qu'en musique Michel Corette compose dans les années 1750 son *Concerto turc* qui fût alors très apprécié. En 1788 le *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint Pierre rencontre un immense succès dans un pays bercé d'accents rousseauistes et un peu plus tard, en 1800, le compositeur Boïeldieu présente son *Calife de Bagdad*, turquerie à la française influencée par les musiques militaires de janissaires turcs, alors en vogue en Europe Centrale. Cette oeuvre fait appel dans son ouverture à des instruments de percussion orientaux tels que triangles, cymbales et grelots. Gluck (dans son *Cadi dupé*) et surtout Mozart (avec *Zaïde*, *L'Enlèvement au sérail* et la *Marche turque*) s'étaient déjà largement inspirés de ces musiques de janissaires pour leurs très célèbres compositions « *alla turca* ».

Il reste donc qu'aux 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècles, correspondant aux périodes musicales baroque et classique, l'exotisme musical procède pour une grande part de la pure imagination des compositeurs, la sensation de dépaysement étant en fait produite par les décors et les costumes qui accompagnent les musiques. En cette époque où les voyages lointains restent rares et difficiles, il n'y a pas de véracité ethnologique dans ces créations et quelle que soit leur valeur intrinsèque, ces musiques constituent souvent une simple évocation, parfois caricaturale, ou une réinvention plus ou moins complète des sonorités du pays qu'elles sont censées décrire.

### « L'ailleurs mythifié » du 19<sup>ème</sup> siècle

Le 19<sup>ème</sup> siècle et sa grande période romantique vont jeter un regard différent sur le voyage. Les déplacements et la quête de dépaysement deviennent en effet de plus en plus aisés. Notons qu'en France le fantasme exotique s'est tourné presque exclusivement vers l'Orient bien plus que vers l'Amérique, peut-être en raison de la forte composante anglo-saxonne de la culture américaine qui, pour un imaginaire européen, gommait l'étrangeté originelle du temps des Indiens et rendait ces contrées moins

exotiques que l'Orient. Ce dernier était d'ailleurs perçu dans une acception très large qui le faisait débiter une fois franchies les Pyrénées ou une fois atteinte l'autre rive de la Méditerranée.

La campagne d'Égypte de Bonaparte venait de ramener cet Orient à la mode, en particulier pour ce qui concernait l'antiquité pharaonique. Un peu plus tard, à la période romantique, l'émotion suscitée par la guerre d'indépendance grecque contre l'empire ottoman, associée aux œuvres de Delacroix, Géricault, Chassériau, puis d'Ingres et d'Eugène Fromentin, vont accentuer l'engouement pour l'Orient au point de faire écrire à Victor Hugo dans sa préface des *Orientales* :

« ... l'Orient, soit comme une image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale [...] ces pensées se sont trouvées tour à tour et presque sans l'avoir voulu hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même, car l'Espagne, c'est encore l'Orient ; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique ».

Les *Orientales* d'Hugo sont publiées en 1829, un an à peine avant la prise d'Alger par le corps expéditionnaire français, prélude à la conquête de l'Algérie qui allait accroître l'intérêt des français pour un Orient qui restait encore mal défini et mal localisé.

Le goût orientaliste du 19<sup>ème</sup> siècle est à l'opposé des turqueries bouffonnes des siècles précédents. Il traduit une volonté d'ouverture et réclame l'authenticité dans la description de l'Orient et de ses mœurs. Il repose toutefois en grande partie sur un double fantasme. Le premier est d'ordre sensuel et procède de l'imaginaire du harem et son gynécée de captives lascives ainsi que de la vision onirique d'odalisques alanguies s'offrant au voyageur européen dans les vapeurs propices des bains turcs. Le deuxième fantasme est lui géographique, lié au pittoresque des paysages orientaux, à leur lumière et à leurs couleurs et surtout à l'immensité fascinante et inquiétante des grands espaces désertiques.

Hector Berlioz le plus grand des compositeurs romantiques français, céda peu à la mode orientaliste, si ce n'est dans son opéra *Les Troyens*, dans sa *Marche marocaine* et dans sa mélodie *La Captive*, rêverie musicale sur le poème éponyme des *Orientales* d'Hugo.

Au contraire de Berlioz, Félicien David, compositeur français aujourd'hui peu connu mais très célèbre à son époque, incarne la volonté de traduire en musique la passion française pour l'Orient, cet « *orientalisme* » qui a traversé tout le 19<sup>ème</sup> et la première moitié du 20<sup>ème</sup>. David participe au voyage en Orient du Père Enfantin et des saint-simoniens dont il fait partie. Il publie au retour en 1836, ses *Mélodies orientales pour piano*, véritable journal de voyage (*Promenade sur le Nil, Fantasia Harabi, Smyrne, le Harem*, etc..) et qui seront rééditées en 1845 sous le titre *Brise d'Orient et Les Minarets*. C'est en 1844 qu'il compose son plus grand succès, une ode-symphonie nommée *Le Désert* qui décrit en plusieurs tableaux les paysages sonores rencontrés par une caravane traversant le Sahara. On écoute pour la première fois une évocation fidèle de la musique orientale, dont les mélodies sont retranscrites dans une harmonie tonale, où sont insérés des rythmes au tempo lent typiquement oriental, et des mélodies sur ostinato. Le succès des représentations données au Théâtre Italien fût considérable et les procédés harmoniques et mélodiques de David seront longtemps repris par les compositeurs désireux d'évoquer les contrées orientales.

À la même époque, en 1850, le marseillais Ernest Rayer, dont les œuvres sont aussi peu données aujourd'hui que celles de Félicien David, compose au retour d'un long séjour en Algérie *Le Sélam*, ode symphonique orientale en cinq tableaux sur un livret de Théophile Gautier. On entend dans cet étonnant ouvrage qui obtint alors un grand succès, les hurlements des sorcières et la mélodie du muezzin. Pour la petite histoire musicale, Ernest Rayer dont les œuvres maîtresses furent les opéras *Sigurd* et *Salammo*, avait

composé pour les obsèques du Maréchal Gérard une marche funèbre passée à la postérité des salles de garde, sur des paroles attribuées à Théophile Gautier : le célèbre *De Profundis Morpionibus* !

L'orientalisme musical dix-neuviémiste avait trouvé ses prophètes en Sébastien David et Ernest Rayer et ils influenceront les œuvres exotiques de compositeurs post-romantiques comme Bizet et Camille Saint Saëns. La deuxième moitié du 19<sup>ème</sup> siècle allait en effet exacerber l'attrait français pour l'Orient en raison du développement du colonialisme, en particulier en Afrique et dans la péninsule indochinoise, et la tenue d'Expositions Universelles et d'Expositions Coloniales qui mettaient en scène de façon réaliste les paysages des contrées orientales et les mœurs de leurs habitants.

Camille Saint-Saëns avait séjourné plusieurs fois en Tunisie et en Algérie, cette dernière lui inspirant sa *Suite algérienne* et la *Bacchanale* de son opéra *Samson et Dalila*. Il séjourna aussi en Egypte et il rapporta d'un séjour à Louqсор son *Concerto n°5 pour piano*, baptisé *L'Égyptien* qui mêle un langage occidental à des emprunts à la musique locale. Saint-Saëns écrivit que le deuxième mouvement du concerto était « *une façon de voyager en Orient qui va même jusqu'en Extrême-Orient. Le passage en sol est un chant d'amour nubien que j'ai entendu chanter sur le Nil* ». Le compositeur devait étendre ensuite son imaginaire oriental jusqu'en Asie et au Japon avec son opéra *La Princesse Jaune*.

La deuxième moitié du 19<sup>ème</sup> siècle devait aussi voir éclore en France un exotisme particulier, *l'hispanisme musical*, dans la continuité d'un hispanisme littéraire abondant, thème de nombreux récits de voyages comme ceux de Théophile Gautier. Le séjour en France du compositeur et guitariste Fernando Sor et plus tard du violoniste et compositeur Pablo de Sarasate avaient attisé la curiosité des compositeurs français pour l'Espagne. Mais c'est surtout le particularisme musical ibérique, ses rythmes et ses instruments spécifiques qui furent la source d'inspiration de nombreux compositeurs comme Saint-Saëns (et son *Rondo capriccioso*), Massenet et ses opéras à thème espagnol (*Le Cid*, *Don Quichotte*, ...), Chabrier avec son *Espana* et sa *Habanéra*, Edouard Lalo et sa *Symphonie espagnole*. Avant eux, Georges Bizet avait donné sa fameuse *Carmen*, où interviennent séguedilles, fandangos, sévillanes et habanéras et où la guitare vient accompagner la *Chanson bohémienne* de l'héroïne. Bizet avait auparavant cédé à la veine orientaliste avec son opéra *Les Pêcheurs de perles* situé sur l'île de Ceylan et avec sa *Djamileh*, opéra-comique qui se passe au Caire. Il avait aussi donné dans l'*Adagio de sa Symphonie N°1*, composée à seize ans et découverte longtemps après sa mort, une remarquable mélodie orientalisante interprétée par un hautbois solo.

À la fin du 19<sup>ème</sup> siècle d'autres compositeurs post-romantiques français participent encore de la mode exotique : César Franck et ses *Djinns*, poème symphonique inspiré par le poème éponyme des *Orientales* d'Hugo, son élève Duparc qui met en musique *L'invitation au voyage* de Baudelaire, Léo Delibes qui place en Inde sa célèbre *Lakmé* tandis que Vincent d'Indy revient à un exotisme régional dans sa *Symphonie cévenole*.

Survient alors l'avant-gardiste Claude Debussy qui, s'il n'a pas écrit spécifiquement dans la veine orientaliste, a composé avec son œuvre symphonique impressionniste *La mer* une ode géniale au dépaysement, à l'appel du grand large, au travers du jeu des vagues et du dialogue du vent et des flots. Son œuvre *Iberia*, une des trois *Images pour orchestre* s'inscrit avec bonheur dans la grande tradition hispanisante de la musique française.

Contemporain de Debussy et impressionniste comme lui, Maurice Ravel manifesta dans toute son œuvre son goût pour l'exotisme et les sonorités tant hispaniques qu'orientales. Encore étudiant au conservatoire, en 1898, il écrit pour un futur opéra,

*Shéhérazade*, ouverture de féerie inspirée des *Mille et une nuits* et du succès éponyme de Rimski-Korsakov. Cette pièce est très mal accueillie, il renonce à écrire son opéra et il reprendra la partition en 1903 pour mettre en musique trois poèmes de Tristan Klingsor réunis sous le même titre, *Shéhérazade*, dont le succès constant le fait régulièrement donner depuis lors.

**Extrait du poème ASIE de Klingsor :**

« *Asie, Asie, Asie,  
Vieux pays merveilleux des contes de nourrice  
Où dort la fantaisie comme une impératrice  
En sa forêt tout emplie de mystère.  
Asie, je voudrais m'en aller avec la goélette  
Qui se berce ce soir dans le port  
Mystérieuse et solitaire* »

**« L'ailleurs vécu » de l'époque moderne**

À l'orée du 20<sup>ème</sup> siècle, la mode de l'orientalisme musical persiste encore mais son expression va changer de forme. La généralisation des voyages, les moyens de transports de plus en plus nombreux, commodes et rapides permettent désormais une connaissance exacte de l'étranger et en particulier des contrées orientales les plus éloignées. Une exigence de vérité et de respect de l'original se fait donc jour et bouscule les retranscriptions du siècle précédent, même les plus sincères comme celles de Félicien David et d'Ernest Rayer qui tombent rapidement dans l'oubli. Ce phénomène est aggravé par la faiblesse intrinsèque de ces œuvres dont la seule caractéristique était celle d'un exotisme exclusif condamné à l'obsolescence. Le musicologue Jean Pierre Bartoli a pu écrire : « *Si les œuvres de Mozart et de Debussy subsistent, ce n'est pas à cause de leur exotisme qui se révèle inexact, mais pour leur intérêt musical d'un point de vue européen* ».

Nombreux seront au 20<sup>ème</sup> siècle les compositeurs qui s'intéresseront aux formes musicales d'autres cultures pour les intégrer dans leurs œuvres sans chercher un simple effet de dépaysement. Ainsi, la culture musicale extrême-orientale apporte aux jeunes compositeurs français des matériaux originaux leur permettant de renouveler leur expression, qu'il s'agisse d'échelles pentatoniques, de la gamme par tons, ou des sonorités des percussions. L'Orient n'est plus objet mais acteur de la création musicale, et la modification du langage musical le fait entrer de plain-pied dans la conception même de l'œuvre.

André Jolivet utilise dans son concerto pour piano (1949) des éléments empruntés à la « musique tropicale » d'Afrique, d'Extrême-Orient et d'Asie, dans une volonté d'universalité. Maurice Emmanuel explore les modes hindous (1920), Lili Boulanger emprunte à une mélodie asiatique dans sa *Vieille prière bouddhique* (1916) et André Messager à un chant birman pour sa comédie musicale *L'Amour masqué* (1923).

Deux compositeurs contemporains, fortement influencés par les musiques « orientales » écoutées au cours de leurs voyages, retiendront pour terminer notre attention :

Jacques Ibert d'abord qui dirigea longtemps la Villa Médicis de Rome. En 1922, au retour d'une croisière en Méditerranée, il compose *Escapes*, une suite symphonique en trois mouvements : Rome-Palermo, Tunis-Nefta, et Valencia.

Olivier Messiaen ensuite dont la rythmique et le système mélodique des œuvres ont d'abord été influencés par la musique indienne. Séjournant au Japon, dont les

paysages et le chant des oiseaux le fascinent, il écrit au retour *Sept Haïkai* sur le modèle des poésies haïku et de leur concision, comme l'haïkai N°5 : *Miyajima et le torii*.

## Conclusion :

Musique et voyage sont complémentaires et procèdent d'une même volonté de fuite, qu'on a pu qualifier de « fuite positive ». À ce titre cette quête de sonorités venues d'un ailleurs lointain et différent, qu'elle soit imaginaire ou ait fait au contraire l'objet d'un voyage bien réel, et qui définit l'exotisme musical, a représenté et représente encore une passion française.

Musiques d'un voyage intérieur ou musiques procédant d'un voyage physique, musiques imaginées ou au contraire musiques retranscrites, elles ont constitué pour les compositeurs un sujet permanent d'inspiration et ont donné à la composition française plusieurs chefs d'œuvre éternels qui bien sûr n'occultent pas ceux produits par la même source d'inspiration dans d'autres pays occidentaux comme l'Allemagne.

Aujourd'hui, les moyens modernes d'enregistrement et de reproduction sonore ont permis aux ethnomusicologues de recueillir et de diffuser largement les multiples pratiques musicales traditionnelles propres à chaque continent, à chaque pays, à chaque région. Cette connaissance donne la possibilité aux créateurs contemporains de s'essayer à des techniques de composition différentes et à une multitude de sonorités nouvelles. En contrepartie la notion même d'exotisme, au sens où nous l'avons connue jusqu'ici, est en train de disparaître, à l'heure du tourisme de masse au sein du village mondial et à mesure que progresse à l'échelle planétaire un modèle sonore dominant d'origine anglo-saxonne qui gomme rapidement tous les particularismes musicaux.

Il nous reste donc à espérer qu'à l'avenir la mondialisation et son uniformisation culturelle donnent aux créateurs la possibilité d'écrire des chefs d'œuvre équivalents à ceux produits jusqu'ici par l'exotisme musical.

## BIBLIOGRAPHIE

ALBERA Philippe, *Les leçons de l'exotisme*, Cahiers d'ethnomusicologie, 9 (1996), p. 53-84.

BARTOLI Jean-Pierre, *La musique française et l'orient, à propos du Désert de Félicien David*, Revue internationale de musique française, 6 (1981), p. 28-36

BARTOLI Jean-Pierre, *L'orientalisme dans la musique française du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Revue belge de musicologie, L1 (1997), p. 137-170.

BARTOLI Jean-Pierre, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, éd. François Pouillon (2008).

DEBUSSY Claude, *Lettres*, par F. Lesure, Paris, éd. Hermann (1980).

HUGO Victor, *Les Orientales, préface*, Paris, éd. Garnier-Flammarion (1968).

PERIER Alain, *Messiaen*, Paris, Seuil (Solfèges) (1979).

SCHNEIDER Corinne, *La musique des voyages*, Paris. Fayard/Mirare (2019) [Ouvrage remarquable comportant une bibliographie très complète].

SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Livre de poche/Fata Morgana (1978).