



# LES PECHEURS DE PERLES

Opéra en trois actes de Georges Bizet

**Livret de Michel Carré et Eugène Cormon**

1863



**DOSSIER PÉDAGOGIQUE**

**SOMMAIRE**

<b>A. Introduction</b> .....	3
<b>B. Georges Bizet (1838-1875)</b> .....	3
Enfance et études musicales .....	3
Le Prix de Rome et les premières partitions lyriques .....	4
Dans l'ombre des grands .....	4
<i>Carmen</i> .....	5
<b>C. L'argument</b> .....	6
Acte I.....	6
Acte II .....	6
Acte III .....	6
<b>D. Histoire d'une œuvre</b> .....	7
Le Théâtre Lyrique et ses directeurs.....	7
L'élaboration du livret .....	8
La création .....	11
<i>Les Pêcheurs</i> après leur création.....	12
<b>E. La musique des Pêcheurs de perles</b> .....	13
La répartition des rôles.....	13
Le duo de Zurga et de Nadir à l'acte I.....	13
La romance de Nadir à l'acte I .....	14
Le duo de Nadir et de Leïla accompagné du chœur à l'acte I .....	14
Le récitatif et la cavatine de Leïla à l'acte II .....	14
La chanson de Nadir puis le duo avec Leïla à l'acte II .....	15
Le duo de Leïla et de Zurga à l'acte III.....	15

<b>F. L'orientalisme</b> .....	16
Définition.....	16
L'orientalisme avant le XIX <sup>e</sup> siècle.....	16
L'orientalisme au XIX <sup>e</sup> siècle .....	17
<b>G. L'orientalisme en littérature et en peinture au XIX<sup>e</sup> siècle</b>	20
La littérature .....	20
La peinture.....	21
<b>H. L'orientalisme en musique</b> .....	22
Histoire .....	22
Un chef-d'œuvre orientaliste créé à l'Opéra Comique : <i>Lakmé</i> de Léo Delibes (1836-1891).....	23
<b>I. La production de l'Opéra Comique</b> .....	24
Leo Hussain, un jeune chef anglais rompu au répertoire français .....	24
Yoshi Oïda, un metteur en scène « oriental » venu en Occident.....	24
Sonya Yoncheva dans le rôle de Leïla .....	25
Dimitri Korchak dans le rôle de Nadir .....	25
André Heyboer dans le rôle de Zurga .....	25
Nicolas Testé dans le rôle de Nourabad.....	26
<b>J. Bibliographie</b> .....	26
Bibliographie .....	26
Discographie.....	26
DVD .....	26

## A. INTRODUCTION

Bizet n'avait que 25 ans lorsqu'il créa *Les Pêcheurs de perles* dans l'institution alors la plus dynamique de la capitale. Ouvert aux débutants, le Théâtre Lyrique s'était imposé avec le *Faust* de Gounod et Berlioz y préparait ses *Troyens à Carthage*. Inspiré de *La Vestale* et de *Norma*, cet ambitieux drame d'amour offrait à Bizet un sujet oriental favorable à son inspiration. Sur l'île de Ceylan, entre ciel et mer, Leïla et Nadir tentent d'imposer la loi du cœur à un peuple que commandent des passions primitives. Comme plus tard dans *Carmen*, Bizet consacre sa parfaite maîtrise des moyens à affirmer la valeur suprême des émotions. Encouragé par Gounod, Bizet fut félicité par Berlioz pour son originalité précoce. Jamais reprise de son vivant, l'œuvre a connu le succès dès son entrée au répertoire de l'Opéra Comique. Cette nouvelle production sera mise en scène par Yoshi Oïda et dirigée par Leo Hussain à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

Agnès TERRIER, dramaturge de l'Opéra Comique de Paris

## B. GEORGES BIZET (1838-1875)

### Enfance et études musicales

Georges Bizet est né le 25 octobre 1838 à Paris, d'une mère mélomane et d'un père professeur de chant et compositeur à ses heures. Ils encouragent la vocation précoce de leur fils unique avec l'oncle maternel François Delsarte, brillant professeur de déclamation lyrique et pionnier de la redécouverte du répertoire baroque. L'enfant devient un pianiste remarquable doué d'une prodigieuse mémoire. La littérature, seconde passion, fera hésiter le jeune homme entre les deux écritures et amènera le compositeur à prendre une part active dans l'élaboration de ses livrets.

À dix ans, Bizet entre au Conservatoire alors dirigé par Auber, père du grand opéra romantique et maître de l'opéra-comique. Il suit la classe de piano de Marmontel (qui sera le professeur de Debussy) avec Ernest Guiraud, celle de solfège du frère d'Alkan avec Léo Delibes, celle d'orgue de Benoist avec Camille Saint-Saëns, celle de composition d'Halévy - le compositeur de *La Juive* - avec Lecocq et Paladilhe. Le brillant étudiant accumule les premiers prix de 1849 à 1855 et commence à publier des pièces pour le piano. L'opus 1 est attribué à une *Grande valse de concert* en 1854. L'année suivante est créée la *Symphonie en ut* sous la direction de Jules Pasdeloup : Bizet a 16 ans ! Il a rencontré Gounod, de 20 ans plus âgé, vers 1853. Cet aîné devient un ami, un employeur pour des travaux d'arrangement ou des tâches de répétiteur, et sera un modèle parfois encombrant.

## Le Prix de Rome et les premières partitions lyriques

Offenbach dirige le petit théâtre très à la mode des Bouffes Parisiens lorsqu'il lance en 1856 un concours d'opérette. Bizet arrive premier ex aequo avec Charles Lecocq. L'année suivante, *Le Docteur Miracle* est représenté avec un joli succès. Fort de ce début public et des encouragements de Rossini, Bizet remporte le premier prix de Rome en 1857, à 19 ans.

De 1858 à 1860, son séjour à la Villa Médicis lui permet de prendre conscience de sa vocation pour le théâtre. Il apprend à canaliser sa facilité par la rigueur. Son anticléricalisme, qui l'a écarté de l'orgue, lui interdit la composition sacrée et il se tourne vers l'opéra bouffe avec *Don Procopio* - qui ne sera créé qu'en 1906 à Monte-Carlo. Très intéressé par la vie lyrique européenne, il critique l'évolution de Verdi et s'inquiète des difficultés de Gounod dont *Faust* est créé en 1858 au Théâtre Lyrique.

L'année de son retour à Paris est marquée par la mort de sa mère, la découverte de Wagner, qu'il trouve à la fois génial et « rasant », et la rencontre de Liszt qu'il éblouit au piano. Mais réticent aux mondanités, Bizet s'est détourné d'une carrière de concertiste, de « saltimbanque ». Il donne des leçons pour vivre, travaille pour l'éditeur Choudens et répond aux sollicitations de Gounod, Reyer, Delibes, Berlioz et Thomas pour les seconder dans leurs créations.

Un opéra-comique en un acte, *La Guzla de l'Emir*, n'est jamais représenté et perdu mais en 1863, son *Scherzo* est remarqué aux Concerts Populaires de Padeloup. Léon Carvalho lui commande un ouvrage de grandes dimensions, *Les Pêcheurs de perles*, pour le Théâtre Lyrique, l'institution parisienne la plus dynamique en matière d'élargissement du répertoire. L'œuvre fait parler du compositeur de 24 ans sans s'imposer au public.

## Dans l'ombre des grands

Bizet s'installe alors au Vésinet une partie de l'année et travaille à *Ivan IV*, un grand opéra à l'ancienne qui ne sera jamais représenté de son vivant. À Paris, il fréquente les salons où il joue parfois ses compositions pour le piano comme *Les Chants du Rhin*, publiés en 1865. Le titre témoigne d'un goût tourné vers l'Allemagne romantique de Mozart à Schumann, même s'il ne fera jamais le voyage. L'année suivante, Léon Carvalho lui commande *La Jolie Fille de Perth* d'après Walter Scott. La création est reculée au profit de *Roméo et Juliette* de Gounod qui remporte un vif succès. Bizet se crispe à l'égard de Gounod, comme par ailleurs devant les succès d'Offenbach et les débuts prometteurs de Massenet. Le 26 décembre 1867, *La Jolie Fille* est appréciée d'une partie de la critique mais reçoit un accueil trop froid pour se maintenir longtemps à l'affiche.

Malgré un contexte familial complexe chez les Halévy, Bizet parvient en 1868 à épouser Geneviève, la fille du compositeur décédé quelques années plus tôt. De ce mariage naîtra un fils en 1872 - en réalité le second de Bizet qui en a eu un illégitime en 1862. Sous le nom de son deuxième mari, la brillante et mondaine Geneviève Straus deviendra le modèle de la duchesse Guermantes.

En 1869, sa symphonie *Roma* est créée par Padeloup. La guerre contre la Prusse interrompt divers projets et Bizet est mobilisé dans la Garde nationale. Le siège de Paris renforce ses convictions républicaines. La Commune, qu'il vit du Vésinet, accentue son scepticisme, une tendance à la misanthropie et sa farouche indépendance de créateur. En 1871, peu après la publication des pièces pour piano de *Jeux d'enfants*, il participe à la fondation de la Société Nationale de Musique pour la

promotion de la musique de chambre française, au côté de Guiraud et de Saint-Saëns. Il ne compose guère dans ce genre mais s'y produit en récital, interprétant la *Suite hongroise* de et avec Massenet, une réduction pour deux pianos de *Roma*, ou créant la *Sonate op. 12* de Lalo avec Pablo de Sarasate.

## **Carmen**

Il reçoit enfin sa première commande de l'Opéra Comique sur un acte de Louis Gallet inspiré de Musset. L'exotique *Djamileh* est créée le 22 mai 1872 en complément du *Médecin malgré lui* de Gounod. L'ouvrage est desservi par son interprète mais estimé par les musiciens. Il ne se maintient guère au répertoire mais Bizet sait qu'il a trouvé sa voie, même si les critiques les moins éclairés continuent à le taxer de wagnérisme.

D'ailleurs, il reçoit aussitôt commande d'un ouvrage en trois actes, avec Meilhac et Halévy : ce sera *Carmen*, sujet choisi quelques mois plus tard. Le 1<sup>er</sup> octobre 1872, *L'Arlésienne* de Daudet est créé au Vaudeville avec la musique de scène de Bizet. Malgré le luxe de la production, l'échec est complet mais la suite d'orchestre créée le 10 novembre aux Concerts Populaires remporte un beau succès. Par ailleurs, le célèbre baryton Jean-Baptiste Faure l'encourage à lui écrire un opéra avec Louis Gallet : ils s'accordent sur un *Cid* qui mobilise Bizet en 1873 mais restera inachevé car l'Opéra brûle cet automne-là. En 1874 est créé l'ouverture dramatique *Patrie*, dédiée à Massenet. Les *Vingt mélodies* sont publiées chez Choudens tandis que les répétitions de *Carmen* débutent en septembre. Bizet assiste le 5 janvier 1875 à l'inauguration du Grand Opéra (Palais Garnier), puis reçoit la légion d'honneur en février.

Le manque de succès de *Carmen* en mars avive les doutes d'un musicien surmené et anxieux. Déjà fréquemment sujet aux angines et au rhumatisme articulaire, Bizet commet l'erreur de se baigner dans la Seine un soir de mai. Il meurt quatre jours plus tard d'une crise cardiaque, le 3 juin 1875, à 36 ans.

Agnès TERRIER, dramaturge de l'Opéra Comique



Portrait de Georges Bizet en 1875

## C. L'ARGUMENT

### Acte I

Ceylan, avant l'occupation anglaise. Chaque année, une communauté de pêcheurs revient s'établir sur la même plage pour la pêche rituelle.

L'austère Zurga se fait désigner comme chef. Son premier geste consiste à accueillir Nadir, jeune et vaillant chasseur de fauves qui revient auprès des siens après un long voyage. Les deux hommes sont liés par une vieille amitié et surtout un serment : épris tous deux d'une prêtresse lors d'un voyage à Candi, ils ont juré de renoncer à cet amour interdit et de préserver leur lien.

Paraît alors la nouvelle prêtresse qui, comme chaque année, vient veiller sur la pêche. Le peuple l'accueille et Zurga lui fait jurer de rester voilée et pure, au prix de la plus belle perle ou de la mort. La mystérieuse Leïla jure non sans trembler : elle a reconnu Nadir.

Lui aussi l'a entendue. Il se reproche d'avoir, parjure, suivi la jeune femme depuis leur rencontre à Candi.

Le prêtre Nourabad mène Leïla sur le rocher sacré. Le soir tombe sur les invocations du peuple et la prière de Leïla. Elle entend avec ravissement la voix de Nadir se mêler à la sienne.

### Acte II

Comme Nourabad s'apprête à laisser Leïla passer sa première nuit sur le rocher, elle lui raconte son premier acte de vaillance, lorsqu'enfant elle a protégé un fugitif de ses agresseurs et reçu de

lui une chaîne en remerciement. Aussitôt seule elle voit surgir Nadir. Ils ont leur première véritable entrevue, malgré l'interdit.

Comme si les cieus les dénonçaient, un orage se lève. Nourabad surprend Nadir. Le peuple alarmé s'en prend à Nadir et à Leïla que dénonce Nourabad. Zurga s'interpose et veut favoriser leur fuite mais reconnaissant Leïla, que Nourabad a dévoilée, il les condamne à la mort.

### Acte III

Tandis que l'orage se calme, Zurga médite, se repent et aspire au pardon de la femme qu'il a aimée et de son ami. Leïla obtient une dernière entrevue avec son juge. Elle demande grâce pour Nadir mais révélant son amour pour le chasseur, elle provoque la fureur jalouse de Zurga.

Lorsque Nourabad vient la chercher pour son exécution, elle donne son collier à un pêcheur. Zurga s'en saisit et la suit précipitamment.

Pendant ce temps, Nadir attend le châtiment, environné des pêcheurs enivrés par les libations sacrées.

Leïla et Nadir seront frappés au premier rayon du soleil. Enfin unis, ils attendent la mort dans l'extase. La lueur qui paraît n'est pas l'aube mais un incendie qui ravage le camp : allumé par Zurga, dont Leïla avait sauvé la vie jadis, il permet aux amants de s'enfuir dans la confusion.

Agnès TERRIER, dramaturge de l'Opéra Comique

## D. HISTOIRE D'UNE ŒUVRE

### Le Théâtre Lyrique et ses directeurs

En 1847, Alexandre Dumas inaugure une nouvelle salle à Paris appelée Théâtre Historique au 72 boulevard du Temple (aujourd'hui, 10 place de la République). Cette scène a pour vocation de créer les ouvrages sortis de la plume de ce brillant écrivain (*La Reine Margot* et *Le Comte de Monte-Cristo* y sont notamment créés). Très vite, les dépenses engendrées par des plateaux et des décors somptueux mettent Dumas au bord d'un gouffre financier : celui-ci se déclare en faillite en 1850.

En 1851, Edmond Seveste, jouissant du « privilège » (nom de l'autorisation administrative de l'époque) d'ouvrir une troisième salle parisienne consacrée à l'art lyrique (après l'Opéra et l'Opéra Comique), fait du Théâtre-Historique « l'Opéra-National ». Le nouvel établissement cherche à mettre en avant les productions des jeunes compositeurs. En 1852, la direction de l'Opéra-National est reprise par son frère Jules. Celui-ci change le nom de la salle qui s'appellera désormais le Théâtre Lyrique. Cette salle n'existe plus à l'heure actuelle : elle a été remplacée par le Théâtre de la Ville.

Léon Carvalho (1825-1897) prend la direction du Théâtre Lyrique de 1856 à 1860, puis de 1862 à 1868. Il joue un rôle particulier dans la carrière de Bizet car il est le commanditaire non seulement des *Pêcheurs de perles* mais aussi de *L'Arlésienne*. Diplômé du Conservatoire, il n'est pas parvenu à se faire une place d'interprète, c'est pourquoi il s'est tourné vers l'administration

d'établissements. Il épouse, en 1853, Madame Marie-Caroline Félix-Miolan (1827-1895), l'une des plus grandes divas de la scène parisienne de l'époque. La seule participation de la cantatrice à une production lyrique permet souvent de remporter un franc succès auprès du public.



Le Théâtre Lyrique en 1863  
(gravure parue dans le journal *L'illustration* du 15 décembre 1863)

Sous l'ère Carvalho, la programmation du Théâtre Lyrique s'établit autour de trois axes : la production d'œuvres étrangères traduites en français (celles de Mozart et Weber par exemple), la production d'œuvres de compositeurs dont la notoriété est réelle

(celles d'Halévy, d'Adam, ou encore de Berlioz avec ses *Troyens* en 1863), et la production d'œuvres de jeunes compositeurs français. En 1863, alors que la salle vient d'être transférée place du Châtelet, le Théâtre Lyrique perçoit, pour la première fois, une subvention de 100 000 livres de la part de l'État. En contrepartie de cette subvention, « le directeur du Théâtre Lyrique devra chaque année faire représenter au moins une pièce en trois actes, dont la musique aura été composée par des élèves pensionnaires ou anciens pensionnaires de France à Rome, n'ayant encore eu aucun ouvrage commandé à Paris<sup>1</sup> ». Les anciens pensionnaires de France à Rome sont des artistes ayant remporté le « Prix de Rome », un concours très prestigieux datant de Louis XIV et ouvert à la composition musicale en 1803. Les pensionnaires sont logés une ou plusieurs années à la Villa Médicis à Rome au frais de l'État français pour travailler et approfondir leur art. Le « Prix de Rome » est une forme de mécénat de la part du pouvoir politique. Bizet est justement un ancien pensionnaire de la Villa Médicis et son talent de compositeur commence à se faire connaître à Paris. Léon Carvalho lui propose donc d'écrire une pièce en trois actes : elle permettra à Bizet de se faire connaître dans le monde lyrique et à Carvalho d'empocher sa subvention. Conscient du poids que peut avoir une telle commande pour sa carrière, Bizet dédie l'œuvre au directeur du Théâtre Lyrique. Dans le *Moniteur universel* le 7 octobre 1863, Rovray ajoute, en parlant des *Pêcheurs* : « Un compositeur ne peut compter que sur Paris ; malgré d'honorables et courageux essais qu'on a faits sur quelques théâtres de province pour favoriser ce qu'on appelle, d'un assez vilain mot, la

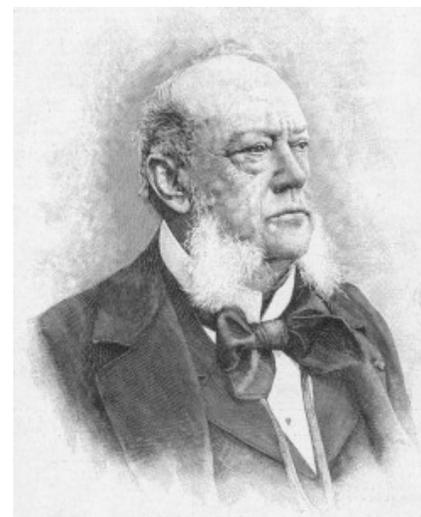
---

<sup>1</sup> Arrêté du 5 juin 1863

déconcentration musicale, ce n'est qu'à Paris que l'on peut se faire un nom ».

## L'élaboration du livret

Bizet ne dispose que de quelques semaines pour écrire son opéra, ce qui va l'obliger à un travail acharné. Un ami se souviendra de son labeur dans une lettre du 11 octobre 1863 : « Je n'ai pas oublié cette existence de reclus et ce travail forcé que vous vous étiez imposés et au milieu desquels je vous trouvais toujours alors que votre partition ne s'appelait encore que *Leïla* ».



Léon Carvalho

Le livret qu'on lui propose est le fruit de la collaboration, en 1863, de deux librettistes connus à l'époque : Eugène Cormon (1811-

1903) et Michel Carré (1821-1872). Leur première collaboration remonte à 1860 avec *Les Pêcheurs de Catane* mis en musique par Maillart. Il est fréquent au XIX<sup>e</sup> siècle que deux auteurs collaborent à la création d'un livret d'opéra ou d'une pièce de théâtre. Michel Carré, père du cinéaste Michel Carré (1865-1945) et oncle du directeur de l'Opéra Comique Albert Carré (1852-1938), a l'habitude de travailler avec Jules Barbier. Eugène Cormon, de son côté, est directeur de la scène de l'Opéra de Paris de 1859 à 1871. Il laisse un catalogue d'environ deux cents œuvres dramatiques, notamment des opéras-comiques. Beaucoup de ces œuvres sont écrites en collaboration avec d'autres auteurs de l'époque. Il travaille, en 1867, avec Hector Crémieux sur *Robinson Crusoé*, un opéra-comique de Jacques Offenbach ; ou encore avec Adolphe d'Ennery (1811-1899), en 1874, dans *Les Deux Orphelines*, pièce de théâtre très populaire présentée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Pour alimenter leur imagination, Michel Carré et Eugène Cormon s'appuient sur l'ouvrage d'Octave Sachot paru quelques temps avant la commande du Théâtre Lyrique : *L'Île de Ceylan et ses curiosités naturelles*. Si le livret des *Pêcheurs de perles* est un nouvel exemple du pouvoir de suggestion des récits de voyage dans la créativité littéraire du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, rien, pourtant, n'est fidèle à une quelconque réalité. Comme le dit Piotr Kaminski : dans cet opéra, « seuls les coquillages sont d'origine <sup>2</sup> ».

Le livret n'est pas de tout premier ordre. Les auteurs, eux-mêmes, reconnaissent que « si nous avons connu le talent de Monsieur

---

<sup>2</sup> KAMINSKI Piotr, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, 2003.

Bizet, nous ne lui aurions jamais donné cette pièce ». Plusieurs remaniements marquent l'élaboration du livret. Le titre change : de *Leïla* il devient *Les Pêcheurs de perles*. De l'évocation d'un personnage central, il devient un titre généraliste qui ne suggère rien de l'histoire, si ce n'est le groupe au milieu duquel elle se déroule. D'ailleurs, le lieu, lui aussi, est modifié : du Mexique, l'action est finalement transportée sur l'île de Ceylan, en Asie. On imagine bien les difficultés des décorateurs pour se fier aux deux librettistes : entre des décors mexicains et des décors de Ceylan, la différence est tout de même notable. D'autre part, trois personnages disparaissent entre les premières versions et celle créée en septembre 1863. Ces tergiversations dans le livret sont d'emblée un véritable handicap pour Bizet et pour le bon déroulement de son travail de composition.

La presse se fait l'écho de ces vicissitudes :

« Après avoir pris à Monsieur de Jouy son second acte, les auteurs étaient fort embarrassés de leur larcin. D'abord, ils jugèrent nécessaire de faire mourir Leïla, et voilà Monsieur Georges Bizet condamné à pleurer toutes les larmes de son corps. Ils se ravisèrent ensuite et se dirent qu'un dénouement conjugal, qui renverrait les spectateurs contents, les changerait du tout au tout. On se décida à marier Leïla à Nadir. Mais le moyen de concilier ce mariage avec la jalousie de Zurga ? En sa qualité de roi, celui-ci pouvait et devait supprimer son rival en se donnant la loi pour complice, ce qu'un souverain, qui sait un peu son métier, ne manque jamais de faire. Monsieur Cormon inclinait au suicide ou au supplice de Zurga, qui, nonobstant sa présence herculéenne, eut pour son compte le péché de la Vestale. Monsieur Michel Carré, après y avoir mûrement réfléchi, trouva

quelque chose de piquant pour assaisonner cette union banale des deux amants au dernier acte. Zurga, ébranlé par les larmes d'une femme adorée, sacrifie son amour au bonheur de son ami et de sa maîtresse. Ce n'est pas tout, rival et roi magnanime, il met le feu à la maison de ses sujets. Cette habile diversion favorise la fuite de Nadir et de Leïla, qu'on se disposait à enterrer ou à brûler vifs.»<sup>3</sup>

B. Jouvin, *Le Figaro*, 8 octobre 1863

Les auteurs semblent « en panne » d'idées originales. Ils empruntent à *La Vestale* de Spontini (1774-1851) son acte II. Cette œuvre, donné en décembre 1807 à l'Opéra de Paris, raconte l'histoire d'une jeune fille, appelée Julie, qui, pour obéir à son père, devient vestale. Placée dans le temple, elle doit surveiller le feu sacré. Elle fait entrer Licinius dont elle tombe amoureuse alors qu'elle avait juré de ne jamais aimer qui que ce soit pour se consacrer à sa fonction. Lorsque Julie et Licinius chantent leur duo d'amour, le feu sacré s'éteint provoquant l'arrivée des prêtres et des vestales<sup>4</sup>. De son côté, Albert Soubies, auteur, en 1899, d'une *Histoire du Théâtre Lyrique, 1851-1871*, rapporte cette anecdote dans laquelle « Michel Carré, l'un des librettistes, ne savait, aux répétitions, quelle forme définitive donner au troisième acte, qui ne satisfaisait personne. Il faisait continuellement part de ses hésitations au directeur, qui finit par lui dire un jour : "Mettez-le au feu !". Ce mot de "feu" [...] produisit sur le librettiste une impression analogue, mais heureusement

---

<sup>3</sup> LACOMBE Hervé, *Genèse d'une œuvre et élaboration d'un style dramatique*, in *Les Pêcheurs de perles*, L'Avant-Scène Opéra, octobre 1989, n°124.

<sup>4</sup> *Ibid.*

plus inoffensive. Il lui suggéra, dit-on, l'idée de placer au dénouement un incendie.»<sup>5</sup>

Hervé Lacombe a également étudié les trois livrets des *Pêcheurs de perles* retrouvés aux Archives nationales. Ces trois exemplaires sont destinés à la censure, au souffleur et probablement au metteur en scène, vu le sens des indications au crayon. Ces livrets révèlent qu'au départ, l'opéra était conçu comme un opéra-comique avec une alternance de parties chantées et de dialogue parlés. Au fil des répétitions, les dialogues sont remplacés par des récitatifs, c'est-à-dire des séquences dialoguées mais chantées, accompagnées par l'orchestre et destinées à faire avancer l'action.

Aux changements des auteurs, il faut aussi ajouter ceux demandés par Bizet pour adapter les paroles à la musique, ou pour obtenir plus de détails dans la narration ou au contraire faire des coupures. De la même façon, le directeur du théâtre se mêle de la production : en apportant ses propres modifications, il espère garantir le succès auprès du public.

Nous ne savons presque rien du travail de Bizet sur *Les Pêcheurs de perles*. Le manuscrit autographe ne nous est pas parvenu et rien n'apparaît très clairement dans la correspondance. Nous nous doutons simplement que Bizet a dû puiser dans l'ensemble de ses connaissances et de son expérience, offrant ainsi une synthèse entre l'opéra-comique, l'opérette et l'opéra bouffe dans la forme plus noble et officielle de l'opéra. Le défi est nouveau et l'enjeu grand pour ce jeune compositeur.

---

<sup>5</sup> SOUBIES Albert, *Histoire du Théâtre Lyrique, 1851-1871*, Paris, Librairie Fischbacher, 1899.

## La création

Quatre mois seulement après que Carvalho a commandé un opéra de trois actes à Bizet, la création des *Pêcheurs de perles* a lieu au Théâtre Lyrique le 30 septembre 1863. Le plateau des solistes est exceptionnel : Léontine de Maësen est l'interprète de Leïla, François Morini est celui de Nadir, Jean-Vital Ismaël celui de Zurga, Prosper Guyot, enfin, est Nourabad. Les décors sont grandioses : « Le Théâtre Lyrique, depuis qu'il a 100 000 livres de rente, fait impérialement les choses. Il a magnifiquement renouvelé ses décors, ses costumes et créé un corps de ballet composé de vingt danseuses, dont quelques-unes peuvent lutter avec les premiers sujets de l'Opéra » dit Faulquemont dans *Le Journal de la semaine*.

L'accueil du public est plutôt froid et seuls les amis de Bizet venus en nombre tentent de favoriser le succès. Bizet est amené sur la scène à la fin de la représentation et la jeune école française, désireuse de se faire entendre, acclame le compositeur. Le futur librettiste de *Carmen*, Ludovic Halévy, repère ce soir-là le jeune compositeur. Il note : « Retenez bien ce nom, c'est celui d'un musicien ». Plus loin, il note aussi : « La partition est déjà très critiquée, très contestée. Pour moi, après trois auditions sérieuses, je m'entête à y trouver les plus rares qualités ».

Cette production ne connaît pas le succès et les recettes ne sont pas au rendez-vous. *Les Pêcheurs de perles* ne restent à l'affiche que pour dix-huit représentations (la dernière a lieu le 13 décembre 1863). La presse démonte l'ouvrage et critique très sévèrement le livret et le travail des auteurs. Le sens de l'histoire semble embrouillé : « Récompense honnête à qui pourra

m'expliquer le sujet des *Pêcheurs de perles* » écrit Cardon dans le *Figaro-programme* du 2 octobre. Quelques rares critiques soulignent la qualité musicale de l'ouvrage et prédisent à Bizet un bel avenir : « Georges Bizet s'est hautement affirmé comme compositeur. Sans être positivement un coup de maître, sa première œuvre est la garantie de son avenir. Il a de l'inspiration et de l'éclat. Il a commencé comme Delacroix, par un tableau vigoureux de ton » dit Ruelle dans le *Guide musical* du 8 octobre 1863. De son côté, Berlioz ne tarit pas d'éloge à l'égard du jeune Bizet :

« M. Bizet, lauréat de l'Institut, a fait le voyage de Rome ; il en est revenu sans avoir oublié la musique. A son retour à Paris, il s'est bien vite acquis une réputation spéciale et fort rare, celle d'un incomparable lecteur de partitions. Son talent de pianiste est assez grand d'ailleurs pour que, dans ces réductions d'orchestre qu'il fait ainsi à première vue, aucune difficulté de mécanisme ne puisse l'arrêter. Depuis Liszt et Mendelssohn, on a vu peu de lecteurs de sa force. Mais, sans doute, on l'eût comme à l'ordinaire claquemuré dans cette spécialité, sans l'intervention bienveillante de M. le comte Walewski et la subvention léguée au Théâtre Lyrique par cet ami des arts au moment où il quittait le ministère. Les cent mille francs dont M. Carvalho peut maintenant disposer annuellement lui donnent courage, et il ne recule plus devant les dangers que la plupart des prix de Rome passent pour faire courir aux directeurs des institutions musicales. La partition des *Pêcheurs de perles* fait le plus grand honneur à M. Bizet, qu'on sera forcé d'accepter comme compositeur, malgré son rare talent de pianiste lecteur. »

Hector Berlioz, *Journal des débats*, 8 octobre 1863



### **Les Pêcheurs après leur création**

Bizet renie dans un premier temps son œuvre avant d'y apprécier de jolies trouvailles pour un jeune compositeur. Mais *Les Pêcheurs de perles* ne seront jamais repris de son vivant. Plusieurs opéras jalonnent le catalogue des œuvres de Bizet après *Les Pêcheurs* : *La Jolie fille de Perth*, *Djamileh* et, bien sûr, *Carmen*, l'œuvre par laquelle Bizet atteint le sommet de la gloire. Le compositeur meurt quelques semaines après la création de cet opéra en 1875 et le succès remporté par l'ouvrage va remettre en lumière l'ensemble de l'œuvre de Bizet. Si, désormais, Bizet est une référence dans le paysage musical français, il est aussi un nom qui peut faire vendre.

Le succès de *Carmen* permet donc aux *Pêcheurs* d'être rejoués après la mort du compositeur. Seulement, l'opéra de 1863 est profondément remanié pour accroître les chances de plaire au public. Les ajustements, les remaniements et les suppressions opérés notamment dans la dramaturgie n'améliorent en rien ni la version proposée en 1885, ni la version de 1893 donnée à l'Opéra Comique. Ils retirent même bien souvent des éléments de qualité composés par Bizet. Ce genre de transformation est monnaie courante au XIX<sup>e</sup> siècle où l'on cherche moins à reconstituer la pensée d'un compositeur et son œuvre qu'on ne le fait aujourd'hui. La version donnée à l'Opéra Comique de Paris en juin 2012 sera la version donnée au Théâtre Lyrique de Paris en 1863.

## E. LA MUSIQUE DES PECHEURS DE PERLES

La musique des *Pêcheurs de perles* est celle d'un jeune compositeur qui se cherche encore, mais dont on sent parfaitement le génie. À seulement 25 ans, Bizet livre une œuvre de très bonne facture et de belle qualité : plus d'un compositeur aurait voulu écrire, à son âge, une telle œuvre. Plusieurs passages de l'opéra font partie des plus belles pages de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle.

### La répartition des rôles

Leïla .....	soprano
Nadir .....	ténor
Zurga .....	baryton
Nourabad .....	basse

### Le duo de Zurga et de Nadir à l'acte I : « C'est toi qu'enfin je revois »

Le duo est composé d'un récitatif (une séquence chantée et ponctuée par des accords d'orchestre : elle est destinée à faire avancer l'action) et d'un duo au cours duquel Zurga et Nadir partagent leur plaisir commun de se retrouver. On apprend dans cette scène qu'ils ont un jour aimé la même femme, mais qu'ils ont fait le serment d'oublier cet amour afin de rester ami pour toujours.

Cependant, grâce à la mise en musique de Bizet, on entend bien qu'ils sont tous deux encore sous l'emprise de l'amour. On ressent une pointe d'amertume chez Nadir lorsqu'il chante « De mon

amour profond, j'ai su me rendre maître » : sans doute l'inflexion de la ligne mélodique à cet endroit montre qu'il n'est pas tout à fait maître de ces sentiments. De la même façon, Zurga ne semble pas guéri. Une harmonie très inattendue et irrésolue surgit sous le dernier mot de la phrase : « Mon cœur a banni sa folie ».

Nadir rappelle à Zurga un événement de leur vie : le souvenir de la prêtresse de Candi. Bizet traite admirablement le souvenir jaillissant dans la mémoire de Zurga. L'orchestre disparaît quasiment en ne laissant que les violoncelles et les contrebasses en *pizzicatti* (les instrumentistes pincent les cordes au lieu de les frotter avec l'archet). Zurga semble hypnotisé par ce souvenir : « C'était le soir ! ».

S'ensuit un air en deux parties : la première évoque le souvenir de la déesse de Candi, la seconde célèbre l'amitié de Zurga et Nadir. Le chant de Nadir est solennel, l'accompagnement de l'orchestre est serein, la mélodie de la flûte est ample et planante. Tout cela illustre la majesté et la pureté qui se dégagent de la déesse avançant sous le regard de la foule. La chaleur des lignes mélodiques et l'amplitude de l'orchestre font entendre à l'auditeur que ce souvenir est brûlant dans le cœur des deux hommes. Mais la ligne de flûte reste tout à coup en suspension : l'instrument tient sa note qui est reprise par la sonorité plus tendue du hautbois. Ce changement nous entraîne dans un passage très court illustrant la rivalité grandissante des deux hommes. On retrouve ici l'image musicale du feu tel qu'on peut l'entendre aussi dans le *Don Giovanni* de Mozart. Brusquement, les sentiments positifs reprennent le dessus dans les esprits de Nadir et Zurga : ils chantent un hymne à leur amitié éternelle.

## **La romance de Nadir à l'acte I : « Je crois entendre encore »**

Sans doute l'un des plus beaux passages de cet opéra, voire l'un des plus beaux airs de tout l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette romance est l'une des pièces de bravoure pour les ténors, car elle est très aigüe. De plus, le caractère rêveur de la pièce nécessite une grande maîtrise de l'interprétation.

Dans le récitatif qui précède, Nadir croit reconnaître la voix de Leïla et en est complètement bouleversé. Il avoue être encore amoureux d'elle et avoir suivi sa trace en écoutant « ses doux chants emportés dans l'espace ». La romance commence par une courte introduction où l'on entend un instrument à la sonorité très enivrante, le cor anglais, accompagné par les violoncelles. La romance ne commence véritablement, avec son mouvement lancinant et poétique, qu'au terme de cette introduction dont la direction est assez indéfinie : s'agit-il d'un court interlude orchestral ? du commencement d'un air ?

Nadir chante une mélodie strophique dont la longueur des phrases s'oppose au court motif répété des cordes graves. Le motif des violoncelles a plusieurs conséquences. Par sa répétition infinie et son rythme à trois temps, il donne un caractère berceur à la romance (rappelons que Nadir doit s'endormir au terme de ce passage), mais il contribue aussi au sentiment d'hypnose qui émerge dans cette séquence (Nadir est hypnotisé par la voix de Leïla qu'il suit depuis longtemps). Le caractère enchanteur de la voix de Leïla est accentué par les courts motifs des violons qui apparaissent à partir de « Aux clartés de étoiles » et donnent même le sentiment d'une hallucination.

## **Le duo de Nadir et de Leïla accompagné du chœur à l'acte I : « Ô dieu Brahmâ »**

Ce passage comporte plusieurs niveaux de lecture et la musique aide beaucoup à les comprendre, grâce aux caractères différents qu'elle donne clairement aux protagonistes. Leïla chante des invocations au dieu Brahmâ et à la déesse Siva. Ses vocalises suaves, pures et brillantes tranchent avec le caractère des réponses du chœur. Leïla, en invoquant le dieu et la déesse, s'adresse à Nadir dont on comprend qu'elle est aussi amoureuse : « Pour toi, pour toi que j'adore, ah ! je chante encore ». À l'opposé, le chœur ponctue le chant de Leïla par des mélodies qui rappellent l'opéra italien. Le caractère païen et naïf des Pêcheurs, qui ne comprennent pas encore le sens du chant de Leïla, est mis en avant de cette façon. Au milieu du chœur et de Leïla se trouve Nadir qui se réveille au son des vocalises de la prêtresse. Il apparaît alors que Leïla et la prêtresse de Candi, à laquelle Nadir faisait allusion dans sa romance, sont une seule et même personne. Cette séquence est un condensé de toute la dramaturgie de cet opéra. Elle révèle les talents de compositeur de Bizet et sa capacité à mettre en avant la psychologie des personnages grâce à la musique.

## **Le récitatif et la cavatine de Leïla à l'acte II : « Me voilà seule dans la nuit »**

Le récitatif évoque, par l'agitation de l'orchestre, l'angoisse et la peur de Leïla face à l'obscurité de la nuit. L'instrumentation et les harmonies mettent en valeur certains mots comme dans la phrase « Je frissonne, j'ai peur et le sommeil me fuit » avec l'entrée

suggestive du basson. Les cors ensuite assument la transition vers la cavatine qui contraste dans son caractère avec le récitatif. À l'angoisse succède la sérénité et l'apaisement. La sonorité des cors évoque le calme et la nature environnante qui permettent finalement à Leïla d'évoquer son amour pour Nadir. Le motif des flûtes et des clarinettes, tout en légèreté, « produisent un effet d'une ravissante originalité » dit Berlioz. La joie et le bonheur de Leïla sont soutenus par les arpèges des clarinettes et la chaleur de l'accompagnement des cordes. Cette cavatine est l'un des passages les plus réussis de cet opéra par la qualité du lien entre le texte, l'écriture musicale et l'instrumentation.

### **La chanson de Nadir puis le duo avec Leïla à l'acte II : « De mon amie, Fleur endormie »**

Cette séquence est essentielle dans l'opéra. Leïla et Nadir se sont séduits par leurs chants, à distance. Ce moment de l'opéra constitue leur première rencontre.

Le livret indique « Le son d'une guzla se fait entendre dans la coulisse ». Bizet prend le parti d'employer le hautbois placé en coulisse pour évoquer cet instrument, une sorte de violon avec une seule corde. Bizet joue avec son orchestre en le plaçant en partie dans la fosse et en partie en coulisse pour produire des effets de lointain. Nadir lui-même chante sa mélodie en avançant de la coulisse vers la scène pour donner la sensation à l'auditeur qu'il évolue sur sa barque. Nadir s'approche de la roche où se trouve Leïla qui entend sa voix. La chanson sensuelle de Nadir est écrite en deux strophes mélodiquement identiques : elle se développe par-dessus un accompagnement de harpe très simple qui fait toute son originalité.

Ensuite l'orchestre s'agite pour évoquer l'impatience et la fébrilité de Nadir accostant et de Leïla apercevant son amant. Le sommet de ce passage est bien évidemment la prière de Leïla enjoignant Nadir de partir pour éviter la mort : « Ah ! va-t'en, la mort est sur tes pas, Ah, pitié, éloigne-toi ». À cette séquence d'un dramatisme extrême succède un duo d'une grande tendresse entre Nadir et Leïla. Amené par la flûte et la clarinette en solo, comment ne pas y entendre une allusion à la romance de Nadir au travers des ponctuations régulières des cordes ? La mélodie exposée par l'amant est ensuite reprise par Leïla : cette écriture musicale permet de mettre l'accent sur leur amour réciproque et leur envie de ne former plus qu'un dans l'amour.

L'agitation de la partie centrale de ce duo contraste avec la partie précédente : « J'avais promis d'éviter ta présence ». Au milieu de ce chant d'amour réapparaît le terrible serment de Nadir et Zurga qui empêche les deux amants de vivre librement leur amour. Mais le climat s'apaise vite pour laisser la place à la vivacité de leurs sentiments réciproques : « Mon cœur charmé avait lu dans ton cœur ». La reprise de la mélodie initiale du duo, dans le mode majeur cette fois, vient conclure cet hymne à l'amour. Celui-ci est stoppé par l'arrivée de Nourabad et des Pêcheurs de perles qui prennent sur le fait les deux amants.

### **Le duo de Leïla et de Zurga à l'acte III : « Je frémis, je chancelle »**

Le duo de Leïla et Zurga, contrairement à celui entre la prêtresse et Nadir, ne comporte aucune mélodie chantée identiquement par les deux protagonistes. Symbole de l'amour à sens unique de Zurga pour Leïla, ce duo met d'autant plus en valeur la tragédie

vécue par Leïla et Nadir. Dans cette séquence, chacun des deux personnages chante à part et livre à l'auditeur les tourments qui le torturent. La prêtresse cherche à obtenir la grâce de Zurga tandis que ce dernier prend conscience de son propre drame d'aimer une femme promise au bûcher.

Le tournant de ce passage est le moment où Zurga prend conscience que Leïla aime Nadir. Lorsqu'elle chante « Accorde-moi sa vie, pour m'aider à mourir », Bizet réemploie une figure mélodique (le *gruppetto*) qui rappelle le duo de l'acte II où les amants chantaient leur amour. Zurga chante sans accompagnement « Pour t'aider à mourir » : cette absence de l'orchestre qui ne ponctue que par quelques accords sombres le questionnement de Zurga permet de se focaliser entièrement sur la psychologie et la fureur de ce personnage. En voulant tuer, par jalousie, Nadir et Leïla afin de les punir de leur amour, Zurga signe son tourment éternel puisque la prêtresse en profite pour lui dire qu'ils s'aimeront par-delà la mort. En lui tenant tête, Leïla sort triomphante de son duel avec le chef des Pêcheurs. La richesse de l'inventivité musicale et orchestrale de Bizet bat son plein dans cette scène éminemment tragique.

## F. L'ORIENTALISME

L'originalité de cet opéra vient de ce que son action se déroule sur l'île de Ceylan en Asie. Ce choix des auteurs du livret montre la force du courant orientaliste au XIX<sup>e</sup> siècle.

### Définition

L'orientalisme n'est pas un courant ni une technique artistique, mais plutôt un thème ou même une mode qui se répand en Europe entre le XVII<sup>e</sup> et le tout début du XX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, « L'Orient est une projection fantasmagorique forgée par la mentalité collective occidentale » dit Cécile Cayrol. Elle ajoute : « L'orientalisme, c'est l'Orient vu de son opposé, l'Occident ; c'est le regard que porte sur les paysages et les êtres l'Occidental imaginant l'Orient. Compromis entre fiction et réalité, il donne lieu à des représentations parfois fantaisistes d'un Orient tout droit sorti des *Mille et Une Nuits* [...] <sup>6</sup> ».

### L'orientalisme avant le XIX<sup>e</sup> siècle

Au XVII<sup>e</sup> siècle, on voit apparaître les « turqueries » dont on trouve de beaux exemples dans la littérature française : le célèbre épisode du « mamamouchi » du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière en 1670 (acte V, scène I, et la musique turque que compose Lully pour la cérémonie finale), ou encore la traduction du *Conte des Mille et une nuits* par Galland en 1711. Au Siècle des Lumières, en 1747, Madame de Pompadour se fait représenter en

---

<sup>6</sup> <http://expositions.bnf.fr/veo/reve/index4.htm>

princesse turque par Charles André Van Loo. Les portraits de personnages européens en habits orientaux sont fréquents dans la peinture galante du XVIII<sup>e</sup> siècle. De leur côté, Rubens et Rembrandt ont utilisé dans leurs tableaux des objets ramenés par les compagnies des Indes hollandaises, françaises et anglaises. En musique, l'orientalisme s'épanouit notamment au ballet (depuis *Les Indes galantes* de Rameau) et à l'opéra-comique. Sur le modèle français, Wolfgang Amadeus Mozart écrit *L'Enlèvement au sérail* en 1782 : l'histoire se déroule à la cour du pacha Selim. En France, le compositeur François-Adrien Boieldieu remporte un grand succès avec *Le Calife de Bagdad*, créé à l'Opéra Comique en 1800.

## L'orientalisme au XIX<sup>e</sup> siècle

L'orientalisme connaît son apogée au XIX<sup>e</sup> siècle. Les limites du territoire qu'il sous-entend ne sont pas clairement identifiables : « Rien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom », peut-on lire dans le *Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse. Les romantiques utilisent le terme « d'Orient » lorsqu'ils parlent de l'Espagne, de l'Afrique du Nord, des régions de l'Asie occidentale, de l'empire turc, de ce que l'on appelle aujourd'hui le Moyen et l'Extrême-Orient. Ces régions sont des moteurs pour l'imaginaire des artistes.

Quelles sont les raisons de cet engouement original dans l'histoire de la civilisation occidentale ?

## 1) L'expédition scientifique de la campagne d'Égypte

Napoléon a marqué de son empreinte le monde artistique de son siècle. Victorieux à la tête de son armée d'Italie en 1797, le jeune général Bonaparte est considéré comme trop encombrant et trop ambitieux par le Directoire. Celui-ci décide d'envoyer le jeune Corse en Égypte pour porter atteinte aux intérêts britanniques en Orient. Si cette campagne est militairement un échec complet, elle est un grand succès scientifique. Une équipe de savants et d'artistes prend part à l'expédition avec pour objectif d'apporter des techniques modernes à l'Égypte et de rapporter des relevés d'œuvres d'arts et de sites archéologiques en Occident. Vivant Denon, futur conservateur du Louvre et personnage central dans la politique artistique du Premier Empire, ramène en France des objets de grande valeur pour les exposer au Musée Bonaparte. Son ouvrage *Voyage en Égypte*, publié en 1802, sert d'inspiration aux artistes : l'Orient y est vu et vécu sur le vif, infiniment plus palpable que par les turqueries des siècles précédents. Quelques années plus tard, au contact des scientifiques ayant participé à l'expédition d'Égypte, Champollion découvre l'égyptien ancien et se passionne pour les hiéroglyphes qu'il déchiffre dans les années 1820.

## 2) L'indépendance de la Grèce

À partir de 1821, le peuple grec se soulève contre l'occupation ottomane. La révolte menaçant la domination turque, la Sublime Porte réprime féroce le mouvement et massacre la population grecque. Ce mouvement de libération est observé par l'ensemble du continent européen. Politiquement, la France, l'Angleterre et la Russie y voit une occasion d'éloigner la menace

ottomane en soutenant un mouvement chrétien contre elle. Idéologiquement, les écrivains et les artistes y voient le symbole de la lutte contre l'oppression et pour la liberté des peuples. L'Europe artistique et philhellénique s'engage dans la lutte contre les Ottomans. Lord Byron, membre du Comité de libération part se battre en Grèce. Il meurt pendant le siège de Missolonghi en 1824. Il devient alors le héros de la résistance du peuple grec. L'intervention de la France, de l'Angleterre et de la Russie permet la proclamation de l'indépendance grecque en 1830.



Thomas Philipps, *Lord Byron* (1788-1824)

### 3) La conquête et la colonisation de l'Algérie

En 1830, Charles X s'engage dans la conquête de l'Algérie. Malgré la reddition de l'émir Abd El-Kader en 1847, les combats continuent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour les écrivains et les artistes français, ce territoire africain à l'intérieur des frontières françaises est l'occasion de découvrir et de vivre au milieu de l'influence orientale, d'apprécier des horizons nouveaux où les paysages, les coutumes et les traditions algériennes non seulement attisent la curiosité des français, mais viennent aussi enflammer les imaginations romantiques.



Régis Augustin, *La reddition d'Abd el-Kader, le 23 décembre 1847*,  
Musée Condé de Chantilly

#### 4) Le déclin de la Sublime Porte

La guerre d'indépendance de la Grèce n'est que le début d'un lent déclin de l'Empire ottoman, qui voit sa zone d'influence diminuer considérablement en Méditerranée tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce déclin oblige l'Empire à s'ouvrir au monde occidental grâce aux échanges commerciaux, au partage des connaissances et au développement des réseaux de transports. Dans le cadre de cet esprit d'ouverture, le vice-roi d'Égypte, Méhemet Ali, offre à la France les deux obélisques qui se dressent à l'entrée du temple de Louxor à Thèbes. Seulement l'un des deux est rapatrié en France et installé à Paris, place de la Concorde, le 25 octobre 1836. Quelques décennies plus tard, Napoléon III invite le sultan Abdulazziz à l'Exposition universelle qui se tient à Paris en 1867. Le sultan, impressionné par le système éducatif français qu'il découvre pendant son voyage, fonde le lycée impérial de Galatasaray où l'enseignement est dispensé en français. Cette création est importante dans l'histoire turque puisqu'elle constitue alors, dans l'Empire ottoman, une fenêtre ouverte vers l'Occident où les futures élites réformatrices sont formées.



Le sultan Abdulazziz qui régna de 1861 à 1876

## G. L'ORIENTALISME EN LITTÉRATURE ET EN PEINTURE AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

Les expositions d'objets égyptiens à Paris, les réflexions autour de la liberté du peuple grec, l'actualité politique de la colonisation du Maghreb et les échanges culturels entre l'Empire ottoman et l'Occident inspirent aux artistes français une fascination toute particulière pour le monde oriental.

### La littérature

Victor Hugo exprime le mieux cette fascination. En 1829, dans la préface originale des *Orientales*, il écrit :

« Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ces pensées, toutes ces rêveries, et 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 écrivains romantiques, en ce début de siècle, cherchent à poser les fondements d'une littérature nouvelle. Ces recherches aboutissent, entre autres, à la prédominance d'un temps, le Moyen- Âge, et d'un espace, l'Orient. D'ailleurs, pour l'écrivain et philosophe allemand Karl Wilhelm Friederich von Schlegel, c'est

en Orient que se situe « le romantisme suprême » (*Discours sur la mythologie*).

En simplifiant, on peut distinguer deux types d'écrivains dans cette mode orientaliste : celui qui y a voyagé et celui qui, resté en France, a lu les ouvrages de ceux qui ont voyagé.

Ceux qui se sont rendus dans ces contrées lointaines en rapportent souvent un récit de voyage qui, sans être scientifique, décrit les lieux, les bâtiments, les sanctuaires, les paysages, mais aussi la vie des hommes et des femmes qui peuplent ces contrées, leurs coutumes, leurs traditions, leurs légendes et leurs mythes. Parmi les chroniques les plus connues, on retiendra *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand écrit en 1811, les *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient* de Lamartine, datés de 1833, le *Voyage en Orient* de Nerval de 1851.

Dans ces récits de voyage, l'auteur fait participer sa propre imagination lors de la rédaction de son récit. De même, le récit est une étape préliminaire pour celui qui prépare son propre voyage ou une source de rêve et de méditation pour celui qui reste<sup>7</sup>. À l'imagination de celui qui y est allé s'ajoute ensuite celle de celui qui est resté : la construction d'un imaginaire de l'Orient devient alors une entreprise collective. Victor Hugo écrit *Les Orientales* en 1829 : pourtant, il n'a jamais voyagé dans ces pays.

La poésie orientaliste se fonde notamment sur les récits de voyage. Le poète devient alors « transcripteur » et son

---

<sup>7</sup> SABATIER François, *Miroirs de la musique*, Paris, Fayard, 1995, vol. 2, p. 237 à 249.

l'imagination vient enjoliver la matière originelle que constitue non seulement le récit de voyage, mais aussi les fresques et les tableaux, les sculptures, la musique et plus tard, la photographie. Cette poésie vient aussi enflammer l'imagination des compositeurs : par exemple, César Franck (1822-1890) compose un poème symphonique sur le poème *Les Djinns* extrait des *Orientales* de Victor Hugo. Parmi les auteurs figurant dans cette veine poétique, il faut citer aussi Théophile Gautier (*Émaux et camées*, 1852), Alfred de Vigny (*Poèmes antiques et modernes*, 1823), Prosper Mérimée (*Tamango, Djoumane* ou encore *Carmen*) et Charles Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, 1857).

Pour les romans, les auteurs se documentent considérablement. Dans *Le Roman de la Momie* (1857), Théophile Gautier cherche à rester fidèle le plus possible à l'Histoire et décrit les objets du quotidien égyptien, retrouvés grâce aux fouilles archéologiques, avec une grande précision. De son côté, Gustave Flaubert publie en 1862 *Salammbô*, un roman historique qui évoque la révolte de Carthage au III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. Pour écrire ce roman, l'auteur lit tous les ouvrages sur la question, mais aussi voyage en Afrique du Nord au printemps 1858. Il dira à Ernest Feydeau en 1857 : « Pour qu'un livre "sue" la vérité, il faut être bourré de son sujet jusque par-dessus les oreilles ». Eugène Fromentin, romancier, historien de l'art et peintre, occupe une place originale dans l'histoire de la littérature car il écrit en peintre (*Un été dans le Sahara* en 1857, *Une année dans le Sahel* en 1859). Pour finir, l'écrivain Pierre Loti se sert de ses nombreux voyages en temps qu'officier de marine pour écrire des romans et des récits de voyages (*Aziyadé* (1879), *Le Roman d'un Spahi* (1881), *Le Mariage de Loti* (1882), *Madame Chrysanthème* (1887)). Son écriture

toujours précise et ciselée fait de lui l'un des principaux écrivains orientalistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle.

## La peinture

On retrouve dans la peinture orientaliste du XIX<sup>e</sup> siècle les mêmes comportements d'artistes : ceux qui se sont rendus sur place et ceux qui peignent à partir des comptes-rendus qui leur sont faits par les récits de voyage ou les toiles.

La mode orientaliste est dominée en peinture par Eugène Delacroix (1798-1863). *La Scène des massacres de Scio* (1824) fait référence à la répression ottomane en Grèce. Par la violence des couleurs et le dramatisme de la scène, ce tableau constitue un véritable manifeste de la nouvelle génération des peintres romantiques. Proche de l'esthétique d'un Rubens, cette toile tourne clairement le dos au classicisme et à la Grèce telle qu'avait pu l'imaginer un David par exemple. Delacroix est influencé par les écrits de Lord Byron qui s'est rendu en Grèce pour se battre aux côtés des insurgés. De ces lectures sortira aussi *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826). En 1830, l'Algérie s'ouvre aux artistes. Le bref séjour que Delacroix fait en Afrique du Nord en 1832 lui suffit pour infléchir l'ensemble de sa production. De multiples tableaux seront les fruits de ce voyage et des souvenirs conservés dans ces multiples carnets : *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834), *Noce juive dans le Maroc* (1841), *Les Convulsionnaires de Tanger* (1857).

Beaucoup de peintres se rendent dans les contrées orientales pour des voyages longs. En 1827, Alexandre Decamps voyage en Grèce et en Turquie. Adrien Dauzats, qui négocie le transfert de

l'obélisque du temple de Louxor vers Paris, visite le Proche-Orient à partir de 1830. L'aquarelliste Eugène Flandin participe à des fouilles archéologiques en Mésopotamie en 1844 pour retrouver les vestiges de Ninive, l'ancienne capitale assyrienne. Souvent, ces peintres ne créent qu'à leur retour au pays. Le voyage est le temps des croquis, des aquarelles, des dessins dans les carnets. Le retour est le temps de la construction d'une œuvre englobant toutes les images et les rêveries rapportées d'Orient.

Comme les écrivains, beaucoup de peintres n'ont pas l'occasion ni la possibilité de se rendre dans les contrées orientales. Antoine-Jean Gros, par exemple, ne pas participe pas à l'expédition d'Égypte de Bonaparte. Cela ne l'empêche pas de peindre *Le Combat de Nazareth* en 1801 et *Les Pestiférés de Jaffa* en 1804. De la même façon, Jean-Dominique Ingres peint de nombreuses baigneuses orientales, notamment *Le Bain turc* en 1863, sans jamais mettre un pied en Orient. Jean-Léon Gérôme peint, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, des scènes de l'expédition d'Égypte tout à fait imaginaires qui font presque office d'images d'Épinal : le célèbre *Bonaparte et son État-Major en Égypte* (1863), *Le général Bonaparte au Caire* (1867-1868), *Bonaparte devant le Sphinx* (1867-1868).

Si la littérature et la peinture se basent sur des voyages et des documents pour rendre une certaine vision de l'Orient, la musique elle, n'a souvent d'oriental que le titre, et l'histoire, dans le cas des opéras.

## H. L'ORIENTALISME EN MUSIQUE

### Histoire

La musique, elle aussi, est influencée par la mode orientale. Mais ces œuvres n'ont d'orientalisants que le titre ou les paroles. C'est le cas de nombreuses mélodies comme *L'Arabe jaloux* de Berlioz, *La Captive* de Reber, *Medjé* de Gounod, *Les Roses d'Ispahan* de Fauré, les *Mélodies persanes* de Saint-Saëns. Bizet écrit, par exemple, *Les Adieux de l'hôtesse arabe*. Les opéras sur des thèmes orientalisants sont eux aussi très nombreux. *Les Pêcheurs de perles* de Bizet ne sont pas le seul exemple puisque Bizet lui-même a écrit un second opéra « orientalisant » : *Djamileh* en 1872. On a parlé plus haut du *Calife de Bagdad* de Boieldieu (1775-1834) créé à l'Opéra Comique de Paris en 1800. Il faut noter aussi *L'Italienne à Alger* de Rossini (1792-1868) en 1813, *Ali Baba et les quarante voleurs* de Cherubini (1760-1842) en 1833, *Jérusalem* de Verdi (1813-1901) en 1847, *Lalla Rookh* de Félicien David (1810-1876) en 1862, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (1835-1921) en 1877 et, bien sûr, *Lakmé* de Delibes (1813-1891) en 1883.

Dans l'ensemble de ces œuvres, jamais la musique ne se sert du système musical musulman. Elle reste profondément occidentale et l'orientalisme n'apparaît que par courtes allusions, excepté chez Félicien David (1810-1876) et Camille Saint-Saëns (1835-1921). Félicien David est né dans le Vaucluse et il est, au début de sa carrière, maître de Chapelle de la cathédrale d'Aix et chef d'orchestre assistant du théâtre de la même ville. Il poursuit sa formation musicale à Paris à partir de 1830, puis part comme missionnaire en Égypte en 1833. Il rentre en 1835 à Paris où il écrit

son ode symphonique *Le Désert* en 1844, l'oratorio *Moïse au Sinai* et deux opéras, *Lala Roukh* en 1862, et *La Captive*, exécutée à titre posthume en 1876. Félicien David occupe une place à part au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dans la mode de l'orientalisme en musique puisqu'il est le seul à avoir entendu réellement la musique de ces contrées grâce à ses voyages. Camille Saint-Saëns sera son héritier : ses séjours en Algérie lui permettront de faire apparaître dans sa musique des influences locales.

### **Un chef-d'œuvre orientaliste créé à l'Opéra Comique : *Lakmé* de Léo Delibes (1836-1891)**

*Lakmé* est créé à l'Opéra Comique de Paris en 1883. Comme pour *Les Pêcheurs de perles*, le livret est le fruit de la collaboration de deux auteurs : Edmond Gondinet et Philippe Gille. La musique est signée Léo Delibes, un des principaux compositeurs d'opéra français. Chef des chœurs de l'Opéra de Paris depuis 1864, il écrit *Coppélia* en 1870, un ballet qui figure aujourd'hui au répertoire de toutes les troupes françaises. Avec *Lakmé*, Delibes conquiert définitivement Paris et le monde entier, car cet opéra fait partie des plus régulièrement joués du répertoire français. L'originalité de *Lakmé* tient dans le lieu de l'action. Ce livret transporté en Occident, au lieu de l'Inde, serait probablement tout à fait banal.

L'opéra se déroule donc en Inde, au XIX<sup>e</sup> siècle. La prêtresse Lakmé est la fille du brahmane rebelle Nilakantha qui appelle à la vengeance contre les envahisseurs anglais. Partie le long du fleuve avec Malika pour cueillir des lotus bleus, Lakmé oublie des bijoux sur un banc. À la suite d'une promenade, Gérard trouve ces bijoux et les dessine tout en imaginant la propriétaire du bracelet.

Lakmé revient et trouve Gérard. Elle le supplie de partir car si Nilakantha le trouve, il le mettra à mort. Mais l'amour que Gérard déclare à Lakmé trouve un écho dans la prêtresse. Nilakantha s'aperçoit que son domaine a été violé et jure de tuer le profane qui a pénétré son domaine.

Dans un bazar, Nilakantha tente de trouver Gérard pour l'emmener à l'écart de la foule et le frapper. Frédéric, l'ami de Gérard tente de le prévenir du danger qui le menace. Hadji, serviteur de Nilakantha, promet fidélité à Lakmé jusqu'à la mort. Face à Gérard, Lakmé ne peut plus cacher son amour envers et contre tout ce qui les sépare. Mais Nilakantha arrive à encercler Gérard et le frappe avant de s'enfuir. Celui-ci n'est que légèrement blessé : Hadji l'emporte pour le cacher dans la forêt.

Là, Lakmé le soigne. On entend au loin les couples qui s'en vont boire à la source sacrée pour sceller leur union. Lakmé s'y rend seule pour puiser l'eau magique. Frédéric apparaît et convainc Gérard de revenir au camp pour le départ de son régiment. Gérard accepte. De retour, Lakmé remarque un changement dans l'attitude de son amant qui s'apprête à partir. Alors que Gérard boit de la coupe, Lakmé s'empoisonne en mordant une fleur vénéneuse. Nilakantha surgit et avant de frapper Gérard, Lakmé lui apprend qu'il a bu dans la coupe et qu'il est donc devenu sacré. Lakmé meurt et Gérard s'effondre. Son père, de son côté, se réjouit de la savoir près des dieux.

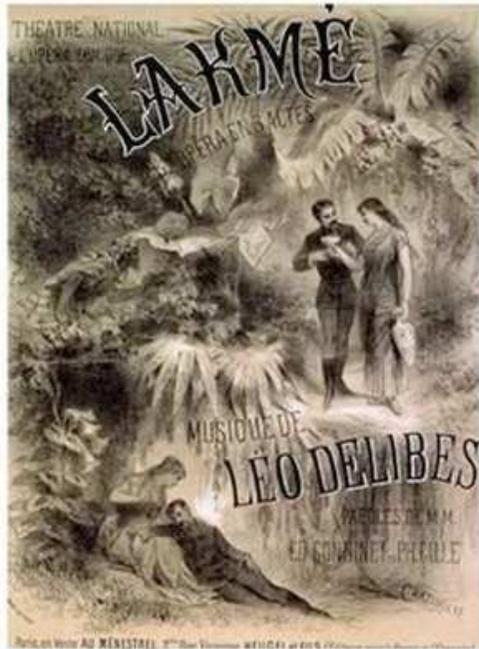
#### **À écouter :**

Acte I, duo des fleurs (« Viens Mallika »)

Acte II, air des clochettes (« Où va le jeune Hindoue ? »)

## I. LA PRODUCTION DE L'OPERA COMIQUE

### Leo Hussain, un jeune chef anglais rompu au répertoire français



Leo Hussain est un jeune chef d'orchestre apparu sous le feu des projecteurs récemment. Né à Reading en Angleterre en 1978, il fait ses études à l'Université de Cambridge et à la Royal Academy of Music de Londres. En 2009, à seulement 31 ans, il devient le directeur musical du Landestheater de Salzburg, la ville autrichienne où est né Mozart. La même année, il fait un triomphe au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles avec l'opéra *Le Grand Macabre* de György Ligeti (1923-2006). Dès lors, Leo Hussain est sollicité par les plus grands chefs et acquiert notamment une solide expérience dans le répertoire de l'opéra français : au Festival de Salzburg, il est l'assistant de Sir Simon Rattle dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, de Valery Gergiev dans *Benvenuto Cellini* de Berlioz, de Yannick Nézet-Seguin dans *Roméo et Juliette* de Gounod. Il se produit également au Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg où il dirige *La Damnation de Faust* de Berlioz. En 2011-2012, il dirigera *Tosca* de Puccini à la Staatsoper de Berlin, *La Donna del Lago* de Rossini au Theater an der Wien, *Œdipe* d'Enescu au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles et, bien sûr, *Les Pêcheurs de perles* à l'Opéra Comique.

## **Yoshi Oïda, un metteur en scène « oriental » venu en Occident**

Yoshi Oïda est un acteur et metteur en scène japonais. Il s'installe en Europe à la fin des années 1960. En 1970, on le retrouve comme fondateur du Centre International de recherche théâtrale (CIRT) dirigé par Peter Brook. Ce célèbre metteur en scène britannique a révolutionné l'approche des grands classiques du théâtre, notamment des œuvres de Shakespeare. En créant ce centre au Théâtre des Bouffes du Nord en 1968, les fondateurs réunissent des acteurs du monde entier autour de la recherche théâtrale expérimentale. Yoshi Oïda joue dans de nombreuses pièces comme *La Tempête* de Shakespeare, *La Conférence des oiseaux*, *The IKS* et *Mahabharata* dirigées par Peter Brook.

Parallèlement à sa brillante carrière d'acteur, il met en scène de nombreuses œuvres, invité dans toute l'Europe. Outre des pièces de théâtre, il travaille notamment sur des opéras : *Curlew River* de Benjamin Britten donné au Festival d'Aix-en-Provence en 1998 ; *The Nightingale* d'Igor Stravinski donné à l'opéra de Rouen en 2000 ; *Mort à Venise* de Benjamin Britten donné au Festival d'Aldeburgh en 2007 ; *Don Giovanni* de Mozart donné au Château de Versailles en 2008 ; *Idoménée* de Mozart donné à l'Opéra de Prague en 2010. C'est à l'Opéra Comique qu'il mettra en scène son prochain opéra : *Les Pêcheurs de perles* de Georges Bizet.

Yoshi Oïda est également l'auteur de trois ouvrages : *L'Acteur flottant*, *L'Acteur invisible* et *L'Acteur rusé*.

## **Sonya Yoncheva dans le rôle de Leïla**

Sonya Yoncheva est une jeune soprano bulgare dont la carrière est en pleine ascension. Elle est finaliste de nombreux concours internationaux et débute en 2007 dans une tournée, avec William Christie et Les Arts Florissants, qui l'amène à se produire dans des lieux prestigieux : le Lincoln Center de New York, le London Barbican Center, le Alte Oper de Francfort, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, la Cité de la Musique à Paris, le Gulbekian de Lisbonne. La même année, elle reçoit le Prix des Amis du Festival d'Aix-en-Provence. Depuis lors, elle s'est produite avec les chefs Emmanuelle Haïm et Diego Fasolis, avec les chanteurs Christophe Dumeaux et Frédéric Visse.

## **Dimitri Korchak dans le rôle de Nadir**

C'est grâce aux prix remportés aux concours internationaux de Barcelone et de Los Angeles que le Russe Dimitri Korchak débute sa carrière. Il est invité par les plus grands chefs pour se produire avec des formations symphoniques ou dans des opéras. De cette façon, il travaille avec Lorin Maazel, Placido Domingo, Riccardo Muti, Evgueni Svetlanov, Kent Nagano ou encore Zubin Mehta. Il chante dans *La Somnambule* de Bellini au Carnegie Hall de Los Angeles, dans *L'Elisir d'amor* de Donizetti à l'Opéra Bastille, dans *Don Giovanni* au Staatsoper de Vienne.

## **André Heyboer dans le rôle de Zurga**

Le baryton André Heyboer se forme au Conservatoire de Toulouse où il rencontre José van Dam qui contribuera au

lancement de sa carrière. Il fait ses débuts au Théâtre du Capitole de Toulouse dans *Louise* de Charpentier, puis au Théâtre du Châtelet dans *Der Rosenkavalier* de Strauss. On l'entend ensuite dans *Boris Godounov* de Moussorgsky et dans *Don Carlo* de Verdi au Théâtre du Capitole de Toulouse, dans le *Dialogue des Carmélites* de Poulenc à l'Opéra de Marseille, dans *La Juive* de Halévy à l'Opéra de Paris.

### Nicolas Testé dans le rôle de Nourabad

Après avoir fait partie de la troupe de l'Opéra Comique dite « Jeune Théâtre lyrique de France », Nicolas Testé s'est formé au centre de formation lyrique de l'Opéra de Paris, ce qui lui permet de participer à de nombreuses productions de cette grande maison. Il enregistre *Alceste* de Gluck avec John Eliot Gardiner et se produit au Festival de Glyndebourne, aux Chorégies d'Orange, à l'Opéra-Bastille de Paris, au Festival d'Aix-en-Provence, à Anvers, mais aussi en Italie et en Espagne.

## J. BIBLIOGRAPHIE

### Bibliographie

*Les Pêcheurs de perles*, Georges Bizet, L'Avant-Scène Opéra, octobre 1989, n° 124.

*Carmen*, livre-programme, textes d'Agnès TERRIER, Paris, Opéra Comique, 2008.

HAMON Françoise et DAGEN Philippe (sous la direction de), *Époque contemporaine, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, coll. Histoire de l'art, Paris, Flammarion, 1995.

KAMINSKI Piotr, *Mille et un opéras*, Paris, Fayard, 2003.

LACOMBE Hervé, Georges Bizet, Paris, Fayard, 2000.

MASSIN Brigitte et Jean (sous la direction de), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1983.

MILLET Claude, *Le Romantisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2007.

SABATIER François, *Miroirs de la musique*, Paris, Fayard, 1995, vol. 2.

SOUBIES Albert, *Histoire du Théâtre Lyrique, 1851-1871*, Paris, Librairie Fischbacher, 1899.

### Discographie

*Les Pêcheurs de perles*, Pierre DERVAUX (direction), Janine MICHEAU (Leïla), Nicolai GEDDA (Nadir), Chœur et Orchestre du Théâtre national de l'Opéra-Comique, EMI Classics, 2010.

*Les Pêcheurs de perles*, Michel PLASSON (direction), Barbara HENDRICKS (Leïla), John ALLER (Nadir), Gino QUILICO (Zurga), Chœur et Orchestre du Capitole de Toulouse, EMI Classics, 1989.

*Les Pêcheurs de perles*, Georges PRETRE (direction), Chœur et Orchestre du Théâtre national de l'Opéra de Paris, EMI Classics, 2004.

*Lakmé*, Michel Plasson (direction), Nathalie Dessay, José van Dam, Chœur et Orchestre du Capitole de Toulouse, EMI Classics, 1998.

### DVD

*Les Pêcheurs de perles*, Marcello VIOTTI (direction), Chœur et Orchestre de La Fenice de Venise, Dynamic, 2005.

Gilles Oltz, 2011