

Présentation de l'œuvre

Gérard Condé

Après la création, le 20 août 1801, des *Mystères d'Isis* d'après *La Flûte enchantée* de Mozart à l'Opéra de Paris, on a pu lire dans le *Journal des débats* :

Le style pur, naturel et simple de cette musique, est un mauvais exemple ; c'est une espèce de scandale pour les gens de l'art. La terreur s'est répandue dans le camp des compositeurs, des auteurs, des symphonistes ; ils craignent que le succès de ce nouveau genre ne dégoûte les habitués de l'opéra du fracas et des hurlements dont on est en possession de les assommer : ils demanderont désormais de la mélodie et non pas du bruit ; quel désordre, quelle révolution dans l'empire musical ! Ils voudront que la musique les touche, les amuse sans les étourdir ; quelle injuste prétention ! C'est comme si les malades voulaient être guéris pas les médecins.

Charles-Simon Catel pourrait bien avoir relevé ce défi tant *Les Bayadères* offrent un exemple assez rare, dans le répertoire français, d'assimilation du style mozartien pour tempérer les ravages d'un néo-gluckisme arrogant et stérile. Certes, l'ouverture ne se prive pas de l'éclat des cuivres et des cymbales, mais le contraste est si heureusement ménagé entre l'exotisme guerrier du début et la grâce piquante du deuxième thème que cette fureur initiale, pas plus que ses résurgences au fil de l'ouvrage, ne sauraient être assimilés à un désordre bruyant. La constante maîtrise dramatico-musicale d'une partition tirée au cordeau pourrait même être le revers de la médaille. Surtout quand on la compare aux

puissants dérèglements de *La Vestale* créée en 1807 et dont le livret, dû également à Étienne de Jouy, offre des points communs.

Sans réduire le génie de Catel à l'esprit de synthèse pragmatique qui lui dicta son *Traité d'harmonie* (1802) dont la clarté exemplaire guida plusieurs générations de musiciens, on dirait que c'est en pensant à lui (autant qu'à lui-même) que Saint-Saëns a déclaré :

Pour moi, l'art c'est la *forme*. L'expression, la passion, voilà qui séduit avant tout l'*amateur*. Pour l'*artiste* il en va autrement. L'artiste qui ne se sent pas pleinement satisfait par des lignes élégantes, des couleurs harmonieuses, une belle série d'accords ne comprend pas l'art...

Il s'en faut de beaucoup que *Les Bayadères* soient exemptes d'expression et de passion, mais l'auditeur attentif jouira toujours du plaisir supplémentaire d'admirer, comme chez Mozart, avec quel naturel toute chose vient à point à l'intérieur d'un cadre tonal d'une impeccable régularité. Comme Mozart, Catel possède l'art des idées secondaires qui confèrent de l'épaisseur à la trame sans l'alourdir à la différence de Cherubini qui surcharge les parties intermédiaires par crainte d'être inconsistant. Transparente ou puissante, l'orchestration, toujours équilibrée, ne laisse rien ignorer des finesses de l'écriture. La virtuosité vocale étant exclue, les chanteurs trouvent matière à faire valoir toute l'étendue de leurs ressources.

Sans pousser abusivement le parallèle avec l'auteur de *Don Giovanni*, Catel apparaît, lui aussi, comme un artiste de synthèse : le premier chœur (« Pour plaire enchaînons sur nos traces »), la marche des Bayadères au second acte avec cymbales, grosse caisse et piccolo, puis leur danse, renvoient à Rameau (peut-être à travers l'*Armide* de Gluck) ; la coquetterie des favorites (« D'une juste espérance ») rappelle celle des Dames de *La Flûte enchantée* tandis que la religiosité du trio des Bayadères (« Dourga, des lieux où tu reposes ») se souvient de celle des trois Génies et que la *Marche* de l'acte III assombrie par la couleur rare du cor anglais prend pour modèle la *Marche* des prêtres d'Isis. L'influence de *La Clémence de Titus* est probable dans la *Marche* de l'acte I (« Des prêtres et des



Le chanteur Dérivis dans le rôle d'Olkar.
Bibliothèque-Musée de l'Opéra.

Henri-Étienne Dérivis as Olkar.
Paris Opéra Library and Museum.

grands ») ou le chœur « Victoire infortunée » (où se glisse un écho d'*Alceste*) ; on sent aussi la patte de Joseph Haydn (« De ses dons, la gloire avare »). L'air d'Olgar (« Bannis à jamais de ton cœur ») s'inscrit dans la lignée de ceux des personnages noirs dont Cherubini, après Dalayrac, avait défini les traits. Enfin Catel avait contribué assez intimement à l'esthétique de la période révolutionnaire et de l'Empire pour parer d'une touche de vérité les couplets patriotiques (« Aux accents de la gloire, réveillez la victoire »). Il pourrait en résulter une marquerie impersonnelle tandis que nous découvrons une œuvre équilibrée, qui soutient l'intérêt de bout en bout et progresse vers un dénouement assez prévisible pour qu'il n'y ait pas d'urgence à y toucher.

L'ouverture est une vraie page symphonique où s'affrontent Mars et Vénus, avec même le bruissement des baisers. La réexposition inversée offre à la guerre une victoire provisoire sur la volupté. Le début du premier récitatif, d'une expressivité remarquable, fait regretter que les suivants ne soient pas toujours aussi inspirés, mais dans la plupart, le souci de Catel de confier à l'orchestre davantage que de simples ponctuations mérite d'être souligné. Le chœur dansé en rondeau, sur une moralité digne de Quinault, est un hors d'œuvre délicieux qui met en appétit. Hors d'œuvre aussi, mais déjà plus actif théâtralement, le trio des favorites trouvera son pendant au dernier acte. La sensualité s'immisce (à l'orchestre) avec le chœur des Sultanes (« L'amour et la reconnaissance ») pour mieux dévoiler le point qui fait souffrir Démaly. Évoque-t-il les Marattes pour instruire le spectateur ou est-ce un détour qui fera jaillir son aveu ? On ne sait.

L'air de Rustan (« Pourquoi cette tristesse »), maintenu à dessein dans le registre de l'opéra-comique, pousse Démaly hors de lui et sert de faire valoir à son bref *agitato*, en Mi mineur (« Par le plus doux lien ») et, bientôt, à son air « Viens Laméa » d'une expression plus sobre et plus élevée, soutenu par un tissu instrumental soyeux. On ne sera pas dupe de la violence des craintes de Démaly à l'égard des Marattes : il s'agit pour lui, cette fois, de retarder un mariage qu'il redoute. La marche (« Des prêtres et des grands ») offre à la fois une superbe progression musicale favorable

à un déploiement spectaculaire et une scène où le héros impuissant est mis à la torture.

Contraste absolu avec l'entrée des Bayadères dont l'ouverture a déjà révélé la souplesse conquérante. À présent, c'est Laméa qui soupire, prisonnière de la même situation (« l'amour brûle au fond de mon âme ») ; Démaly, qui lui répond, éveille le soupçon en sorte que se forme un ensemble vocal et choral d'une belle plénitude polyphonique. Rien ne semble pouvoir retarder la cérémonie dont les Bayadères vantent les charmes sacrés (« Dourga, des lieux où tu reposes ») et que les chromatismes, à l'orchestre, ne contredisent pas. Il ne reste plus qu'à danser pour se conformer pleinement à l'esthétique classique française. Ce divertissement est aussi la goutte qui fait déborder le vase : au moment où personne n'attend un renversement, Laméa révèle sa nature vigoureuse et rompt le silence : son air emporté « Voyez-vous du haut des montagnes », lancé par un superbe récitatif, fait d'elle d'emblée la figure la plus active du drame. Son appel « Aux accents de la gloire, réveillez la victoire » qui sera repris d'abord par les femmes (puis par les hommes, en écho) est le reflet d'une époque où l'héroïsme n'était pas seulement une vertu virile ; Léonore en est une autre illustration. Le grand Brame Narséa n'en brise pas moins ce second ensemble, plus tendu que le premier, pour reprendre la cérémonie. L'allusion au bandeau céleste donne lieu à des chromatismes absents jusque là. Démaly va révéler son secret quand survient la dernière péripétie : à l'annonce de l'invasion, les ministres sont discrédités et Laméa, après avoir confirmé son ascendant en pressant Démaly de ne plus prendre conseil que de lui-même, redit son chant de guerre avec une fougue plus « pointée » qu'auparavant.

Le rôle éminent de Laméa se confirme dès le conciliabule au début de l'acte II. Le chœur des Marattes, d'abord lointain, fait irruption sur scène, gonflé de sa violence à l'image d'Olkar. Cependant la rencontre du conquérant avec Laméa confrontera la crainte de l'une avec la surprise de l'autre. L'air du chef Maratte (« Bannis à jamais de ton cœur ») affecte la même raideur que le chœur de ses soldats. Il culminera sur un *ré* aigu puis sur un *fa*. La forme (ABA' coda), qui est celle de la plupart des airs de l'ouvrage, per-

met un repos médian (« La fortune en brisant tes nœuds ») et une répétition nourrie, source de progrès. Mais l'explosion fait long feu : rusée, Laméa se montre soumise et charmeuse. C'est seulement quand elle reste seule qu'elle se lance dans un air de bravoure, symétrique du précédent par le caractère et l'écriture, mais plus développé et qui la place à égalité.

Un autre ton (intime) et un souci d'équité se révèlent dans le duo qui unit Laméa et Démaly. Le registre est celui de la conversation, irriguée par un motif récurrent ; seuls le milieu et la coda réunissant les deux voix suggèrent l'accord des sentiments. Avec l'entrée des Bayadères la fin de l'acte peut se résumer dans l'opposition des accents guerriers, vocaux ou instrumentaux, dont la conviction faiblit à mesure que les appels au plaisir, chantés ou dansés, se font de plus en plus conquérants. Le glissement progressif et le renversement de la situation (après le suave appel de Laméa au désarmement) se passent de commentaires tant ils sont remarquables et originaux. À noter la seule vocalise de l'ouvrage quand Laméa s'écrie « J'en atteste l'amour », promesse au double sens. L'ultime appel d'Olgar au combat offre une sortie équitable au baryton et un beau baisser de rideau.

Quand il se relève, tous chantent la gloire de Démaly qui doit pourtant encore vaincre les refus de Laméa. Leur dialogue, commencé en récitatif, progresse peu à peu vers un air tendre et ardent (« Le sort peut changer ses décrets ») où l'orchestre se fait le partenaire de la voix comme s'il traduisait ce que les mots ne disent pas et les élans silencieux de Démaly. Le duo qui suit (« Pour toi je ne peux vivre »), autrement passionné que celui de l'acte II, marque un pas de plus dans la relation des amants toujours traités à égalité. Mais c'est cette progression qui enflamme Démaly sans qu'il révèle son plan de conquête.

Introduit par un solo de clarinette concertante qui en annonce la grâce ostentatoire, le trio des favorites est de la nature du « trou normand » dans un repas copieux. Il serait superflu, malgré son charme prenant, si sa vanité ne conférait une gravité soudaine au « Jour de deuil » annoncé par Rustan, intervention qui culminera dans le chœur général « Victoire infortunée ». Après l'annonce solennelle du Brame, l'appel aux candidates est sauvé du ridicule par l'empressement de Laméa à prendre la parole.

Si le chœur qui la félicite aussitôt (« Honneur à l'amante fidèle ») pèche par excès de convention, le spectateur est vite dédommagé par le trio de Bayadères lancé par Laméa « Pleurez ! » qui, avec l'ondoisement des sextets continus de violons est peut-être la page la plus touchante de la partition par le simple jeu des échanges de voix. Cela n'ôte rien à l'émotion qui se dégage ensuite du grand *cantabile* de Laméa « Cher Démaly » où la cantatrice peut faire valoir de nouvelles qualités expressives.

Après la *Marche religieuse*, Laméa chante son dernier air (avec chœur) qui monte encore d'un degré dans la ferveur recueillie. Le coup de théâtre de l'apparition de Démaly bien vivant sur son trône n'en est que plus saisissant. Le duo dialogué rappelle celui du second acte : tout est bien qui finit bien et le chœur des Bayadères le chante ensuite avec d'autres mots. Selon le goût du temps un ballet concluait ; il était destiné à retenir une partie du public qui n'attendait que cela. Il n'apporte rien à l'ouvrage lui-même qui offre jusque là des pages autrement inspirées.



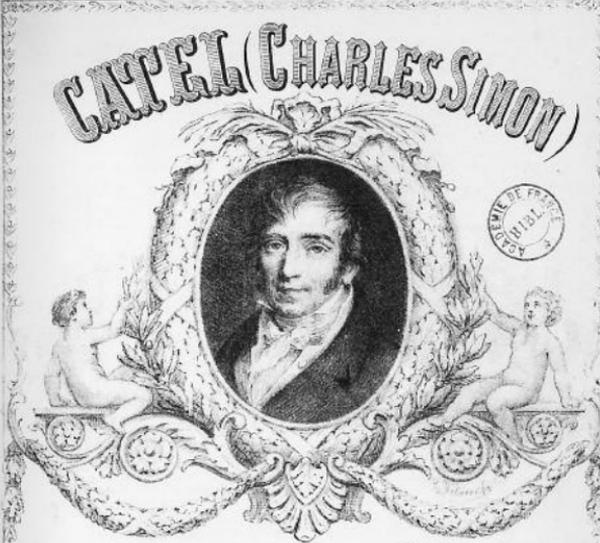
Danse des bayadères. Gravure anonyme du XIX^e siècle.
Collection Palazzetto Bru Zane.

Bayadères dancing. Anonymous engraving, nineteenth century.
Palazzetto Bru Zane Collection.

720-84
CATEL
01

CHEFS D'ŒUVRE DE L'OPÉRA FRANÇAIS.

CATEL (CHARLES SIMON)



LES BAYADÈRES
OPÉRA en 3 Actes.
Paroles de **ETIENNE V. J. JOUY** de l'Académie Française.
Représenté pour la 1^{re} fois à l'Académie de Musique le 8 Août 1810.
RÉDUIT POUR PIANO ET CHANT
d'après le Manuscrit de la Bibliothèque de l'Opéra.
PAR **VINCENT D'INDY**
Introduction par ARTHUR POUGIN.
PRIX: 15 F⁵ NET
à l'Agence internationale des Auteurs, Compositeurs et Écrivains
THEODORE MICHAELIS ÉDITEUR
PARIS, 45, 47, RUE DE MAUBEUGE, 45, 47, PARIS.
Tous droits réservés.

Ent. Sta. Hall

THEODORE MICHAELIS
ÉDITEUR
45 & 47, Rue de Maubeuge
PARIS

b-1167494X

Page de titre de la réduction pour piano des *Bayadères*
réalisée à la fin du XIX^e siècle. Villa Médicis.

Les Bayadères, piano reduction, title page; late nineteenth century.
Villa Medici, Rome.