

***Le corps chantant de la Mauresque ou de
l'Indienne à l'Opéra-Comique :
Don Pèdre (1857), Lalla-Roukh (1862) et Lara
(1864)***

Sabine TEULON LARDIC

À Laure Teulon, née à Hanoï en 1908

*Le soir [...] je dissertais avec deux amis, à la table d'un
cercle, sur la peinture et sur la musique [...]. L'un d'eux,
nommé Paul, voulut me reconduire chez moi, mais je
lui dis que je ne rentrais pas. « Où vas-tu ? me dit-il ? –
Vers l'Orient ! »
Gérard de Nerval, Aurélia¹*

Né de l'imaginaire poétique ou de parcours vécus, « l'Orient soit comme image, soit comme pensée, est devenu [...] une sorte de préoccupation générale² » autour de 1830, d'Eugène Delacroix à Gérard de Nerval. Cette préoccupation se métamorphose en courant, rattaché à celui antérieur de l'exotisme, mais cernant à présent un espace géographique exploré. En exploitant des conditions historiques précises – expansionnisme colonial, essor des transports et des explorations scientifiques en *terra incognita*, expositions universelles –, l'orientalisme (comme l'exotisme) s'adresse à un public ethno-centré, celui d'Occidentaux désireux de s'évader dans leurs pratiques culturelles.

¹ Gérard DE Nerval, *Aurélia*, dans *Œuvres complètes*, éditées sous la direction de Jean GUILLAUME et Claude PICHOS, Paris : Gallimard, 1984, vol. 3, p. 699.

² Victor HUGO, Préface [à l'édition originale des] *Orientales* (1830), *Œuvres poétiques*, Paris : Gallimard, 1964, vol. 1, p. 580.

En musique, la révélation à Paris de l'ode-symphonie *Le Désert* de Félicien David (1844), celle du *Sélam* d'Ernest Reyer (1850) concilient la rêverie d'un Orient sensuel avec une coloration ethnographique redevable au séjour de chacun des compositeurs en Égypte. Cet aspect imprègne dorénavant une floraison d'œuvres lyriques et chorégraphiques sur la scène française. Dans les intrigues d'opéra-comique, une situation se fait notamment jour, celle de la femme indigène, captive ou surveillée, dont les charmes s'expriment en une « chanson ». Écoutée par son (ses) soupirant(s), cette sérénade nous interpelle par l'inversion d'un archétype du théâtre lyrique³ : l'aubade offerte par le séducteur à sa belle. Dans la décennie englobant *Les Pêcheurs de perles* de Georges Bizet (1864), trois œuvres créées au Théâtre de l'Opéra-Comique offrent cette situation auprès de l'Indienne *Lalla-Roukh*⁴ ou des Mauresques Nérédha (*Don Pèdre*⁵) et Khaled (*Lara*⁶).

Comment l'écriture poétique et la réalisation scénique formalisent-elles le cadre oriental de cette sérénade ? L'écriture musicale est-elle aussi soumise au questionnement exotique ? Quels indices nous livre leur réception publique de la représentation de l'altérité au siècle du colonialisme ?

Pour répondre à ces interrogations, nous nous appuyons d'une part sur la thèse d'Edward Saïd⁷, père fondateur des études postcoloniales. Il démontre que l'Orient est une sorte de fiction à dessein politique, un processus soutenu par des textes et des représentations qui sert les stratégies expansionnistes européennes, notamment celles des Empires français et anglais en ce XIX^e siècle. D'autre part, mon étude se réfère aux travaux de musicologues anglo-saxons et français⁸. En cernant le courant dans le champ musical, ils ont dressé l'inventaire d'œuvres et de procédés inhérents à sa représentation.

³ Cf. Hervé LACOMBE, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 1997, p. 110.

⁴ *Lalla-Roukh*, opéra-comique de Félicien David, livret de Hippolyte Lucas et Michel Carré d'après *Lalla-Rookh* de Thomas Moore, créé le 12 mai 1862.

⁵ *Don Pèdre*, opéra-comique de Ferdinand Poise, livret d'Eugène Cormon et Eugène Grangé, créé le 30 juin 1857.

⁶ *Lara*, opéra-comique d'Aimé Maillard, livret d'Eugène Cormon et Michel Carré d'après le poème éponyme de lord Byron, créé le 21 mai 1864.

⁷ Edward W. SAÏD, *Orientalism* (1978) ; *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'américain par Catherine MALAMOUD, Paris : Le Seuil, 1980.

⁸ Ralph P. LOCKE, article « Orientalism », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, p. 699-701 ; Jean-Pierre BARTOLI, « L'orientalisme dans la musique française du XIX^e siècle : la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », *Revue Belge de Musicologie*, 1997, p. 137-70 ; LACOMBE, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*. Voir également notre brève présentation du présent article dans « Le corps chantant de l'Indienne à l'opéra-comique », *Les Pêcheurs de perles* de Georges Bizet, programme de salle de l'Opéra-Comique de Paris, juin 2012, p. 62-70.

L'écriture poétique et scénique soumise au questionnement exotique

Où trouver en Europe cette mystérieuse voix d'oiseau amoureux, dont le secret murmure faisait frissonner tout mon être d'une volupté effrayante et nouvelle ! Quels gazouillements de harpe sauront l'imiter ? Quel fin tissu de sons harmoniques en donnera l'idée ? ... [...] Tout en chantant, comme chante à midi un bengali sous la feuillée, de la main gauche elle enlaçait mon col dans une longue tresse de ses splendides cheveux noirs [...].⁹

Sous ce récit de voyage du compositeur Wallace en Nouvelle-Zélande, transmis par le chroniqueur Berlioz, les fantasmes occidentaux s'expriment à l'écoute du chant féminin de l'indigène. Après l'exploration de l'Égypte sous Bonaparte, les conquêtes successives (en particulier l'Algérie en 1830, la Cochinchine en 1862, le protectorat au Cambodge en 1863) stimulent les explorateurs, missionnaires, peintres et photographes. Leurs enquêtes sur des civilisations peu connues proposent au visiteur parisien des Expositions universelles des témoignages : architecture, artisanat, photographie, etc. Dans la foulée, le goût de l'éclectisme s'invite au salon bourgeois, préconisant de le garnir en tapis turcs ou mobiliers mauresques, tout en feuilletant *Le Corsaire* de lord Byron ou le *Voyage en Orient* de Théophile Gautier.

La situation géographique et l'intrigue de chacun de ces opéras-comiques reflètent ce nouveau goût qui s'empare des citadins européens. Situé à l'époque contemporaine, *Lalla-Roukh* conte les tribulations de la fille du sultan de Dehli à travers le Cachemire pour rejoindre son royal époux inconnu, dissimulé en chanteur nomade pour mieux apprendre à la connaître. Situés dans le passé, *Don Pèdre* et *Lara* se déroulent dans l'Espagne des trois cultures, « car l'Espagne, c'est encore l'Orient » (Hugo), notamment l'Andalousie rêvée par les romantiques depuis Chateaubriand. L'un (*Don Pèdre*) réactive la tragédie voltairienne, en opposant le cruel roi-justicier au sculpteur Fabio, tous deux épris de la belle Nérédha, pupille mauresque du vieil alcade de Tolède. L'autre (*Lara*) trace les parcours du chevalier Lara, devenu flibustier, et tâchant de se racheter une conduite lors du retour au château paternel en compagnie du fidèle Khaled, en réalité, sa maîtresse travestie. Pour ces deux opéras, le retour à un Orient/Occident gothique, mis à la mode depuis *Ivanhoé* (1819) de Walter Scott, est un déplacement non seulement spatial, mais temporel.

⁹ Hector BERLIOZ, « Wallace. Ses aventures à la Nouvelle-Zélande », *Les Soirées de l'orchestre*, Paris : Stock Plus, 1980, p. 441. Chronique relatant le récit de voyage du compositeur irlandais William Vincent Wallace (1812-1865) en Nouvelle-Zélande.

À l'instar de la peinture d'Eugène Delacroix¹⁰, l'ombre du byronisme se projette sur ces livrets tandis que Taine publie son *Histoire de la littérature anglaise* (1863). Celui de *Lara* est établi d'après le poème éponyme (*Lara*, 1814, combiné à *The Corsair*) de Byron (1788-1824)¹¹, figure emblématique du romantisme européen et voyageur ayant vécu au Moyen-Orient. Celui de *Lalla-Roukh* d'après le poème éponyme (1817) de l'Irlandais Thomas Moore (1779-1852)¹², ami et épigone de Byron, se déroule d'ailleurs dans l'Empire colonial anglais, aux Indes. Comme celui de *Lara*, le poème siège au panthéon romantique européen ; il a déjà inspiré Gaspare Spontini à l'Opéra de Berlin (*Lalla-Roukh*, 1821) avant d'être transposé en ballet-pantomime à Londres (*Lalla-Roukh* de Perrot et Pugini, 1846).

Certes, la localisation orientale est surtout exploitée comme potentiel visuel, indice le plus immédiatement perceptible au théâtre lyrique. Les didascalies des librettistes et des livrets de mise en scène nous en livrent les aspects contrastés, que nous tentons de rassembler dans un tableau synoptique pour ces trois œuvres.

¹⁰ Se référer aux quatre versions de *La Fiancée d'Abydos* ou bien à *La Mort de Lara*.

¹¹ Des opéras italiens sont également composés d'après Byron : *Lara* du vicomte de Ruolz (Naples, 1835) ; *Lara* de Salvi (Milan, 1845). L'*Ouverture du Corsaire* de Berlioz (1854) ainsi que le ballet *Le Corsaire* d'Adam (1856, Paris) s'inspirent, eux, directement de *The Corsair*.

¹² Poème paru en traduction française : *Lalla-Roukh, ou la Princesse mogole, histoire orientale par Thomas Moore, traduite de l'anglais par le traducteur des œuvres de lord Byron* [Amédée PICHOT], Paris : Ponthieu, 1820.

Tableau A : marqueurs visuels de l'exotisme¹³ dans la chanson de l'indigène

Titre (actes) - Date - Décorateur Costumier Mise en scène	Indices visuels - Lieu/ Décor / Époque - Costume de l'héroïne - Accessoire	Situation - Didascalie - Au sein de l'acte	Types sociaux - La femme indigène - Ses auditeurs
<i>Don Pèdre</i> (2 actes) - 30/09/1857 - E. Mocker (mise en scène)	- « Un carrefour à Tolède : à droite la maison de l'alcade ; au premier étage et faisant face au public, un balcon praticable en fer forgé [...] / Au XVII ^e siècle. » - ? - Mandoline	- Le roi et Fabio s'approchent dans la pénombre, tandis que Nérédha au balcon chante en s'accompagnant d'une mandoline. - Acte I, sc. 11 (sur 13) ; 1 ^{ère} apparition de Nérédha	- Nérédha : esclave mauresque et pupille de l'alcade de Tolède - Ses soupirants : le roi de Castille (<i>incognito</i>), le sculpteur Fabio
<i>Lara</i> (3 actes) - 21/05/1864 - ?	- « La grande salle des fêtes du château de Lara .- Style gothique mauresque (Espagne du Sud). / Vers les premiers temps du XV ^e siècle. » - « Page, tout en noir.- Bottines garnies de jai noir .- Maillot de soie.- Ringrave de velours.- Justaucorps à petite jupe en velours.- Doubles manches pendantes.- Ceinture en jai. Aumônière. Poignard.- Guimpe avec frison.- Tocquet en velours ornée de satin et jai formant chaperon.- Mandore »	- « Khaled s'assied sur le coussin-tabouret, elle tient la mandore. Lara se tient à la gauche de Camille, qui, comme lui, prête une oreille attentive au récit chanté de Khaled. » - Acte II (sur 3), sc. 3 La chanson précède sa dénonciation du passé de corsaire de Lara.	- Khaled (Gulnare travestie), esclave mauresque de Lara - son amant Lara, noble espagnol ; la Comtesse Camille (fiancée de Lara)

¹³ D'après les indices collectés dans chaque livret ou dans les livrets de mise en scène de Louis Palianti.

<p><i>Lalla-Roukh</i> (2 actes) - 12/05/1862 - J.-P. Moynet, C. Cambon et J. Thierry J Marre E. Mocker</p>	<p>- « Le palais d'été du roi de Samarcande.- Un kiosque dont les plafonds à jour sont soutenus par de hautes et étroites colonnes [...] Au pied d'un élégant baldaquin, riche divan garni de coussins, sur lequel est mollement étendue Lalla Roukh.- Autour d'elle, des esclaves agitent doucement leur éventail de plumes aux mille couleurs.- Celles qui sont au pied et à la tête de la Princesse ont un genou sur des coussins.- De ce kiosque entièrement ouvert au fond, on aperçoit de riches jardins, au pied desquels coulent des eaux limpides et azurées. »</p> <p>- « Babouches brodées et soutachées en argent.- Bas chair.- Large pantalon indien pareil à la chemise en tissu algérien blanc et or.- Chemise persane à queue.- Robe longue en moire antique lilas et argent.- Ceinture en riche tissu algérien.- Caftan en moire antique vert et argent, brodé sur le dos et sur le devant argent et paillon de couleur.- Collier formant beaucoup de rangs sur la poitrine.- Bras nus, beaucoup de bracelets.- Coiffure indienne en or, perles et corail.- Cheveux roulés à l'arrière dans un filet imperceptible, moucheté d'acier. »</p>	<p>- « Sur un signe bienveillant de Lalla Roukh, les esclaves s'éloignent par la gauche. Elle se lève et descend en scène. »</p> <p>- Acte II, sc. 1, s'enchaîne à l'entracte (musique « décor » sur même matériau mélodique). Second air de l'héroïne</p>	<p>- Lalla Roukh, fille du sultan de Dehli - Nourredin, chanteur nomade, réellement roi de Samarcande et prétendant à leur mariage</p>
--	--	--	--

Autant les côtes de Ceylan (*Les Pêcheurs de perles*) ou espagnoles (*Lara*) accusent une aridité sauvage (cactus, palmiers), autant les intérieurs où chante la jeune indigène sont d'une exubérance raffinée, à l'instar des toiles orientalistes intimistes d'un Delacroix ou d'un Decamps. Effectivement, leur chanson s'inscrit dans la sphère privée, contrairement au rocher duquel la prêtresse Leïla lance son invocation pour ses coreligionnaires dans *Les Pêcheurs de perles*. Lorsque l'Indienne amoureuse chante sous le kiosque du Palais d'été de Samarcande (*Lalla-Roukh*), la Mauresque s'accoude au balcon tolédan de son tuteur (*Don Pèdre*), tandis que le/la jeune esclave s'assied sur le coussin dans la salle des fêtes du château féodal (*Lara*). Notons que les deux Mauresques sont esclaves, prédisposées à une attitude soumise par leur statut social, alors que la fille du Sultan indien se résigne, elle, à un mariage arrangé par la société patriarcale.

Ces écrins pour odalisques sont d'une chatoyante palette et l'un d'eux, signé Charles Cambon et Joseph Thierry, invite à la torpeur des sens :

C'est un kiosque dont les plafonds à jour sont soutenus par de hautes et étroites colonnes [...]. Au pied d'un élégant baldaquin, riche divan garni de coussins, sur lequel est mollement étendue Lalla Roukh, au lever du rideau.- Autour d'elle, des esclaves agitent doucement leur éventail de plumes aux mille couleurs.- Celles qui sont au pied et à la tête de la Princesse ont un genou sur des coussins.- De ce kiosque entièrement ouvert au fond, on aperçoit de riches jardins, au pied desquels coulent des eaux limpides et azurées¹⁴.

La recherche de détails ethnographiques concernant les costumes, signés Jules Marre, s'appuie sur la confrontation avec une gravure relevée aux Indes. Celui de l'Indienne semble surgir des illustrations des *Mille et Une Nuits* :

Babouches brodées et soutachées en argent.- Bas chair.- Large pantalon indien pareil à la chemise en tissu algérien blanc et or.- Chemise persane à queue.- Robe longue en moire antique lilas et argent. Manches pendantes garnies d'un petit agrément d'argent. La robe est ouverte sur les côtés.- Ceinture en riche tissu algérien.- Caftan en moire antique vert et argent, brodé sur le dos et sur le devant argent et paillon de couleur.- Collier formant beaucoup de rangs sur la poitrine.- Bras nus, beaucoup de bracelets.- Coiffure indienne en or, perles et corail.- Cheveux roulés à l'arrière dans un filet imperceptible, moucheté d'acier¹⁵.

¹⁴ Louis PALIANTI, *Collection de mises en scène, rédigées et publiées par Louis Paliani / Lalla-Roukh* opéra-comique en deux actes [1862].

¹⁵ Même référence.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 1 : *Lalla-Roukh* : décor du 2^e acte. Estampe conservée à la BMOP, cote : Scènes Ph Gf *Lalla-Rouck*).

© gallica.bnf.fr

Cette subtile mise en œuvre des arts de la scène est renforcée par d'autres indices. Au théâtre, les accessoires participent évidemment de la crédibilité. Alors que le soupirant de *Lalla-Roukh* s'accompagne de la guzla¹⁶ dans sa romance « Ma maîtresse a quitté la tente », les Mauresques Nérédha et Khaled jouent l'une de la mandoline, l'autre de la mandore. Quant aux indices langagiers, celui titrologique de *Lalla-Roukh* focalise l'attention sur la figure féminine tout en paraissant le plus démonstratif : l'Indienne porte le prénom signifiant de « Joue de tulipe », comme en témoignait le poème de Moore dans sa traduction française.

Au-delà du potentiel visuel de la scène lyrique, chaque héroïne exprime ses origines exotiques par le biais de cette sérénade. Pour cette situation clé, un air (celui de la princesse indienne) est contrebalancé par les deux « chansons » des esclaves mauresques. Celles-ci correspondent à la fois à un choix terminologique explicite dans le dialogue parlé de l'opéra (information

¹⁶ *La Guzla*, titre d'une nouvelle de Prosper Mérimée.

textuelle) et au titre générique de la partition (information para textuelle), induisant donc un style plus populaire. À l'instar des premiers opéras régionalistes contemporains¹⁷, cette intrusion de la chanson est censée crédibiliser l'authenticité culturelle de l'aire géographique en hors temps du *scenario*. « Nous chanterons ensemble les légendes de ton pays », propose l'Espagnol Lara à sa maîtresse mauresque dans le dialogue précédent celle-ci. Cette fonction de marqueur exotique mobilise en conséquence toutes les composantes de l'écriture poétique¹⁸. Une étude comparée des trois textes permet d'identifier la stratégie des librettistes, que notre second tableau synthétise.

¹⁷ La Chanson de Magali dans *Mireille* de Charles Gounod ou les chansons des *Absents* de Ferdinand Poise en 1864. Cf. Sabine TEULON LARDIC, « La chanson populaire "provençale" à l'opéra-comique (1856-1882) », *Provence et Languedoc à l'opéra au XIX^e siècle : cultures et représentations*, sous la direction de Jean-Christophe BRANGER et Sabine TEULON LARDIC, colloque de l'Opéra et de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne : Presses de l'université de Saint-Étienne, à paraître en 2016.

¹⁸ Cette insertion sera également mobilisée dans l'opéra naturaliste avec autant de fausse ingénuité. Cf. Sylvie DOUCHE, « Jean Richepin et le théâtre lyrique naturaliste », *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, sous la direction de Jean-Christophe BRANGER et Alban RAMAUT, Saint-Étienne : Presses de l'université de Saint-Étienne, 2004, p. 285-313.

Tableau B : Indices langagiers de l'exotisme dans la chanson de l'indigène

Titre . librettistes . date de création	Poème de la chanson Légende : champ lexical de l'amour, la sensualité - ambiance nocturne - le milieu (géographie et civilisation)
<i>Don Pèdre</i> . Cormon et Grangé . 30. 07. 1857	<i>D'où viens-tu la brise embaumée ? / Je viens du pays où l'or brille au front de l'almée / Où l'or achète les amis / Va-t-en d'ici brise embaumée / Ce n'est pas là qu'est mon ami [bis 2 derniers vers] / Ah ! D'où viens-tu la pauvre hirondelle ? / Je viens du pays où libre bondit la gazelle/ Où l'imam sème le maïs / Oh ! reste ici pauvre hirondelle / et parle-moi de mon ami / Oh ! reste ici pauvre hirondelle / Et parle-moi de lui / Ah ! [bis 2 derniers vers]. (Nérédha, chanson arabe insérée dans le n°5).</i>
<i>Lalla-Roukh</i> . H. Lucas et M. Carré (d'après T. Moore) . 12.05.1862	<i>O nuit d'amour, nuit parfumée / Nuit d'ivresse et d'enchantement / Trop rapides moments / Où mon âme charmée / De cette bouche aimée / Ecoutait les serments / O nuit d'amour, nuit d'ivresse / Nuit d'amour, nuit parfumée / Nuit d'ivresse et d'enchantement / Trop rapides moments / Où mon âme charmée / De cette bouche aimée / Ecoutait les serments / O nuit d'amour, nuit d'ivresse / O nuit d'ivresse et d'enchantement. (Lalla-Roukh, chanson n° 7)</i>
<i>Lara</i> . E. Cormon et M. Carré (d'après G. G. Byron) . 21.05.1864	<i>A l'ombre des verts platanes / Où dorment les caravanes / Mohamed est de retour [bis] / Ha ! la ! la la ! [bis] / Il ramène sous sa tente / Une épouse souriante / Et fière de son amour / A ses pieds elle sommeille / Mirza seule écoute et veille/ Sous les rochers d'alentour) [bis] /A l'ombre des verts platanes (...) / Comme on voit dans l'air limpide / Sur la gazelle timide / Soudain fondre un noir vautour / Dans sa colère fatale / Mirza frappe sa rivale /Et ferme ses yeux au jour [bis] /A l'ombre des verts platanes (...) (Khaled/ Gulnare, chanson arabe, n° 12)</i>

L'aspect géographique et culturel affleure dans un bric-à-brac d'indications. Almée rimant avec embaumée, gazelle avec hirondelle, iman associé au maïs... n'ont rien à envier au répertoire de motifs de la peinture orientaliste, tels que dattier, moucharabieh, divan, narguilé, etc.¹⁹ Le glissement vers la discrimination ethnique n'en est pas exclu : « Je viens du pays où l'or brille au front de l'almée/ Où l'or achète les amis », chante la Mauresque de *Don Pèdre* (chanson arabe n° 5).

Alors que l'expression religieuse se déploie dans l'air de Leïla, prêtresse de Brahma²⁰, celle des trois indigènes diffère puisqu'elles sont de simples amoureuses. Leurs chansons explorent chastement le champ lexical de l'amour

¹⁹ Christine PELTRE, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Paris : Hazan, 2008, p. 120-121.

²⁰ Georges BIZET, air « Dans le ciel sans voile », *Les Pêcheurs de perles*.

et de la sensualité, combiné aux annotations nocturnes qui participent de l'éveil des sens dans la meilleure tradition romantique : « Ô nuit charmante, nuit tutélaire ! Que tes ombres voilent les cieux/ Les amours vivent de mystère. » (*Don Pèdre*, trio n° 5 ter.) L'expression amoureuse s'y libère plus aisément, balayant les élans pudiques de l'héroïne conventionnelle d'opéra-comique.

Toutefois, cette expression devient menaçante dans la « chanson arabe » de Khaled/Gulnare²¹, qui suggère l'impulsivité primitive de la femme du Maghreb face à la polygamie. Cet aspect de l'Islam, qui fait fantasmer l'Européen monogame, est d'ailleurs prégnant dans la chanson contemporaine²².

À l'ombre des verts platanes
Où dorment les caravanes
Mohamed est de retour
ha ! la ! la la !
Il ramène sous sa tente
Une épouse souriante
Et fière de son amour
À ses pieds elle sommeille
Mirza seule écoute et veille
Sous les rochers d'alentour
Comme on voit dans l'air limpide
Sur la gazelle timide
Soudain fondre un noir vautour
Dans sa colère fatale
Mirza frappe sa rivale
Et ferme ses yeux au jour.
(*Lara*, Chanson arabe n° 12)

Travestie en serviteur du noble espagnol, poignard à la ceinture, l'esclave trahit ici sa nature de femme par cette chanson accompagnée d'une pantomime éloquente. Le livret de mise en scène de Palianti la transmet :

Kaled se lève en attaquant forte, *Il ramène sa tente une épouse souriante* et se rassied au pianissimo : *Mirza seule écoute et veille*. – Ses yeux fixés sur ceux de Camille forcent celle-ci à les détourner. Le frisson parcourt ses veines. Elle semble un peu se rassurer lorsque Kaled, continuant sa chanson, reprend le motif : *À l'ombre des verts platanes où dorment les caravanes*. –

²¹ Ce prénom féminin est familier à l'Opéra-Comique depuis la création de *Gulnare ou l'esclave persane*, comédie mêlée d'ariettes de Nicolas Dalayrac sur un livret de Benoît-Joseph Marsollier (1797), représentée jusqu'en 1830. Cf. Nicole WILD et David CHARLTON, *Théâtre de l'Opéra-Comique, Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont : Mardaga, 2005, p. 273.

²² Cf. Élisabeth PILLET, « Les représentations des colonies d'Afrique du Nord dans la chanson », *L'Invention littéraire de la Méditerranée dans la France du XIX^e siècle*, sous la direction de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Paris : MSH-M, Geuthner, 2012, p. 151-170.

La chanson rend aussi Lara pensif. Depuis la phrase *Comme on voit dans l'air limpide*, les paroles sont plus perfidement adressées à Camille, dont les yeux ne peuvent plus supporter le regard de Kaled. Elle est tellement impressionnée que, lorsque Kaled dit ces mots, auxquels il joint une pantomime expressive : *Mirza frappe sa rivale et ferme ses yeux au jour*, elle se lève effrayée puis elle fuit [...] avec terreur, lorsque Kaled répète cette dernière phrase²³.

Ayant ainsi effrayé sa rivale, Khaled dénonce le passé trouble de son amant espagnol dans la scène suivante pour mieux l'arracher à son milieu noble et catholique. Il est d'ailleurs révélateur que Khaled/Gulnare ne recouvre sa nature féminine²⁴ qu'à l'avant-dernier tableau de l'opéra, dans lequel le chevalier rêve à son passé de corsaire (*Lara*, acte III, La grotte des corsaires). Ceci suscite notre interrogation. En effet, être et paraître femme dans le seul rêve de l'homme dévoile une certaine ambivalence sexuelle du personnage (si ce n'est une inversion), que le travesti de la mezzo-soprano ne contribue certes pas à dissiper.



Illustration 2 : Célestine Galli-Marié en Khaled dans *Lara* (photo non identifiée, collection particulière, ca 1864).

²³ Louis PALIANTI, *Collection de mises en scène, rédigées et publiées par L. Paliani / Lara / opéra-comique en trois actes / paroles de MM. Eugène Cormon et Michel Carré / musique de M. Aimé Maillard / mise en scène de M. Ernest Mocker / représenté pour la première fois sur le théâtre impérial de l'Opéra-Comique, le 21 février 1864.*

²⁴ « Jupe en taffetas blanc garni d'or.- Chemise en étoffe algérienne blanc et or. [...] Pour coiffure, calotte en satin bleu et or.- Sequins, perles ». Cf. même référence.

Un dernier élément offre une unité signifiante à la scène étudiée de sérénade : c'est par la nature et les inflexions de son chant que chaque héroïne touche la sensibilité de son (ses) soupirant(s). Lorsque Nadir retrouve sa flamme amoureuse au seul son de la cantilène de Leïla voilée, les deux soupirants de Nérédha, postés sous son balcon, cèdent à ses sortilèges vocaux. Touchée par la propre poésie chantée du (faux) nomade Nouredin, Lalla Roukh le séduit à son tour par deux airs nocturnes – *La nuit en déployant ses ailes* (acte I), *Ô nuit d'amour!* (acte II). À l'instar des émotions du Cingalais Nadir dans *Les Pêcheurs*²⁵, celles qui s'emparent de l'Indien Nourredin traduisent cette fascination du chant qui mobilise ses sens : « Ô voix mélodieuse ! [...] Mon front brûle et je sens mes yeux mouillés de pleurs²⁶ ! » Quant à la posture scénique en hauteur de Nérédha ou de Lalla Roukh – reproduite en frontispice de partition –, elle active la situation archétypale de la sérénade nocturne au théâtre. Ce n'est pas tant la posture que l'inversion des sexes qui nous interpelle : c'est de la femme indigène que s'épanchent à présent les sortilèges vocaux auxquels l'homme cède, tel le Wallace décrit par Berlioz.

Certes, ces similitudes de situation sont autant redevables au metteur en scène attiré de Favart, Ernest Mocker, qu'aux chassés-croisés des librettistes se spécialisant dans la représentation de l'exotisme. En cosignant le livret des *Pêcheurs de perles* en 1863, Eugène Cormon (Pierre-Étienne Piestre, dit) et Michel Carré ont œuvré, le premier à *Don Pèdre*, le second à *Lalla-Roukh*. Ils s'associeront sous peu pour l'écriture de *Lara*. Adaptateur du théâtre grec et espagnol à Paris, Hippolyte Lucas (1807-1878) a collaboré avec l'auteur du *Voyage en Orient*²⁷. Ces interférences d'auteurs et de canevas favorisent la surenchère de marqueurs orientalistes selon une stratégie qu'Edward Saïd désigne comme « la rhétorique anatomique et énumérative²⁸ ».

Durant la décennie où Michelet conçoit la femme « comme un ange de paix et de civilisation » (*La Femme*, 1860), où Théodore Chassériau se concentre sur les postures de l'Algérienne (*Jeune femme maure*, 1850), les librettistes, décorateurs et costumiers de l'Opéra-Comique parent la conteuse indigène de charmes fantasmés sur lesquels Flaubert ironise : « Toutes les femmes de l'Orient sont des bayadères. Mot qui entraîne l'imagination²⁹. » Ne justifient-ils pas ainsi le

²⁵ Romance « Je crois entendre encore » (*Les Pêcheurs de perles*, acte I).

²⁶ *Lalla-Roukh*, acte I, sc. 12.

²⁷ Voir les lettres de Nerval à Lucas, évoquant leurs projets de réécriture de *La Flûte enchantée* et d'un *Francesco Colonna* (Gérard DE NERVAL, « Correspondance », *Œuvres complètes*, vol. 3, p. 786, 800-801).

²⁸ SAÏD, *L'Orientalisme*, p. 90.

²⁹ Gustave FLAUBERT, « Dictionnaire des idées reçues », *Bouvard et Pécuchet*, édité par Claudine GOTHOT MERSCH, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1979, p. 492.

désir de possession de leur noble amant? D'autant que les deux esclaves subissent (Nérédha) ou revendiquent (Khaled) l'exclusivité de la passion de l'amant, lui, Occidental. Si le spectateur n'y entrevoit pas la métaphore du colonialisme européen vers 1860, du moins peut-il s'enivrer à écouter/voir ce corps chantant venu d'ailleurs... depuis son fauteuil d'opéra.

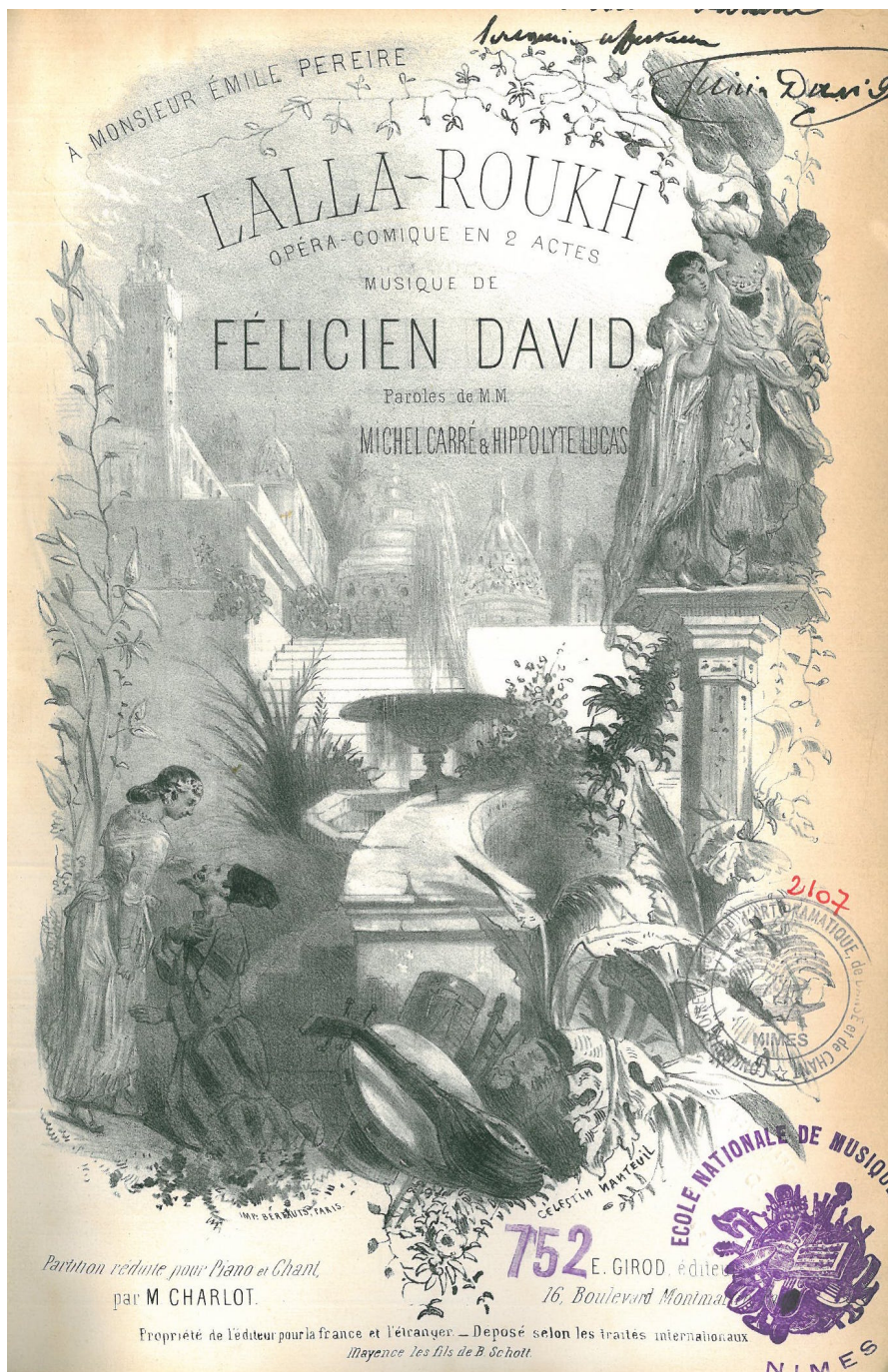


Illustration 3 : Célestin Nanteuil, page de titre de *Lalla-Roukh*, partition chant et piano (Paris : E. Girod éditeur), 2^e de couverture. À noter la dédicace autographe [tronquée] de Félicien David.

L'écriture musicale de la chanson de l'indigène

On a bien raison de dire que les révolutions commencées dans la littérature se continuent et s'achèvent dans les arts. Pourtant, il y a cette différence, entre les poésies et les *mélodies orientales* que les premières n'ont d'oriental que le titre [...] tandis que les secondes sont bien réellement des inspirations puisées au sol, aux mœurs, à la civilisation de cette contrée, outre qu'elles offrent de véritables types locaux, plantes indigènes dont aucun produit musical [...] ne saurait donner l'idée et que nos procédés artificiels ne pourront jamais imiter³⁰.

En vantant le talent du saint-simonien ayant vécu en Turquie et en Égypte, Joseph d'Ortigue pose les enjeux de la difficulté à camper l'exotisme en musique. À l'image du modèle offert par Félicien David, les trois sérénades ou chansons recèlent des aspects musicaux tranchant avec le langage contemporain et, quant aux deux dernières, se distinguant de manière syntaxique du reste de la partition. En sus des invariants qualifiant la chanson (le strophisme, les onomatopées *Ha!* de la tradition populaire), leurs figures suggestives³¹ se combinent aux composantes visuelles et verbales pour animer la scène orientalisante face au spectateur d'opéra. Nous forgeons l'expression « pacte exotique », empruntée à la critique littéraire (pacte autobiographique), pour désigner les procédés qui tissent cette entente tacite entre producteurs et consommateurs.

³⁰ Joseph D'ORTIGUE, *Revue de Paris*, 10 avril 1836, reproduit dans *Écrits sur la musique*, édités par Sylvie L'ECUYER, Paris : Société française de musicologie, 2003, p. 469.

³¹ LACOMBE, *Les Voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, p. 204-209.



Illustration 4 : Lafosse, *Félicien David*, gravure, imprimerie Bertauts, Félicien DAVID, *Lalla-Roukh*, partition chant et piano, Paris : E. Girod éditeur, 3^e de couverture.

Réintroduire la modalité ou bien privilégier l'instabilité des modes : depuis le chant du muezzin de *Désert*, toute allusion à l'Orient se pare de cette tendance qui évacue l'hégémonique tonalité³². C'est ici le cas pour les deux chansons, mais de manière beaucoup plus allusive, et ce, sans exclusive féminine, puisque la romance de Nadir chez Bizet³³ ou celle de Nourredin chez David³⁴ l'effleurent également. Alors que la « chanson arabe » de Khaled se contente de juxtaposer les modes mineur et majeur (sur la tonique *la*) au sein de chaque strophe, la connotation modale se singularise dans la chanson *D'où viens-tu la brise embaumée*, sous la plume de Poise³⁵. Elle s'opère sur un camaïeu d'échelles rivées sur l'omniprésente pédale de tonique (*la b*). Son mode mineur est successivement décliné en mode éolien (ritournelle et 1^{er} vers de chanson, voir ex. musical 1), en mélodique ascendant (2^e vers, voir ex. musical 2), puis tous deux à nouveau juxtaposés (3^e, 4^e vers), avant la majorisation du mode (*la b M*, 5^e et 6^e vers, voir ex. musical 3). Celle-ci se prolonge jusqu'en fin de strophe, sous la longue vocalise en broderies de triolets, figure suggestive du chant arabo-andalou. En 1857, cette facture du pacte exotique plaiderait pour un certain cachet et un succès certain. Bien qu'ironique à propos du scénario convenu de *Don Pèdre*, Berlioz relève dans sa chronique : « La chanson de la moresque à la fin du second acte [qui] a de l'originalité, et M^{lle} Boulard, qui la chante avec beaucoup de grâce, a dû la redire³⁶. »

F. Poise, *Don Pèdre* : "chanson arabe" de Nérédha (n°5) - réduction chant/piano

Ex.1 - Prélude instrumental

Allegretto $\text{♩} = 60$

G⁴ Flûte

Quatuor (pizzicati)

³² D'autres influences, notamment celle du plain-chant, ont permis l'intrusion de la modalité dans la musique instrumentale ou théâtrale de ce siècle. Cf. Henri GONNARD, *La Musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris : Champion, 2000.

³³ Voir note 22.

³⁴ Félicien DAVID, « Ma maîtresse a quitté la tente », *Lalla-Roukh*, opéra-comique en 2 actes, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 12 mai 1862. Paroles de MM. Carré et Hipp. Lucas, musique de Félicien David, grande partition d'orchestre, Paris : E. Girod, [1863], n° 4 E.

³⁵ Ferdinand POISE, « Chanson arabe », *Don Pèdre*, opéra-comique en deux actes et trois tableaux, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique le 30 septembre 1857, paroles de MM. Cormon et Grangé, musique de Ferd. Poise, Paris : Colombier éditeur, [1857], n° 5 B.

³⁶ Hector BERLIOZ, « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de *Don Pèdre*, opéra-comique en deux actes, de MM. Cormon et Grangé, musique de M. Poise », *Journal des débats*, 24 octobre 1857.

Ex.2

Nérédha
je viens du pa - ys

G⁴e Flûte
Cordes (pizzicati)

Ex.3

va - ren di - ci brise em - bau - mé - e ce n'est pas là qu'est mon a - mi

G⁴e Flûte
Clarinette
Quatuor (pizzicati)

Un autre paramètre vient contaminer la « chanson arabe » de la mezzo Khaled³⁷ dont le prélude orchestral campe l'ambiance « *con misterio* ». Les glissements chromatiques évoqueraient une pratique attestée sur les cordophones des Balkans, telle la guzla à corde unique en crin de cheval, ou encore sur l'oud du Maghreb. Ils instaurent un mode de jeu consigné sur la partition qui nous laisse perplexe : « Avec indolence et en traînant un peu à la façon des arabes. » Plus loin, la descente conjointe sous les cris (*Ha ! ha ! ha !*) surenchérit avec l'indication vocale « traînez les sons ». Peut-on y déceler la stigmatisation de la tradition arabo-andalouse durant la décennie où Gobineau publie son essai sur *L'Inégalité des races humaines* (1855) ? Quoiqu'il en soit, ces broderies tentent d'approcher les microdegrés de cette tradition savante, que Léon et Marie Escudier (dis)qualifient dans leur *Dictionnaire de musique* (1865) : « Les Arabes et les Orientaux ne passent jamais d'un intervalle à l'autre, soit en montant, soit en descendant, sans parcourir et faire sentir tous les degrés intermédiaires. Cette manière de faire glisser la voix, qui nous semble insupportable, constitue, suivant eux, l'agrément de la musique³⁸. »

D'autres invariants du pacte exotique s'invitent dans la chanson, que le tableau ci-dessous synthétise.

³⁷ Aimé MAILLART, « Chanson arabe », *Lara*, opéra-comique en 3 actes et 6 tableaux. Représenté pour la 1^{ère} fois à Paris sur le Théâtre Impérial de l'Opéra-Comique le 21 mars 1864. Paroles de MM. Cormon et Michel Carré [...]. Grande partition d'orchestre, Paris : E. et A. Girod éditeurs, [1864], n° 12.

³⁸ Léon et Marie ESCUDIER, article « Arabo-persan », *Dictionnaire de musique théorique et historique*, Paris : E. Dentu, 5^e édition 1872, p. 56.

Tableau C : procédure musicale du « pacte exotique³⁹ »

Éléments du pacte exotique	« Chanson arabe » (soprano) de <i>Don Pèdre</i> de POISE	Air <i>O nuit d'amour</i> (soprano) de <i>Lalla-Roukh</i> de DAVID	« Chanson arabe » (Dugazon) de <i>Lara</i> de MAILLART
Nomenclature de l'orchestre	2 fl., 2 clar., 1 cor, timbre en <i>mi b</i> , cordes	Tutti (hormis les trombones)	2 fl./piccolo, 2 htb., 2 clar., 2 bassons, 4 cors, timbales, triangle, tambour « arabe », cordes
. tempo / mesure . tonalité . dynamique	. <i>Allegretto</i> 3/8 . <i>la b</i> mineur → <i>la b</i> majeur . <i>pp</i> → <i>f</i> (interlude orch.)	. <i>Andante</i> 3/4 . <i>mi</i> majeur – <i>sol</i> # mineur – <i>mi</i> majeur . <i>pp</i> → <i>f</i> <i>crescendo</i> gradation lors de la coda élargie : embrasement de l'orch. sur « O nuit d'ivresse ! »	. <i>Allegretto</i> 6/8 . <i>la</i> mineur → <i>la</i> majeur . <i>pp</i> <i>con misterio</i> / bien rythmé → <i>f</i>
Instrument(s) soliste(s)	flûte solo (prélude et interlude) prévue « sur la scène »	. clarinette et piccolo en échos entrelacés à la voix	. clarinettes et bassons sur motif mélodico-rythmique obstiné. Alti doublant la voix à la tierce inférieure.
orchestration de figures suggestives	. 2 clarinettes à la tierce en sus de la flûte (couplets)	thème (en volutes) à la voix reprend le thème « décor » (vl. 1 sur ostinato des alti) de l'Entracte précédant (n° 7 A)	. hautbois ponctuellement rehaussé de piccolo sous le mélisme vocal : <i>Ha !</i>
. statisme harmonique . modalité ou autres échelles	. pédale de <i>la b</i> (tonique) ou pédale de <i>mi b</i> : cor et timbre . alternance du mineur naturel (éolien) avec le mélodique ascendant pour la strophe, avec le mode majeur pour la vocalise	. pédale ponctuelle de quinte (tonique-dominante) . chromatisme descendant en formules pré-cadentielles	. refrain sur pédale de <i>la</i> (tonique) . glissement vers la tierce majorisée sur le vers « Mohamed est de retour »

³⁹ D'après les partitions chant/piano de chaque opéra, renseignées dans l'article.

Le rythme obsessionnel d'une pulsation ternaire (ou mesure à trois temps)⁴⁰ et l'harmonie statique s'associent dès l'introduction orchestrale pour simuler le balancement lascif de la sérénade. À l'instar des fines observations de Nerval, témoin des fêtes nuptiales dans *Femmes du Caire*⁴¹ (1851), ce balancement obstiné est ponctué de percussions choisies pour leur analogie avec les percussions ethniques. Ainsi, le tambourin stipulé « arabe » (bendir) frémit légèrement dans l'instrumentation de Maillart, ou bien le timbre de cloche (analogie avec les bracelets-sonnaillles), requis par Poise, est périodiquement distillé sous la longue vocalise. La régularité des *pizzicati* aux cordes du quatuor suggère, elle, l'accompagnement de mandoline (Khaled) ou de mandore (Nérédha). Au sein d'une nomenclature orchestrale plutôt raréfiée et transparente chez Poise et Maillart (première ligne du tableau), la coloration d'un vent soliste en prélude instrumental est aussi une constante, dont Bizet se souvient d'ailleurs dans la chanson de Nadir⁴². Préludant aux chansons arabes, le solo de flûte ou de hautbois est connoté au nay égyptien ou au zamr ottoman⁴³, instruments aussi fréquemment représentés sur la toile orientalisante que le narguilé... L'instrument est d'ailleurs mis en situation de jeu salle Favart : « Grande flûte sur le théâtre » est stipulée en ritournelle introductive sur le manuscrit de *Don Pèdre*⁴⁴.

L'orchestration de David recèle plus d'opulence, elle qui s'accorde au choix d'un air (et non d'une chanson, rappelons-le) seyant à la fille du sultan. Entrelacés à la voix de l'Indienne, les *solis* de clarinette, puis de piccolo, pigmentent le chant en arabesque qui s'épanouit ensuite sur le grand mélisme ascendant « Ô nuit d'ivresse ». Il est significatif de pointer ici la réitération du thème qui irrigue l'Entracte (n° 7 A) précédant l'air de l'Indienne. Par cette interférence musicale au sein du tableau, David assimile l'espace scénique – celui du kiosque exotique – à l'expression amoureuse de l'indigène, ce qui peut conduire le public de *Lalla-Roukh* à percevoir certaines correspondances baudelairiennes.

Hormis l'expérience du Maghreb (et non de l'espace indien) acquise par David, il s'agit de contextualiser la méconnaissance ethnographique des créateurs

⁴⁰ Dans un tempo *Allegretto*, la chanson de Nérédha est à 3/8, celle de Khaled à 6/8. Dans un tempo d'*Andante*, l'air de Lalla-Roukh est à 3/4.

⁴¹ « Ensuite marchaient les chanteuses (*oualems*) et les danseuses (*ghavasies*). Elles s'accompagnaient en général des cymbales, de castagnettes et de tambours de basque » (Gérard DE NERVAL, « Les femmes du Caire », *Voyage en Orient, Œuvres complètes*, vol. 2, p. 265).

⁴² Air « De mon amie », *Les Pêcheurs de perles*, n° 8.

⁴³ *Idem* dans l'air de Nourredin « Ma maîtresse a quitté la tente » (*Lalla-Roukh*, acte I, n° 4 E).

⁴⁴ Ferdinand POISE, *Don Pèdre*, opéra-comique en deux actes, joué à l'Opéra-Comique le 29 septembre 1857 [partition d'orchestre]. Cote BnF Richelieu : Ms. 7626.

français. À Paris, il faut en effet attendre l'invitation aux orchestres traditionnels chinois, tunisiens et algériens de l'Exposition universelle de 1867, puis l'accueil des « musiques pittoresques » au palais du Trocadéro pour celle de 1878⁴⁵. Néanmoins, nous sommes frappés de la manière dont David et ses émules⁴⁶ élaborent et façonnent une sorte de « répertoire de motifs » du pacte exotique. Bizet en tirerait-il profit pour *Les Pêcheurs de perles*, avec « des rythmes entiers empruntés à Félicien David⁴⁷ » et une instrumentation qualifiée de « très fleurie » par le jeune critique Chabrier ? Ou encore Massenet dans le chœur de prière « Voici la nuit » du *Roi de Lahore* (1877) ? Et plus tard Léo Delibes dans la « Légende de la fille du Paria » de *Lakmé* ?

Quels indices nous livre la réception publique sur une telle représentation ?

Sonder la réception contemporaine de ces opéras-comiques offre un miroir saisissant de la construction de l'altérité au siècle du colonialisme conquérant, contemporain des deux sénatus-consultes légiférant le droit colonial algérien (1863, 1865). Afin d'éclairer le contexte des feuilletons, examinons au préalable le témoignage du représentant ministériel des Beaux-arts en Algérie française :

Quant à la musique cultivée par les indigènes, elle est tellement primitive qu'il semble bien difficile de la prendre au sérieux ; elle étonne tout au plus, de prime abord, par sa simplicité, et ne manque jamais, ensuite, de provoquer la plus vive impatience, par l'effet que peut produire une mélodie tantôt vague, tantôt discordante, sur un rythme monotone, indéfiniment prolongé⁴⁸.

Cette ignorance, aussi sourde qu'hermétique, ne laisse pas de nous interroger. À la différence des érudits orientalistes contemporains, historiens de l'art (Henri Lavoix, Jean-Charles Davillier), architectes (Pascal Coste) ou conservateurs (Adrien Berbrugger), actifs dès le Second Empire⁴⁹, un seul musicien enquête

⁴⁵ Cf. Jean-François CHASSAING, « Aux origines de l'ethnographie musicale en France. Les musiques "pittoresques" aux Expositions universelles », *Musique, images, instruments*, 2012 (n° 13 : « La Musique aux Expositions universelles : entre industries et cultures »), Paris : CNRS Éditions, p. 31-51.

⁴⁶ Y aurait-il une propension favorable à l'orientalisme chez les trois compositeurs méridionaux que sont David, Poise et Maillart, respectivement natifs de Cadenet (Vaucluse), Nîmes (Gard) et Montpellier (Hérault), proches du littoral méditerranéen ?

⁴⁷ Emmanuel CHABRIER, « Théâtre Impérial Lyrique.- *Les Pêcheurs de perles* », *Le Parisien*, 12 octobre 1863.

⁴⁸ John PRADIER, *Notes artistiques sur Alger (1874-1875)*, Tours : Imprimerie Ladevèze & Rouillé, 1875, p. 24.

⁴⁹ PELTRE, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, p. 27-28.

alors sur la tradition arabo-musulmane à Alger : le saint-simonien Salvator-Daniel⁵⁰. De retour à Paris, l'ethnomusicologue pionnier n'aura guère le temps de diffuser ses travaux, fauché sous la Commune⁵¹. Il faut attendre la toute fin du siècle pour que le baron d'Erlanger débute son collectage de Tunis à Alexandrie et développe, quant à lui, une ethnomusicologie à rebours – point de vue d'un dominant sur une civilisation dominée selon l'interprétation de Saïd – en authentifiant cette tradition séculaire à l'usage d'Occidentaux.

Les publics de la seconde salle Favart perçoivent-ils la singularité de ces nouvelles tentatives durant la décennie qui précède l'ouverture du canal de Suez ? Lorsque le succès sans faille de *Lalla-Roukh* jusqu'en 1884⁵² en valide le pacte exotique, la langueur de l'intrigue semble cependant peu goûtée : « Il est à regretter, selon nous, que cette pièce de *Lalla-Roukh* ne soit pas un peu plus fortement intriguée [...]. La rêverie contemplative, la mélancolie douce, la sentimentalité bucolique, voilà les cordes que M. Félicien David affectionne, elles sont toujours sur sa lyre, et toujours prêtes à vibrer. » Le chroniqueur évoque « ce talent que le ciel lui a donné de peindre les grands spectacles de la nature par les combinaisons instrumentales et les sonorités de l'orchestre, talent tout spécial où il n'a guère de rivaux, mais qui, dans une œuvre dramatique, ne saurait jouer qu'un rôle accessoire⁵³ ». C'est précisément ce talent pictural de David qui séduit l'auteur du *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration*, frappé de synesthésie au spectacle orientalisant :

C'est un brillant cadre à la musique. On y voit des paysages enchantés, des lacs délicieux, des forêts merveilleuses, une végétation luxuriante, des costumes éblouissants, une princesse cent fois plus éblouissante encore, l'idéal réalisé du poème de Thomas Moore, d'où le nouvel opéra est tiré.

⁵⁰ « C'est qu'en effet, pour juger la musique des Arabes, il faut la comprendre ; de même que pour estimer à leur valeur les beautés d'une langue, il faut la posséder. Or, la musique des Arabes est une musique à part, reposant sur des lois toutes différentes de celles qui régissent notre système musical ; il faut s'habituer à leurs gammes ou plutôt à leurs modes, et cela en laissant de côté toutes nos idées de tonalité » (Francisco SALVATOR-DANIEL, *La Musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien* par F. Salvador Daniel, Alger : Adolphe Jourdan, 1879, p. 3. Cette étude, parue de son vivant dans la *Revue africaine* (années 1862-1863, n° 31-39), est donc contemporaine des trois opéras.

⁵¹ Jann PASLER, *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France* (2009) ; *La République, la musique et le citoyen, 1871-1914*, traduit de l'anglais par Johan-Frederik HEL GUEJ, Paris : Gallimard, 2015. Nous remercions vivement Jann Pasler de nous avoir communiqué l'information sur l'activité de Salvator-Daniel.

⁵² 279 représentations en vingt ans. Cf. Albert SOUBIES, *Soixante neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages, 1825-1894*, Paris : Librairie Fischbacher, 1894.

⁵³ Léon DUROCHER, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 18 mai 1862.

C'est un voyage au pays des roses, où tout chante, où tout sourit, [...] s'épuise en soupirs mélodieux⁵⁴.

Plus loin, Berlioz crédite l'Indienne, la soprano M^{lle} Cico⁵⁵, d'incarner « la réalisation de l'idéal de Moore, la beauté que rêvent tous les poètes, celle d'une princesse appelée à régner sur le pays des roses » : « Elle joue et chante en outre son rôle de Lalla Roukh avec une sorte de réserve timide qui en double le charme poétique. Et puis elle chante juste⁵⁶ ! » On se prend à rêver de l'incarnation qu'Emma Calvé en fournit lorsqu'elle endosse le rôle dans la salle Favart en 1886.

Quant à l'effet inédit de la chanson mauresque de *Don Pèdre*, bissée le soir de la première comme Berlioz le relatait, un Bouvard ou Pécuchet de la critique musicale la réduit à un « bruit » discordant :

J'aime moins le morceau qui suit ; c'est une petite histoire sur la brise embaumée et sur les pauvres hirondelles, chantée par M^{lle} Boulart sur un balcon. La mélodie est heureuse, la chanson est dite avec une rare pureté de voix et de style, et tout va bien jusqu'au refrain ; mais alors, sur un motif rêveur et sentimental qui se promène dans les cieux avec la brise et les petits oiseaux, éclate une sonnerie de pendule, aigre et criarde, qui met en déroute toute la poésie du morceau. Dans votre intérêt, monsieur Poise, recommandez à M^{lle} Boulart d'arrêter sa pendule avant d'ouvrir la fenêtre⁵⁷ !

Autre indice de la fragilité du pacte exotique, l'œuvre ne dépasse pas les vingt représentations durant la saison 1857-1858⁵⁸.

⁵⁴ Hector BERLIOZ, « Théâtre de l'Opéra-Comique – [...] Première représentation de *Lalla-Roukh*, opéra en deux actes, paroles de MM. Carré et Hippolyte Lucas, musique de M. Félicien David », *Journal des débats*, 23 mai 1862.

⁵⁵ Alexandrine Trotté, dite M^{lle} Cico, est née à Paris (1841-1875). Elle accomplit ses études au Conservatoire supérieur (1^{er} Prix d'opéra-comique et d'opéra, 1861) avant d'être engagée au Théâtre de l'Opéra-Comique de 1861 à 1872. Cf. Constant PIERRE, « Lauréats », *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs*, Paris : Imprimerie Nationale, 1900, p. 722.

⁵⁶ BERLIOZ, « Théâtre de l'Opéra-Comique – [...] Première représentation de *Lalla-Roukh*, opéra en deux actes, paroles de MM. Carré et Hippolyte Lucas, musique de M. Félicien David ».

⁵⁷ Léon SOREL, *La France musicale*, 4 octobre 1857.

⁵⁸ L'opéra serait desservi par une intrigue trop démarquée du *Barbier de Séville*. Cf. SOUBIES, *Soixante neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages*.



Illustration 5 : atelier Nadar, Emma Calvé dans *Lalla-Roukh*, photographie (site Nadar, archives)

Des trois sérénades évoquées, c'est la plus ambiguë, celle de Khaled/Gulnare, qui est appréciée, aux dires des périodiques. À la création, elle emporte l'adhésion du public grâce à deux atouts selon la *Revue et gazette musicale* : la créativité des auteurs autant que la nature explosive de la dugazon, Célestine Galli-Marié (1840-1905), future Carmen de la même salle Favart.

Mais rien, absolument rien, dans la partition de M. Maillart, n'est comparable à la délicieuse ballade arabe chantée par Kaled : *A l'ombre des verts platanes*. Ce n'est pas seulement un air distingué, original, destiné à faire applaudir la voix d'une chanteuse, c'est un morceau de situation, dans lequel se révèlent les passions qui agitent le cœur d'une femme indigène amoureuse et jalouse. Le contraste des allusions du couplet, menaçantes et acérées comme le fer d'une dague, avec le nonchaloir [*sic*], avec la *morbidezza* du refrain, a été si merveilleusement saisi par le musicien, et si admirablement interprété par M^{me} Galli-Marié, qu'on leur a fait une ovation des plus enthousiastes, qui s'adressait non moins à l'un qu'à l'autre. [...] Sa chanson arabe, animée avec une passion sauvage et profonde, a, du même coup, surpris et électrisé toute la salle, qui a traduit ses impressions par plusieurs salves d'applaudissement⁵⁹.

L'affirmation de la féminité et, avec elle, l'aiguillon d'une sensualité dominatrice sont donc bien perçus par les spectateurs. Cette osmose entre la vision des créateurs et la réception des publics contribue à entériner une transgression sociale inattendue : l'esclave mauresque domine ici le noble espagnol qui sera déchu (ils seront tous deux condamnés à l'errance *in fine*). Si cette faveur du public ne réussit pas à maintenir *Lara* au-delà d'une saison (trente représentations en 1864-1865), elle se répercute en revanche dans l'espace public par des adaptations pour orchestre d'harmonie ou bien destinées au salon bourgeois. Les diverses transcriptions pour piano⁶⁰, violon et piano, hautbois et piano, ainsi que l'édition séparée de la « chanson arabe » chez Girod témoignent de sa popularité. Dès lors, on se plaît à imaginer certaines maîtresses de maison jouant de la séduction orientale le jour de leur réception hebdomadaire au salon...

⁵⁹ D.A.D. SAINT-YVES, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 27 mars 1864. Étudiant l'influence de Galli-Marié sur la genèse de *Carmen* de Bizet, Hervé Lacombe retient cette étape dans *Lara* comme décisive avant son interprétation de l'Habanera de *Carmen*. Hervé LACOMBE, « La version primitive de l'air d'entrée de *Carmen* », *Aspects de l'opéra français de Meyerbeer à Honegger*, sous la direction de Jean-Christophe BRANGER et Vincent GIROUD, Lyon : Symétrie, Venise : Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, 2009, p. 39.

⁶⁰ *Lara opéra-comique* [...] *Chanson arabe / transcription variée pour le piano par E. Ketterer*, op. 148, Paris : E. et A. Girod éditeurs, [1864]. De même, polkas et fantaisies tirées de *Lalla-Roukh* fleurissent l'année même de sa création.

Deux décennies plus tard, l'esthéticien Beauquier relève lucidement le dilemme soulevé par la fabrication du pacte exotique, écartelé entre l'usage de stéréotypes ou bien l'acclimatation de traditions extra-européennes inconnues des publics :

Cette prétendue couleur locale [...] n'est donc qu'un préjugé assez ridicule. Il y a, il est vrai, certains types, certains moules rythmiques auxquels nous attribuons immédiatement leur nationalité : l'air tyrolien, le chant oriental popularisé chez nous par la conquête de l'Algérie et par F. David [...], le boléro espagnol avec accompagnement de castagnettes, etc. Mais peut-on soutenir sérieusement qu'un de ces airs introduits dans un opéra suffise pour donner à l'ensemble de l'œuvre sa couleur ? Il n'y aurait qu'une seule façon raisonnable de comprendre la couleur, ce serait de pénétrer des mélodies populaires d'une nation et d'écrire un opéra en s'inspirant de cette érudition. Mais le public, qui ne se serait pas livré à ces longues et laborieuses études, méconnaîtrait cette recherche d'exactitude⁶¹.

Nouvelles Shéhérazades

Le tropisme exotique affecte la salle Favart au Second Empire, bénéficiant de la fusion des arts de la scène et de la musique. Formaté par une pléiade de librettistes, il génère des situations qui renforcent les mentalités de la société patriarcale et les imaginaires d'un colonialisme hégémonique. Au vu de la lecture transversale des trois opéras-comiques, la sérénade de l'héroïne indigène est bien un stéréotype installé au creux d'un espace-temps orientaliste dont les composantes gestuelles, langagières et musicales en convergence entretiennent des relations de coprésence. Bien que située en hors-temps du *scenario* (deux des trois cas), elle participe de la crédibilité d'un espace qui contribue à « orientaliser » l'Orient selon Edward Saïd.

Plus que l'archétypal ballet de bayadères, la fonction dramaturgique de la chanson dépasse toutefois ce marquage et questionne tout autant l'altérité féminine que la relation entre les cultures. Par leur corps chantant, voire leur action mimée, ces « Nouvelles Shéhérazades⁶² » dévoilent leurs sortilèges discrètement érotiques sur leur partenaire (degré de la fiction) comme sur le spectateur d'opéra (degré de la représentation) jusqu'à transgresser dans *Lara* l'ordre social des relations dominant (homme et Occidental) / dominée (femme et Arabe). En paraphrasant Roland Barthes⁶³, du corps chantant de l'indigène

⁶¹ Charles BEAUQUIER, *La Musique et le drame. Étude esthétique*, Paris : Librairie Sandoz et Fischbacher, 1877, p. 19-20.

⁶² *Nouvelles Shéhérazades*, catalogue d'exposition, Barcelone, Lyon, 2003-2004.

⁶³ « Dans sa masse, le lied romantique s'origine au cœur d'un lieu fini, rassemblé, centré, intime, familier, qui est le corps du chanteur – et donc de l'auditeur. [...] Quel est donc ce corps qui chante le lied ? Qu'est-ce qui, dans mon corps à moi qui écoute, chante le lied ? C'est tout ce

vers celui du spectateur se joue le dévoilement même de l'ex(ér)otisme. Ce dévoilement, supérieur à celui de leurs consœurs figées sur la toile orientaliste⁶⁴, deviendra plus subversif en fin de siècle avec les *Salammbô* d'Ernest Reyer⁶⁵ (Bruxelles, 1890), *Thaïs* de Jules Massenet⁶⁶ (Opéra de Paris, 1894) ou *Salomé* d'Antoine Mariotte (Opéra de Lyon, 1908).



Illustration 6 : Maurice Bompard, *Scène de harem*, huile sur toile, 40 x 56, Musée des Beaux Arts de Marseille. La servante joue d'une guzla, l'odalisque a mollement lâché tambourin et babouche au pied du divan.

qui retentit en moi, me fait peur ou me fait désir » (Roland BARTHES, « Le chant romantique », *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris : Le Seuil, 1982, p. 255.

⁶⁴ Voir illustration 6. Cf. Hélène DERONNE, « Les orientalistes provençaux au XIX^e siècle : une réalité picturale », *Le Regardeur*, 2011 (n° 6), Association des Amis du Musée d'Art Contemporain de Nîmes, p. 19-34.

⁶⁵ La cantilène « Que ne puis-je au sein de la nuit ? »

⁶⁶ Voir Clair RODWEN, *Republican Morality and Catholic Tradition at the Opera : Massenet's Hérodiade and Thaïs*, Weinsberg : Musik-Edition Lucie Galland, 2004.

En 2012, nous percevons le progressisme de ces trois réalisations musicales, en dépit de leurs contingences reflétant des représentations figées. Progressistes parce que sommées d'inventer un « pacte exotique » alors que l'ethnomusicologie est balbutiante. Après 1900, c'est sur la nature même de ces investigations (modalité, ostinato, coloris) que la modernité musicale s'élabore en France : celles debussyste des *Chansons de Bilitis*, ravéliennes des *Chansons madécasses* ou encore néo-indiennes du *Padmâvati* d'Albert Roussel.

© Sabine TEULON LARDIC