

# Les Bayadères ou l'exotisme entre classicisme et romantisme

Didier Talpain

En abordant la partition des *Bayadères*, on a bien souvent l'impression d'évoluer entre deux esthétiques. Cela est d'abord vrai pour son sujet « orientalisant ». En 1810, date de la création de l'œuvre, on se trouve un peu à mi-chemin entre les turqueries souvent bouffonnes de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> et le rêve oriental des romantiques. À la première catégorie se rattachent sans peine *Le Cadi dupé* (1761) et *Les Pèlerins de La Mecque ou la Rencontre imprévue* de Gluck (1763, livret également mis en musique par Haydn dans son *Incontro improvviso* de 1775), *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart (1782), *La Caravane du Caire* de Grétry (1783), *Soliman II ou les Trois Sultanes* de Joseph Martin Kraus (1789) ou même *Abu Hassan* de Weber (de 1811, donc contemporain des *Bayadères* de Catel) et *L'Italienne à Alger* de Rossini (1813). Les années 1810-20 marquent un tournant dans la manière dont romanciers et librettistes abordent « la question d'Orient ». Il s'agit moins de faire rire – quoique le rare *Ali Baba ou les Quarante Voleurs* de Cherubini (1833, mais écrit d'après des ébauches remontant à son *Koukourgi* de 1793) ou le plus tardif *Barbier de Bagdad* de Peter Cornelius (1858) plongent leurs racines dans la veine bouffe – que d'émouvoir. L'Orient continue à fasciner mais d'une manière différente. On le connaît mieux dans les capitales européennes où l'on a parfois lu les récits des voyageurs. Et pour rêver ou faire rêver, il faut aller plus loin : Inde, Chine, Ceylan... Aux déserts des pourtours de

la Méditerranée succède la moiteur des forêts d'Extrême-Orient tandis qu'au soleil de plomb du Caire, d'Alger ou de La Mecque se substituent les atmosphères plus lourdes de Bénarès ou de Colombo... Raffinement, ambiances propices au mystère et exotisme religieux sont désormais à l'ordre du jour. Cela vaudra au public parisien – entre autres et pour ne parler que d'opéra français – *Le Dieu et la Bayadère* d'Auber (1830), *Les Pêcheurs de Perles* de Bizet (1863), *L'Africaine* de Meyerbeer (1865) – une œuvre au titre trompeur dans la mesure où l'histoire est beaucoup plus indienne qu'africaine –, *La Princesse Jaune* de Saint-Saëns (1872) *Le Roi de Lahore* de Massenet ou encore *Lakmé* de Delibes (1883).

On ressent également ce sentiment de « l'entre-deux » dans la manière dont Catel traite *Les Bayadères* sur le plan musical, qu'il s'agisse du style général de l'œuvre, du traitement de l'orchestre ou de celui de la voix. On peut considérer que la tragédie lyrique, avec ses sujets – mythologiques ou non – tirés de l'Antiquité, a vécu ses dernières grandes heures dans les années 1780-1790 grâce à des compositeurs français, italiens et allemands acquis à la réforme gluckiste tels Lemoyne, Vogel, Sacchini ou Salieri. À cette tradition se rattachent également quelques œuvres de musiciens de la génération suivante (dont certaines sont créées au Théâtre Feydeau, et non à l'Opéra) : Méhul avec *Horatius Coclès* (1794), Lesueur avec *Télémaque* (1796), Cherubini avec *Médée* (1797) et Catel lui-même avec sa *Sémiramis* de 1802. L'avènement du Premier Empire (1804-1815) voit pousser un nouveau rameau de cette branche : l'*opéra héroïque*. Son héraut incontestable est Spontini dont le succès le plus éclatant, *La Vestale* (1807), présente un grand nombre de similitudes avec *Les Bayadères*. Une vingtaine d'années plus tard, l'opéra héroïque ouvrira tout naturellement la voie au *grand opéra* (Auber, Meyerbeer, Halévy...) qui dominera une partie de la scène lyrique française pratiquement jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Tous les ingrédients de l'opéra héroïque, dont beaucoup seront aussi ceux du grand opéra, sont également présents dans *Les Bayadères* : un sujet historique (la rivalité entre Démaly, Rajah de Bénarès, et la tribu guerrière des Marattes dans l'Inde du XIV<sup>e</sup> siècle), de somptueux décors intérieurs (le harem du Rajah à l'acte I puis son palais à l'acte III) et exté-

rieurs (la place publique de Bénarès à l'acte II), des danses soigneusement intégrées à l'action (le programme édité pour les premières représentations de l'ouvrage mentionne 32 danseurs et danseuses à l'acte I, 28 à l'acte II et 60 à l'acte III !) et de larges déploiements de chœurs (33 hommes et 26 femmes à la création) permettant à Catel une grande souplesse d'utilisation : chœurs de favorites ou de Bayadères à 2 ou 3 voix, chœurs mixtes à 4 ou 5 voix ou encore doubles chœurs d'hommes à 6 voix (pour la scène du combat entre Indiens et Marattes). Au total un spectacle fastueux sur le plan visuel, qui aligne plus de 130 artistes sur scène à la fin du troisième acte.

L'orchestre de Catel est une formation romantique déjà chargée en cuivres (avec 4 cors et 3 trombones s'ajoutant aux 2 trompettes) mais dont les percussions « orientales » se résument à ce que Mozart lui-même a utilisé dans son *Enlèvement au Sérail* composé presque trente ans plus tôt : triangle, cymbales et grosse caisse. Cordes et bois sont traités dans la tradition des classiques viennois, sauf dans les récitatifs accompagnés (ils le sont tous) où Catel fait, comme d'autres à la même époque, grand usage des trémolos pour dramatiser le discours.

Le traitement de la voix vaut que l'on s'y arrête car il est, pour partie, novateur. La caractérisation des rôles n'échappe pas, bien sûr, à la tradition. L'héroïque Bayadère Laméa est bien l'héritière des *Iphigénie* de Gluck (1774 et 1779) ou de l'Hypermnestre des *Danaïdes* (Salieri, 1784). Mais comment ne pas y voir également, au travers de l'intense lyrisme qu'elle déploie au troisième acte, la préfiguration d'Alice de *Robert le Diable* (Meyerbeer, 1831) ou même de Mireille dans l'opéra éponyme de Gounod (1864) ? Et si les trois Bayadères nous renvoient à l'évidence aux trois dames de *La Flûte enchantée* de Mozart (1791), les deux ténors Démaly et Rustan d'un côté et le puissant Olkar de l'autre n'annoncent-ils pas à nouveau Meyerbeer avec d'une part Robert et Rimbaut (*Robert le Diable*) et, d'autre part, Nelusko (*L'Africaine*) ? Clin d'œil au passé, main tendue vers l'avenir...

Grand spectacle à la musique toujours raffinée et au ton de plus en plus émouvant à mesure que progresse l'action, *Les Bayadères* possédait tous les atouts pour gagner les faveurs du public. Dès lors, est-il si éton-

nant que l'œuvre ait été choisie, onze ans après sa création, pour la soirée d'inauguration de la nouvelle salle de l'Académie royale de musique (l'Opéra de la rue Le Peletier, qui ne sera remplacé par le futur Palais Garnier qu'après l'incendie qui le ravagera en 1873) ?

166

approche Lamé - a je connais tes al - larmes tu plains un amant malheu - reux et je le plains moi - même en admirant tes charmes mais puisque la fortune a rejeté tes vœux c'est à moi d'essayer tes lar - mes Bannis à jamais de ton

Flûtes.  
Hautbois.  
Clarinettes.  
Corns et Trompettes.  
Bassons.  
1<sup>er</sup> Violon.  
2<sup>ème</sup> Violon.  
Alto.  
Ois. c.  
Violoncelles et C. B.  
Tromballes F.

Allergo Moderato.

Page de l'édition imprimée des *Bayadères* en 1810.  
Collection particulière.

*Les Bayadères*, page from the printed score, 1810.  
Private collection.