



LAKMÉ

OPÉRA EN 3 ACTES

Léo Delibes

1883

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

A)	LAKMÉ : ARRIÈRE-PLAN HISTORIQUE	4
B)	L'ORIENTALISME EN MUSIQUE	5
C)	LAKMÉ EN SON TEMPS	7
1)	Fiche de la création et conditions de la représentation	7
2)	Léo Delibes, compositeur (1836-1891)	9
3)	La musique de Léo Delibes	12
4)	Le livret d'Edmond Gondinet et Philippe Gille	15
5)	Argument	18
D)	LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE	20
1)	Léo Delibes à l'Opéra Comique	20
2)	Les interprètes	20
3)	L'Orchestre et le Chœur	22
4)	Entretien avec François-Xavier Roth, chef d'orchestre : « Les Siècles jouent des instruments de l'époque de Delibes. »	22
5)	Note d'intention de Lilo Baur, metteur en scène : « Lakmé, une grande histoire d'amour impossible »	24
6)	Entretien avec Caroline Ginet, scénographe : « Lakmé est une femme blessée »	25
E)	OUTILS PÉDAGOGIQUES	26
1)	Bibliographie	26

2)	Discographie	27
3)	Vidéographie	27
4)	Documents iconographiques.....	28
5)	Suggestions d'activités pédagogiques.....	29

A) LAKMÉ : ARRIÈRE-PLAN HISTORIQUE

Lakmé se passe en Inde à l'époque de la colonisation britannique. À la création de l'opéra en 1883, la présence anglaise en Inde remonte à plus de deux cents ans.

a) Les origines de la présence anglaise en Inde

En 1498, le navigateur portugais Vasco de Gama (1460-1524) jette l'ancre près de Calicut, ville du Kérala, et suscite par là même l'intérêt des Anglais pour cette terre nouvelle. En 1600, avec l'aval de la reine Elisabeth 1^e, ces derniers fondent la Compagnie anglaise des Indes orientales dans un but de conquêtes.

En 1674, les Français s'établissent à leur tour dans la péninsule indienne, à Pondichéry. Les rivalités entre les deux puissances se font rapidement sentir et une guerre éclate en 1744. La bataille de Plassey, décisive pour le camp britannique, marque le point de départ de la domination anglaise en Inde. Dans son *Histoire de l'Inde*, Michel Boivin évoque le processus de colonisation :

Lord Dalhousie, alors gouverneur général [à partir de 1847], érigea une nouvelle doctrine selon laquelle si un souverain mourait sans héritier mâle, la Compagnie annexait son territoire.

Ce procédé provoque des réactions au sein de la population indienne qui se rebelle dès 1857 lors de la révolte des Cipayes.

b) L'émergence d'un nationalisme indien

En 1876, la reine Victoria est couronnée impératrice des Indes. La colonie passe alors pour le joyau de l'Empire britannique mais la réalité

est toute autre. La présence britannique en Inde repose sur l'armée et les divergences religieuses sont exacerbées :

Le presbytérien John Muir composa dès 1839 un ouvrage en sanskrit dans lequel il démontrait la supériorité du christianisme vis-à-vis de l'hindouisme.

Aux révoltes s'ajoute bientôt l'émergence d'un nationalisme indien :

[Vers 1870], l'intelligentsia changea d'attitude vis-à-vis de la domination britannique. La découverte du passé hindou, la crise de confiance dans le *raj* [l'Etat fondé par la Compagnie des Indes] qui se montrait incapable de prévoir les famines successives entre 1875 et 1880, autant de facteurs qui créèrent un nouvel été d'esprit. On a l'habitude de faire naître l'action nationaliste en Inde avec la création du Congrès national indien en 1885.

Lakmé est censé se passer à cette période : le personnage du brahmane Nilakantha appelle à la révolte contre l'occupant anglais et dénonce la destruction des temples hindous par le colonisateur. Toutefois, l'opéra dépeint moins une Inde réelle qu'un pays oriental tout droit sorti de l'imagination de librettistes soucieux de fantaisie et d'exotisme comme l'explique Michel Parouty :

Que les protectorats français sur la Tunisie et l'Annam [c'est-à-dire le Vietnam] soient pratiquement contemporains de l'apparition de *Lakmé* ne signifie pas une intrusion de l'Histoire dans l'univers protégé de l'art lyrique ; c'est une simple coïncidence, tout au plus. Car l'univers de Delibes, c'est celui de la plus pure fantaisie, une vision sentimentale et attendrissante des récits de voyage.

Dans la deuxième moitié du 19^e siècle, l'orientalisme connaît son apogée.

B) L'ORIENTALISME EN MUSIQUE

Lakmé s'inscrit dans le courant orientaliste qui, au 19^e siècle, gagne tous les domaines artistiques. Cette esthétique parcourt l'histoire de l'art occidental.

a) Les turqueries des 17^e et 18^e siècles

Si les premières apparitions de l'exotisme en musique remontent aux ballets de cour français de la Renaissance, *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet de Molière et Lully créée en 1670, est considéré comme la première turquerie musicale.

Le genre désigne une œuvre mettant en scène des personnages orientaux fantasmés, issus de l'imaginaire européen. Le théoricien Edward Saïd (1935-2003) considère que « l'Orient a presque été une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité, lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires ».

La zone géographique qu'il recouvre évolue au fil du temps :

L'orientalisme comprend en réalité des pays fort différents, placés en général à l'est de l'Europe – mais pas obligatoirement. En fait, les limites de l'Orient sont extensibles. Dans son sens le plus restreint, il s'agit surtout des pays du Proche-Orient et des pays de l'Afrique du Nord. Dans son sens le plus large, il englobe l'Asie centrale, l'Asie du Sud Est, l'Extrême Orient [dont l'Inde] et même l'Espagne (dans *Les Orientales* de Victor Hugo).

En musique, la turquerie demeure étroitement liée au comique, un registre où l'authenticité n'est pas de mise. En Europe, ce type de turqueries perdure jusqu'à la fin du 18^e siècle comme en témoigne la création, en 1782, de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart et, en 1800, du *Calife de Bagdad* de Boieldieu.

L'expédition de Bonaparte en Egypte marque le début de la recherche d'une plus grande authenticité.

b) La campagne d'Egypte

En 1798, la campagne d'Egypte de Bonaparte débouche sur la rédaction d'un ouvrage, *La Description de l'Egypte*, qui regroupe les travaux d'une commission scientifique. Parmi les contributeurs, Guillaume André Villoteau (1759-1839) est chargé « de rapporter tout ce qu'il [a] pu observer sur la musique moderne et ancienne de ce pays ».

Malgré des imprécisions musicologiques, l'ouvrage suscite chez les compositeurs et les mélomanes une réflexion sur l'authenticité en matière d'exotisme musical :

De même qu'on put assister au développement du réalisme dans les arts plastiques, les mélomanes français réclamèrent davantage d'authenticité dans [l]es procédures exotiques.

En 1830, la prise d'Alger suscite un regain d'intérêt pour les cultures du Sud. L'Orient est devenu « une préoccupation générale », écrit Victor Hugo dans *Les Orientales*.

Pour autant, en 1838, *Le Méneestrel* n'hésite pas à affirmer que « la musique turque [peut] être parfaitement comparée à la fameuse musique des Ecossais » !

c) 1844 : Le Désert de Félicien David

En 1844, la création du *Désert*, ode-symphonie de Félicien David (1810-1876), marque un tournant dans l'histoire de l'orientalisme musical.

Au cours de son séjour en Egypte, Félicien David recueille des mélodies arabes qu'il intègre à sa partition. Au-delà de l'exploitation d'un

répertoire authentique, il élabore ce qui va devenir les formules idiomatiques de l'orientalisme musical. Elles seront reprises tout au long du 19^e siècle par Saint-Saëns dans *Samson et Dalila* mais aussi par Léo Delibes dans *Lakmé*. Parmi elles :

- Le recours à l'intervalle de seconde augmentée (un ton et demi) ;
- L'introduction d'ostinatos rythmiques (répétition d'une cellule rythmique, procédé repris, plus tard, par Ravel dans *Le Boléro*) ;
- L'utilisation du mode mineur.

Selon l'analyse de Jean-Pierre Bartoli, « le modèle [du fondateur de l'exotisme en musique, Félicien David] fut tellement efficace que la plupart des compositeurs français l'ont adopté dès qu'il s'agissait d'évoquer l'Orient » d'autant que la colonisation et les Expositions universelles suscitent une fascination pour l'Orient :

Il est symptomatique qu'au 19^e siècle l'Orient prenne une place encore grandissante dans la conscience occidentale. Au moment où les certitudes du Siècle des Lumières, historiquement incarnées par l'esprit de la Révolution française, s'écroulent dans la guerre généralisée et la défaite napoléonienne, apparaît une profonde défiance envers la culture classique. On recherche alors d'autres modèles et l'on se tourne dès lors vers l'Orient.

En 1850, le phénomène a pris une telle ampleur que Maurice Bourges, journaliste à la *Revue et gazette musicale* écrit sur le ton de l'humour que « depuis *La Caravane du Caire* [de Grétry, opéra-comique créé en 1784], le chameau à l'opéra a des titres et privilèges auxquels nul autre animal ne saurait sérieusement prétendre ».

d) 1880 : la création parisienne d'*Aïda* de Verdi

Pour composer *Aïda*, Verdi effectue de nombreuses recherches tant sur les mélodies que sur les instruments égyptiens qu'il intègre ensuite, de façon plus ou moins fidèle, à sa musique. Créée au Caire en 1871, *Aïda* est donnée à l'Opéra de Paris en 1880. Les représentations provoquent un nouvel engouement pour l'Orient :

L'égyptomanie musicale française s'est trouvée devant un chef-d'œuvre qui eut certainement l'effet de relancer les initiatives.

C'est dans ce contexte d'attrait pour l'exotisme qu'est créé *Lakmé* le 14 avril 1883 à l'Opéra Comique.

C) LAKMÉ EN SON TEMPS

1) Fiche de la création et conditions de la représentation

Compositeur : Léo Delibes

Librettistes : Edmond Gondinet et Philippe Gille

Genre : opéra

Création : Paris, Opéra Comique, 14 avril 1883

a) Un triomphe à l'Opéra Comique

Lakmé est créé le 14 avril 1883 dans la deuxième salle Favart, deux ans après *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach et un an avant *Manon* de Massenet. La création a lieu en présence du compositeur Ambroise Thomas, de l'écrivain Alexandre Dumas, de l'ancien directeur de l'Opéra de Paris Emile Perrin et des librettistes Henri Meilhac et Ludovic Halévy. C'est un triomphe.

La direction musicale est confiée au chef d'orchestre Jules Danbé (1840-1905) qui, d'après *Les Annales du théâtre et de la musique* de 1883 « a vaillamment conduit à la victoire son excellent orchestre de quatre vingt dix musiciens ». Jules Danbé est resté célèbre pour avoir amélioré la qualité de l'orchestre de l'Opéra Comique où il a dirigé la création des *Contes d'Hoffmann* en 1881, de *Manon* en 1884 et du *Roi malgré lui* de Chabrier en 1887.

Ce 14 avril 1883, le public admire la splendeur des costumes et des décors :

La mise en scène était particulièrement soignée et les décors seuls avaient coûté plus de quatre vingt mille francs. Le deuxième acte se passait sur une place orientale encombrée de bazars et de pagodes ; le troisième acte, dans un coin de forêt tropicale, [était] remarquable par son enchevêtrement de lianes, de broussailles et de fleurs éclatantes.

Témoin de la popularité de *Lakmé*, un des ballets du deuxième acte est repris lors du concert d'inauguration de la troisième salle Favart, le 7 décembre 1898.

b) Marie Van Zandt et Jean-Alexandre Talazac, deux interprètes d'exception

Les rôles de Lakmé et de Gerald ont été écrits à l'intention de deux stars de l'Opéra Comique : Marie Van Zandt et Jean-Alexandre Talazac.

Cantatrice américaine, Marie Van Zandt naît au Texas en 1858. Introduite dans les milieux parisiens, elle fait ses débuts en 1880 à l'Opéra Comique en incarnant Philine dans *Mignon* d'Ambroise Thomas. Grâce à ce rôle, elle gagne les faveurs du public et est remarquée par le futur librettiste de *Lakmé*, Edmond Gondinet :

Mademoiselle Van Zandt venait d'obtenir un succès dans une reprise de *Mignon* [ce qui] incita Gondinet à écrire un rôle pour cette jeune artiste.

Son incarnation de Lakmé est un triomphe. Les critiques vantent tant sa musicalité que ses dons de comédienne.

Le succès de Mademoiselle Van Zandt fut tel que sa loge fut envahie à la fin du deuxième acte, et à sa sortie, sa voiture surchargée de fleurs.

Le critique du *Ménestrel* admire le timbre de la cantatrice :

Sa voix de cristal si pur s'adapte merveilleusement aux mélodies expressives et colorées, comme aux notes perlées qui imitent, dans la légende de la fille du paria, la clochette du charmeur.

Dès 1884, Marie Van Zandt reprend *Lakmé* à Saint-Petersbourg puis, en 1892, au Metropolitan Opera de New York.

Né à Bordeaux en 1853, Jean-Alexandre Talazac intègre la troupe de l'Opéra Comique en 1878.

Outre Gerald, il est le créateur d'Hoffmann (*Les Contes d'Hoffmann*, Offenbach), de Des Grieux (*Manon*, Massenet), de Mylio (*Le Roi d'Ys*, Lalo), de Samson lors de la première parisienne de l'opéra de Saint-Saëns *Samson et Dalila*, et, en 1880, du rôle-titre de *Jean de Nivelle* de Delibes.

Selon *Les Annales du théâtre et de la musique* de 1883, à la création de *Lakmé*, il est le « ténor idéal », le « triomphateur de la soirée ».

Dans une lettre du 16 octobre 1882 au compositeur Robert Planquette, Delibes, qui commence les répétitions, admire le talent de ses interprètes :

Je suis enchanté de nos interprètes de *Lakmé*. Van Zandt devine tout ; elle est d'une intelligence hors ligne ; et je suis ravi de Talazac ! la Romance du 3^e acte, que je redoutais un peu, lui va merveilleusement ; il chante déjà le rôle avec un charme exquis.

Les deux interprètes contribuent à immortaliser le chef-d'œuvre de Delibes.

c) La réception critique de *Lakmé*

La critique de l'époque se montre globalement élogieuse à l'image d'Edouard Noël et Edmond Stoullig dans *Les Annales du théâtre et de la musique* de 1883 :

Est-ce de la musique orientale ou de la musique française ? C'est de la musique charmante, voilà le principal.

Ou encore Julien Tiersot dans *Un Demi-siècle de musique française* :

Un mot de cette pièce donne une idée exacte de son caractère : « Prendre le dessin d'un bijou... » La musique de *Lakmé* semble en effet un de ces bijoux exotiques dont la curiosité et la coquetterie féminine aiment à se parer, élégamment ciselée, pittoresques et d'un aspect joliment artistique.

Dans un contexte où toute musique est jugée à l'aune de Wagner, le style très français de Delibes est apprécié :

L'admiration de Delibes pour tout ce qui était purement national, sa défiance pour tout ce qui venait de l'autre côté du Rhin donnent une saveur bien française à *Lakmé*. La limpide pureté de la ligne mélodique, la souplesse aisée des modulations, l'habileté et la clarté des développements rattachent Delibes à toute la lignée des grands maîtres de l'opéra-comique français, aux Grétry, aux Monsigny, aux Boieldieu. [...] A une époque où l'influence wagnérienne mettait en péril les plus authentiques trésors de notre musique nationale, Delibes conserve jalousement toutes les qualités si spéciales à l'art français.¹

Des voix discordantes se font cependant entendre. C'est le cas du critique Savigny dans *L'Illustration* :

Nous attendions mieux dans le ballet du deuxième acte de Monsieur Delibes le maître de ballet. [...] Comment se fait-il qu'il se soit endormi dans le chœur des Hindous que Nilakantha entraîne à la vengeance ? Que ces gens-là ont donc la colère tranquille et peu dangereuse.

Dans *L'Année musicale* de 1889, Camille Bellaigue s'indigne :

Lakmé, c'est *L'Africaine* [de Meyerbeer] en miniature [...] joli bibelot d'un exotisme gracieux, que dépasse seulement la note moderne, et surtout la note anglaise. [...] Entre la poésie de l'Inde et la civilisation européenne, le contraste me choque au lieu de me divertir.

Pierre Lalo n'est pas en reste :

Lakmé est bien inférieure au *Roi l'a dit*. C'est une œuvre hybride, indécise, sans personnalité où se traduit presque à chaque page l'influence de Massenet ; œuvre pleine de romances trop souvent vulgaires, d'exotisme conventionnel et de fausse passion.

¹ Joseph Loisel, *Lakmé de Léo Delibes*

Mais la palme du cynisme revient au très influent critique musical Henry Gauthier-Villars, dit Willy (1859-1931), mari de l'écrivain Colette, qui écrit dans *La Suisse* le 16 octobre 1918 :

Lakmé a ranci. Les mignardises de cette musique, avec l'âge deviennent fatigantes comme les séniles minauderies de ces dames inquiétantes qui s'en vont répétant : « Vous ne pouvez pas vous figurer comme je suis restée jeune. »

Heureusement, en 1918, Delibes est mort depuis longtemps.

2) Léo Delibes, compositeur (1836-1891)

a) Un élève d'Adolphe Adam

Léo Delibes naît le 21 février 1836 dans la Sarthe à Saint-Germain-du-Val, d'un père agent des Postes et d'une mère musicienne, fille d'un baryton de l'Opéra Comique. C'est elle qui lui donne ses premières leçons de musique.

A la mort de son père en 1847, il s'installe avec sa mère à Paris et entre au Conservatoire. Il étudie l'orgue, le piano et la composition auprès d'Adolphe Adam, adulé sous la Monarchie de Juillet avec son opéra *Le Chalet*.

Parallèlement à ses études, Delibes est enfant de chœur à la Madeleine et à l'Académie royale de Musique, et participe, à ce titre, à la création du *Prophète* de Meyerbeer en 1849.

Malgré un Premier Prix de solfège en 1850, l'harmonie, la fugue et le contrepoint l'intéressent peu. De fait, il renonce à concourir au Prix de Rome ce qui ne l'empêche pas de commencer une carrière précoce de pianiste dans les salons et de professeur.

b) Orgue la journée, théâtre le soir

A 17 ans, il est nommé organiste à l'Eglise Saint Pierre de Chaillot, dans l'actuel 16^e arrondissement de Paris, et est engagé au Théâtre Lyrique comme accompagnateur. Sa journée se répartit entre orgue la journée et théâtre le soir.

Son poste au Théâtre Lyrique lui permet d'accompagner les répétitions de *Faust* de Gounod, des *Pêcheurs de perles* de Bizet et des *Troyens à Carthage* de Berlioz, et de développer une véritable passion pour le théâtre. Il ne tarde pas à faire ses débuts de compositeur.

Sa première opérette *Deux sous de charbon, asphyxie lyrique*, est créée aux Folies-Nouvelles, théâtre dirigé par Hervé. Le 17 février 1856, *La Revue et gazette musicale* rapporte :

La musique renferme de jolis motifs qui font bien espérer de l'avenir de Monsieur Delibes.

Repéré par Offenbach, directeur des Bouffes-Parisiens, Delibes compose à sa demande *Les Deux vieilles gardes* dont le « style aisé et naturel » retienne l'attention de *L'Illustration* du 16 août 1856. L'opérette remporte un grand succès.

c) Les années d'apprentissage

En quatorze ans, Delibes compose quatorze opérettes plus ou moins appréciées par le public.

Parmi elles, *L'Omelette à la folle embuche* en 1859 « une des plus charmantes partitions qu'on ait écrites pour les Bouffes-Parisiens » selon *la Revue et gazette musicale* du 12 juin 1859, *Le Serpent à plumes* en 1864 « une folie étourdissante de gaité et de verve [d'un] M. Delibes qui, aux

Bouffes-Parisiens, marche le plus près que qui que ce soit sur les traces d'Offenbach », pour la *Gazette musicale* du 18 décembre, *Le Bœuf Apis* en 1865, « un bœuf qui ne fera pas boire de bouillon à la direction » peut-on lire dans *La Revue artistique et littéraire*, ou encore *La Cour du Roi Pétaud* créé le 24 avril 1869 aux Variétés.

Delibes cherche à faire oublier ces années d'apprentissage lorsqu'il acquiert de plus nobles fonctions :

Delibes gardait un mauvais souvenir de ses succès aux Bouffes-Parisiens ; devenu membre de l'Institut, il n'aimait pas qu'on les lui rappelât. Certains affirment qu'il recherchait ses anciennes partitions afin de les retirer de la circulation.

La critique, pugnace, ne manque pourtant pas de les lui rappeler. A propos du Quintette des Anglais au premier acte de *Lakmé*, Victorin Joncières écrit dans *La Liberté* du 23 avril 1883 :

Nous tombons ici en plein style d'opérette, et encore Monsieur Delibes a été souvent mieux inspiré lorsqu'il cultivait ce genre léger, au début de sa carrière.

Auparavant, Delibes s'essaie à la critique musicale pour *Le Gaulois hebdomadaire*, et réalise plusieurs arrangements, à l'intention de Gounod notamment.

d) Chef de chœur et compositeur de ballets à l'Opéra

Le 1^{er} mai 1863, Delibes quitte le Théâtre Lyrique pour devenir chef de chœur et second chef d'orchestre à l'Opéra où il découvre le ballet. Le compositeur a alors vingt-sept ans :

C'était à cette époque un beau jeune homme, à la taille élevée et élégante, aux cheveux châtain clair, à la barbe blonde et soyeuse, aux yeux à la fois

pleins de douceur et de vivacité, à la tenue toujours correcte et irréprochable ; la grâce en personne, avec une parole vive et spirituelle, dont le mordant allait rarement jusqu'à la raillerie familière et s'arrêtait toujours au seuil de la médisance.²

En 1865, le directeur de l'Opéra, Emile Perrin, lui commande une cantate, Alger, pour la fête de l'Empereur. Face au succès remporté, Delibes est sollicité pour composer les deuxième et quatrième actes d'un ballet, *La Source*, en collaboration avec le compositeur Ludwig Minkus.

Selon Arthur Pougin, « [dans *La Source*] le talent de Delibes s'affirma du premier coup et d'une façon si éclatante comme compositeur de ballet qu'on reconnut aussitôt en lui un successeur direct d'Hérold et d'Adam, son maître regretté ».

Delibes connaît le triomphe avec un deuxième ballet, *Coppélia*, créé le 2 mai 1870 et dont la mazurka demeure aujourd'hui encore l'une des pages les plus célèbres du répertoire.

e) Compositeur à plein temps

Dès lors, Delibes décide de se consacrer exclusivement à la composition. En 1872, il épouse Léontine Estelle Mesnage, fille d'une sociétaire de la Comédie-Française. Ce mariage heureux lui procure une certaine aisance financière.

Le 24 mai 1873 a lieu la première de l'opéra-comique *Le Roi l'a dit*, « le meilleur de Delibes » selon Pierre Lalo dans *De Rameau à Ravel*. L'œuvre remporte cependant un succès mitigé en raison du renversement, le jour même, du président de la République Adolphe Thiers.

² Arthur Pougin, *Biographie universelle des musiciens*, « Léo Delibes »

Selon Robert Pourvoyeur, « avec ce titre, Delibes est au zénith de ses possibilités : maîtrise technique, tant pour les voix que pour l'orchestre ; sens du théâtre mûri ; abondance de mélodie et ingénieuse inventivité dans l'orchestration ; gaîté raffinée et élégante, très française, mais ne versant pas dans la mièvrerie. Le tout saupoudré de juste ce qu'il faut d'archaïsme. Et n'oublions pas le changement très net de ton : Delibes quitte l'opéra-bouffe pour l'opéra-comique. »

Son troisième ballet, *Sylvia*, est créé le 14 juin 1876.

Sa contribution à l'histoire du ballet demeure considérable. Pour la première fois et avant Tchaïkovski, Delibes confère à la musique de ballet, jusqu'alors purement fonctionnelle, un rôle dramatique, mutation analysée par André Coquis :

Blaze de Bury, à propos de *Sylvia*, reprochait à Delibes de vouloir faire une partition, une musique qui se suffise à elle-même, au lieu de servir simplement d'accompagnement à la danse. Pour nous, c'est bien ce qui fait la valeur de ses ballets, et la preuve, c'est que des fragments en sont détachés pour figurer aux programmes des concerts symphoniques.

En 1877, Delibes est promu chevalier de la Légion d'honneur.

En 1880, il renoue avec le succès grâce à son opéra-comique *Jean de Nivelle* dont le rôle-titre est confié à Jean-Alexandre Talazac, le créateur de Gerald dans *Lakmé*. Avec cette œuvre, Delibes s'éloigne définitivement de l'opéra-comique léger :

Pour écrire la musique de sa partition nouvelle, Monsieur Léo Delibes a agrandi sa manière, élargi son style, et parfois élevé le ton jusqu'à la hauteur du grand drame lyrique. Nous ne serions pas surpris que l'auteur de *Jean de Nivelle* ait eu, en travaillant à ce nouvel ouvrage, la secrète pensée de vouloir nous prouver qu'au besoin il écrirait la musique d'un grand opéra tout comme un autre, et peut-être mieux qu'un autre.³

³ Edouard Noël et Edmond Saullig, *Annales du théâtre et de la musique*, 1880

f) Professeur au Conservatoire

Fort de sa renommée, Delibes est nommé professeur de composition au Conservatoire en 1881. André Coquis rapporte les propos tenus par le compositeur à l'annonce de sa nomination :

« Je ne connais ni la fugue ni le contrepoint », déclare-t-il à Ambroise Thomas, le directeur du Conservatoire. « Eh bien ! Vous les apprendrez », lui répond-il.

Obligé de se replonger dans les traités, Delibes se révèle un professeur admirable très apprécié de ses élèves. Il enseigne la musique de Wagner, à laquelle il reconnaît des qualités sans pour autant chercher à l'imiter comme il l'explique dans *Le Télégraphe* du 3 juin 1885 :

Je professe pour Wagner une admiration sans bornes. C'est un génie admirable. [...] Mais j'estime qu'en musique, comme en tout autre art, chaque nation doit conserver son génie personnel. [...] Je me refuse, comme producteur, à l'imiter.

En 1882, il se rend au Festival de Bayreuth en compagnie d'Ernest Chausson, de Vincent d'Indy et de Camille Saint-Saëns.

Cependant, malgré les multiples marques de reconnaissance, Delibes est un artiste envahi par le doute :

Je l'ai vu s'assombrir peu à peu, se laisser envahir par des doutes sur son art, par ses inquiétudes sur les voies nouvelles où paraissent s'engager la musique et sur l'intérêt ou l'opportunité de s'aventurer lui-même dans un chemin hasardeux. Il semblait que, au rebours de la plupart des hommes, il devint de plus en plus hésitant et timide à mesure que croissaient sa renommée et son succès.⁴

Sa renommée, Delibes l'accroît encore avec *Lakmé*.

⁴ Pierre Lalo, *De Rameau à Ravel*

g) 1883, la consécration

L'année 1883 est marquée par la création de *Lakmé* qui remporte un immense succès :

Monsieur Carvalho [le directeur de l'Opéra Comique] savait ce qu'il faisait en montant *Lakmé* comme un grand succès, l'un des plus grands du beau théâtre qu'il dirige si habilement.⁵

L'année suivante, Delibes est élu à l'Institut. Le critique musical Camille Bellaig livre un portrait du compositeur aux alentours de 1890 :

Monsieur Léo Delibes est gros, blond, aimable et gai. Il n'a du lion que le nom et l'encolure fauve : il n'en a pas la férocité, ni même l'orgueil. Il n'a pas l'air d'un grand prêtre comme Monsieur Gounod, [...] mais plutôt d'un Américain bien nourri et bon enfant. [...] Il parle beaucoup et il a toujours trop chaud, symptômes d'une nature excessive et sanguine. On ne le voit jamais de mauvaise humeur et quand il cause avec vous c'est presque toujours d'autre chose que de lui-même. [...] De temps en temps, à la sortie du Conservatoire ou d'une cérémonie quelconque, on aperçoit ce visage rond et fleuri et l'on serre avec sympathie la main du plus simple peut-être et du plus cordial de nos musiciens.

Delibes meurt prématurément à Paris d'une congestion le 16 janvier 1891. Il a 55 ans.

Il laisse un opéra inachevé, *Kassya*, créé à titre posthume le 15 janvier 1893 à l'Opéra Comique, dans une version orchestrée par Massenet.

⁵ E. Noël et E. Saullig, *Annales du théâtre et de la musique*, 1880

3) La musique de Léo Delibes

a) Lakmé, entre opéra-comique et opéra

Il existe deux versions de *Lakmé* qui témoignent des mutations subies par l'opéra-comique dans la deuxième moitié du 19^e siècle.

A l'origine, Delibes compose un opéra-comique alternant passages chantés et parlés d'où la création de l'œuvre à la Salle Favart. Mais à partir des années 1880, les dialogues parlés commencent à disparaître au profit de partitions intégralement chantées, phénomène qu'analysent Raphaëlle Legrand et Nicole Wild :

Les ouvrages les plus variés se succèdent pour le bonheur du public. Tandis que le genre traditionnel reste à l'honneur [...] l'opéra-comique offre un florilège de styles aussi divers que le romantisme des *Troyens* de Berlioz ou le naturalisme du *Rêve* d'Alfred Bruneau. Avec les chefs-d'œuvre de Bizet, Massenet, Saint-Saëns ou Lalo, le moule de l'opéra-comique en usage depuis plus d'un siècle éclate : les dialogues parlés s'amenuisent ou disparaissent au profit d'une musique omniprésente.

Cette évolution de l'opéra-comique sera abordée dans le cadre d'un colloque *L'opéra-comique au défi de la modernité, 1850-1914* qui se tiendra les 16 et 17 janvier 2014.

Delibes conçoit donc des récitatifs chantés ou accompagnés appelés aussi ariosos : l'orchestre ponctue les interventions du chanteur dont les inflexions et la déclamation se rapprochent du parlé. Citons à titre d'exemple l'éveil de Gerald à l'acte III, « Quel vague souvenir alourdit ma pensée ? ».

Cette version avec récitatifs chantés, qu'a choisie le chef d'orchestre François-Xavier Roth, est la seule jouée de nos jours.

En cette fin du 19^e siècle, les opéras-comiques tendent à se confondre avec les opéras intégralement chantés jusqu'alors réservés à la seule scène de l'Académie Royale de Musique.

Autre élément constitutif des œuvres jouées à l'Opéra et que Delibes reprend dans *Lakmé*, le ballet du deuxième acte. *Le Clairon* du 15 avril 1883 juge ce ballet de qualité :

Le ballet de *Lakmé* est un vrai ballet, pour lequel on a congédié les vieilles mères d'ouvrières qui avaient jusqu'à ce jour dansé dans ce théâtre.

Rémy Campos rappelle la place de seconde zone occupée pendant longtemps par la danse à l'Opéra Comique :

Les divertissements dansés, s'ils étaient rares à l'Opéra Comique, n'étaient toutefois pas proscrits. La salle Favart entretint au 19^e siècle (avec quelque irrégularité) un modeste corps de ballet dont les sujets étaient souvent les élèves de l'école de danse de l'Opéra.

A l'opéra, *Lakmé* emprunte aussi la virtuosité vocale. Les rôles de Lakmé et Gerald nécessitent une grande agilité et une tessiture (l'écart compris entre la note la plus grave et la note la plus aiguë) particulièrement étendue. Celle de Lakmé, qui affronte l'un des airs les plus virtuoses du répertoire, l'air des clochettes, au deuxième acte, s'étend sur plus de deux octaves. Le registre aigu de Gerald est particulièrement sollicité dans l'air de bravoure, « Prendre le dessin d'un bijou ».

Par d'autres aspects, *Lakmé* relève de l'opéra-comique. Le quintette bouffe des Anglais, au premier acte, est typique du genre par son écriture et son entrain, comme le relève, avec dédain, Victorin Joncières dans *La Liberté* du 23 avril 1883 :

Nous tombons ici en plein style d'opérette, et encore, Monsieur Delibes a été souvent mieux inspiré lorsqu'il cultivait ce genre léger, au début de sa carrière.

Rémy Campos ajoute :

L'Anglais ridicule faisait depuis longtemps partie du personnel des théâtres parisiens du 19^e siècle. A l'Opéra Comique, le Milord du *Fra Diavolo* de Scribe et Auber avait immortalisé dès 1830 ce type dramatique.

Enfin, la forme couplets / refrains, utilisée à maintes reprises, est caractéristique de l'opéra-comique. Delibes y recourt dans les Stances de Nilakantha au deuxième acte. Le refrain « C'est que Dieu de nous se retire, / C'est qu'il attend la mort du criminel. / Mais je veux retrouver ton sourire, / Oui, je veux retrouver ton sourire, / Et dans tes yeux je veux revoir le ciel ! » s'intercale entre deux couplets. On retrouve cette structure dans la berceuse de Lakmé avec le refrain « Sous le ciel tout étoilé / Le ramier blanc au loin s'en est allé », énoncé à trois reprises.

Ce mélange d'éléments d'opéra et d'opéra-comique répond à une nécessité dramatique.

b) Une musique dramatique

Passionné de théâtre depuis sa jeunesse, Delibes fait preuve d'un sens dramatique particulièrement développé dans la mesure où sa musique entretient un lien étroit avec le texte. Citons quelques exemples.

Delibes fait le choix d'une ouverture « pot-pourri » qui énonce les thèmes musicaux à venir. Cette ouverture, appelée « prélude » et non ouverture dans le souci d'une plus grande liberté, est une succession d'atmosphères contrastées, véritable histoire avant l'histoire.

Le compositeur attribue un type d'écriture à chaque personnage selon qu'il est noble ou comique :

Aux occupants-touristes anglais, la langue frivole et légère du quintette bouffe et la parole parlée ; aux Hindous, le chant exclusif et la dignité du style.

Lakmé ne recourt qu'une seule fois au parlé sur « Hadji, ils l'ont tué ». Ce changement d'écriture souligne la spontanéité d'un personnage au comble de l'émotion.

Dès sa première apparition, Lakmé chante dans un registre aigu accompagnée par un chœur grave d'hommes. La musique traduit qu'elle est fille des Dieux, au dessus du commun des mortels.

Enfin, dans un souci dramatique, Delibes associe certains instruments à des personnages : la harpe, aux arpèges aériens, accompagne les entrées de Lakmé tandis que le piccolo (petite flûte très aiguë) est associé à la comique et grotesque gouvernante Mistress Bentson.

Le piccolo est aussi assimilé à la musique militaire. Au dernier acte, Gerald est tiraillé entre l'appel du devoir (les piccolos des fifres qui défilent au loin) et l'exotisme des gammes pentatonales chantées par les couples hindous venus sceller leur union à la source sacrée.

Ces gammes pentatonales relèvent des nombreux procédés mis en œuvre par Delibes pour évoquer l'Orient.

c) L'orientalisme dans Lakmé

L'orientalisme est perceptible dans l'instrumentation, l'harmonie et le rythme.

Delibes utilise des instruments évocateurs de l'Orient : le tambour de basque (un tambourin serti de disques métalliques) dans la berceuse de Lakmé, les crotales (sorte de petites cymbales) dans le *Terâna* et surtout la flûte particulièrement dans le ballet.

Il privilégie certains intervalles comme les quintes à vide (un intervalle de cinq notes sans tierce au milieu) et les secondes augmentées notamment dans l'ouverture et le ballet du deuxième acte dont Rémy Campos analyse l'Introduction :

Le prélude recourt aux inévitables quintes à vide [...] Des *pizzicati* en gammes brisées et secondes augmentées achèvent la suggestion. Un accord qui n'en est pas un, un rythme et des intervalles proscrits par la langue européenne : embarquement pour l'Inde lointaine.

Enfin, les ostinatos rythmiques (la répétition d'un même rythme comme, au 20^e siècle, dans *Le Boléro* de Ravel) sont nombreux. Dans l'Introduction de l'acte I, la flûte répète un motif qui évoque la luxuriance de la nature indienne et l'aube naissante.

Le 19^e siècle marque certes l'apogée de l'orientalisme mais aussi le triomphe de Wagner à l'origine du concept de mélodie continue ponctuée de *leitmotifs*.

d) Lakmé entre opéra à numéros et mélodie continue

Avec *Lakmé*, Wagner parvient à trouver sa propre voie entre opéra à numéros (des sections hermétiquement séparées les unes des autres) et mélodie continue (aucune rupture de la mélodie). Cette position médiane lui attire les louanges d'un critique de *La Paix* du 17 avril 1883 :

[Delibes] ne nous a pas forcés, pour être compris, à chercher péniblement dans l'orchestre, le fameux et indispensable *leitmotiv* destiné à nous expliquer ce que nous voyons et ce que nous entendons. Grâce lui soient rendues !

Pour autant, Rémy Campos tempère :

Les propos [du journaliste de *La Paix*] ne doivent pas tromper. Certains éléments musicaux sont entendus à plusieurs moments dans l'opéra. Comme le morceau des Fifres ou certains thèmes liés à Lakmé. Les numéros sont ainsi perméables, sans que le procédé de citation atteigne au systématisme wagnérien qui agaçait le critique.

En effet, lorsque Gerald prononce le nom de Lakmé, la mélodie du duo de l'acte I, « Dôme épais », réapparaît systématiquement. Rémy Campos résume donc la situation de la façon suivante :

[Chez Delibes], l'aventure de la création consiste chez lui autant à regarder en arrière qu'à risquer de sages nouveautés.

Entre opéra à numéros et mélodie continue, entre opéra-comique et opéra, *Lakmé* témoigne de l'évolution de l'opéra-comique dans la deuxième moitié du 19^e siècle.

4) Le livret d'Edmond Gondinet et Philippe Gille

a) Edmond Gondinet et Philippe Gille, librettistes

Avant *Lakmé*, Edmond Gondinet écrit pour Delibes les livrets du *Roi l'a dit* en 1873 et de *Jean de Nivelle* en 1880, deux ouvrages créés à l'Opéra Comique.

Proche d'Alphonse Daudet et d'Eugène Labiche, Edmond Gondinet (1828-1888) est d'abord fonctionnaire avant de devenir dramaturge. Il est l'auteur de quelque quarante pièces de théâtre connues pour leur satire du monde de l'administration.

Fidèle collaborateur de Delibes, Philippe Gille est l'auteur de nombreux livrets : *Monsieur de Bonne-Etoile* (1860), *Le Serpent à plumes* (1864), *Le Bœuf Apis* (1865), *L'Écossais de Chatou* (1869), *La Cour du roi Pétaud* (1869), *Jean de Nivelle* (1880) en collaboration avec Edmond Gondinet, et *Kassya*, l'opéra inachevé de Delibes créé à titre posthume en 1893.

Journaliste, Philippe Gille (1831-1901) est l'un des grands librettistes du 19^e siècle. Outre sa collaboration avec Delibes, il a écrit les livrets du *Docteur Ox* d'Offenbach et de *Manon* de Massenet.

Pour le livret de *Lakmé*, Edmond Gondinet et Philippe Gille bénéficient des conseils d'un troisième homme de lettres, Arnold Mortier (1843-1885), journaliste au *Figaro*, coauteur du livret du *Docteur Ox*, et dont le nom est dissimulé à sa propre demande. Sa contribution au livret de *Lakmé* est mentionnée dans *Le National* du 13 avril 1883 et dans *L'Art musical* du 19 avril 1883 :

[Edmond Gondinet et Philippe Gille] ont été appuyés cette fois des conseils de Monsieur Arnold Mortier qui a tenu à dérober son nom aux acclamations du public.

Le traitement réservé par Delibes à son équipe de librettistes est particulièrement rude :

Dans *Le Clairon* du 15 avril 1883, [un journaliste] évoque le dur traitement imposé par un Delibes en crise de confiance à ses collaborateurs : Gondinet et Gille, de vieux habitués, et Arnold Mortier qui, n'étant pas prévenu, eut un peu de mal à s'y faire.

Leurs sources d'inspiration sont multiples.

b) Les sources du livret

Gondinet, Gille et Mortier ne procèdent pas à l'adaptation d'une œuvre littéraire en particulier :

Les auteurs ont pris ici ou là, suivi parfois à la lettre des descriptions ou des situations, puis recomposé le tout à travers les schémas convenus d'une intrigue, les formes usuelles des numéros et les clichés poétiques d'un livret.

L'une des sources d'inspiration pourrait être *Le Mariage de Loti*, roman à succès paru en 1880, de l'écrivain orientaliste Pierre Loti (1850-1923). L'ouvrage est mentionné par Arnold Mortier dans *Les Soirées parisiennes* :

Quand Gondinet et Gille évoquèrent le récent roman de Pierre Loti, le compositeur [Delibes] s'exclama : « C'est donc cela que vous voulez faire ? – Non. *Le Mariage de Loti* est un chef-d'œuvre, mais qui vit surtout par des détails impossibles à mettre en scène. Seulement la couleur, l'idée d'une passion sauvage aux prises avec notre civilisation européenne nous paraissent séduisantes. »

Delibes, qui partait pour Vienne le lendemain, lut trois fois le livre pendant le voyage, y vit des danses étranges au clair de lune, des sonneries de fifres, des rêveries, d'amoureuses cantilènes, et, de la gare de Vienne même, il envoya à son fidèle ami Gille une dépêche pour lui dire que l'idée d'une idylle dans un pays lointain le transportait et qu'il ne voulait plus faire autre chose.

Cependant, le cadre exotique mis à part, l'intrigue du *Mariage de Loti* présente peu de points communs avec le livret de *Lakmé*, ne serait-ce que parce que le roman a pour cadre l'île de Tahiti.

Récemment, les chercheurs Charles Cronin et Betje Black Klier ont évoqué une autre source probable : le conte de Théodore Pavie (1811-1896) *Les Babouches du Brahmane Scène de la vie anglo-hindoue*. Un article d'Auguste Pinguet *Théodore Pavie et Lakmé*, publié dans *La Province d'Anjou*, abonde dans ce sens :

La Société des Concerts d'Angers fit appel à Philippe Gille et à Léo Delibes pour monter *Lakmé*. Lors du banquet offert à la suite de la générale, un des convives interroge le librettiste présent sur l'origine de cette « charmante fiction ». « Je l'ai trouvée [répond Gille] dans un livre de « nouvelles », qu'un matin, à Paris, en « bouquinant » sur les quais, j'avais découvert et acheté pour quelques sous. Le titre de l'ouvrage [...] était : *Scènes et récits des pays d'outre-mer*, d'un nommé Théodore Pavie, et celui du conte : *Les Babouches du Brahmane*.

Les points communs entre les deux œuvres s'avèrent nombreux.

c) Des sources au livret

Dans *L'Avant Scène Opéra*, Hervé Lacombe réalise une étude comparative des lieux dans le conte de Pavie et chez Delibes.

D'un côté, une « image du lotus, dessinée à la main sur le seuil, [qui] traçait une large rosace et formait une espèce de parvis que nul pied profane n'aurait osé fouler. Une guirlande de fleurs fraîchement cueillies se balançait au-dessus de la porte et décorait la statuette de Ganeça, idole à tête d'éléphant que les brahmanes invoquent comme le dieu de la sagesse » ; de l'autre, « un jardin très ombragé où croissent et s'entremêlent toutes les fleurs de l'Inde. – Au fond, une maison peu élevée, à demi cachée par les arbres. L'image du Lotus sur la porte d'entrée et plus loin une statue de Ganeça, idole à tête d'éléphant, dieu de la sagesse, donnent à cette mystérieuse habitation l'aspect d'un sanctuaire. Au fond, le commencement d'un petit cours d'eau qui se perd dans la verdure ».

La similitude est flagrante.

Les personnages de *Lakmé* trouvent leurs équivalents chez Pavie : dans les deux cas, l'héroïne féminine se dit d'essence divine, le brahmane combat la colonisation et le couple d'amoureux anglais fait écho aux figures d'Augusta et de Sir Edward.

En revanche, le nom de Lakmé est une invention des librettistes. Selon Hervé Lacombe, il « vient de toute évidence du nom donné aux épouses de Vichnou, *Lakshmîs (Lakshmi au singulier)*, que cite Pavie ».

Les librettistes reprennent donc des éléments sans pour autant coller strictement au récit.

d) Des lieux communs de la littérature exotique

« Un exotisme conventionnel », tel est le reproche adressé par Pierre Lalo à l'opéra de Delibes. En effet, la dramaturgie répond à une structure typique de la littérature orientaliste en reprenant la traditionnelle opposition entre Orient et Occident, nature et culture, que l'on retrouve dans de nombreux opéras et notamment dans *L'Africaine* (1865) de Meyerbeer :

Lakmé est comme la petite sœur de Selika [l'héroïne de *L'Africaine*], qui se dévoue à celui qu'elle aime et meurt volontairement, en se voyant délaissée, sous l'effet délétère de l'ombrage d'un mancenillier. Selika doit aussi protéger son amant du couteau d'un sujet jaloux (Nelusko) et subir en son cœur la lutte de l'amour humain contre les croyances religieuses. C'est un sacrilège qui met le héros en danger et c'est le mariage qui la préserve de la vengeance. Selika, comme Lakmé, soigne celui qu'elle aime, le berce en veillant son sommeil, boit à la même coupe pour s'unir à lui.

Les librettistes de *Lakmé* reprennent donc un canevas déjà exploité.

Quant à l'abandon d'une femme orientale par un Occidental sans scrupules, le thème relève également des *topoi* de la littérature orientaliste comme le rappelle Piotr Kaminski :

Le thème de la jeune « paria » qui paie de sa vie les amours avec un « seigneur » [...] n'a rien d'original. Le décor exotique et colonial remplace souvent, dès le milieu du 19^e siècle, le cadre bucolique du château et du village, procurant un nouveau réservoir de victimes plus ou moins consentantes.

En 1904, *Madame Butterfly* de Puccini, également inspiré d'un roman de Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, reprend cette thématique.

A partir de leurs lectures, les librettistes ont puisé dans leur imaginaire, stimulés par l'orientalisme alors en vogue en cette fin du 19^e siècle, mais il demeure impossible de désigner une source unique d'inspiration pour le livret de *Lakmé*.

5) Argument

Personnages :

Lakmé, soprano

Mallika, mezzo soprano

Ellen, soprano

Rose, soprano

Mistress Bentson, mezzo soprano

Gerald, ténor

Nilakantha, baryton-basse

Frédéric, baryton

Hadji, baryton

Acte I

Au lever du jour, dans le jardin luxuriant d'un temple hindou, le brahmane Nilakantha bénit ses fidèles. Tous se placent sous la protection de sa fille Lakmé, prêtresse de Dourga. Nilakantha invoque la vengeance des Dieux contre l'occupant anglais avant de prendre congé, appelé à la ville pour célébrer une fête religieuse. Il charge Mallika et Hadji de veiller sur Lakmé jusqu'à son retour.

Après avoir posé ses bijoux sur une table en pierre, Lakmé part cueillir des fleurs de lotus bleu sur la rivière sacrée en compagnie de sa servante Mallika, afin de prévenir « les haines sacrilèges » qui pourraient s'abattre sur son père.

En leur absence, poussés par la curiosité, Ellen, fille du gouverneur britannique, Rose, sa cousine, Mistress Bentson sa gouvernante, Gerald

son fiancé et Frédéric, le compagnon d'armes de ce dernier, pénètrent dans le jardin malgré les réticences de Mistress Bentson et les mises en garde de Frédéric.

Le jeune homme révèle l'identité du maître des lieux : il s'agit d'un brahmane fanatique, Nilakantha, dont la fille Lakmé reste cachée aux yeux du monde. Craignant pour sa protégée, Mistress Bentson précipite le départ au grand dam d'Ellen qui, en souvenir, charge son fiancé de dessiner les bijoux laissés sur la table de pierre. Resté seul, Gerald se prend à imaginer la beauté de celle qui les possède.

Surpris par le retour des deux jeunes femmes, il se cache dans un massif d'arbustes pour les observer, à leur insu, mais il est aussitôt découvert par Lakmé. Celle-ci ne tarde pas succomber au charme du jeune homme dont elle admire la témérité. Elle le met en garde contre la colère de son père. Gerald s'enfuit juste à temps mais le brahmane découvre le sacrilège et appelle à la mort du blasphémateur.

Acte II

Sur une place grouillante de monde, le marché touche à sa fin. Parmi la foule, Mistress Bentson est malmenée par des badauds malveillants. Frédéric et Rose lui portent secours, bientôt rejoints par Gerald et Ellen.

La jeune fille ne sait pas encore que son fiancé doit partir à la guerre le lendemain. Frédéric voyant son ami encore envoûté par les charmes de Lakmé, ne manque pas de lui rappeler ses devoirs de soldat.

Les marchands partis, des bayadères entrent en scène et dansent devant la foule ébahie.

Pendant ce temps, Nilakantha, déguisé en mendiant, arrive avec sa fille. Alors que des militaires anglais défilent au loin, le brahmane ordonne à sa fille de chanter. Il espère ainsi démasquer le blasphémateur tandis que Lakmé implore, sans succès, la clémence pour son bien-aimé.

Lorsqu'elle l'aperçoit, Lakmé s'évanouit. Surgi de la foule, Gerald se porte à son secours. Nilakantha tient le coupable qu'il désigne discrètement aux conjurés. Profitant du passage du cortège en l'honneur de la déesse Dourga, les deux amants se jurent une fidélité éternelle avant que Nilakantha n'accomplisse sa vengeance et poignarde Gerald qui tombe, évanoui.

Acte III

Au cœur de la forêt, Lakmé veille Gerald étendu sur un lit de feuillage. A son réveil, il se remémore les événements et comprend que Lakmé l'a soigné.

Dans le lointain, des couples d'amoureux se rendent à la source sacrée pour sceller leur union et s'attirer la protection des Dieux. Lakmé suggère d'en faire autant pour bénir leur amour et part chercher l'eau sacrée.

Pendant son absence survient Frédéric, soulagé de retrouver son ami vivant. Il lui rappelle que leur régiment part dans une heure et invoque une nouvelle fois son honneur de soldat.

A son retour, Lakmé perçoit un changement dans le comportement de Gerald, désormais attiré par les tambours et les fifres des militaires qui défilent au loin. Elle réitère son serment d'amour en lui offrant de boire à la coupe sacrée mais comprenant qu'elle va perdre son bien-aimé, elle se suicide en mordant la feuille d'une plante mortelle.

Défaillante, elle agonise dans les bras de Gerald lorsqu'arrive Nilakantha résolu à tuer le jeune homme. Lakmé l'arrête au nom de l'eau sacrée qui la lie désormais à Gerald, et meurt. Nilakantha exulte : Lakmé a gagné la vie éternelle.

D) LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE

1) Léo Delibes à l'Opéra Comique

Plusieurs œuvres de Delibes ont été créées à la Salle Favart : *Le Roi l'a dit* en 1873, *Jean de Nivelle* en 1880, *Lakmé* en 1883 et un opéra inachevé *Kassya*, en 1893.

A l'Opéra Comique, *Lakmé* remporte un immense succès, jamais démenti depuis sa création, et atteint la 1500^e représentation le 29 décembre 1960. En 1995, l'ouvrage est repris après vingt-six ans d'absence, ce qui provoque l'effet « d'une petite bombe » selon Jean-Louis Dutronc dans *L'Avant Scène Opéra*. Dans le rôle-titre, une jeune première à l'avenir prometteur : Natalie Dessay.

Figure emblématique du lieu, Delibes possède un médaillon à son effigie dans le foyer.

2) Les interprètes

Sabine Devieille est Lakmé

Sabine Devieille chantera pour la première fois à l'Opéra Comique. Elle reprend le rôle de Lakmé après l'avoir interprété en octobre 2012 à l'Opéra de Montpellier.

« Sabine Devieille se révèle comme la plus évidente titulaire du rôle de Lakmé depuis Natalie Dessay, avec des aigus immaculés et un timbre suave qui n'exclut pas un médium nourri », peut-on lire dans *L'Avant Scène Opéra*.

Dans *Opéra Magazine*, Richard Martet ajoute : « Etoile montante du chant français, Sabine Devieille est aussi fine musicienne que

technicienne accomplie. Elle dispose de surcroît d'un physique idéal pour Lakmé, et de réels dons de comédienne ».

En 2012, la soprano a chanté Serpette dans *La Finta Giardiniera* de Mozart au Festival d'Aix-en-Provence et en 2014, elle sera la Reine de la Nuit (*La Flûte enchantée*) à l'Opéra de Paris.

Sabine Devieille a été nommée Révélation Lyrique aux Victoires de la musique en 2013.

Frédéric Antoun est Gerald

« Je suis un ténor lyrique léger et je chante surtout l'opéra français, Charles Gounod ou Léo Delibes », déclare Frédéric Antoun à *fragil.org* le 19 avril 2013.

Le ténor québécois a déjà chanté le rôle de Gerald à Montréal ainsi qu'à l'Opéra de Montpellier à l'automne 2012, aux côtés de la Lakmé de Sabine Devieille, « un couple absolument idéal » selon Richard Martet dans *Opéra Magazine*.

Frédéric Antoun fait son retour à l'Opéra Comique après avoir incarné Florival dans *L'Amant jaloux* de Grétry en 2010.

Elodie Méchain est Mallika

Le timbre rare aux harmoniques sombres et graves d'Elodie Méchain lui a fait abandonner une carrière de flûtiste pour devenir cantatrice.

En 2010, elle chantait Ursule dans *Béatrice et Bénédict* de Berlioz à la Salle Favart.

Parmi ses rôles de prédilection, citons Geneviève (*Pelléas et Mélisande*, Debussy) aux Proms de Londres sous la direction de John Eliot Gardiner, Miss Quickly (*Falstaff*, Verdi) à Metz ou encore la Mère, la Tasse

chinoise et la Libellule (*L'Enfant et les sortilèges*, Ravel) à l'Opéra de Montpellier et au Théâtre du Capitole de Toulouse sous la baguette de Michel Plasson.

Paul Gay est Nilakantha

Avec sa voix de baryton basse, Paul Gay est un habitué des rôles de méchants. Son interprétation du rôle diabolique de Méphisto dans *La Damnation de Faust* de Berlioz et dans *Faust* de Gounod est unanimement reconnue.

En 2009, il a participé à la création mondiale de l'opéra de Philippe Boesmans, *Yvonne Princesse de Bourgogne*, au Palais Garnier.

Les critiques louent une « voix solide, corsée, d'une égale beauté sur toute l'étendue du registre, une netteté du phrasé et une justesse d'accent » (*Le Figaro*, 2 mars 2004).

Sur scène, Paul Gay affirme vouloir « raconter une histoire ». L'histoire de *Lakmé* par exemple...

Jean-Sébastien Bou est Frédéric

À la Salle Favart, le baryton Jean-Sébastien Bou a chanté Pelléas (*Pelléas et Mélisande*, Debussy) pour le centenaire de l'ouvrage en 2002, Roméo (*Roméo et Juliette*, Dusapin) en 2008, Henri de Valois (*Le Roi malgré lui*, Chabrier) et Clavaroche (*Fortunio*, Messager) en 2009, le rôle-titre des *Boulingrin* d'Aperghis en 2010 et le rôle-titre de *Mârrouf savetier du Caire* d'Henri Rabaud en 2013.

En avril 2013, il a créé le rôle-titre de *Claude* de Thierry Escaich à l'Opéra de Lyon.

Au Conservatoire de Paris, il a été l'élève de Mady Mesplé, l'une des grandes titulaires au 20^e siècle du rôle de...Lakmé !

Marion Tassou, Roxane Chalard, des chanteuses issues de l'Académie de l'Opéra Comique à découvrir

Inaugurée en 2012 par Jérôme Deschamps, l'Académie entend enseigner à de jeunes chanteurs francophones les spécificités stylistiques de l'opéra-comique. Enseigné dans les conservatoires jusqu'en 1991, ce répertoire n'est plus aujourd'hui l'objet d'aucune formation spécialisée d'où une réelle méconnaissance de la part des chanteurs français et étrangers mis en difficulté par la déclamation, le passage du parlé au chanté et par la prosodie du français.

Cette Académie entend renouer avec l'esprit de l'ancienne troupe, licenciée en 1971, qui « tel un Conservatoire, initiait au style d'interprétation français et le transmettait ».

L'Opéra Comique propose ainsi à de jeunes chanteurs de bénéficier d'une formation riche et variée (déclamation, technique vocale, théâtre...), et de participer à deux ou trois productions par saison.

Outre *Lakmé*, les chanteurs de l'Académie participeront à la production d'*Ali Baba* de Charles Lecocq. Dans le cadre du festival *Lakmé*, ils donneront aussi un récital de mélodies françaises.

3) L'Orchestre et le Chœur

L'Orchestre : Les Siècles

L'orchestre Les Siècles a été fondé en 2003 par le chef François-Xavier Roth. Son répertoire s'étend du baroque au contemporain et les musiciens jouent sur instruments d'époque, c'est-à-dire sur des instruments de l'époque ou faits à la manière de l'époque à laquelle l'œuvre qu'ils interprètent a été composée.

L'orchestre a créé une émission de vulgarisation de la musique classique sur France 2, *Presto*, objet de publications en DVD.

Les Siècles reviennent à l'Opéra Comique après avoir donné *Mignon* d'Ambroise Thomas en 2010 et *Les Brigands* d'Offenbach en 2011.

Le Chœur : accentus

accentus est un ensemble professionnel de trente-deux chanteurs fondé en 1991 par Laurence Equilbey. L'ensemble interprète les œuvres majeures du répertoire a cappella et s'investit dans la création musicale contemporaine. Il se produit dans les plus grands festivals français et internationaux. accentus collabore régulièrement avec chefs et orchestres prestigieux.

Le Chœur s'est déjà produit à l'Opéra Comique en 2012 dans *Les Pêcheurs de perles* de Bizet et en 2013 dans *Ciboulette* de Reynaldo Hahn que dirigeait Laurence Equilbey, également chef d'orchestre. En mai 2014, il interprétera également *Ali-Baba* de Lécocq.

4) Entretien avec François-Xavier Roth, chef d'orchestre : « Les Siècles jouent des instruments de l'époque de Delibes. »

Comment êtes-vous devenu chef d'orchestre ?

Je suis devenu chef d'orchestre par passion. C'est un rêve que j'ai toujours eu enfant, et que j'ai eu la chance de pouvoir réaliser !

Quel rapport entretenez-vous avec l'opéra ?

Je dirige régulièrement de l'opéra, mais pas tout le temps. Je dirige aussi beaucoup de concerts pour de grands orchestres symphoniques ou des ensembles plus petits. J'aime diriger à l'opéra justement parce que je n'en fais pas tout le temps. Pour moi cela reste à chaque fois un événement dont je peux goûter les charmes si particuliers.

Aviez-vous déjà dirigé à l'Opéra Comique ?

Oui, j'ai déjà dirigé à l'Opéra Comique des concerts avec Les Siècles et des opéras : *Mignon* d'Ambroise Thomas en 2010 et *Les Brigands* d'Offenbach en 2011.

En quoi consistent concrètement les différentes étapes de votre travail sur *Lakmé* ?

D'abord je vais rencontrer le metteur en scène sans l'orchestre et sans les chanteurs pour échanger nos points de vue et définir ce que va être l'opéra, pour elle et pour moi, avec l'aide du chef de chant qui va aider les chanteurs à préparer leur rôle.

Ensuite, je vais travailler avec les chanteurs et le chef de chant au piano, puis avec l'orchestre seul, et ce n'est qu'à la fin de tout ce travail, une dizaine de jours, avant la première, que l'on commence à réunir tout le monde pour travailler ensemble. C'est donc un travail assez long qui se fait progressivement.

Quelles sont les principales difficultés à diriger cet opéra ?

Il n'y en n'a pas de spécifiques pour le chef d'orchestre dans *Lakmé*. À l'opéra, la difficulté consiste à faire travailler ensemble, pour réussir le spectacle, des artistes et des gens qui ont un rôle très différent : les musiciens, les chanteurs, le chœur, le metteur en scène, la personne qui va s'occuper de changer les décors, les lumières etc. Il faut que tout soit bien coordonné.

Comment caractériseriez-vous le langage de Delibes ?

Le langage de Delibes se caractérise par la finesse et le raffinement. Il choisit toujours d'associer ensemble des instruments qui se marient très bien entre eux, et qui permettent de souligner ce qu'il est en train de se passer sur scène. C'est une musique toujours élégante.

Quel type de chanteurs cette musique requiert-elle ?

Cette musique requiert des qualités bien spécifiques de la part des chanteurs. Comme ils chantent en français, il est important que l'on comprenne très bien le texte et que leur prononciation soit suffisamment claire pour que l'on n'ait pas besoin d'ajouter des surtitres. Ensuite, comme c'est le cas pour tous les opéras, il faut des chanteurs qui soient aussi comédiens, qui incarnent leur personnage pour que le spectateur suive l'intrigue comme au théâtre. Après, dans *Lakmé*, chaque rôle présente ses propres difficultés.

Combien de musiciens y aura-t-il dans la fosse d'orchestre ?

Nous serons environ une soixantaine de musiciens des Siècles, qui jouent tous des instruments de l'époque de Léo Delibes !

Selon Edward Said, théoricien de l'orientalisme, « l'Orient a été

orientalisé ». Pensez-vous que cette citation puisse s'appliquer à *Lakmé* ?

Oui bien sûr ! Au 19^e siècle, en musique, l'Orient ne correspondait pas un endroit très précis. C'était plutôt des sons, des mélodies, des instruments, des rythmes, que les compositeurs empruntaient à des musiques venues de pays très différents, et souvent mélangées pour constituer une musique « orientaliste » dépayssante pour l'auditeur de l'époque. Dans *Lakmé*, on trouve des musiques inspirées par l'Inde où se déroule l'histoire, mais aussi par des mélodies arabes. Comme on voyageait moins qu'aujourd'hui, qu'il n'y avait pas la télévision ou de cinéma, les compositeurs s'appuyaient beaucoup sur leur imagination pour représenter des pays et des cultures lointaines.

Cette œuvre est-elle encore susceptible de toucher les jeunes spectateurs ?

A mon avis oui ! Cette histoire aborde des thèmes auxquels nous sommes tous confrontés aujourd'hui. Une histoire d'amour entre deux personnes de cultures différentes, la liberté de pratiquer sa religion, la tolérance envers des gens qui n'ont pas la même culture que nous, la difficulté de choisir entre les sentiments et le devoir... Même si *Lakmé* se déroule dans un contexte très particulier - l'Inde colonisée du 19^e siècle -, la musique aide justement à rendre ces thèmes accessibles encore aujourd'hui.

Pour vous *Lakmé*, c'est...

Une musique merveilleuse, tellement originale et délicate, et une belle histoire d'amour, même si elle se termine tragiquement !

5) Note d'intention de Lilo Baur, metteur en scène : « Lakmé, une grande histoire d'amour impossible »

Lakmé est avant tout pour moi une grande histoire d'amour impossible. J'aimerais montrer le décalage entre deux cultures, deux religions et deux milieux sociaux radicalement différents. Dans l'Inde colonisée du 19^e siècle, Lakmé, hindoue, fille de brahmane, ayant le statut d'une déesse, d'une femme intouchable et sacrée s'oppose en tout à Gerald, jeune officier anglais, le colonisateur pour qui ce pays est une source d'exotisme et de curiosité.

Le contraste entre les Hindous et les Anglais n'est pas seulement dominant dans la musique, mais aussi dans les comportements, notamment celui des oppresseurs, toujours inadapté au lieu dans lequel ils se retrouvent. Leurs discours aussi ne font que renforcer le sentiment d'étrangeté et d'incompréhension dans ce pays, puisqu'ils sont constamment en train de juger l'Inde, son peuple et ses rituels selon leurs propres codes.

J'aimerais situer cet opéra dans une Inde intemporelle. C'est la vivacité, l'énergie des Hindous qui fait vibrer les espaces et donne une ambiance en mouvement constant. On se déplace toujours en groupe, on ne se retrouve jamais seul.

Je veux absolument accentuer les différentes atmosphères : c'est, pour moi, un élément primordial du rythme et de la construction de l'ensemble de l'œuvre.

L'acte I se déroule dans un lieu sacré, calme et propre, qui se retrouve tout à coup sali et souillé par l'arrivée des Anglais qui y agissent sans respect.

L'acte II est l'acte le plus « rempli » : il y a le marché, la fête, la multitude, les danseuses, puis l'attaque de Gerald dans un endroit bondé. La présence constante de cette foule innombrable permet de mettre en lumière le moment où Lakmé, seule, déguisée en mendicante, se met à chanter.

L'acte III propose à nouveau un repli et une nouvelle forme de

recueillement après l'agitation de l'acte II. C'est le moment où le couple se retrouve enfin seul dans la forêt, leur moment de solitude. C'est aussi le moment de la tragédie à la *Roméo et Juliette* car, enfin proches l'un de l'autre physiquement, voilà en réalité que chacun part dans ses propres rêves, ambitions, croyances et idéologies si opposées les unes aux autres. Seul l'engagement de l'amour et l'acceptation de cette différence aurait permis de surmonter cette fin tragique et le sacrifice de Lakmé.

6) Entretien avec Caroline Ginnet, scénographe : « Lakmé est une femme blessée »

En quoi consiste le métier de scénographe ?

Le métier de scénographe consiste à donner du jeu et du sens par l'espace. Scénographie vient de *skènographia*, c'est l'art de dessiner la scène et de déterminer spatialement l'échange entre le public et les acteurs.

Comment devient-on scénographe ?

Chaque scénographe a son propre parcours. C'est enrichissant d'avoir travaillé dans d'autres domaines que le spectacle. Pour ma part, j'ai commencé le travail de l'espace avec le design et l'architecture d'intérieur, et j'ai appris le métier de scénographe en devenant assistante au théâtre et à l'opéra.

Faut-il connaître la musique pour exercer ce métier ?

Non, ce n'est pas nécessaire mais c'est une qualité qui enrichit le travail préparatoire.

Quelles sont concrètement les différentes étapes de travail à partir du moment où un metteur en scène vous sollicite, jusqu'au soir de la première ?

Il y en a beaucoup : d'abord, la conception d'un univers élaboré en rapport étroit avec le metteur en scène qui va rêver avec moi à l'espace autour de cette œuvre. Je travaille sur maquette, sur plans et sur dessins ; ensuite arrive la collaboration avec les équipes techniques du théâtre. Cette phase permet de vérifier ensemble les possibilités techniques d'adaptation du décor dans les théâtres commanditaires de la future production ; puis il y a un travail de suivi de réalisation des décors dans l'atelier de construction. Enfin, il y a toute la période de répétition qui implique certains ajustements car nous sommes confrontés à la réalité du

plateau. A l'opéra, la période de répétition est souvent plus courte qu'au théâtre ce qui nécessite un gros travail de préparation en amont.

Avez-vous déjà travaillé à l'Opéra Comique ?

Oui, j'ai travaillé au bureau d'études où j'étais chargée d'étudier les possibilités d'adaptation des décors pour jouer à l'Opéra Comique.

Sur quels opéras avez-vous déjà travaillé ?

J'ai travaillé sur *La Périchole* d'Offenbach, *L'Heure Espagnole* de Ravel, *Gianni Schicchi* de Puccini mis en scène par Laurent Pelly, et très récemment sur *Le Chat Botté* de César Cui mis en scène par Jean-Philippe Delavault.

Vos décors pour *Lakmé* seront-ils orientalisants ?

Orientalisant dans le sens d'un jeu avec les codes de l'orientalisme du 19^e siècle ? Non. En revanche, la scénographie de *Lakmé* sera très inspirée de l'Inde d'hier et d'aujourd'hui. J'ai travaillé au plus près d'un sentiment intime, lié au mystère, au danger et à la profondeur de la forêt indienne.

L'opéra *Lakmé* peut-il encore parler aux jeunes spectateurs ?

Bien sûr, ce qui est beau dans cet opéra c'est qu'il nous parle d'un personnage qui ne fait pas de compromis : quand elle aime, elle aime. En cela, elle se rapproche de l'univers des contes. Il est aussi intéressant pour les jeunes spectateurs de découvrir la rencontre de deux civilisations : les Indes étaient sous la domination de l'Empire britannique, et *Lakmé* parle aussi de ce choc culturel.

Pour vous *Lakmé* de Delibes, c'est...

Une femme blessée.

E) OUTILS PEDAGOGIQUES

1) Bibliographie

- *Lakmé, Léo Delibes, L'Avant Scène Opéra n°183, 1998*
- *André COQUIS, Léo Delibes, sa vie et son œuvre (1836-1891), Richard Masse éditeurs, 1957*
- *Raphaëlle LEGRAND et Nicole WILD, Regards sur l'opéra-comique, Trois siècles de vie théâtrale, CNRS éditions, 2002 (pages 149, 155 et 246)*
- *Emanuele SENICI, « Typologie des genres dans l'opéra », in Musiques Une encyclopédie pour le 21^e siècle, tome V, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Actes Sud / Cité de la musique, 2006*
- *Michel BOIVIN, Histoire de l'Inde, PUF (Que sais-je), 1996*

Dictionnaires et encyclopédies :

- *The New Grove Dictionary of music and musicians, 2nde édition, tome VII*
- *Marc HONEGGER et Paul PREVOST, Dictionnaire de la musique lyrique, religieuse et profane, Hachette, 1998*

- *Piotr KAMINSKI, Mille et un opéras, Fayard (Les Indispensables de la musique) (page 323)*
- *Gustave KOBBE, Tout l'opéra, Robert Laffont (Bouquins) (page 196)*

Sur l'orientalisme en musique :

- *Christine PELTRE, Dictionnaire culturel de l'orientalisme, Hazan, 2003*
- *Jean-Pierre BARTOLI, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy », in Musiques, Une encyclopédie pour le 21^e siècle, tome V, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Actes Sud / Cité de la musique, 2006*
- *Jean-Pierre BARTOLI, « À la recherche d'une représentation sonore de l'Égypte antique : l'égyptomanie musicale en France de Rossini à Debussy », in L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie, Gram, Bruxelles, 1996*
- *The New Grove Dictionary of music and musicians, 2nde édition*

2) Discographie

- **Lakmé, Léo Delibes, direction : Alain Lombard, Chœur et Orchestre du Théâtre National de l'Opéra Comique, Emi, 1971** : Mady Mesplé, l'une des plus grandes titulaires du rôle au 20^e siècle, interprète Lakmé. « Lakmé a accompagné toute ma carrière. Avec ce rôle, j'ai eu mon Premier Prix de chant à Toulouse et j'ai fait mes débuts sur scène à Liège à 22 ans ! », confie la cantatrice à Alain de Moulineaux dans *L'Avant Scène opéra*. Elle ajoute : « Je sais que le grain de ma voix, si français, parfois métallique, quelquefois rebelle, ne faisait pas l'unanimité ».

Il s'agit néanmoins d'un enregistrement de référence.

- **Lakmé, Léo Delibes, direction : Michel Plasson, Chœur et Orchestre du Capitole de Toulouse, Emi, 1998** : le rôle-titre est confié à Natalie Dessay dont Mady Mesplé ne tarit pas d'éloges : « Natalie Dessay est arrivée avec des qualités uniques aujourd'hui et a repris le flambeau de ce personnage que j'ai tant chéri. Elle y est superbe. La voix est ronde est homogène ». Cette interprétation magistrale, « un miracle » selon Bertrand Dermoncourt, est secondée par une distribution de haut vol - José Van Dam incarne un Nilakantha de grande classe. La direction musicale est confiée à Michel Plasson, l'un des plus éminents spécialistes du répertoire français. Indispensable !

3) Vidéographie

- **Lakmé, Léo Delibes, direction : Richard Bonyngne, The Elizabethan Sydney Orchestre, Chœur de l'Opéra d'Australie, Opera Australia, 2006** : grande Lakmé du 20^e siècle, la cantatrice australienne Joan Sutherland est « fascinante » car « lointaine et immatérielle » selon Didier van Moere dans *L'Avant Scène Opéra*. Avec Mado Robin, Joan Sutherland est considérée comme la plus grande titulaire du rôle des années 1960.
- **Lakmé, Léo Delibes, direction : Emmanuel Joel-Hornak, Chœur et Orchestre de l'Opéra d'Australie, Opera Australia, 2011** : dans *Opéra Magazine*, Pierre Cadars relève que « les intégrales de Lakmé en DVD sont trop rares pour que l'on ne prête pas attention à ce spectacle. [...] La mise en scène de Roger Hodgman, dépourvue d'originalité, repose sur une imagerie orientaliste restituée avec goût. La distribution est dominée par Emma Matthews ». Emma Matthews, nouvelle titulaire australienne du rôle après l'immense Joan Sutherland ? Parmi la vidéographie relativement limitée de *Lakmé*, cette captation est l'occasion d'appréhender une mise en scène d'aujourd'hui de l'opéra de Delibes qui pourra faire l'objet d'une comparaison avec le travail de Lilo Baur à l'Opéra Comique.

4) Documents iconographiques

Léo Delibes :

- Petit Pierre Lanith, *Léo Delibes, compositeur français*, Paris, Musée d'Orsay

Lakmé :

- Maquettes de décors de la création de *Lakmé* sur le site de la Bnf / Banque d'images (deux maquettes des 1^{er} et 3^e actes)
- Petit Pierre Lanith, *Philippe Gille, homme de lettres*, Paris, Musée d'Orsay
- Anonyme, *Mme Van Zandt*, Paris, Musée d'Orsay
- Marie Van Zandt (image Wikipédia)
- Jean-Alexandre Talazac (image Wikipédia)
- Petit Pierre Lanith, *Jules Danbé*, Paris, Musée d'Orsay

L'orientalisme en peinture :

- Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860), *La Caravane*, Paris, Musée du Louvre
- Narcisse Berchère, *Caravane dans le désert* (vers 1853-1854), Rennes, Musée des Beaux-arts

- Jean-Léon Gérôme, *La Plaine de Thèbes*, 1857, Nantes, Musée des Beaux-arts
- Félix Ziem (1821-1911), *Rue du Vieux Caire*, Paris, Musée du Petit Palais
- Karl Girardet, *Laboureurs égyptiens sur le lac Maréotis*, 1846, Chantilly, Musée Condé

5) Suggestions d'activités pédagogiques

a) thèmes à développer pour les plus grands

Approches littéraires :

- l'orientalisme en littérature (Pierre Loti, Théodore Pavie...)
- créer un champ lexical de l'Inde (brahmane, bayadère, lotus...)
- définir les termes « brahmane », « bayadère », « lotus », « pagode »...

Approches historiques :

- histoire de l'Inde
- histoire coloniale de la France (la prise d'Alger, le protectorat de Tunis...)

Approches musicales :

- repérer les procédés musicaux typiques de l'orientalisme (secondes augmentées, mélismes, gammes par tons, ostinatos...)
- identifier les différentes tessitures vocales
- étude comparative de deux opéras orientalistes : *Lakmé* de Delibes et *Les Pêcheurs de perles* de Bizet

b) quizz pour les plus petits

- 1) Léo Delibes est le petit-fils d'un ténor :
 - + de l'Académie royale de musique
 - + du Théâtre Lyrique
 - + de l'Opéra Comique
- 2) Qui est le professeur de composition de Léo Delibes au Conservatoire ?
 - + Georges Bizet
 - + Adolphe Adam
 - + Théodore Dubois
- 3) Dans quel théâtre parisien l'opéra *Lakmé* a-t-il été créé ?
 - + à l'Opéra Garnier
 - + au Théâtre Lyrique
 - + à l'Opéra Comique
- 4) Où l'histoire se passe-t-elle ?
 - + en Grande-Bretagne
 - + en Inde
 - + en Egypte
- 5) Comment s'appelle le père de Lakmé ?
 - + Gerald
 - + Nilakantha

+ Frédéric

6) Quelle est sa fonction sociale ? Il est :

+ brahmane

+ maharaja

+ gouverneur

7) Ellen, Rose, Mistress Bentson, Gerald et Frédéric sont :

+ Anglais

+ Français

+ Allemands

8) De qui Lakmé tombe-t-elle amoureuse ?

+ de Frédéric

+ de Nilakantha

+ de Gerald

9) Comment meurt-elle ?

+ elle se noie

+ elle avale la feuille d'une plante toxique

+ elle se jette du haut d'une falaise

10) A quelle esthétique l'œuvre répond-elle ?

+ au symbolisme

+ à l'impressionnisme

+ à l'orientalisme

Anne Le Nabour (2013)