



# MÂROUF, SAVETIER DU CAIRE

OPÉRA-COMIQUE EN 5 ACTES

**Henri Rabaud**

1914

# DOSSIER PÉDAGOGIQUE

## SOMMAIRE

A)	L'OPÉRA-COMIQUE EN QUELQUES DATES.....	4
B)	L'ORIENTALISME EN MUSIQUE .....	7
C)	<i>MÂROUF, SAVETIER DU CAIRE</i> EN SON TEMPS.....	9
1)	Fiche de la création et conditions de la représentation.....	9
2)	Henri Rabaud, compositeur (1873-1949) .....	11
3)	La musique d'Henri Rabaud.....	14
4)	Le livret de Lucien Népoty .....	16
5)	Argument.....	19
D)	LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE .....	21
1)	Henri Rabaud à l'Opéra Comique .....	21
2)	Les interprètes.....	21
3)	L'Orchestre et le Choeur.....	22
4)	Entretien avec Alain Altinoglu, chef d'orchestre .....	23
5)	Note d'intention de Jérôme Deschamps, metteur en scène.....	25
E)	OUTILS PEDAGOGIQUES .....	26
1)	Bibliographie.....	26
2)	Discographie .....	27

3)	Documents iconographiques.....	28
4)	Suggestions d'activités pédagogiques .....	29

## A) L'OPÉRA-COMIQUE EN QUELQUES DATES

### a) A l'origine, un genre populaire

L'opéra-comique naît à la fin du 17<sup>e</sup> siècle à Paris, dans les théâtres des foires saisonnières. Les plus célèbres d'entre elles sont la foire Saint-Germain qui se tient à l'automne et en hiver sur la rive gauche, et la foire Saint-Laurent établie rive droite, en été. Un poète anonyme en décrit l'ambiance :

C'est le lieu de la goinfrerie,  
Le lieu de la galanterie  
Où le temps se peut bien passer,  
Si l'on veut argent débourser.

En 1678 est ouvert le premier théâtre de foire où les badauds peuvent assister à toute sorte de spectacles (théâtre, acrobaties...) mais c'est en 1715 qu'est créé le premier opéra-comique, *Télémaque*, une parodie du roman de Fénelon sur des paroles de Lesage.

Le nouveau genre se caractérise par une alternance de morceaux chantés et de passages parlés qui justifient le qualificatif « comique », synonyme dans ce cas de « théâtral » (comme dans *L'illusion comique* de Corneille).

Au gré de rivalités récurrentes avec les deux institutions que sont l'Académie royale de musique (l'actuelle Opéra) à qui sont réservées « les nouveautés entièrement en musique et en langue française », et la Comédie-Française qui détient l'exclusivité des « pièces parlées, les forains finissent par obtenir, en 1714, un privilège royal pour pratiquer le genre nouveau, « ces comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble ».

L'opéra-comique est alors une affaire de librettiste et le compositeur occupe une place secondaire d'autant que la musique n'est que très rarement originale :

Intercalée dans les ouvrages, la musique provenait de trois sources principales : soit du répertoire de l'Opéra dont on tirait certains airs célèbres pour les parodier ; soit de la masse des chansons populaires anciennes que l'on appelait aussi vaudevilles ou encore fredons ; soit enfin de la composition originale de certains musiciens contemporains.

En 1753 est créé le premier opéra-comique composé sur une musique originale : *Les Troqueurs* d'Antoine Dauvergne. L'œuvre officialise la naissance de l'opéra-comique français.

### b) L'opéra-comique ou le divertissement par excellence

En 1783, l'Opéra Comique s'installe dans la première salle Favart. Inaugurée en présence de la reine Marie-Antoinette, la salle est « un magnifique bâtiment dont la façade principale, exposée au midi, et donnant sur la place, comportait six belles colonnes formant péristyle. L'intérieur de la salle, étincelant de dorures, totalisait 1900 places, avec un parterre debout. »

Sous l'impulsion du librettiste et comédien Charles-Simon Favart (1710-1792), l'opéra-comique prend un nouveau visage. Présente à l'origine, la dimension purement burlesque héritée de la foire, tend à disparaître dans la deuxième moitié du 18<sup>e</sup> siècle pour laisser place au divertissement et à l'émotion :

Les compositeurs de la fin du 18<sup>e</sup> siècle avaient, par une maturation de quarante années, porté le genre opéra-comique à son niveau de classicisme. On y trouvait deux tendances : l'une fraîche, spirituelle, amusante, naïve, directement issue des pièces à ariettes ; l'autre dotée du souffle tragique, parcourue d'une émotion puissante, empreinte d'une humanité vibrante et pathétique.

Au moment où commençait le 19<sup>e</sup> siècle, le choix se trouvait donc offert entre la Comédie musicale et le Drame lyrique. C'est la première manière qui l'emporta. Pendant plus de soixante ans, l'opéra-comique divertissant s'imposa de façon absolue, cautionné par un public qui venait se distraire en riant ou en s'attendrissant.

Si le comique de foire n'est plus d'actualité, le sérieux n'a pas encore sa place même si en 1797 est créé le premier opéra-comique à dénouement tragique, *Médée* de Cherubini. L'œuvre préfigure l'opéra-comique de la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle.

### c) L'opéra-comique « sérieux »

En 1840, la deuxième Salle Favart est inaugurée à l'emplacement de la première, détruite par un incendie.

L'année 1866 marque le premier basculement de l'opéra-comique dans le genre sérieux, avec la création de *Mignon* d'Ambroise Thomas. Le second se produit avec *Carmen* de Bizet :

Le 3 mars 1875, l'Opéra Comique avait accompli sa métamorphose. Le genre divertissant allait tomber en désuétude. Désormais l'avenir appartiendrait à l'opéra comique sérieux.

Cependant, le genre garde les mêmes caractéristiques formelles : des passages chantés qui alternent avec des dialogues parlés conformément au cahier des charges du directeur de l'Opéra Comique établi en 1872 :

Les ouvrages exclusivement lyriques, c'est-à-dire sans dialogue parlé, ne pourront être représentés à l'Opéra Comique. »

Dès 1873, la Salle Favart accueille pourtant la première œuvre sans passages parlés : *Roméo et Juliette* de Gounod. Il devient désormais difficile de distinguer l'opéra de l'opéra-comique.

Dans la nuit du 25 au 26 mai 1887, un incendie dévaste la deuxième salle Favart, faisant des dizaines de victimes.

L'inauguration de la troisième salle Favart (celle que l'on connaît aujourd'hui) a lieu le 7 décembre 1898.

### d) 1900-1914 : la gloire avant le déclin

C'est dans cette troisième salle Favart, alors dirigée par Albert Carré, qu'est créé *Mârouf, savetier du Caire*. Cette création s'inscrit dans la dynamique mise en place par Albert Carré :

Jusqu'en 1925, il ne cessa de monter des ouvrages nouveaux, comme le lui prescrivait son cahier des charges signé avec l'Etat.

Florissante, la période 1900-1914 fournit en effet quantité d'œuvres nouvelles. Un récital présentant des chefs-d'œuvre et raretés de Debussy, Charpentier, Erlanger, Laparra, Massenet, Leroux, Pierné et Séverac permettra d'en prendre toute la mesure (lundi 27 et vendredi 31 mai à 13h)

Albert Carré opère une véritable révolution :

Il s'emploie à bannir le jeu suranné des chanteurs – sous son règne, les ténors cessent d'ôter leur chapeau pour entamer leur grand air. [...] Outre ses vieux rivaux, l'Opéra et les théâtres d'opérette, Favart affronte

alors de nouveaux concurrents : le Châtelet, le Théâtre des Champs-Elysées. Pour résister, Carré joue l'éclectisme et le productivisme : sous son règne, l'Opéra Comique lève son rideau 35 fois par mois et affiche 44 créations lyriques par an, plus les ballets.

Cependant, au lendemain de la Première Guerre mondiale, l'Opéra Comique amorcé un long déclin qui aboutit à la faillite de 1932. En 1939, la salle Favart est rattachée à l'Opéra sous l'obédience duquel elle tombe irrémédiablement.

Traité en « succursale de Garnier », Favart relève entre 1939 et 1972 de treize délégués successifs du patron de la Réunion des Théâtres Lyriques nationaux (RTLN). Cette instabilité mine la maison, dont le rythme de création décroît et qui s'ouvre en contrepartie à l'opérette.

*Mârouf* apparaît comme une tentative de réhabilitation d'un genre révolu en passe d'être remplacé par l'opérette et la comédie musicale.

## B) L'ORIENTALISME EN MUSIQUE

### a) Les turqueries des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> 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 d'inspiration orientaliste représentant des Turcs plus fantasmés que conformes à la réalité, fruits de l'imaginaire européen. En effet, Edward Saïd démontre 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 varie d'ailleurs en fonction des époques :

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 et même l'Espagne (dans *Les Orientales* de Victor Hugo).

En musique, la turquerie demeure étroitement liée au registre comique où l'authenticité n'est pas de mise. En Europe, le genre maintient jusqu'à la fin du 18<sup>e</sup> siècle : en 1782 est créé *L'Enlèvement au sérail* de Mozart et, en 1800, l'opéra-comique de Boieldieu *Le Calife de Bagdad*.

Le souci d'une plus grande authenticité gagne réellement du terrain à partir de l'expédition de Bonaparte en Egypte qui marque un tournant dans l'histoire de l'orientalisme musical.

### b) La campagne d'Egypte

En 1798, la campagne d'Egypte de Bonaparte donne lieu à 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) a « la charge de rapporter tout ce qu'il [a] pu observer sur la musique moderne et ancienne de ce pays ».

Malgré quelques imprécisions musicologiques, cet ouvrage suscite, tant chez les compositeurs que chez les mélomanes, un plus grand souci d'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 ses procédures exotiques.

La diffusion de l'ouvrage de Villoteau se fait de manière très progressive puisqu'en 1838, on pouvait encore lire dans *Le Ménestrel* que « la musique turque pouvait être parfaitement comparée à la fameuse musique des Ecossais » !

En 1830, la prise d'Alger développe un regain d'intérêt pour les cultures du Sud. L'Orient devient « une préoccupation générale », selon les mots de Victor Hugo dans la préface des *Orientales*.

### c) 1844 : Le Désert de Félicien David

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

Grâce à un long séjour en Egypte, Félicien David a recueilli des dizaines de mélodies arabes qu'il intègre à sa partition, au profit d'une plus grande authenticité. L'œuvre remporte un succès considérable et parcourt l'Europe entière.

Avec *Le Désert*, Félicien David confère à l'orientalisme musical des formules idiomatiques qui seront reprises tout au long du 19<sup>e</sup> siècle notamment par Saint-Saëns dans *Samson et Dalila* mais aussi par Henri Rabaud dans *Mârouf*. Parmi elles :

- Le recours à l'intervalle de seconde augmentée (un ton et demi)
- L'introduction d'ostinatos rythmiques (répétition d'une cellule rythmique)
- L'utilisation du mode mineur

Comme l'analyse Jean-Pierre Bartoli, « le modèle [du fondateur de l'exotisme en musique] fut tellement efficace que la plupart des compositeurs français l'ont adopté dès qu'il s'agissait d'évoquer l'Orient ». Et ils furent nombreux car au 19<sup>e</sup> siècle, l'Orient fascine :

Il est symptomatique qu'au 19<sup>e</sup> 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 que « depuis *La Caravane du Caire* [de Grétry, opéra-comique créé en 1784], le chameau à l'opéra a des titres et privilèges que nul autre animal ne saurait sérieusement prétendre ».

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

Pour composer *Aïda*, Verdi procède à de nombreuses recherches tant sur les mélodies que sur les instruments égyptiens qu'il intègre ensuite, de façon plus ou moins fidèle, dans sa musique.

Créée au Caire en 1871, *Aïda* est donnée à l'Opéra de Paris en 1880 ce qui suscite 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.

Parmi elles, *Une nuit de Cléopâtre*, composée pour l'Opéra de Paris peu après la création parisienne d'*Aïda*, par Victor Massé (1822-1884), le célèbre auteur des *Noces de Jeannette*. Jugeant l'œuvre trop proche de la partition de Verdi, le directeur de l'Opéra de Paris de l'époque refusa de la créer au profit de l'Opéra Comique.

Au lendemain de la création, on pouvait lire « dans la presse que l'Opéra Comique avait enfin de son côté sa propre pièce égyptienne ». *Mârouf, savetier du Caire* serait la suivante.

#### e) L'orientalisme au début du 20<sup>e</sup> siècle

Au début du 20<sup>e</sup> siècle, l'Orient revient sur le devant de la scène avec la parution, en 1904, de la traduction intégrale et non expurgée des *Mille et une nuits* dans la version de l'orientaliste Joseph-Charles Mardrus (1868-1949).

C'est dans ce contexte qu'Henri Rabaud compose *Mârouf* considéré comme le dernier avatar d'opéra orientaliste.

## C) MÂROUF, SAVETIER DU CAIRE EN SON TEMPS

### 1) Fiche de la création et conditions de la représentation

Compositeur : Henri Rabaud

Librettiste : Lucien Népoty

Genre : opéra-comique

Création : Paris, Opéra Comique, 15 mai 1914

#### a) Un triomphe à l'Opéra Comique

*Mârouf, savetier du Caire* est le deuxième opéra-comique composé par Henri Rabaud, après *La Fille de Roland* créé en 1904 à la Salle Favart et qui avait remporté un succès mitigé.

A l'inverse, *Mârouf* est un triomphe. Après la création du 15 mai 1914, l'œuvre est représentée pas moins de deux cents fois d'affilée à l'Opéra Comique avant de faire le tour du monde : elle est donnée à Stockholm en 1915, à Buenos Aires et au Metropolitan Opera de New York en 1917, à Bruxelles en 1919, à Vienne en 1929 ou encore à la Scala de Milan en 1939.

Elle constitue le plus grand succès de l'entre-deux-guerres de l'Opéra Comique où elle est régulièrement donnée jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

#### b) Jean Périer, créateur du rôle-titre

C'est au baryton Jean Périer qu'Henri Rabaud confie le rôle-titre de l'opéra-comique. La renommée du chanteur est à l'époque considérable.

Il a fait ses débuts en 1892 à la salle Favart où il a, en 1902, le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande* de Debussy :

Debussy avait écrit le rôle pour une voix de ténor mais il se rendit facilement aux arguments d'Albert Carré [le directeur de l'Opéra Comique] qui lui proposa Jean Périer, baryton-martin à la longue silhouette mince et au beau regard triste. Après Périer, on essaya de confier ce rôle à des ténors, mais aucun n'y réussit parfaitement : il avait profondément marqué le personnage de Pelléas !

En 1923, Jean Périer crée au Théâtre des Variétés le rôle de Duparquet dans *Ciboulette* de Reynaldo Hahn, une opérette donnée cette saison à l'Opéra Comique. La carrière du baryton français se fait exclusivement à Paris, dans l'opérette mais aussi au théâtre et au cinéma.

Avec *Mârouf*, Jean Périer triomphe grâce à de remarquables talents de comédien et « L'air de la caravane » devient l'un de ses fers de lance.

#### c) La réception critique de Mârouf : « c'est l'œuvre d'un musicien artiste s'il en fût »

Au lendemain de la création, la presse se montre dithyrambique. Dans *Le Théâtre*, Henri de Curzon rapporte :

[...] Monsieur Rabaud semble avoir créé lui-même en quelque façon la comédie pourtant si adroitement préparée par Monsieur Népoty et si savoureusement assaisonnée du style imagé de la dernière version française, celle du Docteur Mardrus. C'est bien à lui qu'appartient le parfum d'Orient qui s'en dégage. Cette couleur légère et fine, cette lumière, cette aisance, cette limpidité spirituelle sont bien à lui. Les chants de Mârouf au premier acte ou plus tard en tête-à-tête avec la Princesse sont d'un orientalisme raffiné sans recherche exagérée qui a le cachet le plus heureux. Les ensembles ont une saveur charmante dans leur vivacité comique ou simplement heureuse. Les danses de l'acte du

mariage sont d'une verve étonnante à fleur de terre semble-t-il et jamais lourdes. Les petits côtés descriptifs, le récit fantaisiste de Mârouf pour décrire sa caravane, les rappels de cette fameuse caravane, les chants lointains et discrets de ci, de là, pour donner la note dans les moments de silence ou de mimiques, le choix des instruments chargés de souligner telle idée, telle péripétie, le sérieux aussi de certaines pages et par exemple, pour finir, le magnifique ensemble fugué de louanges et gloire aux rétributeurs célestes, en vérité, voici une partition dont l'attrait ne se dément pas un instant. C'est l'œuvre d'un musicien artiste s'il en fût.

Le compositeur Florent Schmitt n'est pas moins élogieux :

La musique court, vive et légère, active encore de ses aiguillonnantes arabesques, le mouvement précipité de l'action au rebours de tant de partitions qui l'alourdisse et la prolonge désespérément.

La critique salue le raffinement et la science orchestrale d'Henri Rabaud, qui, à 40 ans, a déjà une riche carrière derrière lui.

## 2) Henri Rabaud, compositeur (1873-1949)

### a) Les Rabaud, musiciens de père en fils

Henri Rabaud naît à Paris le 10 novembre 1873 au sein d'une famille de musiciens. Son père, Hippolyte Rabaud est violoncelliste, soliste à la Société des Concerts du Conservatoire (l'ancêtre de l'actuel Orchestre de Paris) et professeur au Conservatoire. Il est l'auteur d'une méthode d'apprentissage du violoncelle.

La mère d'Henri Rabaud est une cantatrice réputée à laquelle le compositeur Charles Gounod pense d'abord pour créer le rôle de Marguerite, dans *Faust*, qu'il confie finalement à Marguerite Carré.

Le grand-père maternel d'Henri Rabaud est flûtiste dans l'orchestre de l'Opéra de Paris. Il est aussi le frère de Julie Dorus-Gras, l'une des grandes cantatrices du 19<sup>e</sup> siècle, créatrices de nombreux rôles d'opéras de Giacomo Meyerbeer et de Jacques Fromental Halévy.

A ce titre, Henri Rabaud reçoit une éducation musicale complète et montre, dès le plus jeune âge, de réelles dispositions.

### b) Un cursus académique

Henri Rabaud fait de brillantes études générales au lycée Condorcet. En 1891, année de sa *Première Symphonie*, il intègre le Conservatoire où il a pour professeur de composition Jules Massenet. Il se forme également à la direction d'orchestre.

Dans sa biographie du compositeur, Max d'Ollone le décrit :

Le grand jeune homme de dix-neuf ans, maigre et barbu, aux allures sérieuses et distantes, d'une culture littéraire et philosophique très

étendue, dont l'indépendance d'esprit et la volonté tenace se lisaient sur son grave visage, en imposait presque à l'auteur de *Manon* [c'est-à-dire Jules Massenet].

Animée d'une grande ambition, le jeune compositeur affirme alors qu'il veut « devenir très fort, fort comme Mozart ».

En 1894, Henri Rabaud obtient le Premier Grand Prix de Rome avec sa cantate *Daphné*. Son séjour de quatre ans à la Villa Médicis lui permet de découvrir l'opéra italien. Son ami Max d'Ollone, rencontré au Conservatoire et par ailleurs excellent pianiste, se souvient de cette période :

Il devenait jeune enfin. Il éprouvait du plaisir et de l'émotion à entendre les œuvres de Verdi, Mascagni ou Puccini interprétées avec la chaleur exubérante qui leur convient.

Alors que le Grand Prix de Rome est une consécration largement critiquée, par Saint-Saëns et Ravel notamment, Henri Rabaud la défend ardemment dans un article paru dans *La Revue de Paris* le 15 mars 1902, quand Ravel était encore candidat au concours de Rome. Il exprime cependant quelques réserves en ce qui concerne... l'obligation pour les pensionnaires de la villa Médicis d'être célibataire !

Quelques années plus tard, il se rend à Bayreuth et succombe aux charmes du drame wagnérien dont il disait pourtant qu'il le laissait indifférent.

Durant l'été 1898, il compose *Procession nocturne*, un poème symphonique qui témoigne d'une réelle maîtrise malgré son jeune âge (créée en 1899). En 1906, il orchestre la suite *Dolly*, une pièce pour piano à quatre mains de Gabriel Fauré. Sa carrière est désormais lancée.

**c) Un brillant chef d'orchestre**

De 1908 à 1918, il occupe le poste de chef d'orchestre à l'Opéra de Paris.

Il dirige aussi régulièrement à la salle Favart où est créé, en 1904, son premier opéra-comique, *La Fille de Roland*.

En 1919, il devient chef principal de l'Orchestre Symphonique de Boston à la tête duquel il favorise l'interprétation de la musique française.

Invité dans le monde entier, de Rome à Vienne, pour diriger opéras et concerts symphoniques, il continue néanmoins à composer.

**d) 1914 : le triomphe de Mârouf**

Compositeur éclectique, Henri Rabaud est l'auteur de six opéras, de deux symphonies, de plusieurs poèmes symphoniques, d'un oratorio (*Job*, 1900), de pièces de musique vocale ainsi que de musique de chambre.

Il est aussi l'un des premiers compositeurs de musiques de films : en 1924, il écrit la musique du film *Le Miracle des loups* de Raymond Bernard.

Mais il est avant tout attiré par le théâtre :

Le théâtre l'attirait, le théâtre, non point de Wagner, dont la fascination lui semblait dangereuse pour un artiste français, le théâtre à la Gluck. Il se souciait surtout de grandes lignes nobles et pures et d'une éloquence persuasive par sa clarté et son ordonnance.

Le triomphe arrive avec son deuxième opéra-comique, *Mârouf*, créé le 15 mai 1914 à la Salle Favart. Considérée comme le plus grand succès de

l'Opéra Comique de l'entre-deux-guerres, l'œuvre est jouée dans le monde entier jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Henri Rabaud va même jusqu'à composer une *Fantaisie sur Mârouf pour trombone et piano*, preuve s'il en est de la popularité de l'ouvrage.

**e) De consécration en consécration**

Fort de sa réputation de chef d'orchestre et de compositeur, Henri Rabaud est élu membre de l'Institut à quarante-cinq ans.

En 1920, il succède à Gabriel Fauré à la tête du Conservatoire de Paris. En 1927, Jean Chantavoine, secrétaire général de l'institution et musicologue, évoque avec admiration la musique d'Henri Rabaud :

Son œuvre est de celle qui, par l'élévation de la pensée et la distinction du style, honore le plus l'école française actuelle. Monsieur Henri Rabaud a été élu membre de l'Institut Académie des beaux-arts en 1918 et se joint à l'autorité de son grand talent dans l'exercice de ses fonctions directoriales celle d'un caractère éprouvé et d'un esprit ouvert à tous les progrès.

« Ouvert à tous les progrès ? » Henri Rabaud affirme pourtant que « le modernisme est l'ennemi ». Dans *La Musique française après Debussy*, Paul Landormy rappelle que cette posture conservatrice sied aux valeurs défendues par la grande institution musicale qu'est le Conservatoire :

Henri Rabaud n'est point un révolutionnaire. Il se rattache étroitement à la tradition dans ce qu'elle a de plus classique. [...] Ce n'est pas sans motif qu'on le choisit pour diriger pendant un temps, et avec quel tact, quelle saine raison et quelle élévation d'esprit, notre Conservatoire national de musique, gardien des vertus traditionnelles de l'art musical français. [...] Henri Rabaud cherchait de leçons que dans le passé et, de préférence, auprès des maîtres les plus austères.

En 1941, il quitte la direction du Conservatoire.

**f) Une attitude ambiguë pendant la Seconde Guerre mondiale**

En 1940, le Conservatoire est placé sous l'autorité du gouvernement de Vichy. Henri Rabaud décide de communiquer spontanément les noms des étudiants juifs qui seront bientôt exclus des concours, puis de l'institution elle-même.

De 1943 à 1944, alors qu'il a quitté le Conservatoire, Henri Rabaud fait partie, aux côtés de Jacques Thibaud, Marguerite Long et Germaine Lubin, du Comité professionnel de l'art musical, une chambre syndicale instituée par le gouvernement de Vichy.

Au sortir de la guerre, le compositeur semble vouloir se repentir comme l'analyse Jean-Marc Warszawski :

Peut-être Henri Rabaud cherche-t-il à réhabiliter sa mauvaise conduite en mettant en musique *Martine*, la pièce de Jean-Jacques Bernard, interné par les nazis à Compiègne et libéré en 1942 pratiquement mourant.

*Martine* constitue l'avant-dernier opéra d'Henri Rabaud. Le dernier, *Le Jeu de l'amour et du hasard* d'après Marivaux, est créé à titre posthume en 1954.

Henri Rabaud décède à Paris le 11 septembre 1949.

En mai 2013, l'Opéra Comique organise un colloque, *Henri Rabaud en son temps*, pour remettre dans son contexte la musique du compositeur et de ses contemporains, souvent éclipsés par Debussy et Ravel.

### 3) La musique d'Henri Rabaud

#### a) Mârrouf, dernier avatar d'opéra orientaliste

*Mârrouf* reprend les procédés musicaux introduits par Félicien David au 19<sup>e</sup> siècle pour évoquer l'Orient :

- **L'ostinato** : il s'agit d'un motif mélodico-rythmique répété à l'infini. (on trouve un ostinato dans le célèbre *Boléro* de Ravel)
- **Les intervalles augmentés** (il s'agit d'intervalles augmentés d'un demi ton et dont la note supérieure est altérée) et plus particulièrement la seconde augmentée (un ton et demi).
- **Les modes orientaux** : on entend la gamme pentatonique (ou gamme par tons) au début du troisième acte.
- **Les mélismes** : une même syllabe est chantée sur plusieurs notes différentes, d'où une ligne vocale riche en chromatismes.
- **Les nombreuses interventions de la flûte, de la harpe et des percussions** (tambour de basque, xylophone...), instruments évocateurs de l'Orient dans l'imaginaire européen.

Pour Jean-Pierre Bartoli, ce intérêt d'Henri Rabaud pour l'orientalisme s'inscrit dans l'héritage du 19<sup>e</sup> siècle, siècle d'évolution du langage musical :

Le formidable développement de l'orientalisme au cours de la seconde moitié du [19<sup>e</sup>] siècle correspond à l'émancipation du langage tonal et au développement de la modalité. On peut détecter les progrès de la modalité orientale dans l'emploi de plus en plus fréquent de la seconde augmentée.

Dans *Mârrouf*, l'orientalisme se trouve dans la musique mais aussi dans le livret qui contient de nombreux mots arabes : « Yalla »,

« Inchallah »... Le texte et la musique entretiennent donc un rapport étroit.

#### b) « Des petites côtés descriptifs »

Dans l'opéra, Henri de Curzon relève « [des] petits côtés descriptifs », c'est-à-dire des passages où la musique illustre le texte. Citons quelques exemples :

##### A l'acte I :

- Un coup de cymbales annonce la colère de Fattoumah qui chante dans un registre aigu, presque strident.
- Son appel à l'aide et ses cris sont accompagnés de gammes rapides ascendantes et descendantes au violon.
- Les coups de bâton assénés à Mârrouf à fin de l'acte, sont traduits musicalement par des coups de timbales, frappés à rythmes réguliers.

##### A l'acte II :

- Lorsque Mârrouf raconte son histoire à Ali, la scène de la tempête est évoquée à l'aide de nombreux instruments à vents et de percussions. Ce procédé évoque les figuralismes typiques de l'opéra baroque.

##### A l'acte III :

- La première rencontre de Mârrouf avec sa nouvelle épouse se fait sur un accompagnement de violons qui jouent dans l'aigu. Ce son cristallin illustre la fragilité des deux personnages.

Cette capacité à illustrer musicalement le texte n'est sans doute pas étrangère au fait qu'Henri Rabaud soit l'un des premiers compositeurs de musique de film.

### c) L'influence de Wagner

Alors que le début du 20<sup>e</sup> siècle est marqué par le « complexe de la modernité » - les compositeurs se doivent d'innover -, Henri Rabaud affirme que « le modernisme est l'ennemi » ; conservateur, il n'en est pas moins séduit par les avancées de Debussy :

*Pelléas et Mélisande* [de Debussy] et *Louise* [de Charpentier] sont les deux plus grandes œuvres lyriques françaises du début du 20<sup>e</sup> siècle.

Dans le cadre du Festival *Mârrouf*, *Le Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy sera interprété par l'ensemble Ictus, le mardi 28 mai à 20h. Œuvre fondatrice, elle symbolise la modernité musicale à laquelle Henri Rabaud entend résister.

Peu après, il se laisse également séduire par la musique de Wagner. A Bayreuth, il succombe aux charmes du drame wagnérien et aux innovations de celui qui a révolutionné l'opéra au 19<sup>e</sup> siècle. *Mârrouf* en est la preuve.

La structure de l'œuvre emprunte à celle du drame wagnérien : l'opéra est composé d'un bout à l'autre sans récitatifs ni dialogues et les parties chantées sont proches de la langue parlée. Le chant, essentiellement syllabique, (une syllabe par note) favorise la compréhension du texte conformément aux aspirations esthétiques du compositeur qui « se souciait surtout d'une éloquence persuasive par sa clarté ».

De Wagner, Henri Rabaud reprend aussi le concept de prélude en guise d'ouverture puisque celle-ci, très brève, s'enchaîne directement au début de l'opéra. On relève également de longues parties exclusivement instrumentales, comme au début de l'acte II, qui rappellent les préludes wagnériens. On y entend des motifs musicaux de l'acte à venir.

Enfin, l'effectif orchestral, imposant, s'inscrit dans l'héritage de Wagner avec la présence de nombreux cuivres, notamment au cinquième acte.

Selon le chef d'orchestre Alain Altinoglu, cet orchestre, très fourni, présente le risque de couvrir les chanteurs. Son travail consiste donc à adapter le volume sonore et les dynamiques de l'orchestre aux voix des interprètes.

#### 4) Le livret de Lucien Népoty

##### a) Lucien Népoty, librettiste (1878-1945)

Pour le livret de *Mârrouf*, Henri Rabaud fait appel au librettiste et dramaturge Lucien Népoty avec lequel il avait déjà collaboré pour la musique de scène du *Premier Glaive*, en 1907. Les deux hommes, qui partagent la même culture, sont très proches. En 1934, Lucien Népoty fournit à Henri Rabaud le livret de son opéra *Rolande et le mauvais garçon*.

Pour leur deuxième collaboration, Henri Rabaud et Lucien Népoty, influencés par la mode orientale qui sévit dans la capitale française, décident de mettre en musique un conte des *Mille et une nuits*, *L'Histoire de Mârrouf*.

##### b) La source du livret : Les Mille et une nuits

Dans le cadre du festival *Mârrouf*, l'Opéra Comique propose au jeune public, les mercredi 29 mai ou samedi 1<sup>er</sup> juin à 14h30, d'assister à un récital commenté par Agnès Terrier, *Les Mille et une nuits à l'opéra*. Ce concert sera l'occasion de montrer l'influence de ces contes sur l'opéra du 19<sup>e</sup> siècle.

Selon la légende, ce recueil de contes anonyme aurait été imaginé par la princesse Shéhérazade résolue à échapper à la mort à laquelle le sultan Shahryar l'avait condamnée.

Depuis qu'il avait été trompé par sa première épouse qu'il avait fait exécuter, le sultan se remariait chaque jour après avoir dérobé la vie à la nouvelle élue au petit matin. Il s'assurait ainsi la fidélité de ses conquêtes.

L'une d'elles, la princesse Shéhérazade, plus rusée, avait imaginé raconter au sultan, chaque soir, un conte dont elle remettait la fin au lendemain. Elle repoussait ainsi son trépas de jour en jour. Après mille et une nuits elle obtint la grâce du sultan.

C'est au cours de la 960<sup>e</sup> nuit qu'elle raconte *L'Histoire de Mârrouf* dont voici le début :

Il était une fois au Caire un homme qui raccommoait de vieux sièges. Il s'appelait Mârrouf, et sa femme, Fatime ; on l'avait surnommée Al-Ana, c'est-à-dire la mégère, car elle en était une dans toute l'acceptation du mot. Chaque jour, elle faisait souffrir à son pauvre mari tous les tourments possibles. Mârrouf, au contraire, était un excellent homme, craignant Dieu et rempli d'honneur. Il était pauvre, car tout ce qu'il gagnait ne pouvait suffire à satisfaire aux folles dépenses de sa femme.

*L'Histoire de Mârrouf* présente tous les ingrédients du conte comme le suggère la locution consacrée « il était une fois » : magie, féerie, interventions de génies...

Pour des raisons dramaturgiques propres à l'opéra, Lucien Népoty fait subir quelques modifications au conte d'origine.

##### c) Du conte au livret

###### Le temps du récit écourté

Lucien Népoty écourté le temps du récit. Si l'opéra-comique s'achève sur le retour en grâce de Mârrouf et de la Princesse Saamchéddine, le conte se poursuit après la mort de cette dernière et connaît plusieurs rebondissements.

Le Vizir finit par voler l'anneau, gage de toute puissance, au Sultan qui l'a lui-même dérobé à Mârrouf, et fait déporter les deux hommes dans un désert. Puis, il se proclame Sultan avant d'épouser la Princesse contre son

gré. Après avoir récupéré l'anneau, elle fait revenir son père et son époux. Le Vizir usurpateur est condamné à mort.

Quelques années après la mort de la Princesse, Mârouf, devenu Sultan, renoue avec sa première épouse Fattoumah qu'un génie a menée à Khaitan alors qu'elle errait, désespérée, dans les rues du Caire. Vieille et laide, elle en vient à jalouser les jeunes conquêtes de Mârouf qui la délaisse. Elle entreprend de lui dérober l'anneau magique pour le faire disparaître mais ne parvient pas à ses fins, arrêtée dans son geste par l'héritier au trône, fils de Mârouf, qui la tue.

L'histoire s'achève sur la mort de Mârouf qui « vécut très heureux jusqu'à ce que l'inexorable mort, qui n'épargne personne, vint mettre un terme à son bonheur ».

#### Une histoire simplifiée

Ecouter le temps du récit implique aussi de simplifier certains épisodes :

- Dans le conte, Mârouf est victime à deux reprises (contre une dans le livret) de plaintes de sa femme Fattoumah qui l'accuse de la battre. Innocenté, il est victime de rançons de la part d'officiers de justice peu scrupuleux qui le mènent à la faillite puis au départ.
- Alors que Lucien Népoty fait embarquer Mârouf sur un bateau pour fuir son triste sort, dans le conte, c'est un génie qui « l'emmène sur son dos dans les airs au sommet d'une montagne » proche de Khaitan.
- Dans le conte, Mârouf emprunte de l'argent, pour le redistribuer aux pauvres, à tous les marchands de Khaitan qu'il promet de rembourser lorsqu'arrivera sa caravane. Ce comportement provoque la colère d'Ali qui juge son ami irresponsable sachant que la caravane n'existe pas. Cet antagonisme entre les deux amis n'est pas repris dans le livret.

- Le sultan des *Mille et une nuits* est un personnage encore plus vil et calculateur qui n'hésite pas à voler l'anneau magique de Mârouf après l'avoir rendu, à dessein, ivre.
- Chez Lucien Népoty, la Princesse Saamchéddine soutient son époux dans les pires difficultés. Dans le conte, elle renonce à accompagner Mârouf dans sa fuite et se montre beaucoup moins complice.

Cette relative simplification des événements se fait au profit d'un plus grand réalisme : ainsi, dans l'opéra, le génie n'intervient qu'une seule fois, le voyage vers Khaitan se fait en bateau et non sur les ailes d'un génie...

#### De la narration aux dialogues

Le passage du conte au livret nécessite un autre type d'écriture : le travail du librettiste consiste à adapter la narration en dialogues, propices à être mis en musique.

Fait assez rare au théâtre lyrique, Lucien Népoty écrit un livret en prose et non en vers. De la cinquantaine de pages du conte, il tire un livret en cinq actes, de deux heures environ. L'opéra est bien l'art de la dilatation du temps...

#### L'introduction du comique

Le livret comporte une dimension comique absente du conte d'origine. Pour ce faire, Lucien Népoty reprend les procédés habituels :

- La répétition : la bastonnade, illustrée musicalement par des coups répétés de timbales, est successivement assénée à Mârouf puis au Vizir.
- Le comique de caractère : le personnage de Fattoumah « la calamiteuse » est une caricature aux traits de caractère exagérés.

Notons qu'en 1914, l'opéra-comique est devenu un genre sérieux où le comique n'est plus de mise. Il apparaît ici comme une résurgence du passé, d'une forme révolue du genre.

*L'Histoire de Mârouf* est consultable gratuitement sur le site :  
<http://books.google.fr/books?id=kx5OAAAACAAJ&pg=PA223&lpg=PA223&dq=les+mille+et+une+nuits+m%C3%A2rouf&source=bl&ots=pKDeoltwIN&sig=kKVZmYHrutvmp0Spw1JvNDbTf94&hl=fr#v=onepage&q=les%20mille%20et%20une%20nuits%20m%C3%A2rouf&f=false>

(pages 222 à 269)

## 5) Argument

### Personnages :

**La Princesse Saamcheddine**, soprano

**Fattoumah La Calamiteuse**, épouse de Mârrouf, soprano

**Mârrouf**, savetier du Caire, ténor

**Le sultan de Khaitan**, basse

**Le Vizir**, baryton

**Ali**, baryton

**Le Fellah**, ténor

**Le Pâtissier Ahmad**, basse

**Le Cadi**, basse

### Acte I

Modeste savetier du Caire, Mârrouf se lamente sur son sort : à un travail pénible s'ajoute une épouse acariâtre décrite comme « un mélange de poix et de goudron ». Il est chargé par cette dernière d'acheter une kénafa au miel d'abeille chez le Pâtissier Ahmad mais il n'a pas d'argent. Magnanime, le marchand lui offre une kénafa au miel de canne à sucre que Mârrouf, ragaillardi, s'empresse de rapporter.

Voyant qu'il s'agit d'une kénafa au miel de canne à sucre et non d'abeille, son épouse le repousse avec colère. Décidée à se venger, elle se met à crier et ameute les voisins. Accusé de frapper sa femme, Mârrouf est condamné par le Cadi à la bastonnade. Désespéré, il décide de tout quitter et embarque sur un bateau.

### Acte II

Pris dans une violente tempête, le bateau a fait naufrage. Echoué sur le rivage, Mârrouf a été recueilli par Ali à qui il raconte son aventure. Par recoupement, Ali finit par reconnaître en Mârrouf son ami d'enfance et explique qu'après avoir fui Le Caire, où il était commis du pâtissier Ahmad, il est devenu le plus riche marchand de Khaitan. Il entend faire profiter Mârrouf de sa position sociale : il le revêt de ses plus belles parures et le fait passer auprès du sultan pour un riche marchand dont la caravane est sur le point d'arriver. Mârrouf se prend au jeu et promet d'offrir trente sacs de pierreries, en échange de quoi le sultan le convie à un somptueux dîner. Il accepte quoique soucieux d'avoir annoncé l'arrivée d'une caravane qui n'existe pas.

### Acte III

Le sultan offre la main de sa fille à Mârouf dont la dot, espère-t-il, remplira à nouveau les caisses du royaume. Méfiant, le Vizir le met en garde et suggère d'attendre la caravane avant de procéder à cette union, mais le souverain se montre inflexible. Pour payer la noce, le Vizir est sommé d'aller chercher les pièces d'or encore dans les caisses.

Alors qu'il redoute une nouvelle « Calamiteuse », Mârouf découvre une belle et charmante épouse dont les attraits ne le laissent pas insensible. Une fois seule, la Princesse s'avoue tout aussi conquise par ce nouvel époux.

### Acte IV

Mârouf admire le palais qu'il se fait construire pour accueillir les marchandises de sa caravane. Aux yeux du Sultan, ce somptueux palais est une preuve de son arrivée imminente bien que le Vizir commence à douter de l'existence même de cette dernière. Il confie son inquiétude à la fille du sultan. Résolue à protéger son époux, celle-ci fait croire que la caravane a été attaquée par des bédouins ce qui explique le retard. Rassuré, le Sultan réprimande le Vizir qui extorque malgré tout à la Princesse d'interroger son époux à ce sujet.

Alors que Mârouf déclame un poème d'amour à sa bien-aimée, celle-ci lui révèle les soupçons du Vizir à son égard. Acculé, il finit par avouer que la caravane n'arrivera pas et dévoile sa véritable identité. Craignant la fureur du sultan, les deux amants décident de s'enfuir.

### Acte V

Epuisés et affamés, ils font étape chez un pauvre fellah qui leur offre le gîte et le couvert. Pour le remercier, Mârouf propose de labourer son champ mais le soc de la charrue se prend dans un anneau relié à une dalle qui s'ouvre sur un escalier.

Transformé en génie, le fellah leur révèle que le souterrain mène à un trésor et qu'il est l'esclave de quiconque est possesseur de l'anneau magique. Mârouf ordonne alors de faire venir une riche caravane d'autant qu'il entend arriver au loin les chevaux du sultan.

La Princesse implore en vain le pardon de son père qui, intraitable, condamne à mort les deux traîtres. Lorsqu'arrive enfin la caravane, Mârouf et la Princesse sont graciés tandis que le Vizir reçoit la bastonnade pour avoir douté de la parole de Mârouf.

## D) LA PRODUCTION DE L'OPERA COMIQUE

### 1) Henri Rabaud à l'Opéra Comique

C'est salle Favart qu'Henri Rabaud crée son premier opéra-comique, La Fille de Roland, en 1904. Dix ans plus tard, le public de l'Opéra Comique réserve un accueil triomphal à *Mârouf* qui reste à l'affiche jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale avant de sombrer dans l'oubli. L'œuvre est créée sous la direction d'Albert Carré, l'une des grandes figures de l'Opéra Comique :

Albert Carré ne cessa, jusqu'en 1825, de monter des ouvrages nouveaux, comme le lui prescrivait d'ailleurs son cahier des charges signé avec l'Etat.

En 1928, *Mârouf* est retiré du répertoire de la Salle Favart pour passer à l'Opéra de Paris.

Parmi les récentes reprises de *Mârouf*, citons la production de l'Opéra de Marseille en 2001. Celle de l'Opéra Comique marque le grand retour de l'œuvre dans les lieux qui l'ont vu naître et ce, après des dizaines d'années d'absence.

### 2) Les interprètes

Jean-Sébastien Bou est Mârouf

Baryton, Jean-Sébastien Bou est un spécialiste du répertoire français. (Offenbach, Debussy, Bizet, Ambroise Thomas, Messenger).

Il se produit régulièrement à l'Opéra Comique : en 2009, il a chanté Henri de Valois dans *Le Roi malgré lui* de Chabrier – Jacques Doucelin, sur le site *concertclassic*, le citant comme l'un des « solistes irréprochables » de la production - et Clavaroche dans *Fortunio* de Messenger ; en 2010, il a interprété le rôle-titre des Boulingrin, la création de Georges Aperghis dans laquelle il a fait preuve de « remarquables talents de diseur et d'acteur » selon Christophe Rizoud de *Forum Opéra*.

C'est la première fois qu'il chantera Mârouf.

Nathalie Manfrino est la Princesse Saamchédine

Révélation artiste lyrique aux Victoires de la musique classique en 2006, Nathalie Manfrino fera ses débuts cette saison à l'Opéra Comique aux côtés de Thomas Hampson dans un récital d'airs et duos de Jules Massenet.

Invitée sur les scènes les plus prestigieuses, elle est une interprète réputée du répertoire français : en 2001, elle a fait ses débuts scéniques à l'Opéra de Marseille dans le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande*. Depuis, elle a chanté Constance (*Dialogues des Carmélites* de Poulenc), Sophie (*Werther* de Massenet), Marguerite (*Faust* de Gounod), Roxane (*Cyrano de Bergerac* d'Alfano), Micaëla (*Carmen* de Bizet), le rôle-titre de *Roméo et Juliette* et de *Mireille* de Gounod, Rozenn (*Le Roi d'Ys* de Lalo), le rôle-titre de *Manon* et de *Thaïs* de Massenet ou encore Leïla (*Les Pêcheurs de perles* de Bizet). Sa prise de rôle de la Princesse Saamchédine est donc très attendue.

### Nicolas Courjal est le sultan

Basse française, Nicolas Courjal chantera pour la première fois sur la scène de l'Opéra Comique.

En mai 2012, il s'est produit à l'Opéra de Genève dans *Mignon* d'Ambroise Thomas : pour Patrice Henriot, journaliste d'*Opéra Magazine*, « la magnifique voix de basse de Nicolas Courjal, sa tenue scénique, confèrent à Lothario une allure qu'on lui voit rarement. ». Jean-Luc Macia souligne quant à lui « le grave flamboyant » du chanteur dans son interprétation du Gouverneur (*Le Comte Ory* de Rossini) en mars 2012 à l'Opéra de Marseille. Il devrait camper un sultan de haute volée.

### Doris Lamprecht est Fattoumah

Mezzo soprano, Doris Lamprecht est une fidèle de la Salle Favart. Elle y a interprété Ritta dans *Zampa* d'Hérold et Lady Pamela dans *Fra Diavolo* d'Auber en 2009, le rôle-titre des *Boulingrin* en 2010 où elle avait pour partenaire Jean-Sébastien Bou dont elle interprétera une nouvelle fois l'épouse, « calamiteuse » cette fois.

Née en Autriche, Doris Lamprecht chante avec autant d'aisance en italien, en allemand qu'en français et fait preuve d'un remarquable jeu théâtral. Elle a d'ailleurs joué au théâtre sous la direction de Laurent Pelly, le metteur en scène de *Platée* de Rameau, un opéra dans lequel elle s'était fait remarquer à l'Opéra Garnier dans le rôle de Junon.

### A découvrir : quelques chanteurs issus de l'Académie de l'Opéra Comique

Inaugurée cette saison 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 *Mârouf*, les chanteurs de l'Académie donneront aussi les lundi 27 mai et vendredi 31 mai à 13h un récital d'airs et de mélodies issus du répertoire de l'Opéra Comique compris entre 1900 et 1914 pour donner « un panorama d'une période faste où cinq à dix ouvrages nouveaux voyaient le jour chaque saison », un chiffre considérable.

## **3) L'Orchestre et le Chœur**

### L'Orchestre Philharmonique de Radio France

Créé dans les années 1930 par la radio française, l'Orchestre Philharmonique de Radio France a été restructuré dans les années 1970 par Pierre Boulez afin de pouvoir s'adapter à de multiples répertoires.

En attendant l'ouverture, porte de Pantin, de la nouvelle Philharmonie de Paris en 2014, l'Orchestre est en résidence à Paris à la Salle Pleyel. Il se produit aussi à la Cité de la musique, au Théâtre du Châtelet ainsi qu'à l'Opéra Comique.

Au cours de la saison 2012-2013, l'Orchestre se produira à deux reprises à la salle Favart dans le cadre de cycles de concerts symphoniques initiés en 2010.

Dirigé depuis 2000 par Myung-Whun Chung, l'ensemble est régulièrement conduit par des chefs invités.

#### 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, comme dernièrement au Festival de Salzbourg. accentus collabore régulièrement avec chefs et orchestres prestigieux.

En juin 2012, le Chœur s'est produit à l'Opéra Comique dans Les Pêcheurs de perles de Bizet. A la Salle Favart, il chantera également dans Ciboulette qui sera donnée en février 2013.

- 4) **Entretien avec Alain Altinoglu, chef d'orchestre : « La principale difficulté réside dans le fait que l'orchestre est souvent écrit trop fort par rapport aux voix des chanteurs ».**

#### **Comment êtes-vous devenu chef d'orchestre ?**

Devenir chef d'orchestre est une idée qui a lentement germé en moi. J'ai d'abord été chef de chant, je suis devenu assistant et un jour, j'ai eu l'opportunité de remplacer un chef d'orchestre dont la femme accouchait ! Cela a commencé comme ça...

#### **Quel rapport entretenez-vous avec l'opéra ?**

J'aime la voix et les chanteurs. L'opéra représente une grande part de mon activité. J'y ai toujours travaillé en exerçant des métiers très divers : chef de chant (le pianiste qui fait répéter les chanteurs avant le travail avec l'orchestre), chef de chœur, souffleur, surtitreur...

#### **Avez-vous déjà travaillé à l'Opéra Comique ?**

Oui, j'ai dirigé *Roméo et Juliette* de Pascal Dusapin en 2008 et donné quelques concerts.

#### **En quoi consistent les différentes étapes de votre travail sur *Mârouf savetier du Caire* ?**

Je dois d'abord faire un travail musicologique dans le sens où l'œuvre est très rarement donnée : trouver les bonnes partitions, se faire une idée de l'œuvre... Je procède toujours du général au particulier. Je m'attèle d'abord au livret puis à la composition, à l'analyse de l'œuvre et à l'instrumentation. Vient ensuite le travail avec les chanteurs et le piano,

puis avec le metteur en scène, pour construire la production et, enfin, avec l'orchestre, les chœurs et tout le monde réuni.

### **Quelles sont les principales difficultés à diriger cet opéra ?**

La principale difficulté réside dans le fait que l'orchestre est souvent écrit trop fort par rapport aux voix des chanteurs.

Un autre écueil à éviter est celui de tomber dans un orientalisme exagéré comme on l'entend parfois dans *Carmen* de Bizet, où certains chefs s'égarèrent en multipliant les espagnolades.

### **Comment caractériseriez-vous le langage d'Henri Rabaud ?**

Contemporain de Ravel, Florent Schmitt et Debussy, le langage d'Henri Rabaud est typique de la musique française du début du 20<sup>e</sup> siècle.

### **Selon Edward Said, théoricien de l'orientalisme, « l'Orient a été orientalisé ». Pensez-vous que cette citation puisse s'appliquer à *Mârouf* ?**

Tout à fait ! Il y a beaucoup d'œuvres en musique classique qui sonnent orientales sans que rien ne le soit vraiment. Ce qui compte, c'est l'imaginaire.

### **Henri Rabaud se présente comme « un ennemi du modernisme ». Que cela signifie-t-il en 1914 ?**

En musique, le début du 20<sup>e</sup> siècle est riche d'événements : en 1913 a lieu la création du *Sacre du printemps* de Stravinsky avec les Ballets russes ; en Allemagne, il y a Schoenberg ; Paris a vu passer le jeune Varèse en 1914. Issu d'une famille de musiciens, Henri Rabaud a été prix de Rome puis directeur du Conservatoire. Il faisait sans doute partie d'une branche plutôt académique que ce modernisme rebutait.

### **Quel type de chanteurs *Mârouf* requiert-il ?**

Je pense qu'il faut des chanteurs complets : une voix longue et souple mais qui porte et soit capable de franchir la barrière de l'orchestre, souvent surchargé chez Rabaud.

Pour chanter *Mârouf*, il est aussi nécessaire d'avoir une diction française très intelligible.

Enfin, *Mârouf* est une comédie, il faut donc des chanteurs qui soient de très bons acteurs.

### **Combien de musiciens serez-vous dans la fosse d'orchestre ?**

Il y aura environ une cinquantaine de musiciens. On ne peut pas en mettre beaucoup plus dans la fosse de l'Opéra Comique qui est assez petite.

### **Pensez-vous que cette œuvre puisse encore parler aux jeunes spectateurs ?**

Je crois que n'importe quelle musique de qualité peut parler aux jeunes spectateurs. Les histoires fantastiques comme les contes des *Mille et une nuits* fascinent toujours le jeune public. Je pense qu'il ne faut pas tomber dans une mise en scène trop intellectuelle ou psychanalytique ! Avec Jérôme Deschamps, nous nous sommes tout de suite mis d'accord sur le fait que le livret et la comédie devaient être les moteurs de notre production.

### **Pour vous *Mârouf savetier du Caire*, c'est...**

Un conte de fées, l'orientalisme fantasmé par un compositeur français du début du 20<sup>e</sup> siècle qui sait trouver les couleurs orchestrales pour nous faire voyager.

**5) Note d'intention de Jérôme Deschamps, metteur en scène : « Un véritable voyage salle Favart ».**

Je souhaiterais que Mârrouf, savetier du Caire donne l'impression d'un véritable voyage salle Favart ; un voyage vers des contrées imaginaires pleines de saveurs et d'exotisme, où le merveilleux se ferait subversif tant l'illusion du conte deviendrait convaincante et forte d'alternatives possibles au réel.

Mârrouf est un pauvre du Caire, un misérable savetier aux babouches peu rémunératrices. Victime d'une épouse calamiteuse au charme inexistant, qui ne fait qu'accroître son lot de peines en l'assénant de caprices impossibles et de ruses malintentionnées, il envie le sort des musulmans dont les femmes à la peau beurrée adoucissent le contour des jours. Il rêve d'un ailleurs plus facile et plus heureux, où la justice d'Allah pourrait bousculer la destinée des hommes et la renverser complètement. Comme par un tour de magie, le miracle se produit cependant dans la ville des *Mille et une nuits* où la magie opère grâce à la main divine et à l'intervention malicieuse des génies. Ami perdu et retrouvé, sultan vénal et irresponsable, princesse à la beauté foudroyante et au cœur noble, galopades amoureuses dans des plaines désertiques où la métamorphose inattendue d'un vieillard en haillons fait surgir une caravane regorgeant de trésors, chaque hasard de l'intrigue se révèle un nouveau coup de chance.

C'est cette irruption foisonnante du merveilleux dans une réalité sociale et politique accablante, qui me permet de plonger sans retenue dans l'univers des *Mille et une nuits*, avec la force éblouie et naïve de l'enfant qui s'enchanté à la découverte d'un conte, et conserve en lui cette croyance immédiate, innocente, infaillible et formidable en l'impossible. Les fondements de la réalité aussi concrets et quotidiens que

le commerce amoureux et marchand, le pouvoir de l'argent, ne quittent jamais l'intrigue mais la rythment au contraire de rebondissement en rebondissement, sans jamais maîtriser les forces extérieures, presque surnaturelles, qui viennent contrecarrer leur ordre et renverser le réel dans un monde qui ne dépend pas que de la seule volonté des hommes. Mon intention consiste à jouer directement avec les ressorts et les artifices du théâtre en utilisant la cage scénique comme une boîte magique truffée d'astuces et de surprises, pour donner à rêver, laisser place aux fantasmes et au fabuleux de l'histoire telle qu'elle nous est racontée. L'élégance mystérieuse des pyramides, l'agitation folle du souk, les beautés langoureuses du palais du sultan, l'intimité voluptueuse du harem, le vide immense d'une plaine désertique dominée par un sphinx imposant, fascinant, tout doit exister sur le plateau de la salle Favart avec la même naïveté que celle dont jouaient les contemporains d'Henri Rabaud pour faire découvrir au public français l'Orient dans ses traits les plus évidents, les plus savoureux parfois aussi. La partition musicale de Rabaud elle seule invite au même dépaysement, à cette excitation gourmande, curieuse, de tonalités étrangères et méconnues. Avec ses accents orientalisants et ses rythmes si contrastés, la musique porte en elle la fougue bariolée et onirique des *Mille et une nuits*.

Comme un livre d'enfant, le décor se dépliera, s'inventera à chaque acte, dans un relief déstructuré, truqué, impossible et malin, comme dans certains tableaux de Surville où les formes planes échafaudent une structure d'ensemble qui donne l'illusion d'un volume étourdissant et irréel. Il faudra une gaieté lumineuse, des couleurs éclatantes, aussi bien dans les costumes d'ailleurs, pour exprimer cette poésie de l'ailleurs et permettre ainsi au spectateur de se laisser surprendre par une magie de la scène comme par celle d'un voyage.

## E) OUTILS PEDAGOGIQUES

### 1) Bibliographie

La seule monographie en français consacrée à Henri Rabaud est la biographie, déjà ancienne et épuisée, de Max d'Ollone, ami de jeunesse du compositeur :

- **Max D'OLLONE, *Henri Rabaud*, Heugel, 1957**

Les informations livrées dans ce dossier pédagogique proviennent donc pour la plupart de différents dictionnaires et encyclopédies :

- ***The New Grove Dictionary of music and musicians*, 2<sup>nd</sup>e édition, tome XX**
- **Theodore BAKER / Nicolas SLONIMSKY, *Dictionnaire biographique des musiciens*, Robert Laffont (Bouquins)**
- **Marc HONEGGER, *Dictionnaire de la musique***
- ***Guide de l'opéra*, Fayard (Les indispensables de la musique)**
- **Piotr KAMINSKI, *Mille et un opéras*, Fayard (Les Indispensables de la musique) (page 1229)**

Sur l'opéra-comique :

- **Maryvonne DE SAINT PULGENT, *L'opéra-comique, le gavroche de la musique*, Gallimard, Paris, 2010 (Découvertes Gallimard)**
- **Jean GOURRET, *Histoire de l'Opéra Comique*, Les publications universitaires, Paris, 1978**

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<sup>e</sup> siècle*, tome V, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Actes Sud / Cité de la musique, 2005**
- **Jean-Pierre BARTOLI, « A 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, 2<sup>nd</sup> édition*

## 2) Discographie

- ***Mârouf savetier du Caire*, Henri Rabaud, direction : Jésus Etcheverry, Orchestre Philharmonique des Pays de Loire, Accord 1976** : cet enregistrement a été réalisé à l'occasion des représentations données à l'Opéra de Nantes en 1976. Pour Vincent Deloge de *Forum Opéra*, « sous la baguette efficace du chevronné Jésus Etcheverry, nous trouvons ici une distribution homogène. Dans le rôle titre, Michel Lecocq, ténor léger au timbre agréable et au style châtié, nous séduit. Nous ne tenons sans doute pas là la version idéale, mais nous ne saurions faire la fine bouche sur un enregistrement d'une grande intégrité ». La version de référence à ce jour.
- ***Mârouf savetier du Caire*, Henri Rabaud, direction : Pierre-Michel Le Conte, Orchestre de la Radio-Télévision Française, Gala, 1964** : il s'agit de la seule alternative à la version de Jésus Etcheverry. Captation *live* d'une production donnée en 1964, la prise de son n'est pas toujours de bonne qualité. Le rôle titre est interprété par l'une des grandes figures de l'après-guerre à l'Opéra Comique, Henri Legay. A noter que le coffret ne comprend pas le livret.

### 3) Documents iconographiques

#### Henri Rabaud :

- Portrait d'Henri Rabaud (source Wikipédia)

#### Mârouf savetier du Caire :

- Maquettes de costumes de la création de *Mârouf* sur le site de la Bnf / Banque d'images (quatre maquettes)
- Nadar, *Jean-Alexis Périer, baryton, dans Mârouf savetier du Caire* (1914) / Fonds de la médiathèque de l'architecture et du patrimoine

#### 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

#### 4) Suggestions d'activités pédagogiques

##### a) thèmes à développer pour les plus grands

###### Approches littéraires :

- le conte : dégager les caractéristiques du genre à partir de l'exemple d'un conte des *Mille et une nuits*, *L'Histoire de Mârouf*
- l'orientalisme en littérature (Pierre Loti...)

###### Approches historiques :

- l'histoire coloniale de la France (la prise d'Alger...)
- la France à la veille de la Première Guerre mondiale

###### 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 : *Mârouf savetier du Caire* d'Henri Rabaud et *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns

##### b) quizz pour les plus petits

- 1) Le père d'Henri Rabaud a écrit une méthode pour un instrument de musique, lequel ?
  - + le piano
  - + le violoncelle
  - + le violon
- 2) Qui est le professeur de composition d'Henri Rabaud au Conservatoire ?
  - + Jules Massenet
  - + Charles Lecocq
  - + André Messager
- 3) De quel recueil le livret de *Mârouf* s'inspire-t-il ?
  - + *L'Odyssée* d'Homère
  - + *Les Mille et une nuits*
  - + *Le Roland furieux* de L'Arioste
- 4) Dans quel théâtre parisien *Mârouf* a-t-il été créé ?
  - + à l'Opéra Garnier
  - + aux Théâtre des Variétés
  - + à l'Opéra Comique

5) Quel métier Mârrouf exerce-t-il ?

- + savetier
- + pâtissier
- + bijoutier

6) Quelle est sa ville d'origine ?

- + Khaitan
- + Le Caire
- + Bagdad

7) A Khaitan, Mârrouf se fait passer pour :

- + un sultan
- + un prince
- + un riche marchand

8) De qui tombe-t-il amoureux ?

- + de la princesse Saamchédine
- + de Shéhérazade
- + de Fattoumah la Calamiteuse

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

- + au symbolisme
- + au romantisme
- + à l'orientalisme

10) *Mârrouf savetier du Caire* est :

- + une opérette
- + un opéra bouffe
- + un opéra-comique