



ALI-BABA

OPÉRA-COMIQUE EN 3 ACTES ET 8 TABLEAUX

Charles Lecocq

1887

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

A)	L'OPÉRA-COMIQUE EN QUELQUES DATES.....	4
B)	<i>ALI-BABA</i> EN SON TEMPS.....	7
1)	Fiche de la création et conditions de la représentation.....	7
2)	Charles Lecocq, compositeur (1832-1918).....	9
3)	La musique d' <i>Ali-Baba</i>	12
4)	Le livret d'Albert Vanloo et William Busnach.....	14
5)	Argument.....	18
C)	LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE.....	20
1)	Charles Lecocq à l'Opéra Comique.....	20
2)	Les interprètes.....	20
3)	L'Orchestre et le Choeur.....	22
4)	Entretien avec Jean-Pierre Haeck, chef d'orchestre.....	23
5)	Entretien avec Arnaud Meunier, metteur en scène.....	24
6)	Entretien avec Laure Bonnet, dramaturge.....	25
D)	OUTILS PÉDAGOGIQUES.....	28
1)	Bibliographie.....	28
2)	Discographie.....	30
3)	Vidéographie.....	30

4)	Documents iconographiques.....	31
5)	Suggestions d'activités pédagogiques	32

A) L'OPÉRA-COMIQUE EN QUELQUES DATES

a) À l'origine, un genre populaire

L'opéra-comique naît à la fin du 17^e siècle à Paris, dans les théâtres des foires saisonnières. Les plus célèbres sont, à l'automne et en hiver, la foire Saint-Germain, rive gauche, et, en été, la foire Saint-Laurent, rive droite. Un poète anonyme décrit l'ambiance de ces foires :

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

En 1678 ouvre le premier théâtre de foire où les badauds peuvent assister à toutes sortes de spectacles (théâtre, acrobaties...) mais c'est en 1715 qu'est créé le premier opéra-comique : *Télémaque*, parodie du roman de Fénelon sur des paroles d'Alain-René Lesage.

Le nouveau genre se caractérise par une alternance de morceaux chantés et de passages parlés d'où le qualificatif « comique », synonyme de « théâtral » comme dans *L'illusion comique* de Corneille.

Malgré des rivalités avec les deux institutions que sont l'Académie royale de musique (l'actuel Opéra de Paris), 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 un genre nouveau : « des comédies

ou drames mêlés de couplets, d'ariettes et de morceaux d'ensemble ».

L'opéra-comique est alors une affaire de librettiste. Le compositeur occupe une place secondaire et 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.

Le premier opéra-comique composé sur une musique originale date de 1753 : il s'agit des *Troqueurs* d'Antoine Dauvergne, qui 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 (à l'emplacement que l'on connaît aujourd'hui) décrite comme « 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 mille neuf cents places, avec un parterre debout ». L'inauguration du lieu se fait en présence de la reine Marie-Antoinette.

Sous l'impulsion du librettiste et comédien Charles-Simon Favart (1710-1792), l'opéra-comique prend un nouveau visage. Présente dès l'origine, la dimension purement comique, héritée de la foire, tend à

disparaître dans la deuxième moitié du 18^e siècle en faveur du divertissement et de l'émotion :

Les compositeurs de la fin du 18^e 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^e 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 disparaît peu à peu, le registre sérieux n'a pas encore toute sa place.

En 1797 est créé le premier opéra-comique à dénouement tragique : Médée de Cherubini préfigure l'opéra-comique de la deuxième moitié du 19^e siècle.

c) L'opéra-comique sérieux

En 1840, la deuxième Salle Favart est inaugurée à l'emplacement du premier bâtiment, détruit par un incendie.

L'année 1866 marque le basculement de l'opéra-comique dans le genre sérieux, avec la création de Mignon d'Ambroise Thomas, bientôt suivie par Carmen de Bizet :

Le 3 mars 1875, l'Opéra Comique avait accompli sa métamorphose. Le genre divertissant allait tomber en

désuétude. Désormais l'avenir appartenait à l'opéra-comique sérieux.

Cependant, les caractéristiques formelles demeurent identiques : des passages chantés alternent avec des dialogues parlés, conformément au cahier des charges du directeur de l'Opéra Comique établi en 1872. Celui-ci stipule que « les ouvrages exclusivement lyriques, c'est-à-dire sans dialogue parlé, ne pourront être représentés à l'Opéra Comique ».

Toutefois, dès 1873, la Salle Favart accueille une œuvre sans passages parlés : Roméo et Juliette de Gounod. Il devient désormais difficile de distinguer l'opéra de l'opéra-comique. La tendance s'accroît dans la deuxième moitié du 19^e siècle comme l'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.

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**

La direction d'Albert Carré (de 1898 à 1913 puis de 1918 à 1925) constitue une période marquante dans l'histoire de la salle Favart :

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

Florissante, la période 1900-1914 voit naître quantité d'œuvres nouvelles et bénéficie des réformes voulues par ce directeur entreprenant :

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-Élysées. 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.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, l'Opéra Comique amorçe un long déclin qui aboutit à la faillite de 1932. En 1939, la salle Favart est rattachée à l'Opéra de Paris 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.

Mais en 1887 (second incendie de la salle Favart) année de la création d'*Ali-Baba*, le genre ne connaît pas la crise.

B) ALI-BABA EN SON TEMPS

1) Fiche de la création et conditions de la représentation

Compositeur : Charles Lecocq

Librettistes : Albert Vanloo et William Busnach

Genre : opéra-comique

Création : Bruxelles, Théâtre de l'Alhambra, 11 novembre 1887

a) Une création triomphale à Bruxelles

Si la création d'*Ali-Baba* a lieu à Bruxelles, l'œuvre est au départ destinée au public parisien comme l'évoque Albert Vanloo dans ses mémoires :

Nous [les librettistes Vanloo et Busnach] avons entrepris un livret d'opéra-bouffe à grand spectacle, en sept ou huit tableaux, avec ballets, *Ali-Baba*, dont Lecocq écrivait la musique que nous destinions à la Gaîté. Mais quand la pièce fut terminée et que nous en parlâmes [au directeur de la Gaîté] Debruyère il ne voulut rien savoir. Il ne jurait alors que par [les compositeurs] Audran et Planquette et, de plus, il avait, je crois bien, une vieille dent contre Busnach, à la suite d'une boutade un peu cuisante, qui datait déjà de loin mais qu'il n'avait pas digérée.

Les récents succès de Lecocq dans la capitale belge – *La Fille de Madame Angot*, *Giroflé-Girofla* – permettent au compositeur et à ses librettistes d'être accueillis par le directeur du théâtre de l'Alhambra de Bruxelles :

Le théâtre de l'Alhambra de Bruxelles, vacant depuis longtemps, venait justement de passer aux mains d'un directeur entreprenant, Oppenheim. [...] Oppenheim nous proposait de nous monter immédiatement avec tout le luxe nécessaire.

Ce luxe participe sans doute au succès de l'opéra, « un triomphe » se rappelle Albert Vanloo. La seconde représentation est cependant perturbée... par une grève :

Suivant l'usage, nous avons signé un bon de gratification pour les machinistes et les petits employés du théâtre. D'ordinaire, la répartition se fait le plus simplement du monde et sans la moindre difficulté. Cette fois, il arriva que les choristes hommes se mirent dans la tête qu'ils auraient dû être compris dans le partage et s'entendirent pour refuser de paraître en scène. C'était la grève, et ils comptaient bien rendre la représentation impossible.

L'incident trouve une fin heureuse et l'œuvre poursuit ensuite une carrière des plus honorables, jouée cent vingt-deux fois d'affilée après la création, avant d'être reprise aux Galeries Saint-Hubert de Bruxelles pour quatre-vingts représentations. Albert Vanloo conclut :

Depuis, [*Ali-Baba*] n'a cessé de se maintenir au répertoire des théâtres importants de province. Il n'y a que Paris qui continue à l'ignorer, mais il semble bien en avoir pris son parti.

La création parisienne a lieu en novembre 1889 au Théâtre de l'Athénée.

b) Le théâtre de l'Alhambra

Aujourd'hui disparu, le Théâtre de l'Alhambra comptait parmi les plus grandes salles de spectacle de Bruxelles. Il pouvait accueillir près de deux mille cinq cents spectateurs. On y donnait surtout des opérettes et des revues (pièce satirique en vogue au 19^e siècle et qui consiste à mettre en scène des personnages de l'actualité).

En activité de 1846 à 1957, le bâtiment, à la somptueuse façade ornée de quatre cariatides représentant la Comédie, la Tragédie, la Danse et le Drame, est démoli en 1973, malgré de multiples pétitions.

c) Les interprètes de la création

À la création, les rôles principaux sont confiés à deux chanteurs alors très en vue.

Le rôle de Morgiane est interprété par Juliette Simon-Girard (1859-1954), chanteuse d'opérette dont la notoriété est due à son incarnation, en 1877, de Serpolette dans *Les Cloches de Corneville* de Planquette. Juliette Simon-Girard est également la créatrice des rôles-titres de *Madame Favart* et de *La Fille du Tambour-Major* d'Offenbach.

Juliette Simon-Girard est l'épouse de Simon Max (1852-1923), l'interprète d'Ali-Baba. Simon Max fait ses débuts au Théâtre des Folies Dramatiques, où il rencontre sa femme, dans *Les Cent Vierges* de Lecocq. Comme son épouse, il participe à la création des *Cloches de Corneville* de Planquette.

2) Charles Lecocq, compositeur (1832-1918)

a) Un élève de Jacques Fromental Halévy

Charles Lecocq naît à Paris dans le quartier des Écoles, le 3 juin 1832, au sein d'une famille modeste. À l'âge de cinq ou six ans, il est frappé par une maladie, la coxalgie, qui atteint son articulation de la hanche et l'oblige à porter des béquilles toute sa vie.

Enfant, il joue du flageolet (sorte de petite flûte) et du piano. Le professeur de musique de l'école qu'il fréquente remarque vite ses dons et incite ses parents, malgré de faibles ressources financières, à faire poursuivre leur fils dans cette voie.

Il prend ses premières leçons de musique avec le compositeur Eugène Crèvecoeur (1819-1891), Prix de Rome, également professeur d'Édouard Lalo. De ces années d'apprentissage, Lecocq écrit à l'un de ses plus proches amis, le compositeur Emmanuel Chabrier, le 9 décembre 1891 :

[Eugène Crèvecoeur] m'a initié le premier aux mystères de l'harmonie et du contrepoint sans compter la fugue. Il m'en a plus appris à lui tout seul que le Conservatoire que je n'ai fréquenté que lorsque j'étais déjà instruit.

En 1849, il entre au Conservatoire où il étudie la composition auprès de Jacques-Fromental Halévy, l'auteur de *La Juive*, mais aussi l'harmonie et l'orgue.

Au Conservatoire, il se lie d'amitié avec Bizet (le compositeur de *Carmen*) et Saint-Saëns (à qui l'on doit *Le Carnaval des animaux*). En 1851, il obtient un seconde Prix de contrepoint ainsi

qu'un premier accessit d'orgue bien que son handicap physique rende la pratique de l'instrument difficile.

En 1854, il met fin de manière prématurée à ses études pour subvenir aux besoins de ses parents âgés, et renonce à préparer le Prix de Rome.

Afin de gagner sa vie, il donne des leçons de piano et travaille en tant qu'accompagnateur dans les bals.

b) Lauréat d'un concours d'opérette

En 1855, Offenbach ouvre les Bouffes Parisiens afin d'y jouer ses opérettes. Soucieux « de ressusciter le genre primitif et vrai », il lance, en 1857, un concours d'opérette. Les concurrents doivent composer sur un livret imposé, *Le Docteur Miracle*.

Sur soixante dix-huit participants, Lecocq remporte le concours, ex aequo avec Bizet. Les deux opéras sont présentés au public mais remportent un succès limité. Lecocq doit attendre plusieurs années avant de goûter à la gloire.

c) Le maître de l'opérette parisienne

Après sept ouvrages, Lecocq connaît enfin le succès en 1868 avec son opérette *Fleur de thé*, témoin de l'engouement du public de l'époque pour le Japon.

Auteur de quelque cinquante opérettes, il devient rapidement le maître du genre comme le rappelle Florian Bruyas :

Son génie fut de deviner que l'époque se prêtait admirablement à la résurrection du sourire musical. La parodie et la bouffonnerie ayant suffi, sous l'Empire, à créer le plaisir des spectateurs, Lecocq voulait

faire de l'opérette un spectacle très gai, mais d'une tenue plus réservée. Parfaitement maître de son métier, il tint à soigner ses compositions et à les parer d'une écriture plus « savante » que celle de ses devanciers. Doué d'une inspiration mélodique dont l'ironie n'est point absente, cet excellent musicien écrivit la plupart de ses opérettes dans un style élégant et distingué de bon aloi.

Henri Lavoix souligne lui aussi le raffinement de la musique de Lecocq :

Il ne recule devant aucun éclat de rire, se laisse volontiers entraîner par la situation, mais ne tombe jamais dans le mauvais goût et la bouffonnerie. Proportionnant avec tact la musique à la scène pour laquelle elle est écrite, aux moyens des chanteurs qui doivent l'exécuter, il reste dans les limites du genre dont il a fait le succès.

Parmi ses succès, citons *Giroflé-Girofla* en 1874, *Le Petit Duc* en 1878, représenté près de trois cents fois, mais surtout *La Fille de Madame Angot* créé à Bruxelles le 4 décembre 1872 et qui obtient un triomphe. L'œuvre est donnée quatre cent onze fois d'affilée.

La création parisienne de *La Fille de Madame Angot* aux Folies Dramatiques, le 21 février 1873, reçoit le même accueil triomphal : sur scène, Lecocq est acclamé par le public. Dans *Les Annales du théâtre et de la musique*, Edmond Stoullig écrit :

Le théâtre des Folies Dramatiques devrait se consacrer exclusivement à la pièce de Charles Lecocq et ne plus jamais monter d'autres ouvrages.

Les nombreuses parodies et traductions de *La Fille de Madame Angot*, contemporaines de l'ouvrage, attestent du succès remporté.

d) L'exil en Belgique

Comme Lecocq ne parvenait pas à faire représenter à Paris *La Fille de Madame Angot*, dont l'action se passe sous le Directoire – les directeurs de théâtre rechignent en raison des nombreuses allusions politiques qui pourraient, selon eux, provoquer des troubles –, il s'exile en Belgique à l'invitation d'Humbert, le directeur du théâtre des Fantaisies-Parisiennes de Bruxelles, déjà commanditaire des *Cent Vierges*, créé en mars 1872.

Après les triomphes belges de *La Fille de Madame Angot* et de *Giroflé-Girofla*, Lecocq rentre à Paris, auréolé d'une célébrité désormais mondiale.

e) « Pour ce qui est de l'opérette, j'en ai assez. »

Passé à la postérité comme le maître de l'opérette parisienne de la fin du 19^e siècle, Lecocq écrit pourtant à son ami Chabrier le 8 juin 1892 :

Je me croyais taillé pour faire du grand opéra et me suis aperçu que je ne parvenais qu'à faire de la musique de Gounod et de Meyerbeer. Alors, avec le bon sens qui me caractérise quelquefois, je me suis dit qu'il valait encore mieux rester sot, fût-ce dans un genre inférieur, que de chercher à chausser les godillots des autres et de se foutre par terre.

Celui qui, le 9 décembre 1891, écrivait à cet ami en avoir « assez » de l'opérette, fait des incursions dans d'autres genres : le ballet, avec

Le Cygne et *Barbe-Bleue*, et l'opéra-comique avec notamment *Ali-Baba* en 1887 mais aussi *L'Égyptienne* en 1890 et *Yetta* en 1903. En 1886, il fait une tentative malheureuse dans le genre sérieux avec *Plutus*, créé à l'Opéra Comique.

En 1900 voit le jour sa dernière opérette marquante, *La Belle au bois dormant*. Peu après, il décide de mettre sa carrière de compositeur entre parenthèses :

Il commença à consacrer une part de son temps à ses confrères en étant l'artisan de l'entrée de *Gwendoline* [de Chabrier] à l'Opéra (1893).

En 1900, il est fait Chevalier de la Légion d'honneur, puis Officier en 1910.

Il meurt à Paris le 24 octobre 1918, âgé de 86 ans, quelques mois avant l'entrée au répertoire de l'Opéra Comique de *La Fille de Madame Angot*, le 28 décembre suivant.

3) La musique d'*Ali-Baba*

a) La mise en valeur du texte

Alternance parlé / chanté

Conformément au genre de l'opéra-comique, *Ali-Baba* alterne passages parlés et chantés même si, à partir des années 1880, comme nous l'avons vu précédemment, les parties dialoguées tendent à disparaître au profit de partitions intégralement chantées.

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. (Raphaëlle Legrand et Nicole Wild)

Malgré cette tendance naissante, Lecocq opte pour la forme traditionnelle et compose une partition soucieuse de la mise en valeur du texte.

Un chant syllabique

Pour mettre en valeur le texte et en faciliter la compréhension, il écrit une musique très syllabique (une note correspond à une syllabe, par opposition aux mélismes où une syllabe s'étend sur plusieurs notes), tout en faisant preuve d'une veine mélodique remarquable.

L'air de Morgiane, à l'acte I, ou encore le chœur des voleurs « Nous sommes quarante voleurs semant l'épouvante chez les voyageurs » témoignent de ce procédé d'écriture.

b) Des formes musicales typiques de l'opéra-comique

Comme souvent à l'opéra-comique, l'ouverture, de type pot-pourri, énonce les thèmes musicaux à venir. L'ouverture d'*Ali-Baba* ne déroge pas à la règle et constitue une succession d'atmosphères contrastées, véritable histoire avant l'histoire. Aux roulements de timbales initiaux et au tintement des cymbales, des plus solennels, succède notamment la mélodie chantée peu après par Ali-Baba (« Oui je suis ce pauvre homme / Qu'on nomme Ali-Baba »).

Les passages chantés obéissent pour la plupart à la forme couplet / refrain, typique de l'opéra-comique. Un refrain (les mêmes paroles sont chantées sur une musique identique) s'intercale entre les différents couplets (même musique ou non, sur paroles différentes).

Lecocq utilise cette forme dans les airs de Saladin « Quand un jeune homme a le front blême », de Zobéïde « Ah tout ce que je vous demande », de Morgiane « Aussi je ne vous dis que ça », d'Ali-Baba « Vive vive Ali-Baba, il est plus riche qu'un pacha » ou encore à l'acte III pour l'air de Morgiane « Ah, ah, ah, vous êtes quarante mes seigneurs les voleurs ».

c) Une musique dépourvue de tout orientalisme

Aussi surprenant que cela puisse paraître compte tenu de la source d'inspiration orientale du livret, la musique d'*Ali-Baba* est dépourvue de tout orientalisme. Ni secondes augmentées ni ostinatos rythmiques comme on peut en trouver dans *Lakmé* de Delibes par exemple.

Le seul passage orientalisant pourrait être, à l'acte III, l'air de Zizi faisant la manche aux côtés de Cassim / Casboul : on y entend quelques intervalles augmentées (des secondes augmentées soit un ton et demi), le hautbois, instrument évocateur de l'Orient, et un ostinato rythmique (répétition immuable d'un même rythme). Mais le cas est unique.

Dans *Ali-Baba*, l'orientalisme est du seul ressort du livret qui développe un champ lexical très riche autour de l'Orient : turban, burnous, caftan, Allah, Salamalekoume...

d) **« L'horizon de l'art s'élargit mais il s'obscurcit en même temps » : entre tradition et modernité**

Dans l'histoire de la musique, Lecocq s'inscrit dans une certaine tradition sans pour autant rejeter la modernité :

L'homme cultivé et curieux savait aussi bien respecter les valeurs établies - il voyait en Grétry « une espèce de Mozart français » et vénérait Méhul « qui avait placé très haut son idéal » (à Chabrier, 26 mars 1892) – que s'intéresser aux démarches de ses contemporains : il admira Berlioz et Wagner dont il connaissait à fond l'œuvre entière et ne cacha pas le trouble qu'il éprouva en face de l'évolution des goûts et des styles : « L'horizon de l'art s'élargit mais il s'obscurcit en même temps, et quand on compare cette ombre au rayonnement des Rossini, des Meyerbeer et même du père Gounod, je regrette d'avoir vécu si longtemps », écrivit-il à Chabrier le 14 juin 1891.

La grande culture du compositeur transparaît dans le duo de Zizi et Cassim, « Nous allons à la toilette procéder incontinent », une allusion probable à l'air de Figaro du *Barbier de Séville* de Rossini, auquel il emprunte le caractère enlevé. Qui plus

est, Lecocq est l'auteur d'une opérette intitulée *Le Barbier de Trouville...*

4) Le livret d'Albert Vanloo et William Busnach

a) Albert Vanloo (1846-1920) et William Busnach (1832-1907), librettistes

D'origine belge, Albert Vanloo naît à Bruxelles le 10 septembre 1846. Journaliste à *La Gazette de Paris*, au *Figaro* et à *La Liberté*, il est l'auteur de nombreux livrets : *Le Voyage dans la lune* d'Offenbach en 1875, *L'Étoile* de Chabrier en 1877 et *Véronique* de Messager en 1898.

À l'intention de Lecocq, il écrit les livrets de *Giroflé-Girofla* en 1874, de *La Petite Mariée* en 1875, de *La Marjolaine* en 1877, de *La Camargo* en 1878 et du *Jour et la nuit* en 1881.

En 1913, Albert Vanloo sollicite Lecocq pour écrire la préface de son livre de souvenirs, *Sur le plateau, Souvenirs d'un librettiste*, dans laquelle le compositeur évoque « l'heureuse époque de [leurs] travaux communs » et conclut :

Ce que tu auras toujours, c'est ma vieille et franche amitié.

Dans cette préface, Lecocq fait un état des lieux de l'opérette :

Pauvre opérette, l'a-t-on assez malmenée, l'a-t-on assez accablée de horions, de calomnies et de mépris ! Mais les mécontents et les envieux n'ont tout de même pas réussi à la tuer tout à fait. Ils ont eu beau s'acharner à la replonger au fond de l'eau, de temps à autre, elle reparait à la surface, peut-être à cause de sa légèreté. Ceux qui disent que la musique légère insulte au grand art disent une ânerie. Ce n'est ni toi ni moi qui l'avons inventée, elle a existé de tout temps sous d'autres noms et elle existera toujours, comme

toutes les choses qui ont leur raison d'être. En France, on ne tuera jamais l'esprit gaulois et l'on continuera à aimer la femme qui rit à l'égal de celle qui pleure ou qui rugit.

L'un des chapitres de *Sur le plateau* est consacré au deuxième librettiste, William Busnach :

C'était un être jovial, toujours en mouvement, à tu et à toi avec tout Paris. Un peu bedonnant, le teint animé, il avait un nez qui lui donnait quelque chose de vaguement bourbonien ; aussi l'actrice bouffe Lasseny, qui ne manquait ni de bagout ni d'esprit gavroche, disait-elle drôlement de lui :

- C'est un Louis XVI en acajou !

Né le 7 mars 1832 à Paris, William Busnach est d'abord employé des douanes avant de se consacrer à ses activités de dramaturge, de librettiste et de romancier.

Parmi ses succès, citons un roman, *Le Petit Gosse*, couronné par l'Académie française, l'adaptation de plusieurs romans de Zola au théâtre et le livret, en collaboration avec Ludovic Halévy, de *Pomme d'Api* d'Offenbach.

Pour Lecocq, William Busnach écrit les livrets du *Myosotis, aliénation mentale et musicale* en 1866, et de *Kosiki* en 1877.

De 1867 à 1869, il dirige le Théâtre de l'Athénée où il monte, en 1868, une opérette en deux actes de Lecocq, *L'Amour et son carquois*.

De cette figure boulevardière, Albert Vanloo écrit :

Tous ceux qui ont approché Busnach se rappellent ses façons de s'exprimer assez éloignées du plus pur marivaudage. Il se plaisait à employer des mots encore plus gros que sa personne.

Je garderai longtemps le souvenir des moments de travail et de camaraderie que nous avons passés ensemble, aussi bien que de ses saillies, parfois pimentées, mais toujours divertissantes.

Les deux librettistes se rencontrent en 1868 quand Vanloo soumet à Busnach, alors directeur de l'Athénée, un opéra-bouffe, *Le Petit Poucet*. Ensemble, ils signent ensuite une revue (pièce satirique en vogue au 19^e siècle et qui consiste à mettre en scène des personnages de l'actualité), puis *Ali-Baba* en 1887.

b) La source du livret

Après Cherubini en 1833, Vanloo et Busnach reprennent *l'Histoire d'Ali-Baba et de quarante voleurs exterminés par une esclave*, un conte des *Mille et une nuits* narré par Shéhérazade au roi Shahryar pendant la 851^e nuit.

Selon la légende, ce recueil de contes anonyme aurait été imaginé par la princesse Shéhérazade, décidée 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, au petit matin, à la nouvelle élue. 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.

Témoin de la civilisation musulmane du Moyen Âge, le recueil est traduit à la fin du 17^e siècle par l'orientaliste Antoine Galland (1646-1715). Son travail révèle au lectorat français des contes d'une totale fantasmagorie. C'est cette traduction qui est exploitée dans *Ali-Baba*.

Si la trame générale de l'histoire est conservée, les deux librettistes prennent quelques libertés avec le conte d'origine.

c) De la source au livret : points communs et différences

Les personnages

Les personnages du conte et du livret n'entretiennent pas les mêmes liens de parenté.

Frère cadet de Cassim dans *Les Mille et une nuits*, Ali-Baba n'est que le cousin germain de l'épouse de ce dernier, Zobéïde, avec Vanloo et Busnach. Cela implique des rapports humains différents.

Si Zobéïde défend son cousin face à l'inflexibilité de Cassim dans l'opéra, elle est à l'origine de la mort de son mari et des dangers encourus par son beau-frère dans le conte, puisqu'elle révèle à son époux le trésor d'Ali-Baba.

De plus, le conte met en scène un Ali-Baba d'âge mûr, marié et père de plusieurs enfants dont l'aîné épouse la jeune Morgiane, et qui, selon la tradition musulmane, se marie à sa belle-sœur, veuve de Cassim :

Quoique le mal soit sans remède, si quelque chose néanmoins est capable de vous consoler, je vous offre de joindre le peu de bien que Dieu m'a envoyé, au vôtre, en vous épousant, et en vous assurant que ma femme n'en sera pas jalouse et que vous vivrez bien ensemble.

Les deux librettistes choisissent de rajeunir le rôle-titre afin qu'il puisse épouser Morgiane et créer un véritable happy end.

Un conte cruel

Contrairement à l'œuvre de Lecocq, pleine de légèreté, le conte, intitulé *Histoire d'Ali-Baba et de quarante voleurs exterminés par une esclave*, est le théâtre d'une grande violence.

Surpris dans la grotte par les voleurs, Cassim est violemment tué et non, comme dans le livret, sauvé par son ancien commis Zizi - un personnage inventé par Vanloo et Busnach - :

[Cassim] n'échappa pas aux voleurs, qui avaient le sabre à la main, et qui lui ôtèrent la vie sur-le-champ. [...] Comme il s'agissait que leurs richesses communes fussent en sûreté, ils convinrent de faire quatre quartiers du cadavre de Cassim, et de les mettre près de la porte en dedans de la grotte, deux d'un côté, deux de l'autre, pour épouvanter quiconque aurait la hardiesse de faire pareille entreprise.

Le rapport au physique est brutal : les morceaux du corps de Cassim une fois retrouvés sont ainsi recousus afin d'organiser un enterrement officiel, condition nécessaire pour qu'Ali-Baba puisse épouser sa belle-sœur et lui éviter de tomber dans le plus grand dénuement.

Lorsque les voleurs identifient Ali-Baba comme le pilleur de leur trésor, ils décident de se venger. Deux d'entre eux sont chargés de repérer la maison de l'intrus. Pour cela, il est décidé de marquer la maison d'Ali-Baba afin d'y revenir, la nuit, en catimini. Le stratagème déjoué par Morgiane, qui pressent un piège, les voleurs en charge de cette mission sont immédiatement exécutés :

Aussitôt, le conducteur fut déclaré digne de mort tout d'une voix, et il s'y condamna lui-même en reconnaissant qu'il aurait dû prendre mieux ses précautions, et il présenta le cou avec fermeté à celui qui se présenta pour lui couper la tête.

Enfin, les voleurs qui se sont immiscés chez Ali-Baba meurent de façon particulièrement cruelle dans le conte :

L'huile bout enfin ; Morgiane prend la chaudière, et elle va verser dans chaque vase assez d'huile toute bouillante, depuis le premier jusqu'au dernier, pour étouffer [les voleurs] et leur ôter la vie, comme elle la leur ôta.

Cette violence laisse place à un humour patenté chez Vanloo et Busnach.

Un livret plein d'humour

Les librettistes multiplient les jeux de mots et de sonorités :

- « Si le cadî l'a dit » ;
- « Allah ! Allah ! Oh ! là ! là ! » ;
- « Il y a si longtemps et je n'ai pas la mémoire des dattes », dit Cassim, qui joue sur l'homonymie « datte » (le fruit) / « date » (jour de l'année), à son ancien commis Zizi renvoyé pour avoir dérobé des dattes.

Vanloo et Busnach jouent aussi sur les noms des personnages.

La sonorité pseudo arabe de « Zizi » est une allusion sexuelle et réduit le personnage à ses pulsions les plus viles voire à une certaine puérité.

Le cadî s'appelle Maboul, synonyme de « cinglé, toqué ». Selon *Le Petit Robert*, le mot entre dans la langue française en 1860 et vient de l'argot utilisé par les militaires d'Afrique en 1830, déformation du terme arabe « mahbul », « fou ».

Vanloo et Busnach jouent aussi sur les décalages lorsque Cassim instigue à Ali-Baba de lui rembourser ses dettes :

Croyez, mon cher Ali, que je suis tout à fait désolé... Mais je vous demande pardon, les affaires me réclament et vous savez... Time is money... comme nous disons, nous autres Orientaux...

Ils amplifient certains éléments. De l'original « Orge ouvre-toi » lancé par Cassim alors qu'il cherche la formule magique pour sortir de la caverne, Vanloo et Busnach font une énumération de graines : orge, blé, riz, sarrasin, fève, pois chiche... La bêtise de Cassim met en valeur la hardiesse des femmes.

La hardiesse des femmes

Le conte et le livret mettent en avant la hardiesse des femmes :

Cette Morgiane était une esclave adroite, entendue et féconde en inventions pour faire réussir les choses les plus difficiles.

Chaque fois, Morgiane sauve son maître, quoique de façon plus violente dans *Les Mille et une nuits* :

Morgiane, avec un courage digne de sa fermeté et de sa résolution, enfonça le poignard au milieu du cœur [du chef des voleurs] si avant qu'elle ne le retira qu'après lui avoir ôté la vie.

C'est encore Morgiane qui, à deux reprises, déjoue les plans des voleurs venus marquer d'une croix blanche la maison de son maître.

Des logiques narratives différentes

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

Dans l'opéra, la temporalité est allongée. Alors que dans le conte Ali-Baba découvre la grotte des voleurs après seulement quatre paragraphes, la scène a lieu au bout de vingt minutes dans l'opéra, une manière de susciter une attente chez le spectateur.

Enfin, le conte présente des interventions du narrateur, absentes de l'opéra, qui influent le cours du récit et insinuent des jugements de valeur :

Laissons Cassim déplorant son sort, il ne mérite pas de compassion.

Ou encore :

Laissons Ali-Baba jouir des commencements de sa bonne fortune et parlons des quarante voleurs.

Cependant, la fin heureuse, composante essentielle du conte, est présente dans les deux versions :

Depuis ce temps-là, Ali-Baba, son fils, qu'il mena à la grotte et à qui il enseigna le secret pour y entrer, et après eux leur postérité, à laquelle ils firent passer le même secret, en profitant de leur fortune avec modération, vécurent dans une grande splendeur, et honorés des premières dignités de la ville.

Dans l'opéra, Morgiane épouse Ali-Baba tandis que Zobéïde retrouve son époux Cassim et que Zizi est gracié.

5) Argument

Personnages :

Morgiane, soprano

Zobéïde, mezzo soprano

Ali-Baba, baryton

Zizi, ténor

Cassim, ténor

Saladin, ténor

Kandgiar, baryton

L'action se passe à Bagdad.

Acte I

Dans les magasins de Cassim, Saladin, premier commis, fait la cour à Morgiane, l'esclave d'Ali-Baba. Malgré toutes les preuves d'amour avancées par son prétendant, la jeune fille se montre inflexible.

La discussion est interrompue par une dispute entre Cassim et son épouse Zobéïde. Le commerçant s'impatiente que son cousin Ali-Baba ne lui ait toujours pas remboursé ses dettes. Il lui annonce que faute d'être payé, il fera saisir ses biens.

Désespéré, le pauvre Ali-Baba retourne à son activité de bûcheron. Il envisage de se suicider mais Morgiane survient juste à temps pour l'en dissuader. Elle se remémore le moment où son maître l'a achetée alors qu'elle était une petite fille maltraitée.

De nouveau seul, Ali-Baba est surpris par l'arrivée d'hommes masqués à cheval. Il se cache avec son âne et observe les intrus dont il comprend bientôt qu'il s'agit de voleurs sans pitié. Grâce à la formule magique « Sésame, ouvre-toi », le chef de la bande fait ouvrir les parois d'une caverne où ses hommes déposent leur butin. Les voleurs partis, Ali-Baba la répète et pénètre à son tour dans la caverne.

Sur une place de la ville, le cadî Maboul saisit, à la demande de Cassim, les meubles et la modeste demeure d'Ali-Baba malgré l'indignation de Zobéïde. Face au peu d'empressement de la foule à racheter les biens, le cadî suggère de mettre en vente Morgiane. Ali-Baba survient. Désormais riche, il se précipite pour racheter sa protégée.

Tandis qu'Ali-Baba, qui distribue des pièces d'or, est célébré de tous, Cassim s'étonne de cette aisance soudaine et suspecte sa femme d'avoir donné de l'argent à son cousin.

Acte II

Dans la maison d'Ali-Baba, adjacente à celle de Cassim, Morgiane attend son maître. Il paraît somptueusement vêtu et ne tarde pas à lui révéler l'origine de sa richesse sans savoir que Cassim l'écoute à son insu par une trappe communicante.

Détenteur de la formule, Cassim se rend à la caverne qu'il pille littéralement. Au moment de ressortir avec ses trésors, il s'aperçoit qu'il a oublié le mot magique.

Surpris par les voleurs, il est condamné à mort. Il parvient néanmoins à passer un pacte avec Zizi, son ancien commis désormais membre de la troupe des quarante voleurs, qui le déguise, lui attribue un nouveau nom, Casboul, et lui fait jurer d'oublier sa vie antérieure.

Acte III

Ne voyant pas revenir son époux, Zobéïde, inquiète, vient signaler la disparition de son mari à Ali-Baba. Devinant que Cassim s'est rendu à la caverne, Ali-Baba part à sa recherche. Il revient bientôt avec les vêtements de son beau-frère. À l'annonce du décès de son époux, Zobéïde s'effondre en larmes.

Pendant ce temps, le chef des voleurs, Kandgiar, mendie dans les rues de la ville, à la recherche de l'intrus qui a pillé son trésor. Dans le creux de sa main, il reconnaît bientôt une pièce qu'il a lui-même volée par le passé, et qu'Ali-Baba lui offre généreusement. Il tient désormais le coupable.

Il charge l'un de ses hommes de marquer d'une croix blanche la demeure d'Ali-Baba où il projette de revenir, en nombre, la nuit venue. Mais Morgiane déjoue ses plans : méfiante, elle prend l'initiative de marquer toutes les demeures alentour du même signe. Les voleurs réitèrent l'opération avec une croix rouge mais échouent une nouvelle fois.

Dans son somptueux palais, Ali-Baba reçoit Zobéïde. Éprise depuis toujours de son cousin, elle lui propose de l'épouser sans savoir que son mari, déguisé en secrétaire aux côtés de Zizi, assiste à la scène, médusé. Zobéïde et Ali-Baba conviennent de célébrer leurs noces le soir même, à l'occasion de la Fête des Bougies.

La nuit venue, Kandgiar, déguisé en marchand, demande l'hospitalité. Morgiane pressent qu'il s'agit d'un nouveau piège et ne tarde pas à deviner la présence des quarante voleurs dans la cave de la maison. Elle alerte le cadî. Arrêtés, les bandits sont condamnés à mort mais Cassim, Zizi et Kandgiar courent toujours.

Dans le splendide jardin d'Ali-Baba, la fête bat son plein. Afin d'assouvir sa vengeance, Kandgiar a chargé une danseuse

d'assassiner Ali-Baba. Cependant, la perspicacité de Morgiane déjoue une nouvelle fois ses plans et la jeune esclave sauve son maître.

Débarassé de la bande de voleurs, Cassim redevient lui-même tandis qu'Ali-Baba demande la main de Morgiane et gracie Zizi.

C) LA PRODUCTION DE L'OPÉRA COMIQUE

1) Charles Lecocq à l'Opéra Comique

Maître de l'opérette, la musique de Lecocq a été moins jouée à l'Opéra Comique qu'au Théâtre des Variétés ou de la Renaissance.

Si l'unique ouvrage sérieux de Lecocq, *Plutus*, a été créé à l'Opéra Comique en 1886, son œuvre emblématique, *La Fille de Madame Angot*, est entrée au répertoire de la Salle Favart le 28 décembre 1918, quelques semaines après le décès du compositeur.

2) Les interprètes

Sophie Marin-Degor est Morgiane

Sophie Marin-Degor étudie le chant à la Maîtrise de Radio France, l'art dramatique, la danse et les claquettes américaines. Tentée par la comédie musicale, elle choisit finalement l'art lyrique.

À son répertoire figurent entre autres le rôle de Blanche dans *Dialogues des Carmélites* de Poulenc ou encore le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

Artiste éclectique, elle se produit en 2002 avec l'Orchestre Symphonique de Liège aux côtés de la chanteuse Maurane.

Elle fait preuve de remarquables dons de comédienne qui lui ont valu, au début de sa carrière, de se produire à la Comédie-Française dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière et *Esther* de Racine.

La soprano revient à l'Opéra Comique après avoir chanté, en 2009, Alexina dans *Le Roi malgré lui* de Chabrier, un des plus proches amis de Lecocq.

Et si vous venez le 16 mai, Judith Fa sera Morgiane

Comme Sophie Marin-Degor, Judith Fa fait ses études musicales à la Maîtrise de Radio France. Elle intègre ensuite le Conservatoire d'Amsterdam.

Depuis 2006, elle est membre de l'Ensemble Pygmalion avec lequel elle a enregistré les messes brèves de Bach.

La soprano est membre de l'Académie de l'Opéra Comique pour la saison 2013-2014 même si elle a déjà chanté plusieurs rôles sur scène : Mélisande (*Pelléas et Mélisande*, Debussy), le Feu, la Princesse et le Rossignol (*L'Enfant et les sortilèges*, Ravel) ou encore Serpette (*La finta giardiniera*, Mozart).

Tassis Christoyannis est Ali-Baba

D'origine grecque, le baryton Tassis Christoyannis est membre de la troupe de l'Opéra d'Athènes de 1993 à 1999.

Il se produit ensuite sur les plus grandes scènes du monde : en 2006 à la Monnaie où il interprète Germont (*La Traviata*, Verdi), un rôle qu'il reprend en 2013 au Grand Théâtre de Genève, en 2008 au Théâtre des Champs-Élysées où il chante Oreste (*Andromaque*, Grétry), en 2009 au Festival de Glyndebourne où il incarne Ford (*Falstaff*, Verdi) ou encore en 2011 à l'Opéra de Paris où il est Valentin (*Faust*, Gounod).

Sur *Forum Opéra*, Brigitte Cormier vante une « silhouette virile, une démarche élégante, une élocution claire et une voix bien projetée ».

Avec Ali-Baba, il fera ses débuts sur la scène de l'Opéra Comique.

Christianne Bélanger est Zobéïde

Originnaire du Canada, la mezzo soprano Christianne Bélanger a intégré l'Académie de l'Opéra Comique pour la saison 2013-2014.

Elle a fait ses débuts scéniques en 2012 à l'Opéra de Montréal dans *The Consul* de Menotti et possède déjà plusieurs rôles à son répertoire : Berta (*Le Barbier de Séville*, Rossini), le Prince Orlofsky (*La Chauve-souris*, Strauss) ou encore Mrs Grose (*Le Tour d'érou*, Britten).

Dans *Le Nouvelliste* d'avril 2011, Marie-Josée Montmigny admire « la voix bien maîtrisée, la diction claire et la présence sur scène naturelle » de la cantatrice.

Elle devrait incarner une Zobéïde au caractère bien trempé !

Philippe Talbot est Zizi

Originnaire de Nantes, le ténor Philippe Talbot est pensionnaire au Centre National d'Artistes Lyriques (CNIPAL) de Marseille de 2003 à 2005. Depuis, il a beaucoup chanté le répertoire français, et notamment le rôle-titre d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau au Capitole Toulouse, sous la direction d'Emmanuelle Haïm, ou encore Frick dans *La Vie parisienne* d'Offenbach à l'Opéra de Toulon.

Il s'est déjà produit deux fois à l'Opéra Comique : en 2009 dans *Fortunio* de Messager où il incarnait le Lieutenant d'Azincourt et en 2011 dans *Les Brigands* d'Offenbach où il était le Comte de Gloria Cassis.

De son interprétation du Comte de Gloria Cassis, Alain Zürcher écrit sur le site *L'Atelier du chanteur / Operabase* : « Philippe Talbot est aussi superbe vocalement que réussi dans sa caricature d'Espagnol ».

Le rôle de Zizi devrait lui aller à ravir...

François Rougier est Cassim

Le ténor François Rougier a fait partie de la première promotion de l'Académie de l'Opéra Comique. Au cours de la saison 2012-2013, il a chanté le Maire et le Patron dans *Ciboulette* de Reynaldo Hahn, le Prince charmant dans *Cendrillon* de Pauline Viardot ainsi que des mélodies de Poulenc dans le cadre du festival *La Voix humaine*. Il a également participé au récital *L'Opéra Comique 1900-1914* lors du festival *Mârouf*.

Il interprète régulièrement la musique d'Offenbach et de Delibes.

Il se perfectionne actuellement auprès de la soprano Sophie Marin-Degor... l'interprète de Morgiane !

Mark van Arsdale, Vianney Guyonnet, des chanteurs issus de l'Académie de l'Opéra Comique

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. Dans son autobiographie parue en 2013, Jérôme Deschamps écrit :

J'ai décidé de fonder l'Académie de l'Opéra Comique afin de préserver l'avenir du genre et de répondre au désir de jeunes artistes venus du monde entier travailler et honorer le répertoire français.¹

Outre *Ali Baba*, les chanteurs de l'Académie se produiront dans *Lakmé* de Delibes.

Dans le cadre du festival *Ali-Baba*, ils donneront aussi un récital de mélodies sur des poèmes de Victor Hugo, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Paul Verlaine ... les mercredi 14 et vendredi 16 mai 2014 à 13h

3) L'Orchestre et le Chœur

L'Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie

Fondé en 1998, l'Orchestre de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie partage son temps entre le répertoire lyrique (en fosse), les concerts symphoniques (sur scène) et la musique de chambre (concerts en petits effectifs).

Il se produit à l'Opéra de Rouen et dans le monde entier : à Bruxelles, à La Havane et à New York dernièrement.

L'Orchestre jouera pour la deuxième fois à l'Opéra Comique, après avoir interprété *Albert Herring* de Britten en 2009.

Le Chœur : accentus - Opéra de Rouen Haute-Normandie

Le chœur accentus – Opéra de Rouen Haute-Normandie est un ensemble à géométrie variable placé sous l'autorité artistique d'accentus, le chœur dirigé par Laurence Equilbey.

Depuis trois saisons, il regroupe des chanteurs professionnels non permanents, sollicités en fonction des productions données à l'Opéra de Rouen.

Le chœur se produit pour la première fois à l'Opéra Comique.

¹ Jérôme Deschamps, *Foie de morue et café au lait*, Presses de la Renaissance, 2013

4) Entretien avec Jean-Pierre Haeck, chef d'orchestre : « Je suis profondément amoureux des voix. »

Comment êtes-vous devenu chef d'orchestre ?

J'ai commencé à étudier la musique à l'âge de huit ans. À seize ans, mes parents m'ont emmené voir *La Vie parisienne* d'Offenbach, mon idole depuis l'âge de douze ans, et cette représentation a suscité ma vocation.

Quelle place l'opéra occupe-t-il dans votre carrière ?

L'opéra occupe une place très importante dans mon cœur car je suis profondément amoureux des voix. D'un point de vue pratique, mon temps se répartit entre les ouvrages lyriques pour moitié, le répertoire symphonique et la composition à raison, chacun, de 25%.

Aviez-vous déjà dirigé à l'Opéra Comique ?

Non, c'est une première et je me réjouis car c'est pour moi une salle mythique. Lorsque j'ai visité l'Opéra Comique, j'ai été très ému...

En quoi consistent concrètement les différentes étapes de votre travail sur *Ali-Baba* ?

L'étape initiale consiste à faire une première lecture de la partition, à organiser une rencontre avec le metteur en scène pour parler des grandes lignes musicales et dramaturgiques, et à réunir les maîtres d'œuvres.

Ensuite arrivent les répétitions musicales avec les chanteurs, les chœurs puis l'orchestre. Le point d'orgue étant, au terme des répétitions individuelles, de réussir ce savant mélange, garant d'un spectacle réussi, entre les différents protagonistes.

Il ne faut pas non plus oublier un travail personnel de plusieurs semaines d'étude de la partition pour l'assimiler.

Quelles sont les principales difficultés à diriger *Ali Baba* ?

Il n'y en a ni plus ni moins que pour un autre ouvrage lyrique. Il s'agit, comme à chaque fois, de ne pas trahir l'œuvre mais de la mettre en valeur.

Lecocq est souvent vu comme un héritier d'Offenbach...

Roi de l'opérette, Offenbach est le contemporain de Lecocq mais aussi son rival. Je pense que, comme lui, Lecocq maîtrise parfaitement les codes de l'art lyrique.

Quel type de chanteurs cette musique requiert-elle ?

Des chanteurs lyriques se devant d'être également d'excellents comédiens.

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

Quarante.

La musique présente-t-elle un côté orientalisant ?

Pas du tout et c'est ce qui frappe dès la première lecture.

Pour vous *Ali Baba*, c'est...

une merveilleuse aventure musicale et humaine !

5) Entretien avec Arnaud Meunier, metteur en scène : «Nous avons choisi d'aborder l'œuvre sous l'angle de la société de consommation et des grands magasins ».

En quoi consiste le métier de metteur en scène d'opéra ?

À l'opéra, le travail de mise en scène consiste à donner corps à la musique en partageant le regard sur l'œuvre avec un chef d'orchestre, un paramètre que j'apprécie beaucoup et qui n'existe pas au théâtre. Ce travail se révèle particulièrement fécond lorsqu'un dialogue riche et commun s'instaure entre les deux maîtres d'œuvre. Plus spécifiquement, le metteur en scène d'opéra doit créer un imaginaire pour faire entendre la richesse de la musique.

Quelle place l'opéra occupe-t-il dans votre carrière ?

Je suis venu au théâtre par la musique : ma mère m'avait inscrit dans une école de musique pour apprendre la flûte lorsqu'une classe d'art dramatique s'est ouverte. C'est comme ça que tout a commencé.

J'ai ensuite débuté à l'opéra en tant qu'assistant à la mise en scène de Stanislas Nordey sur *Les trois Sœurs* de Peter Eötvös au Nationale Reisopera d'Amsterdam. Cette première expérience a correspondu à mes débuts professionnels de metteur en scène.

Aujourd'hui, l'opéra occupe une place croissante dans ma carrière et l'on me confie des projets de plus en plus passionnants, ce dont je me réjouis.

Avez-vous déjà travaillé à l'Opéra Comique ?

Non, c'est la première fois. Ce sera aussi la première fois que je mets en scène un opéra-comique.

À quoi ressemblera la mise en scène d'Ali-Baba ?

La mise en scène d'*Ali-Baba* sera respectueuse de l'œuvre mais laissera de côté la dimension orientaliste, qui est d'ailleurs totalement absente de la musique. Avec mon équipe, nous avons choisi d'aborder l'œuvre sous l'angle de la société de consommation et des grands magasins. Nous avons voulu questionner le rapport à l'argent et à la tentation permanente qui sévit dans nos sociétés, d'autant que les figures de commerçants sont nombreuses dans l'opéra de Lecocq. Morgiane, personnage central de l'œuvre, pose la question de savoir si l'argent fait vraiment le bonheur.

Sans malmener l'œuvre originale, *Ali-Baba* parlera donc de notre condition d'homme du 21^e siècle. N'oublions pas que l'opéra-comique renvoie, sur un mode ludique, une image de la société.

Quelles sont vos sources d'inspiration ?

Elles sont multiples. Les grands magasins seront évoqués dans leur dimension historique, actuelle et délirante. Je pense à ce que l'on peut observer au Moyen-Orient. J'ai en mémoire un souvenir de tournée à Doha au Qatar : dans un centre commercial avait été installée une patinoire sous une grande verrière alors qu'il faisait près de 50° à l'extérieur !

Qui est Ali-Baba ?

Selon le vocable d'aujourd'hui, Ali-Baba est un « travailleur pauvre », qui travaille mais ne gagne pas suffisamment sa vie pour subvenir à ses besoins. C'est un « travailleur pauvre » qui aurait gagné au loto : ce qui lui était jusqu'alors inaccessible le devient.

Avez-vous procédé à des coupures dans les passages parlés ?

Oui, et nous avons même, avec la dramaturge Laure Bonnet (voir entretien ci dessous), procédé à quelques adaptations pour donner du dynamisme et arriver à une égalité entre dialogues parlés et passages chantés, dans le même esprit que dans les films de Jacques Demy.

De quelle manière travaillez-vous avec les chanteurs ?

Je cherche à donner toute la place possible à leur imaginaire et à leur singularité. Je travaille, par exemple, à partir d'improvisations et essaie de les sortir de la « performance vocale » au début des répétitions. Tout cela afin qu'ils puissent s'approprier le décor et nos hypothèses de mise en scène.

Pensez-vous qu'Ali-Baba puisse encore parler aux jeunes spectateurs ?

Nous avons tout fait pour. Le spectacle est pensé comme un grand divertissement familial mais qui incite aussi à la réflexion.

Ali-Baba vous fait penser à...

une citation de Jules Renard : « Si l'argent ne fait pas le bonheur, rendez-le ».

6) Entretien avec Laure Bonnet, dramaturge : « Qui ne rêverait pas de trouver un jour un trésor dans une caverne ? C'est comme de gagner au loto ! »

En quoi consiste le métier de dramaturge ?

On trouve ce métier dans le domaine du spectacle vivant, au théâtre et à l'opéra. Le mot dramaturge recouvre plusieurs choses mais toutes ont à voir avec le texte et la réflexion sur le sens d'un spectacle. J'en distingue trois :

- de façon générale, le dramaturge analyse la construction de l'histoire, les parcours des personnages, la langue employée, mais aussi le contexte d'écriture de l'œuvre, l'époque, les préoccupations de l'auteur. Il apporte des informations et des analyses, choisit des extraits de textes ou de journaux, ou toutes sortes d'éléments susceptibles de nourrir le travail des membres de l'équipe : le metteur-en-scène, le scénographe, le costumier et les interprètes. Il peut être utile à un comédien ou à un chanteur de savoir que dans une autre œuvre, l'auteur a créé un personnage très proche de son rôle. Dans ce cas, le dramaturge lui fournit le texte en question.
- le dramaturge intervient aussi directement sur le texte. Si l'œuvre est trop longue, il fait des coupures avec le souci de garder un récit cohérent. Parfois, le metteur en scène lui demande d'adapter ou de réécrire certaines parties.
- enfin, dans les langues germaniques et nordiques, le dramaturge désigne tout simplement l'auteur du texte.

Comment devient-on dramaturge ?

On devient dramaturge en étant soi-même auteur ou en faisant des études littéraires ou d'art dramatique. Certaines grandes écoles, comme l'École du Théâtre National de Strasbourg et l'École Normale Supérieure forment à la dramaturgie.

Dramaturge rattaché à une maison d'opéra et dramaturge sur une production comme *Ali-Baba*, est-ce la même chose ?

Non, c'est très différent. Le dramaturge rattaché à un opéra assure des missions liées au fonctionnement et aux décisions de cette maison. Il rédige les programmes de soirée et les documents d'accompagnement plus approfondis. Il organise des rencontres de préparation à destination des groupes et anime des discussions publiques à la suite des représentations. Il peut proposer des conférences ou soumettre des œuvres à l'équipe de l'opéra.

Concernant le dramaturge rattaché à une production, je vais prendre mon exemple sur *Ali-Baba*. J'interviens seulement auprès du metteur en scène et de son équipe. Je ne suis pas dramaturge à plein temps. En dehors de ce projet, je suis auteur et rattachée à la Comédie Poitou-Charentes à laquelle je suis actuellement associée. Arnaud Meunier, le metteur en scène d'*Ali-Baba*, a fait appel à moi pour effectuer des coupures et dynamiser les dialogues du livret afin de l'écourter et de lui donner un aspect plus enlevé.

Faut-il connaître la musique pour exercer ce métier ?

Il est difficile pour moi de parler des dramaturges d'opéra. L'équipe d'*Ali-Baba* travaille beaucoup au théâtre et je ne fais pas exception. J'ai une modeste culture musicale qui me permet de suivre et de me repérer quand je me réfère à la partition piano/chant mais mes compétences en la matière restent limitées. Je suis avant tout spécialiste du texte.

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 ?

D'abord, je reçois l'appel du metteur en scène qui me demande de travailler sur le livret afin de le raccourcir et éventuellement de l'adapter. Cela intervient très en amont, bien avant la première répétition avec les artistes.

Ensuite, le travail consiste à lire et décortiquer l'œuvre : les personnages, leurs caractéristiques, l'enchaînement des scènes, la structure du récit. Je fais des tableaux, des résumés, je repère les thèmes principaux. Dans le cas où il existe un enregistrement de l'œuvre, je l'écoute et dégage les atmosphères propres à chaque scène. Nous faisons à ce moment-là une première séance de travail avec le chef d'orchestre qui nous livre son ressenti sur chaque passage.

Cette analyse générale me permet de dégager les axes saillants que je présente à l'occasion de réunions avec le metteur en scène. Nous choisissons alors de mettre en valeur tel ou tel aspect de l'œuvre.

À partir de là, je supprime des personnages, redistribue certaines répliques importantes, coupe les dialogues, réécrit quelques phrases. Puis, je présente ce travail au metteur en scène pour validation.

Ma mission touche alors à sa fin même si les répétitions n'ont pas encore commencé. Je présente et explique mes choix au chef d'orchestre puis aux interprètes. Je peux être amenée à livrer des explications, personnage par personnage, pour donner à chacun le maximum d'informations.

Ayant sur l'œuvre un point de vue général, je peux aussi, au cours des répétitions, aider les uns ou les autres à se repérer au sein d'un ensemble.

Avez-vous déjà travaillé à l'Opéra Comique ?

Non, c'est une première expérience.

Quelle place l'opéra occupe-t-il dans votre carrière ?

Je viens du théâtre et du cinéma. Je suis diplômée de la Femis en scénario. Pour le moment, l'opéra constitue une parenthèse enchantée.

Quelle relation personnelle entretenez-vous avec l'opéra ?

Je suis spectatrice. Assister à un opéra dans une salle avec les chanteurs qui déploient leurs voix et l'orchestre qui se met en branle, c'est vivre une expérience unique. Aucune retransmission ne peut être fidèle aux sensations physiques éprouvées en de telles circonstances. Aucun autre art ne permet aux personnages d'exprimer avec autant de profondeur et de puissance leurs sentiments face aux situations qu'ils rencontrent.

Le personnage d'Ali-Baba chez Lecocq est-il le même que dans le conte des Mille et une nuits ?

Non, il n'a rien à voir. La différence principale est que dans le conte, Ali-Baba fait tout ce qui est en son pouvoir pour cacher sa richesse. Il est très raisonnable et ne fait usage de cet argent que pour le strict nécessaire, afin d'améliorer les conditions de vie de sa famille.

Au contraire, chez Lecocq, Ali-Baba fait publiquement étalage de cette richesse : il jette ses vieilles affaires et s'achète un palais. Ce qui est intéressant, c'est la réaction des autres personnages qui le considèrent peu à peu autrement. Le personnage de Morgiane est aussi très différent.

L'opéra Ali-Baba peut-il encore parler aux jeunes spectateurs ?

Bien sûr. *Ali-Baba* est avant tout joyeux et spectaculaire. L'histoire est susceptible de toucher tout le monde : qui ne rêverait pas de trouver un jour un trésor dans une caverne ? C'est comme de gagner au loto ! En plus la musique est très accessible.

Pour vous Ali-Baba de Lecocq, c'est...

C'est une histoire d'argent. D'abord travailleur pauvre, Ali-Baba est méprisé par tout le monde excepté de sa cousine Zobéïde et de son esclave Morgiane. Dans l'opéra de Lecocq, Ali-Baba, à bout de force, s'apprête à se suicider juste avant de trouver la caverne. Devenu riche, tous changent d'attitude envers lui, ainsi qu'il le chante lui-même :

Quand il était dans la misère,
le pauvre Ali ne pouvait plaire.
Maintenant c'est bien différent
dans sa poche il a de l'argent,
aussi le voilà populaire !
Ali-Baba n'était, naguère,
qu'un simple gueux, un pauvre hère.
Maintenant, c'est bien différent,
dans sa poche il a de l'argent,
aussi chacun le considère!

Mais à travers l'irrésistible personnage de Cassim, c'est aussi une comédie entremêlée de jolies et cocasses scènes d'amour.

D) OUTILS PÉDAGOGIQUES

1) Bibliographie

Il n'existe pas d'ouvrage consacré exclusivement à Charles Lecocq. Les informations livrées dans ce dossier pédagogique proviennent donc de différents dictionnaires et encyclopédies :

- *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 2nde édition, tome 14
- France-Yvonne BRIL, « Charles Lecocq », in *Dictionnaire de la musique en France au 19^e siècle*, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Fayard, 2003
- Florian BRUYAS, *Histoire de l'opérette en France*, Emmanuel Vitte, 1974
- Marc HONEGGER et Paul PREVOST, *Dictionnaire de la musique lyrique, religieuse et profane*, Hachette, 1998
- Marc HONEGGER, *Dictionnaire de la musique*, Bordas, 1986
- Piotr KAMINSKI, *Mille et un opéras*, Fayard (Les Indispensables de la musique) (page 762)

- Theodore BAKER et Nicolas SLONIMSKY, *Dictionnaire biographique des musiciens*, Robert Laffont (Bouquins), 1995

Site Internet :

- Académie nationale de l'opérette : [anao.pagesperso-orange.fr / documentation lyrique / compositeurs / Charles Lecocq](http://anao.pagesperso-orange.fr/documentation_lyrique/compositeurs/Charles_Lecocq)

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
- 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 5, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Actes Sud / Cité de la musique, 2006

Et aussi :

- ***Les Mille et une nuits***, Garnier Flammarion, tome 3 (traduction d'Antoine Galland)
- **Albert VANLOO**, *Sur le plateau, Souvenirs d'un librettiste*, Hachette Livres BnF, 2013 (également disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57435362>)

2) Discographie

- ***Ali-Baba*, Charles Lecocq, direction : Marcel Cariven, Orchestre Lyrique de la Radio Télévision Française, Classical Moments, 1961** : il n'existe pas de version discographique dans le commerce à ce jour. *Ali-Baba* est cependant disponible en téléchargement payant sur Deezer (<http://www.deezer.com/fr/album/6566343>) et iTunes (<https://itunes.apple.com/gw/album/charles-lecocq-ali-baba-recorded/id644887998>) dans une version diffusée à la radio en 1961. Celle-ci comprend un narrateur dont les interventions consistent à comparer le livret de l'opéra au conte original des *Mille et une nuits*.

La meilleure manière de découvrir l'authentique *Ali-Baba* est donc de venir l'écouter à l'Opéra Comique !

3) Vidéographie

Aucune captation vidéo de l'opéra *Ali-Baba* n'a été réalisée jusqu'à présent.

En revanche, plusieurs cinéastes ont été inspirés par le conte *Ali-Baba et les quarante voleurs*. Ces films peuvent constituer de bonnes introductions à l'œuvre :

- ***Ali-Baba et les 40 voleurs*, Jacques Becker, 1954, Studio Canal** : le conte des *Mille et une nuits* est filmé par le réalisateur de *Casque d'Or*. Dans cette libre adaptation du conte, le rôle-titre est tenu par l'irrésistible Fernandel. Si dans le *Guide des films*, Jean Chalmont s'interroge – « Mais que diable Jacques Becker allait-il faire dans cette caverne ? » – le film n'en demeure pas moins une bonne approche pour les plus petits : « une vision sans déplaisir de ce conte réservé aux enfants », conclut-il.
- ***Ali-Baba et les 40 voleurs*, Pierre Aknine, 2007, MK2** : en deux parties, ce téléfilm recourt au procédé du récit dans le récit et se place sous le signe de l'Orient féérique : « Nous sommes en Orient au pays des contes et des enchantements ». Ali-Baba, incarné par Gérard Jugnot, raconte à sa petite-fille et donc aux spectateurs, son histoire merveilleuse. Relativement fidèle au texte d'origine, le réalisateur s'appuie sur de nombreux effets spéciaux pour retranscrire la magie inhérente aux contes des *Mille et une nuits*. Le scénario ajoute des traits d'humour : aux « fèves, riz, pois chiche, ouvre-toi » de Vanloo et Busnach s'ajoutent les « bananes et piment ouvre-toi ». Un téléfilm qui, malgré quelques maladresses, se regarde comme un roman d'aventures.

Documents iconographiques

Charles Lecocq :

- Charles Lecocq (sur le site de la banque d'images de la BnF)
- Anonyme, *Charles Lecocq (1832-1918), compositeur français*, Paris, Musée d'Orsay

Les librettistes :

- Portrait d'Albert Vanloo sur <http://www.artlyriquefr.fr/personnages/Vanloo%20Albert.html>
- Henri Gervex, *Portrait présumé de William Busnach vers 1880*, Saint Quentin, Musée Antoine Lécuyer
- Wilem Benque, *William Busnach (1832-1907), auteur dramatique français*, Paris, Musée d'Orsay

Les interprètes de la création :

- Anonyme, *Juliette Simon-Girard, artiste*, Paris, Musée d'Orsay
- Portrait de Simon Max sur http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/mini_bios/photos/m/max_simon.jpg

Théâtre de l'Alhambra de Bruxelles :

- Photo de l'Alhambra sur <http://www.reflexcity.net/bruxelles/photo/3df6906e35f677cd301102442e0ad9e9>

4) Suggestions d'activités pédagogiques

a) thèmes à développer pour les plus grands

Approches littéraires :

- les caractéristiques du conte : l'exemple d'*Ali-Baba et les quarante voleurs* dans *Les Mille et une nuits* ;
- étude comparative du conte et de l'opéra *Ali-Baba* : points communs et différences ;
- les mots arabes dans la langue française (maboul, cadî, burnous, caftan...).

Approches historiques :

- histoire de la ville de Bagdad ;
- l'Orient médiéval.

Approches musicales :

- identifier les différentes tessitures vocales ;
- dégager les caractéristiques de l'opéra-comique ;
- étude comparative de deux opéras inspirés du conte *Ali-Baba*, celui de Lecocq et celui de Cherubini (1833).

b) quizz pour les plus petits

- 1) Qui est le professeur de composition de Lecocq au Conservatoire ?
 - + Georges Bizet
 - + Jacques Fromental Halévy
 - + Camille Saint-Saëns
- 2) Lecocq remporte un concours d'opérette organisé par un compositeur, lequel ?
 - + George Bizet
 - + Emmanuel Chabrier
 - + Jacques Offenbach
- 3) Face à son insuccès à Paris Lecocq s'exile :
 - + à Bruxelles
 - + à New York
 - + à Vienne
- 4) Où *Ali-Baba* a-t-il été créé ?
 - + à l'Opéra Comique à Paris
 - + au Théâtre de l'Alhambra de Bruxelles
 - + à l'Opéra Garnier
- 5) De quel ouvrage littéraire l'opéra s'inspire-t-il ?
 - + de *l'Iliade* et *l'Odyssée*
 - + des *Mille et une nuits*

+ des *Contes* de Perrault

6) Quel est le nom des deux librettistes ?

+ Albert Vanloo et William Busnach

+ Henri Meilhac et Ludovic Halévy

+ Edmond Gondinet et Philippe Gille

7) Où l'histoire se passe-t-elle ?

+ à Alger

+ au Caire

+ à Bagdad

8) Quelle est la profession d'Ali-Baba ?

+ commerçant

+ bûcheron

+ boulanger

9) Parmi ces trois personnages, lequel, dans l'opéra, est la cousine d'Ali-Baba ?

+ Morgiane

+ Shéhérazade

+ Zobéide

10) Quelle est la formule magique pour ouvrir la caverne ?

+ « Orge ouvre-toi ! »

+ « Sésame ouvre-toi ! »

+ « Pois chiche ouvre-toi ! »

Anne Le Nabour (2013)