



---

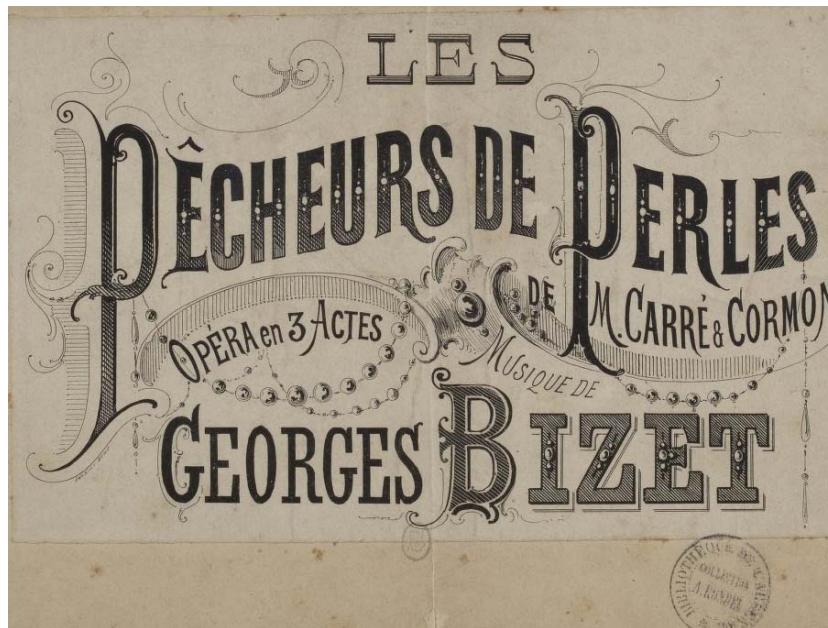
# LES PÊCHEURS DE PERLES

---

Dossier Pédagogique  
2013/2014

# SOMMAIRE

- 4 \_ Le compositeur
- 5 \_ En savoir plus
- 14 \_ La musique
- 18 \_ L'argument
- 19- La production
- 21 \_ En savoir plus sur la voix...
- 22 \_ Les instruments d'orchestre
- 26 \_ L'action culturelle



**Vendredi 16 mai - 20h**  
**Dimanche 18 mai - 16h**

Durée : 2h40

**OPÉRA EN TROIS ACTES**

Musique de Georges Bizet

Livret d'Eugène Cormon et Michel Carré

Création au Théâtre Lyrique de Paris le 30 septembre 1863.

Il a été repris dans une nouvelle version après la mort du compositeur le 21 avril 1893 à l'Opéra-Comique.

Direction musicale **Dominique Rouits**

Mise en scène **Nadine Duffaut**

Décors **Emmanuelle Favre**

Costumes **Danièle Barraud**

Eclairages **Jacques Benyeta**

Chorégraphie **Julien Lestel / Maria Kiran Filipuzzi**

Chef de chant **Mathieu Pordoy**

**AVEC**

Leïla **Vannina Santoni**

Nadir **Julien Dran**

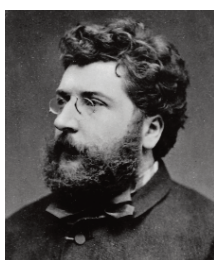
Zurga **Alexandre Duhamel**

Nourabad **Jérôme Varnier**

**ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE MASSY**

COPRODUCTION OPÉRA THÉÂTRE D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE,  
OPÉRA DE METZ, GRAND-THÉÂTRE DE TOURS  
EN COLLABORATION AVEC L'OPÉRA DE MASSY - NOUVELLE DISTRIBUTION

## GEORGES BIZET (1838 - 1875)



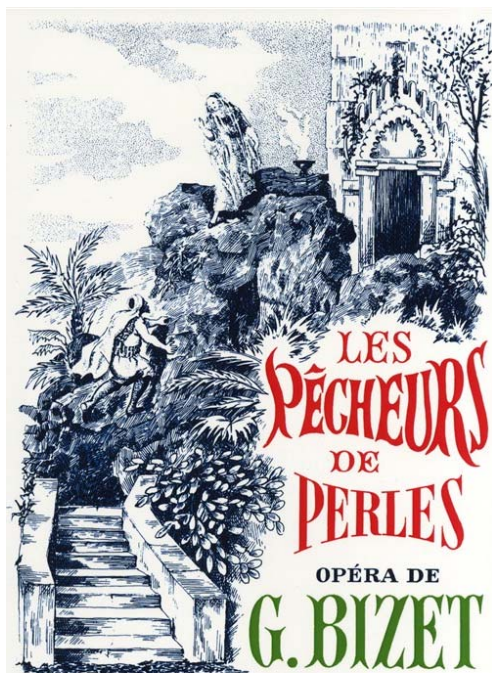
La malchance de Bizet se poursuit dans les années 1870, déjà marquées par la guerre. Ses compositions sont alors soit inachevées, soit elles ne connaissent la célébrité qu'après la mort de l'auteur. Le succès universel de Bizet est créé en 1875 : *Carmen*. Cette œuvre jugée indécente par ses censeurs, est aussi indifférente au public à ses débuts. Le succès vient à titre posthume.

Ses principales œuvres :

- La *Symphonie en ut* (1855)
- *David et Clovis* et *Clotilde*, deux cantates
- *Don Procopio*, opéra-bouffe (1859)
- *Les Pêcheurs de Perles* (1863)
- *La Jolie Fille de Perth* (1870)
- L'Opéra *Djamileh* (1872)
- *L'Arlésienne*, musique de scène pour Alphonse Daudet (1872)
- *Carmen* (1875), succès universel

Œuvres inachevées :

*Don Rodrigue*, l'oratorio *Geneviève de Paris*, les opéras *Numa* et *Ivan le Terrible*, l'opérette *La Prêtresse*, etc.



Affiche de Leray (1863)



Estampe de 1863

## LES PISTES D'ETUDES

- L'orientalisme et les arts plastiques
- L'orientalisme en musique
- Vocabulaire croisé, dans les arts plastiques et en musique
- Ceylan
- Que s'est-il passé en 1863?
- La première représentation des *Pêcheurs de Perles* vue par Berlioz

## L'ORIENTALISME ET LES ARTS PLASTIQUES

(EXTRAITS DE LA FICHE «ORIENTALISME» DU MUSÉE D'ORSAY)

L'orientalisme, terme répandu à partir de 1830, ne désigne pas un style mais plutôt un climat qui apparaît au XVII<sup>e</sup> siècle et se développe dans la peinture française aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Il commence avec la mode des turqueries dont témoigne le célèbre "mammamouchi" du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière. Il se poursuit avec les sultanes et les muftis de convention qu'on voit tant au théâtre que dans la peinture galante de l'époque du règne de Louis XV. Mais il connaît au XIX<sup>e</sup> siècle une évolution importante : Victor Hugo note en 1829, dans la préface des *Orientales* que "l'Orient est devenu une préoccupation générale".

### ÉVÉNEMENTS POLITIQUES ET TRANSFORMATIONS ÉCONOMIQUES ENTRAÎNENT UN NOUVEAU REGARD SUR L'ORIENT

#### LA CAMPAGNE D'EGYPTE

Bonaparte, ému par l'exemple des grands conquérants de l'Antiquité et désireux d'imposer la présence française dans une région du monde également convoitée par les Anglais, débarque à Aboukir le 1<sup>er</sup> juillet 1798. Il est accompagné par un groupe de savants chargé de doter le pays de techniques modernes et par quelques artistes qui font des relevés de sites et de monuments (le baron Vivant Denon, devenu ensuite directeur général des musées, publie en 1802 le *Voyage dans la Haute et Basse Egypte*). L'occupation française en Egypte ne dure que trois ans mais inspire des œuvres célèbres comme *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* de Gros (1804, musée du Louvre) et alimente la mode de l'"Égyptomanie".

#### LA GUERRE DE LIBÉRATION DE LA GRÈCE

Les échos de la Révolution française ont soulevé l'enthousiasme des patriotes grecs et éveillé le désir d'indépendance d'un peuple soumis à l'autorité ottomane. Les Grecs s'organisent en sociétés patriotiques dès les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, la guerre de libération nationale, commencée en 1821, s'accompagne de sanglants massacres. La cause grecque rallie de nombreux étrangers - comme le poète anglais Byron - qui se constituent en brigades volontaires (les Philhélènes) et remportent des succès sur les troupes du Sultan. L'intervention anglo-franco-russe, en 1827, est cependant nécessaire pour que la Grèce accède à l'indépendance (1829-1830). Cette lutte inspire et émeut les artistes libéraux. L'une des plus célèbres œuvres de Delacroix, *Scènes des massacres de Scio* (1824, musée du Louvre) y fait explicitement référence.

#### LA CONQUÊTE DE L'ALGÉRIE

A partir de 1830 (prise d'Alger par l'armée de Charles X), la conquête et la colonisation de l'Algérie sont conduites parallèlement par les Français. Les différents affrontements qui s'échelonnent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle fournissent aux peintres de batailles l'occasion de représenter de nouveaux décors, comme le montre, par exemple, la *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader* de Bellangé (Chantilly, musée Condé). L'établissement progressif de colons français renforce l'intérêt et la curiosité des "français de la métropole" pour les paysages et les coutumes de l'Algérie. Ils peuvent inspirer un tel attrait que certains artistes, comme Guillaumet, y séjournent à plusieurs reprises.

#### ÉVOLUTIONS ÉCONOMIQUES ET CULTURELLES

L'Empire ottoman est en déclin et recule tout au long du siècle. Ses défaites amènent une part de ses élites à souhaiter la modernisation de leur pays. Les investissements économiques, les missions d'enseignement, laïques ou religieuses, les échanges culturels et diplomatiques se multiplient. Ainsi, Méhémet Ali (1805-1849), qui offre à la France l'obélisque de la Concorde, s'attache au monde extérieur. *L'ouverture du canal de Suez*, œuvre de Ferdinand de Lesseps, inauguré en 1869, le développement des routes, voies ferrées et liaisons maritimes à vapeur, favorisent les échanges et les voyages.

#### L'ORIENTALISME ROMANTIQUE : UN ORIENT IMAGINAIRE

Désireux de renouveler leurs modèles et leurs sources d'inspiration, les artistes et les écrivains romantiques sont séduits par la puissance de dépaysement d'un Orient dans lequel ils puisent avant tout des thèmes nouveaux : la cruauté du tyran,

du désert ou de la chasse, la sensualité et l'opulence des femmes des harems, le pittoresque des scènes de rues aux foules grouillantes et colorées... Ils y trouvent aussi l'occasion de peindre, avec des couleurs plus vives et plus éclatantes, des effets de lumière plus intenses. Decamps ne fait qu'un seul séjour d'un peu plus d'un an au Proche-Orient (1828-1829), mais peint dès avant ce voyage des villes et bâtiments imaginaires, ainsi que des personnages turcs. Delacroix, parti en 1832, traverse le Maghreb, séjourne notamment à Meknès, Oran, Alger... où il dessine de très nombreux croquis et aquarelles - source inépuisable de documentation pour les trente années à venir - et élabore quelques-unes de ses toiles les plus célèbres, comme les *Femmes d'Alger* dans leur appartement (1834, musée du Louvre). La noblesse d'allure des Arabes lui fait penser qu'ils sortent vivants de l'histoire ancienne : "Rome n'est plus dans Rome" écrit-il, "l'Antique n'a rien de plus beau". C'est aussi la démarche d'un peintre de batailles comme Horace Vernet qui, lors de ses voyages en Algérie, peint des scènes bibliques à partir de personnages modernes. Ainsi publie-t-il dans *L'illustration* en 1848 un article intitulé : "Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des modernes". Chassériau ne fait pour sa part qu'un court séjour en Algérie en 1846, mais il s'en inspire encore des années plus tard, de manière très libre comme dans le cas de ses nus féminins, qui évoquent un Orient imaginaire et sensuel, tout en s'inspirant de modèles parisiens. Souvent les peintres orientalistes collectionnent armes, tapis, et autres objets rares et insolites. Mais ces accessoires sont utilisés au gré de leur fantaisie imaginative.

#### L'ORIENTALISME NATURALISTE : LA CURIOSITÉ ETHNOGRAPHIQUE

La confrontation avec l'Orient, rendue plus directe par l'amélioration des conditions de voyage, conduit certains artistes à s'intéresser plus volontiers à sa réalité : le surnom de "Millet du désert" donné à Guillaumet montre qu'il est assimilé au courant réaliste. Certains artistes accompagnent même des missions scientifiques, avec le souci de contribuer à fixer la mémoire de cet Orient qui se transforme au contact des Européens. Le sculpteur Cordier réalise par exemple une série de bustes destinés à illustrer l'histoire des races présentée dans la galerie anthropologique du Muséum d'histoire naturelle à Paris. Cette démarche est proche des conceptions naturalistes. Les paysages n'intéressent pas moins les peintres que les types humains. Frappés par l'immensité du désert, des artistes comme Fromentin, Guillaumet ou Tournemine cherchent à rendre compte de la sensation d'infini qui s'en dégage. L'esprit d'observation, le désir de rendre compte et de témoigner des choses vues comme des phénomènes atmosphériques et lumineux entraînent ces artistes à privilégier le reportage par rapport à l'émotion.



*La Princesse de Bengale*, Lord Edwin Weeks, 1899

---

# L'ORIENTALISME

## EN MUSIQUE

(SOURCE : DOSSIER PÉDAGOGIQUE ELABORÉ PAR L'OPÉRA-COMIQUE)

---

L'orientalisme est un thème, plus qu'un style, qui inspire aussi les compositeurs de musique.

Mais ces œuvres n'ont d'orientalisants que le titre ou les paroles. C'est le cas de nombreuses mélodies comme *L'Arabe jaloux* de Berlioz, *La Captive* de Reber, *Medjé* de Gounod, *Les Roses d'Ispahan* de Fauré, les *Mélodies persanes* de Saint-Saëns. Bizet écrit, par exemple, *Les Adieux de l'hôtesse arabe*.

Les opéras sur des thèmes orientalisants sont eux aussi très nombreux. *Les Pêcheurs de Perles* de Bizet ne sont pas le seul exemple puisque Bizet lui-même a écrit un second opéra « orientalisant » : *Djamileh* en

1872. Le *Calife de Bagdad* de Boieldieu (1775-1834) est créé à l'Opéra-Comique de Paris en 1800. Il faut noter aussi *L'Italienne à Alger* de Rossini (1792-1868) en 1813, *Ali Baba et les quarante voleurs* de Cherubini (1760-1842) en 1833, *Jérusalem* de Verdi (1813-1901) en 1847, *Lalla Rookh* de Félicien David (1810-1876) en 1862, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (1835-1921) en 1877 et, bien sûr, *Lakmé* de Delibes (1813-1891) en 1883.

Dans l'ensemble de ces œuvres, jamais la musique ne se sert du système musical musulman. Elle reste profondément occidentale et l'orientalisme n'apparaît que par courtes allusions, excepté chez Félicien David (1810-1876) et Camille Saint-Saëns (1835-1921).

Félicien David est né dans le Vaucluse et il est, au début de sa carrière, maître de Chapelle de la cathédrale d'Aix et chef d'orchestre assistant du théâtre de la même ville. Il poursuit sa formation musicale à Paris à partir de 1830, puis part comme missionnaire en Égypte en 1833. Il rentre en 1835 à Paris où il écrit son ode symphonique *Le Désert* en 1844, l'oratorio *Moïse au Sinai* et deux opéras, *Lala Roukh* en 1862, et *La Captive*, exécutée à titre posthume en 1876. Félicien David occupe une place à part au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dans la mode de l'orientalisme en musique puisqu'il est le seul à avoir entendu réellement la musique de ces contrées grâce à ses voyages. Camille Saint-Saëns sera son héritier : ses séjours en Algérie lui permettront de faire apparaître dans sa musique des influences locales.



*L'indolence*, Frederick Arthur Bridgeman, 1880

# VOCABULAIRE CROISÉ

## DANS LES ARTS PLASTIQUES ET EN MUSIQUE

(SOURCE : MUSÉES D'ANGERS)

Vocabulaire plastique		Vocabulaire musical
Il peut y avoir des accords de couleurs ou de ton, de matières, de formes. Ce jugement est subjectif. On emploie fréquemment des expressions musicales pour exprimer l'accord des couleurs : "fausse note, dissonance, une couleur peut en faire chanter une autre".	Accord	Son résultant de l'émission simultanée de plusieurs sons situés à des hauteurs différentes. Ce terme indique également la manière dont est réglée l'échelle des sons donnés par un instrument déterminé, par référence à un son fondamental.
Manière d'organiser les différents éléments d'une peinture (formes, couleurs, lignes) ou d'une sculpture (rapports des pleins, des creux et des vides).	Composition	Technique de mise en succession et /ou simultanéité de différents éléments sonores. Ensemble de règles d'écriture pouvant se rattacher à différentes époques.
Exemples de contrastes : couleur, texture, densité, valeur, intensité... le clair-obscur indique la modulation de la lumière sur un fond sombre afin de suggérer le relief et la profondeur contraste de valeurs, de quantité, de couleurs complémentaires.	Contraste	Mise en opposition et variation sur les caractéristiques du son, souvent utilisées comme principe de composition ou technique d'interprétation: faible/fort, lent/rapide, continu/discontinu, dense/aéré, soli/tutti, lié/détaché.
On distingue : la couleur du peintre (couleur-matière composée de pigments mélangés à des liants déposés sur des supports divers) de la couleur du physicien (couleur-lumière du spectre solaire, visible au travers d'un prisme ou dans les arcs-en-ciel).	Couleur	Terme attaché à la notion de timbre qui est un des paramètres du son. On parle de couleurs orchestrales, en fonction des timbres des instruments, mais aussi en fonction de leur effectif et leur localisation dans l'espace. Ecouter Ravel, Debussy, Berlioz, Schönberg, Messiaen...).
L'espace peut recouvrir des concepts différents : - l'espace réel dans lequel s'inscrivent des objets ou œuvres d'art - l'espace dans lequel se situent l'artiste, la gestuelle durant son travail, mais aussi la position du spectateur pour voir une œuvre - l'espace comme étendue (par ex. la surface à 2 dimensions d'un tableau) et le mode de représentation du réel (plans, points de vue, cadrage, support, matière...).	Espace	Si la musique est plutôt un art du temps, il existe une certaine voluminosité des sensations auditives et l'orchestre est disposé selon un schéma spatial défini.
(Voir ton, ou par exemple la gamme des gris) constituerait un camaïeu des différentes nuances de gris.	Gamme	Nomenclature des sons appartenant soit à une échelle, une tonalité ou un mode et rangés par degrés conjoints.
Matière picturale : Les pigments sont la base de la matière picturale, ils sont de diverse densité, opacité et sont plus ou moins couvrants ou transparents sur le support.	Matière	Caractérise le contenu sonore d'une production et permet de qualifier le son en termes que la musique du XX <sup>e</sup> , dans ses recherches, peut utiliser au-delà des définitions académiques autour de la notion de timbre.
Procédé classique d'imitation, sur un support plan, du volume des objets à 3 dimensions. Le modelé s'obtient en peinture ou en dessin au moyen de hachures ou de dégradés qui traduisent les différentes valeurs de l'ombre et de la lumière se répartissant sur la surface des objets.	Modelé	Modulation : Dans le langage usuel, la modulation représente le passage d'un ton dans un autre à l'intérieur d'une composition musicale.
Lié à la composition et à l'organisation des formes et des couleurs. Pour Matisse, prendre conscience des rythmes engendrés par l'organisation des éléments picturaux est une nécessité qui conditionne l'impression d'unité au sein de l'œuvre et la fait s'imposer comme un organisme vivant. Cette rythmicité interne à l'œuvre est en partie induite par le geste de peindre, qui implique une relation au temps physiquement vécue. La prégnance du geste vécu dans sa pleine intensité s'impose dans l'art américain des années 1950 à travers la pratique du "dripping" et de l'"action-painting".	Rythme	Agencement et organisation de durées définies au préalable dans un temps donné, par rapport à une pulsation et un tempo et effectivement perçu par l'auditeur. Élément qui se rattache à la notion de durée.

Vocabulaire plastique		Vocabulaire musical
Dérive du verbe : teindre. Elle est liée à la couleur. Les teintes constituent le cercle chromatique .	Teinte	(voir couleur).
Se dit parfois pour désigner le degré d'épaisseur de la matière picturale et ses diverses qualités tactiles. On parle aussi d'empâtement.	Texture	Liée à la composition de la matière sonore, par exemple : épaisse, rugueuse, lisse, liquide, aérienne..
En peinture, on utilise plutôt le terme de sujet ou de motif. Par extension, " aller sur le motif " signifie peindre en plein air, devant le paysage.	Thème	Phrase musicale bien caractérisée, destinée à réapparaître dans la suite du morceau et surtout à rester aisément perceptible pour l'auditeur.
Il relève de la valeur d'une couleur, c'est-à-dire de son degré de clarté ou d'obscurité. Les tons forment toute la gamme des gris. Ils représentent aussi les divers degrés d'intensité de la couleur, du plus foncé au plus clair. Ton saturé : la plus grande intensité de la teinte. Ton dégradé : mélangé avec du blanc. Ton rabattu : mélangé avec du noir ou du gris. Ton rompu : mélangé avec la couleur complémentaire.	Ton	Le ton est un intervalle précis entre deux degrés de la gamme. Il est considéré comme l'unité d'intervalle. Il est également le son de référence : la tonique (donner le ton, à l'aide du diapason). Dans le langage courant, il est parfois synonyme de tonalité.
Elle est la dominante colorée d'une composition picturale. Chaque tableau présente une gamme colorée spécifique qui détermine une tonalité.	Tonalité	Caractère propre à toute musique fondée sur une hiérarchie entre les différents degrés de hauteur. Certaines notes deviennent ainsi plus attractives que d'autres (tonique, dominante...). Elle est déterminée par la tonique et le mode (majeur ou mineur) : Do M , la m.. Une œuvre classique occidentale est souvent caractérisée par sa tonalité principale de référence.
Terme lié au tissu utilisé comme support : la toile peinte. Des techniques telles que l'aquarelle laissent apparaître des couches successives, des surimpressions de passages de couleurs, qui constituent des strates, des jeux de trames. L'entrecroisement de lignes peut faire référence à des lignes mélodiques	Trame	Se dit d'un son prolongé, perçu comme continu bien que son détail soit plein de petites variations et généralement composé d'une superposition de différentes couches sonores. La polyphonie correspond à l'émission simultanée de plusieurs sons de hauteur différente et dans le langage courant à la superposition de plusieurs lignes mélodiques.
On peut parler de variation à propos de la peinture de plein air, ou à l'instar des impressionnistes, envisager les séries de Claude Monet (les cathédrales, les nymphéas), comme des recherches de variantes sur la lumière et de ses effets sur le paysage. Il s'agit alors d'une évolution au cours d'une durée, impliquant la notion de suite, de série, ou de multiple.	Variation	Varié un thème, c'est le répéter en apportant des modifications de toutes sortes, tout en le gardant comme structure. Chaque reprise du thème est une variation.
Terme attaché au domaine de la sculpture : trois dimensions dans un espace donné.	Volume	Terme plutôt attaché à l'intensité du son (augmenter/diminuer le volume).

# CEYLAN

(ANCIEN NOM DU SRI LANKA)

Selon les données historiques, l'île qui constitue aujourd'hui le Sri Lanka aurait été colonisée par des Indo-Européens environ cinq siècles avant notre ère. Ces derniers sont les ancêtres des Cinghalais d'aujourd'hui qui constituent le groupe ethnique majoritaire de l'île (environ 70% de la population du pays). Les Cinghalais parlent le cinghalais et sont bouddhistes.

Quant aux Tamouls en provenance du sud de l'Inde, ils tentèrent, au troisième siècle avant Jésus-Christ, de conquérir l'île que l'on appelait alors Ceylan. Ils représentent aujourd'hui la principale minorité du pays (entre 15% et 20% de la population). Les Tamouls parlent le tamoul et sont pour la plupart hindouistes.

Il semble que durant de nombreux siècles, les deux communautés se soient constituées de petits royaumes et qu'ils aient vécu dans une relative harmonie. Ainsi, les rois alternaient selon leur origine tamoule ou cinghalaise. De plus, les mariages mixtes étaient fréquents.

Puis, vinrent les conquêtes européennes. À la période portugaise (1508-1568) succéda la période hollandaise (1568-1796). Les deux régimes pratiquèrent la dualité administrative selon laquelle un système s'appliquait pour les Tamouls et un système distinct s'appliquait à l'égard de la majorité cinghalaise. Cependant, la plupart des documents officiels étaient rédigés en néerlandais ou en tamoul, le cinghalais étant ignoré à cette époque.

C'est dans ce contexte que commença la période britannique (1796-1948). Avec les Anglais, l'île de Ceylan fut administrée de façon unifiée pour la première fois de son histoire. Le système introduit par les Anglais, notamment le système d'éducation géré par l'État et l'Église anglicane, a suscité beaucoup moins d'hostilité chez les Tamouls hindouistes que chez les Cinghalais bouddhistes. Cette situation favorisa rapidement une surreprésentation de la minorité tamoule au sein des institutions d'études supérieures et des emplois importants de l'île de Ceylan. Cette forme de discrimination a fini par animer de forts sentiments nationalistes auprès de la majorité cinghalaise, prenant la forme d'animosité envers les Britanniques et les Tamouls. Afin d'apaiser la grogne, Londres octroya une autonomie interne à l'île de Ceylan en 1931.

Entre 1944 et 1948, le gouvernement britannique chargea la Commission Soulbury d'établir une constitution en vue de transférer pleinement le pouvoir aux habitants du Ceylan. Les Tamouls se sont vus refuser le privilège d'avoir droit à 50% de la représentation parlementaire et la nouvelle Constitution favorisa l'émergence de gouvernements pro-Cinghalais étant donné la composition démographique du pays. C'est dans ce contexte que l'île de Ceylan accéda à l'indépendance en février 1948.



Ceylan en 1742

# QUE S'EST-IL PASSÉ EN 1863 ?

## ÉDOUARD MANET PEINT *LE DÉJEUNER SUR L'HERBE*

Manet réalise l'une des plus grandes toiles de son œuvre. Elle sera exposée la même année au «Salon des refusés» et sera huée par les critiques par la nudité d'une femme déjeunant en compagnie de deux hommes vêtus. Dans cette œuvre, Manet rompt avec les techniques académistes pour utiliser avec originalité les caractéristiques du mouvement impressionniste.

## 1<sup>ER</sup> JANVIER : NAISSANCE DE PIERRE DE COUBERTIN

Pierre de Coubertin naît à Paris. Il est célèbre pour son engagement dans le domaine du sport. En 1894, il crée le Comité International Olympique (CIO) afin de rétablir les anciens Jeux olympiques antiques. Il dirigera cette institution entre 1896 et 1925. Il est également le fondateur des Éclaireurs français. Il décède d'une crise cardiaque le 2 septembre 1937 à Genève. Une médaille portant son nom récompense les athlètes ayant fait preuve d'esprit sportif lors des Jeux olympiques.

## 10 JANVIER : INAUGURATION DU PREMIER MÉTRO À LONDRES

Imaginé par Charles Pearson, le premier métro du monde est inauguré à Londres à 6 heures du matin. La ligne longue de 4 miles (6,5 kilomètres) permet de rallier Farringdon street à Paddington. Malgré les problèmes d'aération, il fonctionne à la vapeur. Durant cette première journée, le "London Metropolitan" transportera près de 30 000 passagers.

## 17 FÉVRIER : CRÉATION DE LA CROIX-ROUGE

Le suisse Jean-Henri Dunant fonde le Comité international de secours aux blessés de guerre, la Croix-Rouge. L'idée de fonder une organisation destinée à secourir impartialement les blessés vient du spectacle terrifiant auquel assista Dunant lors de la bataille de Solferino, le 24 juin 1859. La première convention de la Croix-Rouge se réunira en 1864. Elle accordera l'immunité au personnel de secourisme et sera reconnue par 14 pays. Le philanthrope suisse recevra le prix Nobel de la paix en 1901.

## 1<sup>ER</sup> JUILLET : AUX ETATS-UNIS, LA BATAILLE DE GETTYSBURG ÉCLATE

Après les deux offensives nordistes lancées en Virginie, le général sudiste Robert Lee décide d'envahir la Pennsylvanie. Arrivée non loin de Gettysburg, il aperçoit une division de l'armée du Potomac, alors commandée par le général Meade. L'affrontement est inévitable. Durant les deux premiers jours de la bataille, les troupes de Lee et de ses généraux Longstreet, Ewell et Hill ont l'avantage. Au bout du troisième jour, les troupes nordistes parviennent à casser l'offensive des confédérés. La situation s'inverse et oblige les sudistes à se retirer en Virginie. Dès lors, toute nouvelle offensive s'avèrera impossible. Les défenses des confédérés s'affaibliront de plus en plus. La bataille de Gettysburg est considérée comme la plus meurtrière de la guerre de Sécession.

## 6 JUILLET : CRÉATION DU CRÉDIT LYONNAIS

Grâce au spectaculaire développement industriel de Lyon, Henri Germain, fils d'un notable ayant fait fortune dans la soie, fonde la Société des dépôts et des comptes courants. Associé à des hommes d'affaires lyonnais et genevois enrichis par l'embellie économique du Second empire, la société financière installera son siège social à Paris en 1882.

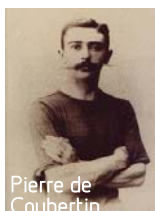
## 13 AOÛT : DÉCÈS DU PEINTRE EUGÈNE DELACROIX À L'ÂGE DE 65 ANS D'UN CANCER DE LA GORGE.

## 17 SEPTEMBRE : DÉCÈS DU POÈTE ALFRED DE VIGNY À L'ÂGE DE 66 ANS.

## 4 NOVEMBRE : LA CRÉATION DES *TROYENS*, OPÉRA D'HECTOR BERLIOZ EST ACCUEILLIE AVEC TIÉDEUR MAIS RESPECT.

## 18 DÉCEMBRE : NAISSANCE DE FRANÇOIS-FERDINAND D'AUTRICHE

L'archiduc d'Autriche, François-Ferdinand, naît à Graz, du mariage de Charles-Louis et Maria Annunziata. Après avoir rencontré de grandes difficultés à trouver une femme, ce qui était à l'époque une obligation d'Etat, et à faire face à la tuberculose qui le rongait, il généra de longues discussions quant à la question de la succession au sein de l'Empire d'Autriche. Il fut victime d'un attentat le 28 juin 1914 à Sarajevo, ce qui constitua le déclencheur de la Première Guerre mondiale.



Pierre de Coubertin



Le métro de Londres en 1863



La bataille de Gettysburg



Eugène Delacroix

---

# 1<sup>RE</sup> REPRÉSENTATION DES PÊCHEURS VUE PAR BERLIOZ

(EXTRAITS DU JOURNAL DES DÉBATS - 8 OCTOBRE 1863)

---



une jeune fille mystérieuse dont l'emploi est d'attirer sur les travaux sous-marins des Pêcheurs de Perles la bénédiction de Brahma. Mais elle doit rester vierge, toujours voilée, et ne pas laisser s'éteindre le feu sacré qu'elle est chargée d'entretenir, sous peine d'être enterrée vivante, comme les vestales de Rome, comme les vierges du soleil du Pérou. Or voici venir un beau jeune homme, un ancien ami du chef, qui le reconnaît et l'embrasse. Leïla, la jeune vestale, assiste à cette scène de reconnaissance, et son trouble devient manifeste en écoutant la voix de Nadir, le nouveau venu. Celui-ci, de son côté, examine la jeune fille qui, levant furtivement un coin de son voile, laisse entrevoir son visage. Nadir la reconnaît. « O ciel ! c'est bien lui ! - O ciel ! c'est bien elle ! ».

Les deux jeunes gens se sont aimés autrefois ailleurs. En se retrouvant ainsi à l'improviste, ils sentent leur amour redoubler. Mais le chef, lui aussi, aime Leïla, et le voilà qui commence à bouillonner de jalousie. Il épie son ami. Un soir qui Leïla, avec son réchaud allumé à côté d'elle, bénissait la mer du haut d'un promontoire élevé, Nadir s'avise de venir chanter à ses pieds. Elle l'entend, elle répond, elle s'approche, ils vont s'aborder, quand un coup de fusil tiré sur Nadir le fait disparaître. Il n'est pourtant pas mort, on l'a manqué. On l'a manqué, oui, mais les gardes du chef l'ont entouré et fait prisonnier. Il est atteint et convaincu d'avoir séduit Leïla, le conseil des sages s'assemble, et les deux amants sont condamnés à mort. Leïla sera enterrée vive, Nadir sera brûlé vif. Déjà voilà le pauvre jeune homme attaché, non dessus, mais contre un petit bûcher que surmonte la statue de Brahma. Une foule de femmes viennent danser en rond autour de lui. On va l'allumer, quand Leïla, tirant de son sein un collier de perles, le jette aux pieds du chef. Celui-ci le reconnaît pour un don fait autrefois par lui à une jeune fille qui lui avait sauvé la vie, cette jeune fille est devant ses yeux, c'est Leïla ! Une héroïque reconnaissance s'empare aussitôt de son cœur. « Qu'on détache le prisonnier ! crie-t-il à la peuplade, retirez-vous ! - Il faut qu'il meure ! Nous voulons le brûler. - Obéissez, je l'ordonne, vous avez juré de m'obéir. Je suis votre chef ! » Les Indiens obéissent et se taisent, mais non sans murmurer.

Resté seul avec les deux amants, le chef se sent devenir de plus en plus généreux. « Tu aimes Leïla, dit-il à Nadir, tu es aimé d'elle. Leïla m'a sauvé d'un danger terrible, je suis heureux de pouvoir lui prouver ma reconnaissance en vous sauvant tous les deux. Mais partez au plus vite, je ne pourrais bientôt plus contenir la fureur populaire, allez dans une autre patrie cacher votre bonheur. » Nadir et Leïla prennent aussitôt la fuite sans se le faire dire deux fois, et le chef s'arrange ensuite comme il peut avec ses enragés Indiens.

La partition de cet opéra a obtenu un véritable succès, elle contient un nombre considérable de beaux morceaux expressifs pleins de feu et d'un riche coloris. Il n'y a pas d'ouverture, mais une introduction chantée et dansée pleine de verve et d'entrain. Le duo suivant : « Au fond du temple saint » est bien conduit et d'un style sobre et simple. Le chœur qui se chante à l'arrivée de Leïla a paru assez ordinaire, mais celui qui le suit est au contraire majestueux et d'une pompe harmonique remarquable. Il y a beaucoup à louer dans l'air de Nadir, avec accompagnement obligé des violoncelles et d'un cor anglais, Morini, d'ailleurs, l'a chanté d'une façon délicieuse. Citons encore un joli chœur exécuté dans la coulisse, un passage à trois temps dans lequel un solo de violon produit un effet original. J'aime moins l'air de Leïla sur la montagne, il est accompagné d'un chœur dont le rythme est de ceux qu'on n'ose plus écrire aujourd'hui. Un autre air de Leïla, avec solo de cor, est plein de grâce, l'intervention d'un groupe de trois instruments à vent, supérieurement amenée et ramenée, y produit un effet d'une ravissante originalité. Il y a de l'ampleur et de beaux mouvements dramatiques dans le duo entre Nadir et Leïla : « Ton cœur n'a pas compris le mien ».

Je reprocherai seulement à l'auteur d'avoir un peu abusé dans ce duo des ensembles à l'octave. L'air du chef, au troisième acte, a du caractère, la prière de Leïla est touchante, elle le serait davantage sans les vocalises, qui, à mon sens, en déparent la fin.

M. Bizet, lauréat de l'Institut, a fait le voyage de Rome, il en est revenu sans avoir oublié la musique. A son retour à Paris, il s'est bien vite acquis une réputation spéciale et fort rare, celle d'un incomparable lecteur de partitions. Son talent de pianiste est assez grand d'ailleurs pour que, dans ces réductions d'orchestre qu'il fait ainsi à première vue, aucune difficulté de mécanisme ne puisse l'arrêter. Depuis Liszt et Mendelssohn, on a vu peu de lecteurs de sa force. Mais, sans doute, on l'eût comme à l'ordinaire claquemuré dans cette spécialité, sans l'intervention bienveillante de M. le comte Walewski et la subvention léguée au Théâtre-Lyrique par cet ami des arts au moment où il quittait le ministère. Les cent

« Théâtre-Lyrique.

Première représentation des *Pêcheurs de Perles*, opéra en trois actes, de MM. Michel Carré et Cormon, musique de M. Bizet. - Débuts, reprises.

Nous sommes dans l'Inde. Une peuplade de Pêcheurs de Perles imagine de se donner un chef. Un robuste gaillard a la confiance générale, et c'est sur lui que tombe le choix de la majorité. « Sois notre chef ! Nous t'obéirons, nous le jurons ! » Le nouvel élu est peu désireux de l'honneur qu'on veut lui faire, pourtant il accepte. Le voilà chef. Un autre personnage exerce encore dans la peuplade une influence extraordinaire : c'est



Léontine de Maésen, par Disderi.  
Dans le rôle de Leïla en 1863

mille francs dont M. Carvalho peut maintenant disposer annuellement lui donnent courage, et il ne recule plus devant les dangers que la plupart des prix de Rome passent pour faire courir aux directeurs des institutions musicales. La partition des *Pêcheurs de Perles* fait le plus grand honneur à M. Bizet, qu'on sera forcé d'accepter comme compositeur, malgré son rare talent de pianiste lecteur.

Morini, le gracieux ténor, a chanté le rôle de Nadir en habile chanteur et en musicien consommé. Sa voix est douce et flexible, et il sait faire un usage très heureux des sons de tête, qu'il ne prodigue pas, et de la voix mixte qu'il emploie toujours à propos. Ismaël, qui débutait ce soir-là, est un artiste de beaucoup de talent, il a cherché, on le voit, à remplir en province ce qu'on appelle en France les Martins, pour indiquer une voix de baryton qui emploie souvent les sons de tête et quelquefois les notes graves des vraies basses. Il a du style, du feu, mais une tendance à chanter un peu haut, contre laquelle il doit se tenir en garde.

Mlle de Maesen a bien réussi, malgré les restes d'un rhume qui l'avait tenue éloignée du théâtre pendant plus de dix jours. Sa voix a de la force et beaucoup de justesse : elle anime bien la scène, et sa vocalisation, sans être très facile, suffit à l'exécution des traits, qui ne sont pas d'une grande complication. Mlle de Maesen est une excellente acquisition pour le Théâtre-Lyrique. Il y a encore dans les *Pêcheurs de Perles* un petit rôle de brahmine que Guyot (une vraie basse) chante avec soin et d'une façon très musicale. »

# LA MUSIQUE

La musique des *Pêcheurs de Perles* est celle d'un jeune compositeur qui se cherche encore, mais dont on sent parfaitement le génie. À seulement 25 ans, Bizet livre une œuvre de très bonne facture et de belle qualité : plus d'un compositeur aurait voulu écrire, à son âge, une telle œuvre. Plusieurs passages de l'opéra font partie des plus belles pages de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

## DUO ZURGA / NADIR

### « C'EST TOI QU'ENFIN JE REVOIS »

#### ACTE I

---

(SOURCE : DOSSIER PÉDAGOGIQUE ELABORÉ PAR L'OPÉRA-COMIQUE)

Le duo est composé d'un récitatif (une séquence chantée et ponctuée par des accords d'orchestre : elle est destinée à faire avancer l'action) et d'un duo au cours duquel Zurga et Nadir partagent leur plaisir commun de se retrouver. On apprend dans cette scène qu'ils ont un jour aimé la même femme, mais qu'ils ont fait le serment d'oublier cet amour afin de rester ami pour toujours.

Cependant, grâce à la mise en musique de Bizet, on entend bien qu'ils sont tous deux encore sous l'emprise de l'amour. On ressent une pointe d'amertume chez Nadir lorsqu'il chante « De mon amour profond, j'ai su me rendre maître » : sans doute l'inflexion de la ligne mélodique à cet

endroit montre qu'il n'est pas tout à fait maître de ces sentiments. De la même façon, Zurga ne semble pas guéri. Une harmonie très inattendue et irrésolue surgit sous le dernier mot de la phrase : « Mon cœur a banni sa folie ».

Nadir rappelle à Zurga un événement de leur vie : le souvenir de la prêtresse de Candi. Bizet traite admirablement le souvenir jaillissant dans la mémoire de Zurga. L'orchestre disparaît quasiment en ne laissant que les violoncelles et les contrebasses en pizzicati (les instrumentistes pincent les cordes au lieu de les frotter avec l'archet). Zurga semble hypnotisé par ce souvenir : « C'était le soir ! ».

S'ensuit un air en deux parties : la première évoque le souvenir de la déesse de Candi, la seconde célèbre l'amitié de Zurga et Nadir. Le chant de Nadir est solennel, l'accompagnement de l'orchestre est serein, la mélodie de la flûte est ample et planante. Tout cela illustre la majesté et la pureté qui se dégagent de la déesse avançant sous le regard de la foule. La chaleur des lignes mélodiques et l'amplitude de l'orchestre font entendre à l'auditeur que ce souvenir est brûlant dans le cœur des deux hommes. Mais la ligne de flûte reste tout à coup en suspension : l'instrument tient sa note qui est reprise par la sonorité plus tendue du hautbois. Ce changement nous entraîne dans un passage très court illustrant la rivalité grandissante des deux hommes. On retrouve ici l'image musicale du feu tel qu'on peut l'entendre aussi dans le *Don Giovanni* de Mozart. Brusquement, les sentiments positifs reprennent le dessus dans les esprits de Nadir et Zurga : ils chantent un hymne à leur amitié éternelle.



C'est le moment de l'opéra où Nadir reconnaît la voix de Leïla. Cet air est un des passages les plus célèbres de l'œuvre. Il est écrit pour une voix de ténor, la voix couramment attribué au rôle des jeunes amants dans les opéras de cette période. La mélodie est douce et ondoiyante. Elle est tellement expressive, qu'on joue parfois cet air sans les paroles, un instrument remplaçant la voix. Il est composé de deux couplets :

---

## LA ROMANCE DE NADIR

### ACTE I

(SOURCE : [HTTP://MEDIATHEQUE.CITE-MUSIQUE.FR](http://mediatheque.cite-musique.fr))

---

« *Je crois entendre encore,  
Caché sous les palmiers,  
Sa voix tendre et sonore  
Comme un chant de ramier !  
O nuit enchanteresse !  
Divin ravissement !  
O souvenir charmant !  
Folle ivresse ! Doux rêve !*

*Aux clartés des étoiles,  
Je crois encore la voir,  
Entrouvrir ses longs voiles  
Aux vents tièdes du soir !  
O nuit enchanteresse !  
Divin ravissement !  
O souvenir charmant !  
Folle ivresse ! Doux rêve ! »*

L'air est introduit par un doux solo de cor anglais, auquel répondent les violoncelles. Ce solo installe le rythme de la mélodie qui va suivre. Bizet utilise dès le début un orchestre réduit pour souligner l'intimité de cette scène.

La mélodie de Nadir alterne des notes tenues au balancement d'un rythme ternaire. Elle doit être chantée avec une grande douceur. L'orchestre soutient le chanteur avec délicatesse, toujours dans une nuance pianissimo et entretient l'atmosphère intime et suave. Les violons doublent la mélodie en jouant en sourdine et seuls deux violoncelles répondent au chant.

La mélodie a un mouvement général ascendant. La note la plus aiguë arrive à la fin du couplet, après un crescendo et un élan rythmique, et est soulignée par un point d'orgue. Mais elle doit être chantée avec douceur. L'élan en est en partie interrompu. Bizet illustre ainsi musicalement la contradiction entre l'amour de Nadir pour Leïla et l'interdit imposé par sa promesse à Zurga, et crée un moment de grande expressivité.

Le deuxième couplet est construit sur les mêmes éléments que le premier. Bizet lui donne une plus grande intensité, mais toujours contenue. Le timbre des violons en sourdine est remplacé par l'association de celui de la flûte et du cor anglais. Les réponses des violoncelles sont doublées par les altos. Et un nouvel élément rythmique joué aux violons ornemente la mélodie.

#### PISTES PÉDAGOGIQUES :

— Écouter le mouvement lent de la *Symphonie en ut* de Georges Bizet, composée avant *Les Pêcheurs de Perles* et le comparer à la Romance de Nadir (mélodie, instrumentation).

— La « romance » sous différentes déclinaisons : souvent employée dans l'opéra, la romance, chantée ou parlée, est un genre indépendant. Chantée, elle a précédé la mélodie et lied dans les salons du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle. Elle peut être également uniquement instrumentale. Rechercher des auteurs de romances, écouter d'autres romances, avec ou sans paroles. (exemples d'œuvres : Romance de Charles Cros, Romances de Claude Debussy, Romance oubliée de Franz Liszt, Romances sans paroles de Félix Mendelssohn, les Romances pour violon de Ludwig van Beethoven, La Romance de Paris de Charles Trénet)

---

## DUO NADIR / LEÏLA « Ô DIEU BRAHMA » - ACTE I

(SOURCE : DOSSIER PÉDAGOGIQUE ELABORÉ PAR L'OPÉRA-COMIQUE)

---

Ce passage comporte plusieurs niveaux de lecture et la musique aide beaucoup à les comprendre, grâce aux caractères différents qu'elle donne clairement aux protagonistes. Leïla chante des invocations au dieu Brahmâ et à la déesse Siva. Ses vocalises suaves, pures et brillantes tranchent avec le caractère des réponses du chœur. Leïla, en invoquant le dieu et la déesse, s'adresse à Nadir dont on comprend qu'elle est aussi amoureuse : « Pour toi, pour toi que j'adore, ah ! je chante encore ». À l'opposé, le chœur ponctue le chant de Leïla par des mélodies qui rappellent l'opéra italien. Le caractère païen et naïf des Pêcheurs, qui ne comprennent pas encore le sens du chant de Leïla, est mis en avant de

cette façon. Au milieu du chœur et de Leïla se trouve Nadir qui se réveille au son des vocalises de la prêtresse. Il apparaît alors que Leïla et la prêtresse de Candi, à laquelle Nadir faisait allusion dans sa romance, sont une seule et même personne. Cette séquence est un condensé de toute la dramaturgie de cet opéra. Elle révèle les talents de compositeur de Bizet et sa capacité à mettre en avant la psychologie des personnages grâce à la musique.

---

# CAVATINE DE LEÏLA

## ACTE II

### « ME VOLÀ SEULE DANS LA NUIT »

(SOURCE : DOSSIER PÉDAGOGIQUE ELABORÉ PAR L'OPÉRA-COMIQUE)

---

d'une ravissante originalité » dit Berlioz. La joie et le bonheur de Leïla sont soutenus par les arpèges des clarinettes et la chaleur de l'accompagnement des cordes. Cette cavatine est l'un des passages les plus réussis de cet opéra par la qualité du lien entre le texte, l'écriture musicale et l'instrumentation.

Le récitatif évoque, par l'agitation de l'orchestre, l'angoisse et la peur de Leïla face à l'obscurité de la nuit. L'instrumentation et les harmonies mettent en valeur certains mots comme dans la phrase « Je frissonne, j'ai peur et le sommeil me fuit » avec l'entrée suggestive du basson. Les cors ensuite assument la transition vers la cavatine qui contraste dans son caractère avec le récitatif. À l'angoisse succède la sérénité et l'apaisement. La sonorité des cors évoque le calme et la nature environnante qui permettent finalement à Leïla d'évoquer son amour pour Nadir. Le motif des flûtes et des clarinettes, tout en légèreté, « produisent un effet

---

# CHANSON DE NADIR

## DUO AVEC LEÏLA - ACTE II

### « DE MON AMIE, FLEUR ENDORMIE »

(SOURCE : DOSSIER PÉDAGOGIQUE ELABORÉ PAR L'OPÉRA-COMIQUE)

---

tion à l'auditeur qu'il évolue sur sa barque. Nadir s'approche de la roche où se trouve Leïla qui entend sa voix. La chanson sensuelle de Nadir est écrite en deux strophes mélodiquement identiques : elle se développe par-dessus un accompagnement de harpe très simple qui fait toute son originalité.

Ensuite l'orchestre s'agite pour évoquer l'impatience et la fébrilité de Nadir accostant et de Leïla apercevant son amant. Le sommet de ce passage est bien évidemment la prière de Leïla enjoignant Nadir de partir pour éviter la mort : « Ah ! va-t'en, la mort est sur tes pas, Ah, pitié, éloigne-toi ». À cette séquence d'un dramatisme extrême succède un duo d'une grande tendresse entre Nadir et Leïla. Amené par la flûte et la clarinette en solo, comment ne pas y entendre une allusion à la romance de Nadir au travers des ponctuations régulières des cordes ? La mélodie exposée par l'amant est ensuite reprise par Leïla : cette écriture musicale permet de mettre l'accent sur leur amour réciproque et leur envie de ne former plus qu'un dans l'amour.

L'agitation de la partie centrale de ce duo contraste avec la partie précédente : « J'avais promis d'éviter ta présence ». Au milieu de ce chant d'amour réapparaît le terrible serment de Nadir et Zurga qui empêche les deux amants de vivre librement leur amour. Mais le climat s'apaise vite pour laisser la place à la vivacité de leurs sentiments réciproques : « Mon cœur charmé avait lu dans ton cœur ». La reprise de la mélodie initiale du duo, dans le mode majeur cette fois, vient conclure cet hymne à l'amour. Celui-ci est stoppé par l'arrivée de Nourabad et des *Pêcheurs de Perles* qui prennent sur le fait les deux amants.

Cette séquence est essentielle dans l'opéra. Leïla et Nadir se sont séduits par leurs chants, à distance. Ce moment de l'opéra constitue leur première rencontre.

Le livret indique « Le son d'une guzla se fait entendre dans la coulisse ». Bizet prend le parti d'employer le hautbois placé en coulisse pour évoquer cet instrument, une sorte de violon avec une seule corde. Bizet joue avec son orchestre en le plaçant en partie dans la fosse et en partie en coulisse pour produire des effets de lointain. Nadir lui-même chante sa mélodie en avançant de la coulisse vers la scène pour donner la sensation

---

# DUO LEÏLA / ZURGA

## ACTE III, 1<sup>ER</sup> TABLEAU, N°12

### « JE FRÉMIS, JE CHANCELLE »

---

Comme le laisse deviner le chromatisme des violons et des clarinettes, qui semblent ne pas pouvoir se rencontrer dans leur fuite parallèle, Leïla et Zurga sont aussi mal à l'aise l'un que l'autre. Le double aparte qui forme l'introduction de ce duo commence d'une façon assez banalement italienne : « je frémis, je chancelle », mais peu à peu, avec l'émergence d'un contrechant du cor sous la plainte « Hélas » puis, quand Zurga intervient, le dessin si expressivement torturé des altos et les entrées successives des autres instruments, Bizet peint magistralement les mouvements intérieurs qui agitent les personnages et vont les pousser à se parler.

« ZURGA :

*Qu'ai-je vu ? Oh ciel, quel trouble !  
Tout mon amour se réveille à sa vue !  
Près de moi qui t'amène ?*

LEÏLA :

*J'ai voulu te parler à toi seul !*

ZURGA (aux pêcheurs) :

*C'est bien, vous, sortez ! (Ils se retirent  
et laissent retomber la draperie qui  
ferme l'entrée de la tente)*

LEÏLA (simultanément avec Zurga) :

*Je frémis, je chancelle, de son âme cruelle,  
Hélas, hélas, que vais-je obtenir ?  
Sous son regard, l'effroi vient me saisir.*

ZURGA (simultanément avec Leïla) :

*Je frémis devant elle, Leïla, qu'elle est belle !  
Oui, plus belle encore au moment de mourir.*

ZURGA (A Leïla) :

*Ne tremble pas, approche, je t'écoute*

LEÏLA (simultanément avec Zurga) :

*Zurga, je viens demander grâce,  
Par Brahma, par le ciel, par tes mains  
que j'embrasse,*

*Épargne un innocent, épargne un innocent  
et ne frappe que moi !*

*Pour moi je ne crains rien Zurga,*

*Mais je tremble pour lui !*

*Ah ! sois sensible à ma plainte et de-  
viens notre appui.*

*Il me donne son âme, il est tout mon  
amour... ardente flamme, hélas, voici  
son dernier jour !*

*Ah ! pitié, Zurga !*

ZURGA (simultanément avec Leïla) :

*Tout son amour, son dernier jour.*

LEÏLA :

*Par ma voix qui supplie, ah laisse toi  
fléchir, accorde-moi sa vie Zurga, je  
t'en conjure, accorde-moi sa vie pour  
m'aider à mourir !*

ZURGA (simultanément avec Leïla) :

*Pour t'aider à mourir !*

*Ah ! Nadir ! J'aurais pu lui pardonner  
peut-être et le sauver, car nous étions  
amis.*

*Mais tu l'aimes, tu l'aimes.*

*Ce mot seul a ranimé ma haine et ma  
fureur.*

LEÏLA (simultanément avec Zurga) :

*Grand dieu, je frémis.*

ZURGA (simultanément avec Leïla) :

*En croyant le sauver, tu le perds pour*

*jamais, plus de prière vaine, je suis ja-  
loux, comme lui Leïla, comme lui, je  
t'aimais.*

LEÏLA (simultanément avec Zurga) :

*Par grâce, par pitié, jaloux !*

LEÏLA (simultanément avec Zurga) :

*De mon amour pour lui, tu m'oses faire  
un crime,*

*Ah du moins dans sang, ne plonge pas  
tes bras,*

*Ah que de sa fureur, seule je sois victime*

*Par pitié, par le ciel, eh bien va,*

*Venge-toi donc, cruel, va.*

ZURGA (simultanément avec Leïla) :

*Son crime est d'être aimé quand je ne  
le suis pas,*

*En voulant le sauver, tu le perds pour  
jamais,*

*Tu l'aimes, tu l'aimes, il doit périr.*

LEÏLA (simultanément avec Zurga) :

*Je te maudis, je te hais, pour jamais !*

ZURGA (simultanément avec Leïla) :

*O, fureur, o fureur ! »*

# L'ARGUMENT

## LES PERSONNAGES

- Leïla, prêtresse de Brahma / soprano
- Nadir, un pêcheur / ténor
- Zurga, chef des pêcheurs / baryton
- Nourabad, grand prêtre de Brahma / basse
- Pêcheurs, Indiens, Brahmanes

## ACTE 1

### Une plage de l'île de Ceylan.

Les pêcheurs reviennent comme chaque année sur le lieu de pêche que leur ménage la mousson. Zurga est élu chef du clan. Arrive Nadir, ami de toujours de Zurga. Ensemble, ils évoquent leur passé, et leur passion d'autrefois pour une prêtresse entrevue à Candi. Tous deux l'avaient fuie pour ne pas compromettre leur amitié. Les anciens du village sont allés chercher celle qui, virginale, devra par ses chants apaiser la mer et favoriser la pêche. La tradition rituelle exige que la jeune fille ait fait vœu de chasteté. Nadir reconnaît alors en Leïla celle dont ils étaient tous deux épris. Leïla reconnaît Nadir qu'elle avait revu en secret.

## ACTE 2

### Les ruines d'un temple.

Leïla se repose. Le prêtre Nourabad lui rappelle ses engagements. Elle lui raconte comment elle a un jour risqué sa vie pour sauver un étranger. Celui-ci lui avait offert un collier. Plus tard, Nadir rejoint Leïla. Les jeunes gens se déclarent leur amour et décident de se retrouver là, chaque soir, mais le grand prêtre les découvre et ameute les pêcheurs et Zurga. Celui-ci reconnaît en Leïla la prêtresse de jadis. Pris de jalousie, il condamne les deux traîtres à mort. Une tempête se lève. Les pêcheurs, terrorisés, sont persuadés qu'il s'agit de la vengeance des Dieux offensés.

## ACTE 3

### Scène 1

Zurga se lamente et regrette sa cruauté. Leïla essaie d'obtenir de lui la grâce de Nadir, mais elle ne réussit qu'à aiguïser la jalousie de Zurga. Avant qu'on ne l'emmène, elle lui demande de donner, après sa mort, son collier à sa mère. Zurga reconnaît dans le bijou celui qu'il avait offert à l'adolescente qui l'avait sauvé jadis.

### Scène 2

Les pêcheurs attendent l'aube pour exécuter Nadir et Leïla, mais surgit Zurga : le camp brûle. Tous se précipitent. Zurga, qui a allumé l'incendie pour créer une diversion, délivre Nadir et Leïla, les forçant à s'enfuir. Il reste seul...



---

## NOTE DE MISE EN SCÈNE

### NADINE DUFFAUT

---



Nadine Duffaut obtient une maîtrise de musicologie en Sorbonne, avec pour maîtres Messieurs Chailley et Dufourcq, ainsi qu'Huguette Dreyfus. Elle fréquente parallèlement la classe de chant de Camille Mauranne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Elle est successivement chef de chant à l'Opéra de Rennes, chef des chœurs à l'Opéra-Théâtre d'Avignon, dont elle dirigera également la Maîtrise. Elle crée sa propre école d'art lyrique (Vocal Académie) où elle signe ses premières mises en scène (*La Grande Duchesse de Gerolstein*, *La Chaste Suzanne*...). Le Théâtre de Tourcoing l'accueille pour la mise en scène de *La Bohème*, l'Opéra de Nice pour celle de *La Fille du Tambour-Major* et l'Opéra de Vichy l'invite en juillet 2003 pour reprendre la production de *Tosca* qu'elle avait proposée en juin 2003 à Avignon.

Au cours de la saison 2003-2004, elle est invitée par l'Opéra Royal de Wallonie pour *Les Mousquetaires au Couvent*, par l'Opéra de Toulon et le Grand Théâtre de Reims pour *Ciboulette*, qu'elle met en scène auparavant à Avignon.

La saison 2004-2005 la conduit à Toulouse pour *La Vie parisienne*. Par ailleurs, elle assure en avril 2006 la nouvelle production de *La Traviata* à l'Opéra de Massy, reprise à Metz. L'Opéra-Théâtre d'Avignon et des Pays de Vaucluse l'accueille de nombreuses fois, notamment pour *Carmen*, *Le Nègre des Lumières*, *La Mélodie du Bonheur*.

Après *Carmen* aux Chorégies d'Orange en 2008, elle signe en 2009/2010 les mises en scène des *Pêcheurs de Perles* à Metz et Toulon, *Cendrillon* et *La Vie parisienne* à Massy, *Manon* à Avignon et Reims. Dernièrement, elle a monté *Le Dernier jour d'un condamné* à Debrecen (Hongrie), *I Capuleti e i Montecchi* à Avignon qu'elle reprend à Tours en février. En mars, elle est à Limoges pour *Tosca*. A l'Opéra de Massy, elle signe la mise en scène de *Manon*, *Cendrillon* et *Carmen*.

---

# CHORÉGRAPHIE

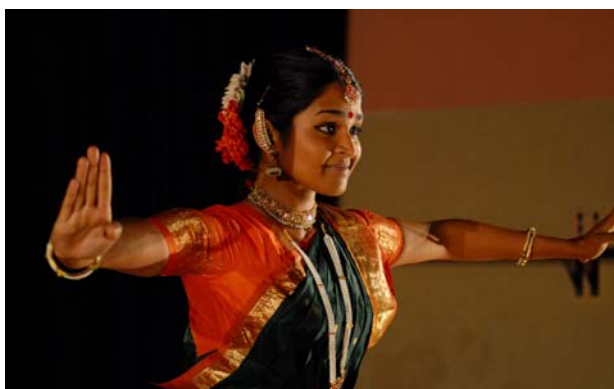
## COMPAGNIE JULIEN LESTEL ET MALLIKA THALAK

---



du Château de Versailles, les nuits de feux de Chantilly, les Aquascénies d'Aix-les-Bains, les Pyroconcerts de Talloires. Egalement pour la ville de Grenoble pour le 60<sup>e</sup> anniversaire de la Libération des camps de concentration ou pour la ville de Nohant au Château d'Ars, pour le bicentenaire de la naissance de George Sand. Il travaille ainsi avec des metteurs en scène comme Jean-Eric Ougier et collabore avec des artistes de grand renom comme les comédiens Macha Méril, Marie-Christine Barrault, Pierre Arditi, les pianistes François René Duchâble et Jean-Marc Luisada, le violoniste Laurent Korcia, le compositeur Karol Beffa.

Les *Pêcheurs de Perles* sont sa première réalisation pour un opéra.



### MALLIKA THALAK

Après une initiation à la danse classique ballet, Mallika découvre le bharatanatyam à Paris auprès du professeur Shri Thayalasingam au centre Nartanalaya. Elle étudie avec lui le style Kalakshetra pendant près de 10 ans tout en poursuivant sa scolarité.

Née de parents malayales (originaires du Kerala au Sud Ouest de l'Inde) elle y va régulièrement travailler avec Kalamandalam Kshemavathy, danseuse et chorégraphe de Mohiniattam mais également de Bharatanatyam, consacrée Padmashree (équivalent de « Chevalier de la légion d'honneur » en France) en 2011 par le gouvernement indien.

Après l'obtention d'un Master professionnel en Médiation interculturelle, elle part en 2009 en Inde avec une bourse ICCR / Egide (bourse franco

indienne) afin de travailler avec Shri V.S.M.Selvam (fils de Muthuswamy Pillai) dans le style Pandanallur. Depuis 2006 Mallika est partagée entre l'Inde et la France. A Paris elle travaille régulièrement auprès de Malavika et en Inde auprès de Shri V.S.M.Selvam, le nrta (aspect technique de la danse indienne) et l'abhinaya (aspect narratif de la danse indienne). Elle a suivi par ailleurs les cours de danse contemporaine de la chorégraphe et danseuse indienne Padmini Chettur à Chennai. Enfin elle complète sa formation en danse avec une formation en chant carnatique (Inde du Sud) auprès de Smt Anuja Rajasimhan.

Mallika est danseuse pour la Compagnie Prana depuis 2007. Elle participe à la création *Gopika* et à la création *Ganga* qui a été donnée au Festival de l'Oh en juin 2011. Elle participe également au projet "cours interactif" de la chorégraphe *Blanca Li* dans le cadre de la Fête de la danse au Grand Palais en septembre 2011.

## LES CHANTEURS LYRIQUES CANTOR / CANTATRICE

Selon que l'on soit un homme, une femme ou un enfant, le chant lyrique connaît une classification spécifique par tessiture. À savoir la partie de l'étendue vocale ou de son échelle sonore qui convient le mieux au chanteur, et avec laquelle il évolue avec le plus d'aisance.

Les tessitures sont associées à des caractères : en général, **les méchants** ou les représentants du destin (moins vengeresses) comme Méphistophélès dans *Faust*, Le Commandeur dans *Don Giovanni* ou Zarastro dans *La Flûte Enchantée* sont **basses**.

**Le héros** est **ténor** ou **baryton**. Le baryton est plus un double vocal du héros, l'ami, un protagoniste, un intrigant.

**Les héroïnes**, âmes pures bafouées, victimes du destin, sont **sopranos** comme Gilda dans *Rigoletto* ou concernent les rôles travestis : Chérubin dans *Les Noces de Figaro*, Roméo dans *Les Capulets et les Montaigus* ou Octavian dans *Le Chevalier à la Rose*. Il existe des sopranos lyriques, légers, coloratures selon la maturité vocale du personnage.

On associe également à des compositeurs des caractères vocaux (soprano wagnérienne, verdienne). Ils ont composé spécifiquement pour valoriser ces tessitures.

**Les matrones, servantes, nourrices, confidentes**, pendant négatif ou positif de l'héroïne sont souvent des **mezzo-sopranos** mais elles peuvent endosser le rôle principal, comme *Carmen* de Bizet ou Marguerite du *Faust* de Gounod.

Une voix plus rare, la **contralto** ou **alto** est la voix la plus grave qui possède une sonorité chaude et enveloppante, par exemple : Jezibaba, la sorcière de *Rusalka*.

Enfin, les enfants sont assimilés à des sopranes, ils interviennent fréquemment en chorale, comme dans le Chœur des Gamins de *Carmen*.

Et quand tout ce beau monde se met à chanter ensemble : duos d'amour, trio, quatuor, quintette (Rossini est le spécialiste des disputes et autres règlements de compte familiaux), c'est l'occasion d'entendre les complémentarités entre tessitures masculines et féminines.

**Il n'est pas exagéré de comparer la vie professionnelle d'un chanteur d'opéra à celle d'un sportif de haut niveau.**

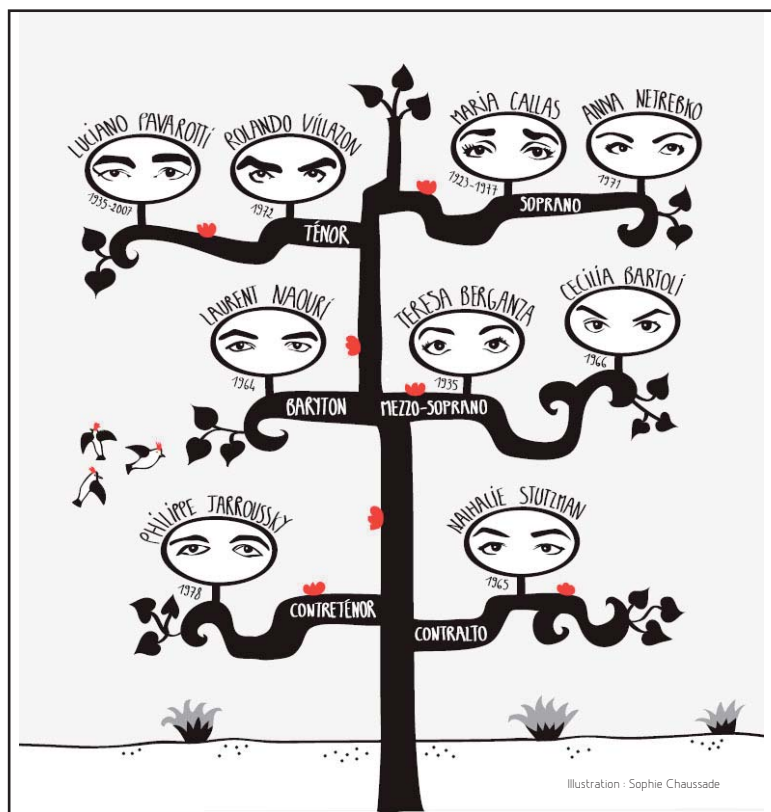
Acquérir une voix lyrique, c'est-à-dire une voix cultivée, prend plusieurs années. Il faut commencer jeune, après la mue pour les garçons et vers 17 ou 18 ans pour les filles. La voix lyrique se distingue par la tessiture et la puissance. Le corps est l'instrument de la voix car il fait office de résonateur.

Le secret de la voix lyrique réside dans le souffle. Il faut apprendre à stocker méthodiquement l'air, puis chanter sans que l'on sente l'air sur la voix. Cela nécessite d'ouvrir la cage thoracique comme si l'on gonflait un ballon, c'est une respiration basse, par le ventre, maintenue grâce au diaphragme. Cette base permet ensuite de monter dans les aigus et de descendre dans les graves, sans que la voix ne soit ni nasale ni gutturale.

Les vocalises, basées sur la prononciation de voyelles, consonnes, onomatopées servent à chauffer la voix en douceur et à la placer justement.

Vous pouvez être surpris de voir l'expression du visage des

chanteurs lorsqu'ils sont plongés dans l'interprétation d'une œuvre. Les mimiques, la gestuelle des chanteurs que l'on peut trouver caricaturales, sont souvent des aides techniques. Il faut dégager le voile du palais comme un bâillement, écarquiller les yeux d'étonnement.



# LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE



## La clarinette

Son nom vient du latin « clarus » qui signifie clair. Elle a été inventée en Allemagne à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à partir d'un instrument préexistant : le chalumeau dont-on a augmenté l'étendue. Elle est modifiée au XIX<sup>e</sup> siècle. pour atteindre le perfectionnement que nous lui connaissons aujourd'hui. Il en existe une multitude de types, plus ou moins graves. Il s'agit de l'instrument à vent possédant la plus grande étendue : 45 notes.

---

## LES INSTRUMENTS A VENT LES BOIS

---

## Le hautbois



Le hautbois d'orchestre actuel est d'origine française. Il tient sa facture moderne d'un perfectionnement du début du XX<sup>e</sup> siècle. Employé davantage dans l'orchestre à l'époque romantique, il revient actuellement comme instrument soliste. Le hautboïste donne le « LA » à l'orchestre lorsqu'il s'accorde.



## Le basson

Le basson est de la famille du hautbois. La sonorité du basson est mordante dans le grave et étouffée dans l'aigu. Le dulcian est l'ancêtre du basson qui permet un jeu plus aisé. Au XIX<sup>e</sup> siècle. le basson allemand se différencie du basson français, si bien qu'il faut un grand travail pour passer de l'un à l'autre. Le basson allemand est le plus joué.



## Le saxophone

Le saxophone est de la famille des bois mais n'a jamais été fabriqué en bois. Le saxophone a été inventé par le belge Adolphe Sax en 1846. Il souhaitait créer un nouvel instrument pour l'orchestre et en fit la publicité auprès des compositeurs de son époque comme Berlioz. Mais c'est plus la musique militaire et le jazz qui le rendirent célèbre.



## La flûte traversière

Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Théobald Bøehm développe et améliore considérablement la flûte qui est un instrument très ancien. Elle n'a pas évolué depuis. Il positionna tous les trous nécessaires à leur emplacement idéal pour jouer dans toutes les tonalités. Il ne tient pas compte de la "jouabilité" : il y a bien plus de trous que le joueur ne possède de doigts. Ils sont, de plus, placés parfois hors de portée. Ensuite, il mit au point le mécanisme qui permet de boucher et déboucher les trous.



### Le cor

Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, le cor, ou trompe de chasse, est limité comme le clairon qui peuple nos fanfares. Il a été plusieurs fois amélioré, en y ajoutant des pistons, pour pouvoir figurer dans l'orchestre. Il devient « cor d'harmonie » avant de devenir « cor chromatique » et enfin « double cor » en acquérant de nouvelles sonorités au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

# LES INSTRUMENTS A VENT

---

## LES BOIS

---

### Le trombone



L'origine du trombone est très ancienne. Il descend de la saqueboute utilisée au Moyen-Age. Son succès connaît des hauts et des bas. Il disparaît et revient plusieurs fois au goût du jour. C'est au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il revient définitivement. Sa coulisse est apparue au IX<sup>e</sup> siècle, cette originalité donne des possibilités uniques qui attireront de nombreux compositeurs.

### La trompette



La trompette est un très ancien instrument de musique. Fabriquée en os, en bois, en cornes ou utilisant des coquillages, elle servait à communiquer, donner l'alarme ou effrayer des ennemis, des animaux dangereux. Dans son évolution, elle garde un côté guerrier et militaire. Les cérémonies romaines sont ponctuées de sonneries à la trompette. Les casernes aujourd'hui sont encore rythmées par le clairon. Les chasseurs sonnent le cor lors des battues. La trompette reste longtemps un instrument limité avant l'invention du piston qui lui donne son allure actuelle.



### Le Tuba

Le tuba a une histoire complexe. « Tuba » signifie « trompette » en latin et n'a pas toujours désigné l'instrument que nous connaissons aujourd'hui. C'est au XIX<sup>e</sup> siècle qu'Adolphe Sax et l'invention des pistons lui donnent la forme que nous pouvons voir dans les orchestres symphoniques



### Le violon

Il se situe au terme de l'évolution des cordes à archet. Ses ancêtres datent du IX<sup>e</sup> siècle au moins auxquels furent ajoutées petit à petit des caisses de résonance. Au XVIII<sup>e</sup> siècle il remplace les violes de gambe dans la musique de chambre comme dans les orchestres symphoniques. Pour tous les luthiers, le modèle de référence est celui du célèbre Antonio Stradivari (1644-1737).

---

## LES CORDES

### LES CORDES FROTTÉES

---

### L'alto



Il est plus grand que le violon sans que sa taille soit clairement définie : elle peut varier de 10 centimètres. En fait, la forme de l'alto n'est pas la forme idéale qu'il devrait avoir. Pour sa tonalité, il devrait être plus gros, plus grand. Mais il doit garder une taille jouable, peu épais pour pouvoir se loger sur l'épaule de l'altiste, ne pas avoir

un manche trop grand... Bref, l'alto est un compromis. Seul son timbre est clairement reconnaissable, très chaud dans les graves. Il a longtemps été le parent pauvre des orchestres. Quelques œuvres pour alto ont été écrites par des compositeurs romantiques tel Carl Ditters von Dittersdorf.

### Le violoncelle



Les premiers violoncelles apparaissent au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Ils viennent concurrencer fortement l'instrument roi de l'époque : la viole. Le rejet a été très fort en France et il devient populaire par l'Allemagne où J.S. Bach lui consacre ses très célèbres Suites pour violoncelle seul. Longtemps contenu à des rôles d'accompagnement, c'est avec les orchestres symphoniques modernes qu'il s'installe définitivement.

### La contrebasse



La contrebasse est le plus grand (entre 1,60m et 2m) et le plus grave des instruments à cordes frottées. Elle est apparue plus tardivement que les violons, altos et violoncelles. Les partitions d'orchestre pour contrebasse se contentent souvent de doubler les violoncelles à l'octave inférieure. Mais la richesse de son jeu a incité les compositeurs à lui consacrer plus de place.

Les jazzmen l'affectionnent particulièrement et ont inventé de nombreux modes de jeux avec ou sans archet, voire même avec l'archet à l'envers, côté bois.



### La harpe

La harpe fait partie des instruments les plus vieux qui existent : sa première forme remonte à l'époque égyptienne (vers 2000-3000 av. J.C.). Elle a été très prisée au Moyen-Âge. C'est en 1697 qu'un allemand invente un mécanisme à pédales qui lui redonne du succès.

---

## LES CORDES

### LES CORDES PINCÉES

---

### Le clavecin



Le clavecin peut être muni de un, deux ou trois claviers. Il apparaît au début du XVI<sup>e</sup> siècle, dérivé du psaltérion. Tout d'abord simple remplaçant du luth comme instrument d'accompagnement du chant, il prend une importance croissante jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Puis il est abandonné pour le pianoforte avant de réapparaître au XX<sup>e</sup> siècle avec la grande claveciniste Wanda Landowska.

### Les cordes frappées : le piano



Le piano que nous connaissons aujourd'hui est le fruit d'une très longue évolution. L'antique tympanon fût le premier des instruments à cordes frappées. Mais c'est le clavicorde qui est le précurseur de notre piano. Toutefois, entre le clavicorde et le piano, tous deux à cordes frappées, deux siècles s'écoulaient où le clavecin, à cordes pincées, fait son apparition. Il faut attendre la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que la technique des cordes frappées satisfasse enfin les compositeurs.

---

## LES PERCUSSIONS

---

La famille des percussions se répartie en deux catégories. Les membranophones et les idiophones.



Les membranophones sont construits autour d'une membrane ou de cordes qui vibrent au-dessus d'une caisse de résonance lorsqu'on les frappe. Le son est amplifié par cette caisse. On peut citer les tambours (membrane), les cymbalums (cordes).

Les idiophones sont les instruments dont le corps est lui-même l'élément sonore. Citons les castagnettes, les carillons ou le triangle.

# L'ACTION CULTURELLE

## DÉCOUVRIR L'ENVERS DU DÉCOR

### SCÈNES PIANO scolaires (niveau élémentaire)

Mardi 6, mercredi 7 et vendredi 9 mai 2014 - A partir de 14h

Les plus petits sont invités avec leurs classes aux répétitions au moment des scènes orchestres (séance de travail des solistes et du chœur en costumes, avec le metteur en scène, le chef d'orchestre, les musiciens).

Le temps d'un ou deux actes de l'Opéra, sur le plateau de la grande salle, retrouvez l'émulation des derniers instants avant la pré-générale avec les ajustements du décor et des lumières.

Renseignements au 01 69 53 62 26

(inscriptions par l'intermédiaire de la fiche projet, dans la limite des places disponibles)

### VISITES GUIDÉES scolaires

Il est possible d'organiser toute l'année des visites de l'Opéra pour les scolaires (en fonction du planning de production). De l'entrée des artistes à la grande salle le public est invité à se plonger dans l'univers fascinant du spectacle. La fosse d'orchestre, les dessous de scène, la machinerie dévoilent quelques-uns de leurs secrets.

Renseignements et inscriptions au 01 69 53 62 26 (dans la limite des places disponibles)

### WEEK-END TOUS A L'OPÉRA - visites guidées tout public

Samedi 10 et dimanche 11 mai 2014 (horaires à définir en fonction de la production)

Plusieurs visites seront organisées en petit comité permettent au public de découvrir le spectacle au plus près du plateau et des artistes.

Renseignements et inscriptions au 01 69 53 62 26 (dans la limite des places disponibles)

## CONFÉRENCE

### LES PÊCHEURS DE PERLES, BIZET EN PLEINE VAGUE ORIENTALISTE

par Bruno Gousset

Mardi 13 mai 2014 - 19h à l'auditorium

Renseignements et inscriptions 15 jours avant au 01 69 53 62 26 (dans la limite des places disponibles)



### L'OPÉRA ACCESSIBLE

L'Opéra de Massy est équipé d'un matériel d'amplification (casques et boucles magnétiques) à destination des publics sourds et malentendants.

Disponible sur tous les spectacles de la saison sur simple demande.

Renseignements au 01 60 13 13 13.

## SERVICE D'ACTION CULTURELLE

### OPÉRA DE MASSY

1, place de France 91300 Massy

[www.opera-massy.com](http://www.opera-massy.com)

MARJORIE PIQUETTE [responsable]

01 69 53 62 16 \_ [marjorie.piquette@opera-massy.com](mailto:marjorie.piquette@opera-massy.com)

EUGÉNIE BOIVIN [assistante]

01 69 53 62 26

[eugenie.boivin@opera-massy.com](mailto:eugenie.boivin@opera-massy.com)

## RETROUVEZ TOUTE L'ACTUALITE DE L'ACTION CULTURELLE SUR NOTRE BLOG :

[education-operamassy.blogspot.com](http://education-operamassy.blogspot.com)

L'Opéra de Massy est subventionné par :



Le service d'Action Culturelle de l'Opéra de Massy est membre du  
Réseau Européen pour la Sensibilisation à l'Opéra.

et remercie ses partenaires : Société Générale, France Télécom, CCI,  
Institut Cardiovasculaire Paris-sud, SAM Renault Massy et Télésonne