

ENTRE ORIENTALISME ET ART ORIENTALISANT. L'INDE DE *LAKMÉ* (1883)

La contribution étudie les racines de la représentation de l'Inde dans l'opéra *Lakmé* (1883) de Léo Delibes (1836-1891). Nuançant une approche qui ne relèverait que l'aspect superficiel et stéréotypé de cette représentation, l'analyse examine en premier lieu le rôle d'une « tradition opératique » relative à l'Inde dans le contexte français. En second lieu, l'attention est portée sur la contribution de spécialistes érudits de l'Inde – en particulier Théodore Pavie – à la composition du livret. Enfin, nous évoquons l'impact de la découverte progressive des instruments et du système musical indiens dans le courant du XIX^e siècle, depuis les orientalistes de Calcutta au musicologue belge Joseph-François Fétis (1784-1871). Il apparaît que Delibes, bien que s'inscrivant dans un genre orientalisant convenu, fait à l'occasion preuve d'une originalité musicale certaine, très probablement stimulée par la conscience de formes musicales radicalement différentes.

1. Introduction : l'opéra entre orientalisme et art orientalisant

Depuis Edward Saïd et son ouvrage pionnier, *L'orientalisme : la création de l'Orient par l'Occident* (1978), il est difficile d'échapper à la problématique de l'orientalisme dans l'analyse de productions artistiques, picturales, ou musicales faisant référence à des contextes « orientaux ». Définissant l'orientalisme comme un « style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient »¹, Saïd note que les productions orientalistes tendent à dissimuler (consciemment ou non) des intérêts d'ordre politique sous les atours de la science ou de l'art².

1. E. Saïd, *L'orientalisme*, p. 15.

2. *Ibid.*, p. 184.

De manière générale, les épigones de Saïd ont poursuivi une analyse critique, parfois même hypercritique, des œuvres d'art faisant appel au répertoire de l'exotisme oriental. Déconnectées des réalités de l'histoire asiatique, ces œuvres auraient contribué à renforcer le discours colonial dans les contextes métropolitains en présentant une vision réifiée d'un orient passif, dénué de toute « agence » historique. En témoigne la célèbre image de couverture de l'ouvrage, une œuvre du peintre orientaliste Jean-Léon Gérôme intitulée « Le charmeur de serpents » (1870), avec son décor en faïences turques et la figure d'un jeune garçon nu debout sur un tapis manipulant un serpent au devant d'une assemblée mystifiée³. Cette scène pourrait très bien figurer dans *Lakmé* de Léo Delibes : elle fait appel à un répertoire de sujets exotiques auquel ont puisé peintres, écrivains et musiciens.

Si *Lakmé* ne fait pas partie des productions culturelles analysées dans *L'orientalisme*, Saïd a publié une critique d'*Aïda* de Verdi (1871) dans son ouvrage intitulé *Culture et impérialisme* (1993)⁴. Il estime que l'opéra est orientaliste par excellence, se présentant comme un instrument validant une image particulière de l'Égypte à l'avantage des puissances européennes :

Forme très particulière de mémoire esthétique, *Aïda* incarne [...] l'autorité de l'image que l'Europe donne de l'Égypte à un moment de l'histoire du XIX^e siècle⁵.

Dans un article qui revient sur cette lecture d'*Aïda*⁶, le musicologue Paul Robinson s'efforce de nuancer la critique. Il fait remarquer que Verdi lui-même n'avait aucun intérêt impérial à faire valoir et qu'à tout prendre, il conviendrait plutôt de rechercher un message relatif au *Risorgimento* qu'un discours appuyant des ambitions impérialistes européennes en Égypte. Sans nécessairement souscrire à l'ensemble de la démonstration de Robinson, il me semble légitime de se poser les questions suivantes à l'abord d'une analyse de *Lakmé*.

– D'abord celle des canons artistiques : peut-on les réduire aux simples expressions des volontés impériales ; n'évoluent-ils pas au gré

3. Pour une étude de cette illustration, voir L. Nochlin, « The Imaginary Orient ».

4. E. Saïd, « L'empire à l'œuvre ».

5. *Ibid.*, p. 192 sq.

6. P. Robinson, « Is 'Aïda' an Orientalist Opera? ».

de temporalités qui ne recourent pas forcément celles des agendas politiques ?

– Ensuite, doit-on toujours considérer les motifs orientalisants comme de simples inventions des auteurs, compositeurs et librettistes, européens ? Ne sont-ils pas aussi, dans une certaine mesure, le fruit d'une histoire de « transferts » ou de « traductions culturelles », plus ou moins heureuses ?

– Enfin, dans quelle mesure l'auteur d'une œuvre d'art a-t-il emprise sur la manière dont celle-ci sera reçue ? N'y a-t-il pas toujours une importante marge qui revient d'abord et avant tout à l'auditeur ou au spectateur ?

Il me paraît donc essentiel de problématiser les relations entre trois registres en évitant de les rabattre hâtivement les uns sur les autres : le registre politique et colonial, le registre savant et le registre artistique. Les productions artistiques peuvent s'appuyer ou non sur des discours savants ; elles ne sont généralement pas dépourvues de message politique, mais son contenu peut varier d'un contexte, d'une représentation, d'une audience à l'autre. Il me paraît donc hâtif de qualifier un opéra d'« orientaliste » sans autre forme de procès, et pour cette raison, nous parlerons d'« art orientalisant » pour évoquer l'usage de motifs « orientaux », en réservant la notion d'« orientalisme » (sans connotation négative) aux travaux des orientalistes savants.

2. *L'Inde dans l'opéra : quelques précédents*

Afin de mieux cerner la position de *Lakmé* dans cette configuration, il convient tout d'abord d'esquisser un bref aperçu historique des emplois de l'Inde dans l'opéra, car *Lakmé* n'est de loin pas un cas isolé ou exceptionnel et s'inscrit dans ce qu'on peut appeler une tradition opératique de l'Inde. C'est dans le théâtre que s'élaborent les canons auxquels se conformeront la plupart des compositeurs d'opéra. Ainsi, de la tragédie du dramaturge Antoine-Martin Lemierre, *La veuve du Malabar ou l'Empire des coutumes*, créée à Paris en 1770 mais bientôt jouée sur toutes les scènes européennes⁷. Illustrant à merveille le procédé de l'hétérotopie foucauldienne, cette œuvre place d'emblée l'Inde à l'opposé du combat des Lumières contre l'« empire des coutumes » et de la religion. Elle aura

7. Voir J. Assayag, *L'Inde fabuleuse*, p. 43-46.

surtout contribué à enraciner plusieurs poncifs que l'on retrouvera dans presque toutes les œuvres ultérieures, y compris dans l'opéra. L'intrigue se situe dans une ville indienne de la côte du Malabar, ville assiégée par le beau et héroïque général français Montalban. Celui-ci tombe amoureux d'une belle bayadère du cru et la pièce développe les conséquences de cet amour impossible. Le général campe ici le rôle de la raison virile alors que l'indienne se trouve réduite à un rôle d'allégorie d'une prétendue sensualité orientale⁸. La pièce met en scène un autre personnage promis lui aussi une brillante postérité, celui du grand prêtre de Brahma – figure combinant despotisme oriental et fanatisme religieux, évoquant fortement l'Orient de Montesquieu⁹. La fin de la pièce voit l'héroïne féminine se donner la mort sur un bûcher, un dénouement bientôt incontournable dans la plupart des œuvres se déroulant sur terrain indien.

Dans l'opéra cette fois-ci, une œuvre majeure qui a sans doute influencé *Lakmé* au niveau des thématiques est celle de Charles-Simon Catel sur un livret d'Etienne de Jouy, intitulée *Les Bayadères* (1810)¹⁰. L'opéra met en scène le poème de Goethe, *Der Gott und die Bajadere* (1775) et associe habilement les thématiques de la bayadère et de la *sati*¹¹. L'œuvre de Jouy va définir une sorte de standard et les danseuses indiennes seront désormais un passage presque obligé de tout opéra orientalisant. Bien qu'elle ne joue aucun rôle dans l'intrigue, la scène de bayadères du second acte de *Lakmé* est une nécessité pour un opéra se déroulant en Inde et l'on imagine aisément les protestations du public dans le cas où Delibes n'aurait pas cédé à l'usage¹².

8. *Ibid.*, p. 44.

9. Sur ce sujet, voir R. Minuti, « L'Inde dans l'œuvre de Montesquieu ».

10. Sur Catel, voir J. Assayag, *L'Inde fabuleuse*, p. 53-56.

11. Sur le motif de la *sati*, voir plusieurs contributions dans l'ouvrage édité par J. S. Hawley, *Sati, the Blessing and the Curse*, notamment l'article de Dorothy M. Figueira, « Die Flambierte Frau: Sati in European Culture ». Sur l'amalgame entre *sati* et bayadère, voir T. Leucci, « Vestales indiennes ». Ce motif est attesté dès l'ouvrage d'un missionnaire protestant, A. Roger, *La porte ouverte pour parvenir à la connaissance du Paganisme caché*, qui avait lui-même puisé aux connaissances d'informateurs locaux du Sud de l'Inde (côte du Coromandel).

12. La filiation de *Lakmé* à cette tradition opératique est explicitement exprimée dans le commentaire ironique de Frédéric au sujet du spectacle de bayadères du second acte, qui évoque ces « vestales qui n'ont rien à garder ». Cette comparaison provient d'Etienne

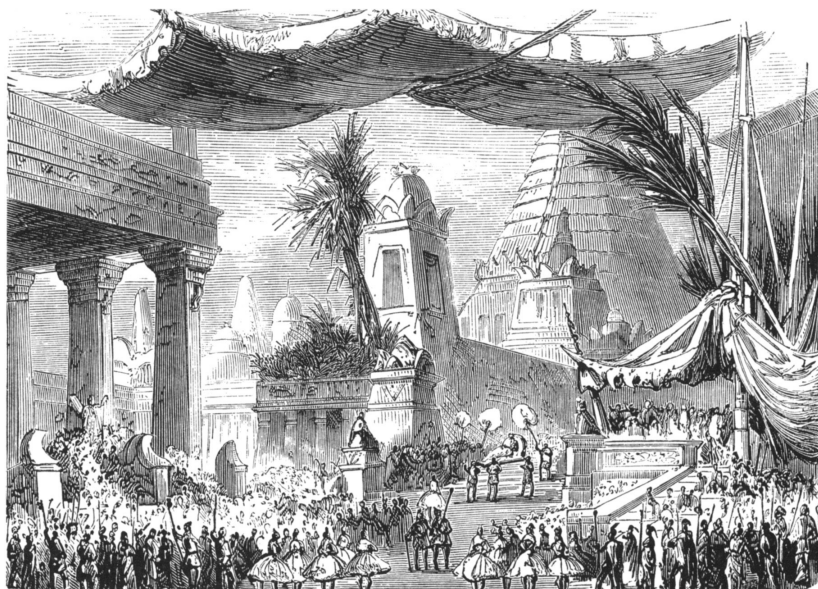


Fig. 1 — *L'Africaine* de Meyerbeer, décor de l'Acte 1 mis en scène par C.-A. Cambon et J. Thierry, s'ouvrant sur une procession évoluant aux sons d'une « marche indienne » lors de sa création, salle Le Peletier de l'Opéra de Paris (28 avril 1865). Gravure tirée de *l'Illustration* du 6 mai 1865.

Un autre précédent majeur est l'opéra de Bizet, *Les pêcheurs de perles* (1863) dont l'intrigue se déroule au Sri Lanka et dans lequel se retrouve la figure du grand prêtre de Brahma, une jeune fille présentée comme une prêtresse de Brahma et bien entendu une histoire d'amour tragique. Enfin, on ne peut passer sous silence l'opéra étrangement intitulé *L'Africaine* (1865) de Giacomo Meyerbeer et Eugène Scribe, une adaptation très libre de l'histoire de Vasco de Gama. Dès sa création, l'opéra incarne un excès d'Inde exotique, avec des décors en carton-pâte qui font voir une panoplie de monuments religieux avec leur cortège de prêtresses, brahmanes, jongleurs et autres guerrières (fig. 1)¹³.

Il y a donc des schémas récurrents, relativement indépendants de la localisation précise de l'action : le contraste Orient - Occident, la

de Jouy qui avait réalisé une tragédie intitulée *La Vestale* quelques années avant *Les Bayadères*. Voir à ce propos T. Leucci, « Vestales indiennes », p. 174-176.

13. Pour un commentaire de la trame de cet opéra, voir S. Subrahmanyam, *Vasco de Gama*, p. 25-35.

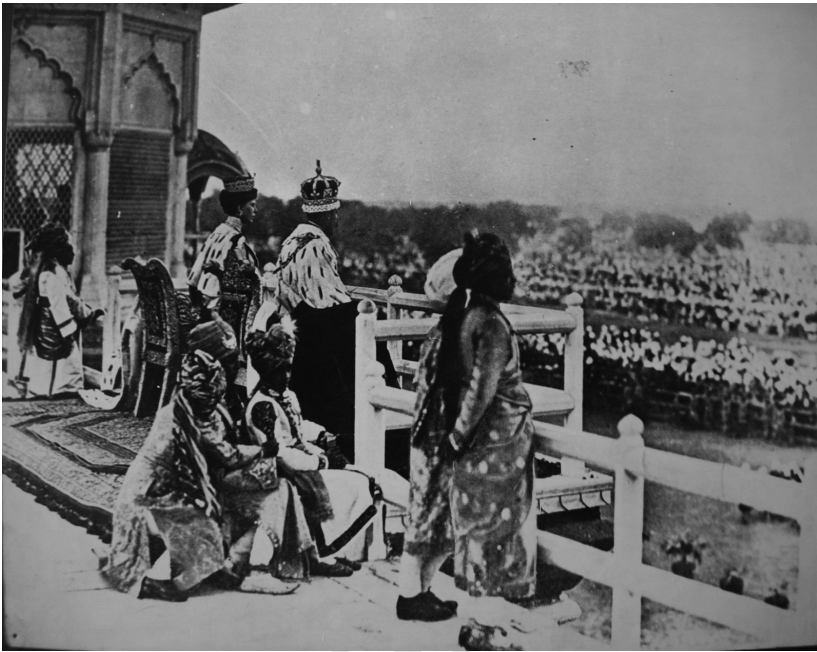


Fig. 2 — Le roi George V et la reine Mary au Durbar de Dehli (Red Fort), décembre 1911.

religiosité des « Orientaux », l'amour impossible entre un occidental et une orientale et la mort tragique de l'héroïne. Au moins dès la seconde partie du XIX^e siècle, ces différents opéras se conforment ainsi à un canon qui dicte les règles convenues du genre¹⁴. Dans cette mesure, ces exemples constituent autant d'exercices artistiques d'une même tradition opératique se déployant sur plus d'un siècle et demeurent relativement déconnectés des enjeux géopolitiques du moment. Pour en juger, il peut être intéressant de faire un bref détour par le contexte impérial britannique.

Un contre-exemple particulièrement frappant est celui de l'opéra masque d'Edward Elgar intitulé *The Crown of India* (1912), sur un livret d'Henry Hamilton, un officier britannique qui avait servi en Inde.

14. Pour une analyse de *Lakmé* principalement sous cet angle, voir l'ouvrage de G. Farrell, *Indian Music and the West*, p. 96-98.

L'opéra est inspiré du troisième et dernier Durbar¹⁵ qui s'était tenu à Delhi l'année précédente, en 1911. Il s'agit d'un événement politique hautement ritualisé, accompagné de musique et de jeux de scène, et traduisant le fantasme britannique d'une maîtrise intégrale du sous-continent. Le Durbar avait célébré le nouveau couple royal, le roi George V et la reine Mary, désormais à la tête de l'Empire (fig. 2). Impressionné par le Durbar de Delhi, le directeur du Théâtre du Colisée de Londres passa commande d'une œuvre commémorative à Elgar. L'opéra est créé en 1912 dans la métropole londonienne. D'un goût particulièrement douteux, l'œuvre met en scène la rivalité de Delhi et de Calcutta dans leur désir partagé de devenir capitale de l'Inde coloniale¹⁶. Nous sommes bien loin ici des rêveries d'intrigues amoureuses européen-indiennes et il y a collusion évidente entre le projet artistique et les intérêts stratégiques britanniques.

3. *Lakmé de Léo Delibes (1883)*

3. 1. Rappel de l'intrigue

Venons-en à présent à *Lakmé*, qu'il convient préalablement de brièvement resituer sur le plan chronologique. Delibes composa la musique dans les années 1881-1882 et la première représentation en avril 1883 fut un succès immédiat. *Lakmé* restera au répertoire de l'Opéra comique de Paris pour 80 ans et connu de très nombreuses représentations à l'étranger. L'opéra a notamment été joué à Genève dès 1884, en Angleterre dès 1885, aux Etats-Unis (New York) en 1886 et à Lausanne en 1960.

Il vaut la peine de s'attarder quelque peu sur le livret, sorti de la plume d'Edmond Gondinet et Philippe Gille, des librettistes actifs pour l'Opéra comique de Paris. Ils n'ont pas de connaissance particulière de l'Inde et le livret de *Lakmé* témoigne d'une généalogie plus complexe, qui fait intervenir non seulement un aventurier-écrivain français, mais également un indianiste ayant œuvré au Collège de France.

15. Terme persan signifiant l'audience accordée par un prince (moghol) à ses sujets, repris par les Britanniques.

16. Pour un enregistrement récent, voir E. Elgar et A. Davis, *The Crown of India*.

Rappelons pour l'instant le squelette de l'intrigue. L'opéra se déroule dans l'Inde britannique du XIX^e siècle. Il s'ouvre sur un groupe d'Indiens réunis autour d'un sanctuaire qui est la demeure du brahmane Nilakantha dont les premières paroles donnent le ton :

De nos vainqueurs odieux nous laisserons les colères ; ils ont pu chasser nos dieux de leurs temples séculaires, mais sur leurs têtes, Brahma a suspendu sa vengeance ¹⁷.

Cinq visiteurs britanniques se trouvent dans les environs de la demeure de Nilakantha : les officiers Gérard et Frédéric, qui escortent les deux filles du vice-roi, Ellen et Rose, elles-mêmes guidées par leur gouvernante, Madame Bentson. Gérard s'attarde dans le jardin afin d'y faire le croquis d'un bracelet tombé au sol et appartenant à Lakmé, la fille de Nilakantha. Lakmé fait ainsi la connaissance de Gérard et les deux tombent amoureux. Nilakantha découvre que sa demeure a été souillée par un étranger et promet vengeance. C'est la fin du premier acte. Sous les traits d'un mendiant, Nilakantha charge sa fille d'exécuter un numéro de sorte à attirer l'intrus et à le forcer à se découvrir. Lakmé chante un air en plein marché, la « légende sacrée de la fille du Paria » – le fameux air dit « des clochettes ». Après cet épisode, Nilakantha identifie Gérard et le poignarde pour obtenir vengeance. C'est la fin du second acte. Le troisième acte s'ouvre sur Gérard qui n'est pas mortellement blessé et qui reprend progressivement conscience par les bons soins que lui prodigue Lakmé, dans une cache dérobée en pleine forêt. Une fois rétabli, Gérard se trouve confronté au dilemme de remplir ses obligations militaires ou de se livrer à son amour pour Lakmé. Sous la pression de ses supérieurs, il choisit les armes, non sans avoir préalablement consommé un élixir d'amour qui rend les unions éternelles. Réalisant sa perte, Lakmé se donne la mort en ingurgitant des feuilles de datura.

3. 2. Inspirations littéraires

Les ouvrages de référence usuels en histoire de l'opéra indiquent souvent qu'Edmond Gondinet aurait suggéré à Delibes l'adaptation de la nouvelle autobiographique de Pierre Loti : *Rarahu, ou le mariage de*

17. L. Delibes *et al.*, *Lakmé*, p. 11.

Loti (1880)¹⁸. L'intrigue se déroule à Tahiti où le protagoniste principal, Harry Grant (qui n'est autre que Loti) tombe éperdument amoureux d'une jeune indigène, Rarahu. Sur un ton paternaliste, Loti oppose le comportement des occidentaux, matérialistes, toujours guidés par leurs intérêts, à la figure de Rarahu, qui sait rester proche de la nature et dont les sentiments sont parfaitement purs. Entre *Lakmé* et *Rarahu*, il y a donc une similarité forte dans la problématique d'un amour entre un « Occidental » et une « Orientale » et quelques passages semblent effectivement trouver un écho dans l'opéra de Delibes. Ainsi :

Rarahu chantait beaucoup toujours. Elle se faisait différentes petites voix d'oiseau, tantôt stridentes, tantôt douces comme des voix de fauvettes, et qui montaient jusqu'aux plus extrêmes de la gamme.

ou plus loin :

Je distinguai derrière moi la voix fraîche de ma petite amie, qui dominait le chœur. – Sous l'influence d'une exaltation religieuse ou passionnée, elle exécutait avec frénésie ses variations les plus fantastiques; sa voix vibrait comme un son de cristal dans le silence de ce temple où elle captivait l'attention de tous¹⁹.

Il est possible que ces passages aient inspiré Delibes qui pouvait compter sur des voix exceptionnelles pour la création de son opéra, comme celle de Marie Van Zandt, soprano de la création de *Lakmé*. Par la tessiture vocale qu'il sollicite, l'air « des clochettes » fait bien appel aux « plus extrêmes de la gamme ».

Si la trame générale de *Lakmé* est similaire à celle de *Rarahu*, plusieurs éléments – et d'abord les noms – n'ont cependant rien à faire avec le texte de Loti mais signalent une connaissance au moins superficielle de l'Inde, connaissance dont aucun des librettistes ne disposait et qui ne se trouve pas non plus chez Loti. Il s'avère que les librettistes ont librement emprunté des éléments à des textes de Théodore Pavie, un

18. P. Loti, *Rarahu*. Voir par exemple C. Osborne, *The Opera Lover's Companion*, p. 98. Même l'ouvrage de G. Farrell, *Indian Music and the West*, p. 98 ignore toute autre influence, en commettant en outre l'erreur d'attribuer *Le mariage de Loti* à Gondinet.

19. P. *Rarahu*, p. 124 et 174. Ces passages ont été relevés à juste titre par Bhogal, qui en fait un argument pour confirmer une certaine influence de *Rarahu* sur *Lakmé*. Voir G. K. Bhogal, « Lakmé's Echoing Jewels », p. 198.

orientaliste érudit, élève d'Eugène Burnouf le célèbre sanscritiste du Collège de France²⁰. Pavie n'a pas laissé une abondante littérature indianiste, mais quelques traductions de la littérature sanscrite (*Fragments du Mahabharata* publiés dans le *Journal asiatique*), hindie (traduction d'une version hindie du Bhagavata Purāna) et chinoise. En 1839, Pavie voyage en Egypte, puis en Inde où il visite Madras, Bombay, Poona, Calcutta et Pondichéry²¹. Il envoie une lettre à son père depuis Bombay dans laquelle il remarque :

L'Inde est ce que je croyais, tout y est encore vivant ; les Parses adoreurs du feu, les Hindous portant au front le trident de Siva, les Mahométans le chapelet en main, les porteurs de palanquin, les Sipahis, tout ce que vous avez lu dans les livres se meut autour de moi, et si l'étonnement, si la surprise est un sentiment un peu usé en moi, ces choses n'en frappent pas moins profondément mon esprit²².

On notera l'absence des Britanniques : Pavie est à la recherche d'une Inde fossilisée, faisant écho à l'idéalisation romantique d'une Inde authentique qui serait ensuite passée par plusieurs épisodes de dégénérescence²³. Il occupera un poste provisoire au Collège de France de 1852 à 1857, assurant la suppléance de Burnouf qui venait de décéder. Sa position sera délicate, car partout à cette époque, l'indianisme se confond bientôt avec la linguistique historique comparée sous l'influence de Friedrich Max Müller principalement. Pavie, quant à lui, résiste à cette tendance et maintient à contre-courant une vision plus globale et culturelle – et plus romantique aussi – de l'Inde²⁴. Trois textes surtout, sans prétention savante et rédigés pour un large public, sont manifestement en lien avec *Lakmé* : « Les Babouches du Brahmane », « Sougandhie » et « Padmavati : Récit de la côte de Coromandel »²⁵. L'action de la première nouvelle se

20. Sur ce point, voir C. Cronin et B. Klier, « Théodore Pavie's 'Les babouches du brahmane' and the Story of Delibes's *Lakmé* ».

21. Voir à ce sujet A. Okada, « Le voyage aux Indes de Théodore Pavie (1830-1840) ».

22. Lettre du 25 novembre 1839 de Bombay citée par A. Okada, « Le voyage aux Indes de Théodore Pavie (1830-1840) », p. 144.

23. En cela, il reflète une perspective également perceptible chez Loti, dans l'ouvrage qu'il rédige après son voyage en Inde, P. Loti, *L'Inde sans les Anglais*.

24. Sur la carrière académique de Pavie, voir C. Pavie, « Théodore Pavie, 1852-1857, les années Collège de France ».

25. Th. Pavie, « Les babouches du brahmane » ; *id.*, « Sougandhie » ; *id.*, « Padmavati ».

déroule dans une banlieue de Bombay où réside un brahmane dénommé Nilakantha. Celui-ci habite avec sa fille qui se couvre de bijoux chaque soir quand elle accompagne son père vers ses méditations. Pavie décrit de la manière suivante l'habitation du brahmane :

L'image du lotus, dessinée à la craie sur le seuil, traçait une large rosace et formait une espèce de parvis que nul pied profane n'aurait osé fouler. Une guirlande de fleurs fraîchement cueillies se balançait au-dessus de la porte et décorait la statuette de Ganeça, idole à tête d'éléphant, que les brahmanes invoquent comme le dieu de la sagesse²⁶.

Il s'agit là du décor du premier acte de *Lakmé*. Les correspondances se poursuivent : un soir, deux jeunes britanniques découvrent la demeure du brahmane, observent la belle Roukminie, fille de Nilakantha, puis humilient ce dernier en lui déposant ses babouches sur la tête. Quelque temps plus tard, à Calcutta, Edward épouse Augusta, une Britannique. Celle-ci mourra soudainement des fragrances létales exhalées par une fleur préalablement disposée par le fourbe Nilakantha dans le bouquet offert par Edward à sa bien-aimée. Nul besoin de souligner ici à nouveau les correspondances.

La seconde nouvelle de Pavie, « Sougandhie », relate le sort de jeunes filles choisies pour les harems des brahmanes (*sic!*) et qui sont rejetées au loin, condamnées à vivre une vie de mendiante quand leurs charmes se sont estompés. Il s'agit bien sûr d'une vision très déformée de l'institution de la *devadāsī* qui, au temple de Jagannātha à Puri (Odisha), incarne en effet la figure de Lakshmi, parèdre de la divinité²⁷. Le texte évoque alors l'amour entre une jeune fille dénommée Sougandhie, fille d'une Lakshmi (Lakmé) et un jeune officier britannique.

Les noms et ces éléments de la trame témoignent d'une inspiration évidente de ces textes de Pavie. Orientalisant, *Lakmé* est donc également redevable à la perspective orientaliste et romantisante de Théodore Pavie²⁸.

26. Th. Pavie, « Les babouches du brahmanes », p. 80.

27. Sur les *devadāsī* à l'époque moderne au temple de Jagannātha à Puri, voir F. Apffel-Marglin, *Wives of the God-King*, en particulier p. 175.

28. Pour une présentation synoptique de l'ensemble des emprunts de *Lakmé* aux nouvelles de Th. Pavie, voir H. Lacombe, « Lakmé ou la fabrique de l'exotique », p. 69-71.

4. *Éléments d'analyse*

Passons à présent à quelques éléments d'analyse thématique en nous penchant en particulier sur les questions de la représentation de l'Orient et de l'Occident, de la représentation des Britanniques et à la musique elle-même.

4. 1. L'Orient et l'Occident

Le discours opératique met en œuvre toute une série de procédés pour construire une opposition civilisationnelle entre Orient et Occident. Cette opposition qui réifie chacun de ses termes est l'un des ressorts dramatiques principaux de l'opéra. A cet égard, l'entrée en scène des Britanniques est tout à fait remarquable. Alors que la nature luxuriante des décors et le duetto aquatique de Mallika et Lakmé (acte I, numéro 2, « Duetto ») suggèrent une Inde idyllique ou paradisiaque, l'arrivée des Britanniques dans la scène suivant immédiatement le duetto se fait sur le mode d'un dialogue agité entre Rose, Frédéric, Ellen et Gérald (acte I, numéro 2bis, « Dialogue »). Il y a donc un effet de rupture, accentué par la profanation de l'espace sacré de la demeure du brahmane – première profanation qui attendra vengeance, comme il se doit. Dans le même numéro, les Britanniques mettent en évidence les différences qu'ils perçoivent entre l'Inde et l'Europe : ainsi Ellen, naïve, admire les fleurs, avant que Frédéric ne l'admoneste : ces fleurs, des daturas, sont inoffensives en Europe mais mortelles en Inde. Le numéro suivant (acte I, numéro 3, « Quintette et couplets ») poursuit sur cette même idée d'opposition entre Occident et Orient, en mettant en avant le caractère des femmes occidentales. L'air rappelle un peu un numéro d'opéra-bouffe et souligne les divergences entre l'Inde et l'Europe : « En ce pays tout est folie! ».

Ellen : Une femme est toujours sensible au juste hommage qu'on lui rend.

Frédéric : En Europe, c'est bien possible ; mais ici, c'est tout différent !

Ellen et Rose : Oui, les femmes sont partout les mêmes²⁹.

29. L. Delibes *et al.*, *Lakmé*, p. 17 sq.

Les figures féminines d'Ellen et Rose incarnent ici une certaine idée de la féminité occidentale, réduite à un caractère frivole et s'opposant à l'image du féminin indien, authentique et profond³⁰.

Dans ces différents exemples, l'Inde se présente comme profondément religieuse et mystérieuse : tout y est sacré et tous les Indiens sont hindous. Matérialistes et frivoles, les Britanniques en sont l'exact opposé. La prière apotropaïque à Ganesha, qui suit directement l'entrée des Britanniques (acte I, numéro 4bis, « Scène ») témoigne de cette même religiosité indienne : « O toi qui nous protèges, garde-nous des pièges de nos persécuteurs³¹. »

L'argument évolue toutefois en cherchant à rapprocher les mondes de l'Orient et de l'Occident par le truchement de Gérard. Ainsi du motif « C'est le dieu de la jeunesse » (acte I, numéro 6, « Duo »), introduit par Gérard seul et progressivement repris avec Lakmé. Bien que débutant sur un ostinato de triolets sans lien avec le thème de Gérard, Lakmé finit par le suivre sur le même motif en guirlandes, d'abord timidement, puis gagnant en assurance. L'orchestre lui-même finit par emboîter le pas aux deux amoureux suggérant la sublimation de toute dichotomie entre Orient et Occident par l'amour. Le reste de l'opéra découle de l'opposition entre cette vision romantique d'une unité entre Orient et Occident et la réalité de la séparation de ces mondes.

4. 2. Une autre altérité : les Britanniques

Peut-être moins visible au premier coup d'œil, l'opéra met en scène une autre altérité que celle des Indiens : celle des Britanniques. Il est clair que la représentation des relations entre Indiens et Britanniques n'est pas étrangère à une certaine anglophobie française ambiante. Alors que l'Inde française avait pour but de restaurer la grandeur de la civilisation indienne, l'Inde britannique est en déclin et les Britanniques eux-mêmes en sont largement responsables. Il y a donc un « anti-colonialisme » français de circonstance, qui n'est pas étranger à une certaine amertume

30. Sur l'usage de la dialectique masculin – féminin dans la représentation de l'Inde au XIX^e siècle, voir J. Assayag, *L'Inde fabuleuse*, p. 63. Sur la sexualisation de l'altérité dans l'opéra, voir également C. Mabilat, *Orientalism and Representations of Music in the Nineteenth-Century British Popular Arts*, p. 37 et N. Al-Taei, *Representations of the Orient in Western Music*, p. 80-84.

31. L. Delibes *et al.*, *Lakmé*, p. 21.

quant à la destinée de l'Inde française. La religion hindoue, bien qu'épinglée pour ses dérives fanatiques, a au moins pour elle d'être anti-britannique. La description des Britanniques est donc loin d'être en leur faveur et ils n'échappent pas à une vision stéréotypée, très caractéristique pour l'armée britannique, suggérée par l'emploi des flûtes comme fifres. Même si Delibes écrit s'être inspiré de sources britanniques pour composer ces passages³², cette évocation des Britanniques lui valut quelques sarcasmes dans la recension d'une représentation donnée en 1910 à Covent Garden :

Il y a une certaine étrangeté amusante dans la manière par laquelle Delibes s'est essayé à employer un idiome britannique dans ses passages concernant les personnages anglais, et son thème pour l'armée britannique, avec fifres et tambours, est parfaitement ridicule³³.

Il est piquant de noter que cette même recension ne fait aucune mention du caractère largement plus artificiel de la mise en scène de l'Inde et des Indiens, se concentrant sur la représentation jugée offensante des Britanniques.

4. 3. La musique

Passons enfin à la musique elle-même. Cet aspect est peut-être le plus intéressant, car c'est à ce niveau que nous pouvons analyser l'apport spécifique du compositeur. En particulier, deux aspects retiendront notre attention : les touches de « couleur locale » et les éléments témoignant d'une connaissance d'éléments de musique indienne. Sur ce second point, la plupart des études portant sur l'orientalisme musical soulignent le caractère particulièrement étanche de la musique, par contraste avec les domaines littéraires ou savants qui seraient plus enclins à l'appropriation d'un vocabulaire esthétique ou intellectuel étranger. Pour autant, Delibes recourt indéniablement à différents procédés mélodiques, harmoniques, rythmiques ou jouant sur le timbre des instruments, qui relèvent au moins d'une connaissance basique de traditions musicales indiennes. Il vaut la peine d'aller quelque peu dans les détails.

32. Voir L. Delibes *et al.*, *Lakmé*, p. 26, qui indique que l'effet fut considéré comme réussi par le public français.

33. *The Musical Times* 51 (809), 1^{er} juillet 1910, p. 445 (ma traduction).

Rappelons peut-être en préliminaire que, dès le début du XIX^e siècle, les compositeurs européens commencent à disposer d'informations relativement fiables sur la musique indienne. Les premiers travaux sur le sujet remontent aux orientalistes de Calcutta et à des études publiées dans la revue des *Asiatic Researches* dès la fin du XVIII^e siècle³⁴. Dans une perspective moins érudite, il faut relever également l'influence des travaux de William Hamilton Bird. Employé de la compagnie des Indes et lui-même musicien actif à Calcutta, Bird organisait des concerts à la Old Court House et jouait au pianoforte des partitions de Corelli, Geminiani, Händel, Bach, Haydn, accompagné de musiciens indiens. Il s'est intéressé aux formes locales de musique et a retranscrit des mélodies indiennes sur instruments européens. Dans son recueil intitulé *Oriental Miscellany* (1789)³⁵, il relève le défi de convertir les mélodies jouées sur les 22 intervalles inégaux (*śruti*) de la musique indienne classique dans le tempérament occidental qui divise l'octave en 12 intervalles égaux (fig. 3).

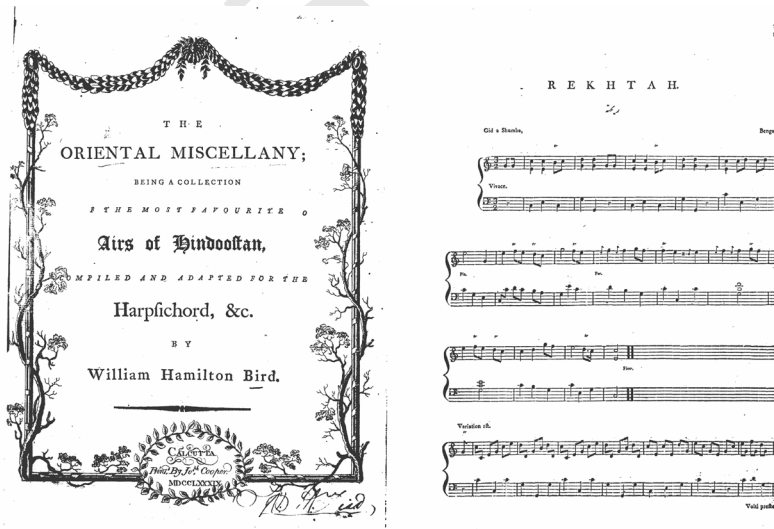


Fig. 3 — W. H. Bird, *The Oriental Miscellany* (1798).

34. Voir notamment Sir W. Jones, « On the Musical Modes of the Hindoos » et J. D. Paterson, « On the Gramas or Musical Scales of the Hindoos ».

35. Pour un enregistrement, J. Chapman, *The Oriental Miscellany*.

Il faut replacer l'apparition de ce genre hybride des « Hindustani Airs »³⁶ dans le contexte de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, qui voit tout autant maharajas occidentalisés s'adjoindre des orchestres de musiciens indiens envoyés à Londres pour y apprendre la musique occidentale, que membres des classes élevées de la société britannique en Inde s'intéresser à la musique persane, cachemirienne et bengalienne, et les interpréter sur instruments occidentaux. Un autre jalon dans l'histoire des études de la musique indienne est l'ouvrage du capitaine Augustus N. Willard, *A Treatise on the Music of Hindoostan*, paru en 1834. À la recherche des couches anciennes des traditions musicales, l'auteur entreprend des recherches combinant un intérêt pour une tradition supposée pré-islamique (traités sanscrits de théorie musicale) et la tradition vivante et observée. Contrairement à ce qu'il pensait, tous les textes sanscrits qu'il prend comme sources, comme le *Rāgavibodha* de Somanātha (1609) ou le *Saṅgītadarpana* de Dāmodara Mīśra (vers 1625), sont d'une facture relativement récente et le contexte moghol de leur composition correspond précisément à une période de renouveau de la tradition indienne³⁷.

De nombreux ouvrages ultérieurs se sont largement appuyés sur ces travaux du début du XIX^e siècle, à commencer par l'étude du musicologue belge François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique*, publiée en 1869. L'ouvrage de Fétis se destine évidemment à des musiciens européens et tout comme Bird, s'efforce de transcrire dans un tempérament occidental autant la tessiture des instruments indiens que le système d'intervalles (fig. 4). Dans son exposition des musiques extra-européennes, Fétis témoigne d'une ouverture toute relative et emboîtant le pas à Willard, il écrit en introduction :

Consentons à reconnaître, tout en conservant notre orgueil de race, qu'il y a eu et qu'il y a encore des peuples conformés d'une autre manière, lesquels n'ont pas été pour cela privés des jouissances que procure la musique³⁸.

36. Sur les « Hindustani Airs » et cet engouement (passager) pour la musique indienne, voir G. Farrell, *Indian Music and the West*, p. 32. Cet intérêt est tout à fait parallèle à la courte période d'« indophilie » britannique dont parle R. T. Trautmann, *Aryans and British India*, p. 62-98.

37. Sur ces traités, voir E. T. Nijenhuis, *Musicological Literature*, p. 24-25 et p. 27-28 ainsi que A. Arnold, *The Garland Encyclopedia of World Music*, p. 46-48.

38. F.-J. Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens*, p. vi.

Accord de la vina.

La forme de la *vina* du Bengale, la plus générale dans l'Inde, est celle-ci :

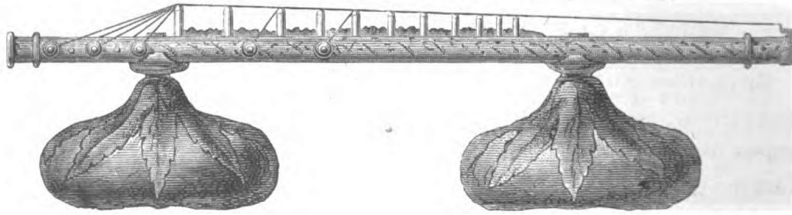


Fig. 4 — F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens*, t. 2, p. 276.

D'une manière parallèle aux conceptions romantiques de l'Inde et suivant toujours Willard, Fétis développe la thèse d'une dégénérescence de la musique indienne: le système exposé dans les traités sanscrits évoqués précédemment aurait été progressivement corrompu sous le coup d'influences étrangères, notamment musulmanes. A noter que Fétis avait participé à l'écriture de *L'Africaine* de Meyerbeer et à l'organisation de sa création posthume. Il ne rechigne donc pas à la création d'une œuvre orientalisante, alors même que son travail témoigne d'une connaissance relativement approfondie de la musique classique indienne.

Examinons dans quelle mesure ces éléments ont pu transpirer (ou non) dans la composition de Delibes. Dans les procédés mélodiques, il faut signaler le recours fréquent à la gamme dite « orientale » ($\frac{1}{2}$ ton - $1\frac{1}{2}$ ton - $\frac{1}{2}$ ton - 1 ton - $\frac{1}{2}$ ton - $1\frac{1}{2}$ ton - $\frac{1}{2}$ ton), canonisée notamment par Liszt et Saint-Saëns et largement employée par Meyerbeer pour son *Africaine*. Il s'agit là d'un procédé classique, figé, sans lien réel avec les éléments exposés chez Fétis. Delibes fait toutefois aussi appel à des procédés plus originaux. On ne peut ainsi ignorer la vocalise qui ouvre l'« Air des clochettes » (acte II, numéro 10, « Scène et légende de la fille du paria ») qui évolue sans paroles et affranchie de toute contrainte



Fig. 5 — Vocalise débutant l'air des clochettes.

L. Delibes, *Lakmé. Opéra en 3 actes. Partitions, Chant et Piano*, (1883).

métrique (fig. 5)³⁹. La vocalise se fonde sur le mode éolien de *mi* qui peut évoquer l'exposition initiale (*ālāp*) d'un *rāga* et dévoile peu à peu ses degrés principaux : ici *mi*, *do* et *la*, atteints au moyen d'ornements⁴⁰. Il est intéressant de constater que plusieurs critiques contemporains de l'œuvre ne goûtèrent guère le passage, jugeant qu'il s'agissait plutôt d'un morceau de bravoure que d'un air de soprano, signe d'un décalage avec l'horizon d'attente d'une partie de l'audience⁴¹.

Par ailleurs, Delibes a recouru à des instruments spécifiques pour évoquer l'Inde et leur confie un rôle mélodique ou harmonique caractéristique. Il y a bien sûr la harpe, mais aussi les instruments de percussion (cymbales), la flûte et le hautbois. Cet emploi des instruments est très visible dans les danses accompagnant le numéro de bayadères (acte II, numéro 8, «Airs de danse»). A la création de *Lakmé* et pour faire plus vrai, des figurants tenaient sans les jouer les copies d'instruments indiens donnés par l'érudit bengali Sir Sourindro Mohun Tagore, auteur de plusieurs textes sur la musique indienne, l'occasion de l'exposition universelle de Paris en 1878⁴².

39. Cf. D. Scott, «Orientalism and Musical Style», p. 310.

40. Cf. à ce propos G. K. Bhogal, «Lakmé's Echoing Jewels», p. 192. Sur le rôle prédominant de la performance sur l'histoire narrée (l'étranger-Viṣṇu sauvé par une intouchable) dans ce passage, voir C. Abbate, *Unsung Voices*, p. 3-10.

41. Voir ainsi A. Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 280 (cité par L. Delibes *et al.*, *Lakmé*, p. 54).

42. Voir sur S. M. Tagore et les «notes d'ethnologie musicale» de Tiersot (1905) qui sont largement redevables à S. M. Tagore, J. Pasler, *Writing Through Music*, p. 253 sq. Tagore représente un cas typique d'«orientalisme des marges», au sens d'un intellectuel

La musique de Delibes comporte trois danses, intitulées respectivement *Terana*, *Rektah* et *Persian*. Les noms mêmes de ces danses sont significatifs, car il semble que Delibes a bien consulté le chapitre de Fétis sur la musique indienne. Ces noms apparaissent en effet chez Fétis, qui se réfère lui-même au recueil de Bird évoqué plus haut⁴³. La première danse de Delibes intitulée *Terana* se déploie sur un rythme alternant 3/8 et 6/8. Dans son traité, Fétis écrit que ce genre de thèmes conviennent particulièrement bien à la danse des bayadères. A son tour, Fétis se réfère à Bird qui parle des Teranas comme de « performances des Rohillas⁴⁴, chantées exclusivement par des hommes. »⁴⁵ La différence entre les chants entendus par Bird et l'accompagnement des « danses de bayadères » dans *Lakmé* est pour le moins radicale et il semble que Delibes se soit contenté d'ajouter ici une touche de couleur locale par l'emploi de cymbales. Fétis consacre précisément un passage de son étude aux cymbales indiennes – qui rythment en effet fréquemment des performances indiennes dansées – et peut-être ce passage a-t-il inspiré Delibes. A remarquer enfin, dans cette même danse, l'emploi inhabituel de quintes à vide (sans tierce), un procédé harmonique en principe proscrit dans le canon harmonique occidental, visant sans doute à suggérer une musique non-tonale.

La seconde danse, *Rektah*, est probablement également conçue à partir de la lecture du traité de Fétis. Celui-ci livre plusieurs exemples de *Rektah*, présentées comme des danses à deux temps, vives ou lentes, provenant originellement de chants interprétés par des femmes. Comme nous l'avons vu, ce rapprochement tient certainement au travail de transposition de Bird qui a non seulement replacé ces mélodies dans un système de hauteurs (tempérament) occidental mais leur a aussi donné

indien qui élabore ses travaux dans l'interaction avec des intellectuels (« orientalistes ») européens. Pour des exemples de figures similaires, voir les différents cas étudiés dans Ph. Bornet, S. Gorshenina (éds), *L'orientalisme des marges*. Pour l'usage scénique des instruments donnés par S. M. Tagore dans la représentation de *Lakmé*, voir A. Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1883*, p. 181.

43. F.-J. Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens*, p. 266-271.

44. Ethnie d'origine afghane s'étant établie dans l'Uttar Pradesh et sur laquelle les Britanniques remportèrent une victoire historique en 1801.

45. W. H. Bird, *The Oriental Miscellany Being a Collection of the Most Favourite Airs of Hindoostan*, p. [6].

la forme métrique de danses anglaises. C'est ainsi sur le modèle d'une danse à deux temps, mais rapide, qu'est conçue la *Rektah* de *Lakmé*: la flûte, instrument souvent convoqué pour les passages « extra-européens », y est mise en avant et le thème qui lui est confié se développe de manière modale.

Enfin, on ne retrouve pas de référence chez Bird ou Fétis concernant la dernière danse génériquement dénommée *Persian*. Fétis consacre cependant plusieurs pages aux différents types d'instruments à anches indiens et Delibes confie ici au hautbois un thème tout en chromatismes.

5. Conclusion: orientalisme et art orientalisant

Au vu des éléments que nous avons évoqués, il serait bien dommage de réduire *Lakmé* et son histoire à une simple production « orientaliste » servant à renforcer des stéréotypes coloniaux, production qui ne trouverait ses racines que dans un imaginaire européen et colonial. D'une part, au niveau de son message, *Lakmé* s'inscrit dans la tradition opératique centenaire des œuvres « orientalisantes » et témoigne d'une certaine nostalgie par rapport à une Inde pré-coloniale. Cette nostalgie est en partie empruntée aux textes de Théodore Pavie qui, dans sa perspective romantique, rêvait précisément de renouer avec une Inde authentique: celle qui n'aurait pas encore été touchée par l'Occident et préserve les sentiments et la nature à l'état pur.

En même temps, il me paraît que même si Delibes reste très largement tributaire des conventions musicales occidentales, il tente d'introduire quelques éléments nouveaux qui ne relèvent pas seulement d'une simple répétition de procédés construisant de la « couleur locale », mais signalent une connaissance de certains traits de la musique indienne – sans doute par le truchement de Fétis et son ouvrage d'histoire générale de la musique⁴⁶. Delibes écrit donc avec la conscience qu'il existe d'autres manières de composer, avec la conséquence d'étendre sa palette

46. Nous ne pouvons donc pas souscrire sans autre à l'affirmation de G. Farrell, *Indian Music and the West*, p. 98: « Musicalement, l'Orient a été réduit à un nombre restreint de clichés durables, se caractérisant principalement par des mélodies séquentielles et langoureuses, montantes et descendantes, comme dans la fameux duetto de *Lakmé*, "Dôme épais le jasmin". [...] Ces inventions musicales orientales ont fini par représenter la musique orientale authentique ».

de possibles – et singulièrement, le développement de séquences modales plutôt que tonales⁴⁷.

En somme, à l'image d'autres œuvres « orientalisantes », *Lakmé* traduit le jeu ambivalent d'une représentation stéréotypée d'une altérité indienne « figée » d'un côté et d'une introduction d'éléments nouveaux, dérangeant certaines habitudes de l'autre côté, même si cela est sur un mode (très) indirect. La question des effets, directs et surtout indirects sur les compositeurs européens, de la progression des connaissances sur la musique indienne mériterait sans doute d'être approfondie et ce, dès le début du XIX^e siècle, tout comme celle de l'intervention de spécialistes musicologues indiens dans ce processus dynamique.

Philippe BORNET
Université de Lausanne

47. Cf. J. M. MacKenzie, *Orientalism*, p. 209, qui se réfère en particulier aux périodes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle : « Dans la musique, les compositeurs ont recherché à l'Est une extension du discours musical, différentes sonorités, de nouvelles possibilités mélodiques et des patterns rythmiques complexes. Ce faisant, ils ont essayé d'établir des styles qui sont à la fois nationaux et cosmopolites ».

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- BIRD, William Hamilton, *The Oriental Miscellany Being a Collection of the Most Favourite Airs of Hindoostan*, Calcutta, 1789.
- FÉTIS, François-Joseph, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens*, vol. 1, Paris, Didot, 1869.
- JONES, William, « On the Musical Modes of the Hindoos », *Asiatick Researches*, 3 (1792), p. 55-87.
- JOUY, Victor-Joseph-Etienne de, *Les bayadères, opéra en deux actes*, Paris, Roullet, 1816
- JULLIEN, Adolphe, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Librairie de l'art, 1892.
- LOTI, Pierre, *Rarahu: le mariage de Loti*, Paris, Ancienne Maison Michel Levy Frères, 1897 [1886].
- , *L'Inde sans les Anglais*, Paris, Calmann-Lévy, 1903.
- MORTIER, Arnold, *Les soirées parisiennes de 1883*, Paris, Dentu, 1884.
- PATERSON, J. D., « On the Gramas or Musical Scales of the Hindoos », *Asiatic Researches* 9 (1807), p. 454-469.
- PAVIE, Théodore, « Les babouches du brahmane : scènes de la vie anglo-hindoue », in *Scènes et récits des Pays d'Outre-Mer*, vol. 2, Paris, Lévy, 1853 [1849], p. 76-102.
- , « Sougandhie », in *Scènes et récits des Pays d'Outre-Mer*, vol. 2, Paris, Lévy, 1853, p. 227-254.
- , « Sougandhie », in *Scènes et récits des Pays d'Outre-Mer*, vol. 2, Paris, Lévy, 1853, p. 422-472.
- ROGER, Abraham, *La porte ouverte, pour parvenir à la connaissance du Paganisme caché*, traduit par Thomas La Grue, Amsterdam, Jean Schipper, 1670.
- TAGORE, Sourindro Mohun, *Six Principal Ragas with a Brief View of Hindu Music*, Calcutta, Calcutta Central Press Company, 1877.

WILLARD, Augustus, *A Treatise on the Music of Hindoostan*, Calcutta, Baptist Mission Press, 1834.

Travaux

- ABBATE, Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- AL-TAEE, Nasser, *Representations of the Orient in Western Music: Violence and Sensuality*, Farnham, Ashgate, 2010.
- APFFEL-MARGLIN, Frédérique, *Wives of the God-King: The Rituals of the Devadasis of Puri*, Delhi, Oxford University Press India, 1986.
- ARNOLD, Alison (ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: the Indian subcontinent*, New York/London, Garland, 2000.
- ASSAYAG, Jackie, *L'Inde fabuleuse: le charme discret de l'exotisme français, XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Kimé, 2000.
- BHOGAL, Gurminder Kaur, «Lakmé's Echoing Jewels» in *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, ed. by R. Cowgill, H. Poriss, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 186-205.
- BORNET, Philippe, GORSHENINA, Svetlana (éds), *L'orientalisme des marges: perspectives de l'Inde et de la Russie, Etudes de Lettres*, 296 (2014/3-4).
- CRONIN, Charles P. D, KLIER, Betje Black, «Théodore Pavie's 'Les babouches du brahmane' and the Story of Delibes's *Lakmé*», *Opera Quarterly*, 12 (4), 1996, p. 19-33.
- CROSNIER, Alexis (éd.), *Théodore Pavie, le voyageur, le professeur, l'écrivain, l'homme et le chrétien*, Paris, Lachèse, 1897.
- DELIBES, Léo et al., *Lakmé, Avant-Scène Opéra*, 183 (1998).
- FARRELL, Gerry, *Indian Music and the West*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- FIGUEIRA, Dorothy M., «Die Flambierte Frau: Sati in European Culture», in *Sati, the Blessing and the Curse: The Burning of Wives in India*, ed. by John Stratton Hawley, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 55-78.
- HAWLEY, John Stratton (ed.), *Sati, the Blessing and the Curse: The Burning of Wives in India*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

- LACOMBE, Hervé, « Lakmé ou la fabrique de l'exotique » in Léo Delibes *et al.*, *Lakmé*, Paris, Ed. Premières Loges, 1998, p. 68-73 (*Avant-Scène Opéra*, 183).
- LEUCCI, Tiziana, « Vestales indiennes : les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste (1780-1811) », *Synergies Inde*, 4 (2009), p. 171-179.
- MABILAT, Claire, *Orientalism and Representations of Music in the Nineteenth-Century British Popular Arts*, Farnham, Ashgate, 2008.
- MACKENZIE, John M., *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- MINUTI, Rolando, « L'Inde dans l'œuvre de Montesquieu », in Marie Fourcade, Ines G. Županov, *L'Inde des Lumières: Discours, histoire, savoirs (XVII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Editions EHESS, 2013, p. 79-107 (Collection Purushartha).
- NIJENHUIS, Emmie Te, *Musicological Literature*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1997 (A History of Indian Literature, 7/2).
- NOCHLIN, Linda, « The Imaginary Orient » in *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper & Row, 1989.
- OKADA, Amina, « Le voyage aux Indes de Théodore Pavie (1830-1840) », in Anne-Simone Dufief (éd.), *Les Pavie. Une famille angevine au temps du Romantisme*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 2010, p. 143-148.
- OSBORNE, Charles, *The Opera Lover's Companion*, Yale, Yale University Press, 2004.
- PASLER, Jann, *Writing through Music: Essays on Music, Culture, and Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- PAVIE, Catherine, « Théodore Pavie, 1852-1857, les années Collège de France » in Anne-Simone Dufief (éd.), *Les Pavie. Une famille angevine au temps du Romantisme*, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 2010, p. 171-179.
- ROBINSON, Paul, « Is 'Aida' an Orientalist Opera? », *Cambridge Opera Journal*, 5/2 (1993), p. 133-140
- SAÏD, Edward, *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.
- , « L'empire à l'œuvre: Aïda de Verdi » in *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard, 2000, p. 174-201.

- SCOTT, Derek, « Orientalism and Musical Style », *Musical Quarterly*, 82/2 (1998), p. 309-335.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay, *Vasco de Gama : légende et tribulations du vice-roi des Indes*, Paris, Alma, 2012.
- TRAUTMANN, Thomas R., *Aryans and British India*, Berkeley, University of California Press, 1997.

Discographie

- CHAPMAN, Jane (clavecin), *The Oriental Miscellany*, Hyperion Records, 2014.
- DELIBES, Léo et PLASSON, Michel (direction) et chœur & orchestre du Capitole de Toulouse, *Lakmé*, Erato, 1998.
- ELGAR, Edward, DAVIS, Andrew (direction) et orchestre de la BBC, *The Crown of India: An Imperial Masque in Two Tableaux*, Chandos, 2010.

Crédits iconographiques

Fig. 2. © Wikimedia / Wikicommons.

Epreuves