



La rencontre entre Orient et Occident : voyage à travers les représentations véhiculées par l'opéra

Marie-Andréa Cinquin

► To cite this version:

Marie-Andréa Cinquin. La rencontre entre Orient et Occident : voyage à travers les représentations véhiculées par l'opéra. Géographie. 2018. dumas-01972339

HAL Id: dumas-01972339

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01972339>

Submitted on 7 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

URCA – LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
MASTER 1 DE GÉOPOLITIQUE

La rencontre entre Orient et Occident :

Voyage à travers les représentations véhiculées par
l'opéra

Marie-Andréa CINQUIN
2017-2018

Sous la direction de Monsieur Yann Calbérac :

Maître de conférences à l'Université de Reims Champagne Ardenne et également rattaché à l'EA 2076 Habiter.

Participation au jury de Monsieur Frédéric Piantoni:

Maître de conférences à l'Université de Reims Champagne Ardenne, travaille à l'Institut de recherche pour le développement et est également doyen de la faculté de Reims.



Remerciements

En préambule de ce mémoire, je souhaite faire quelques remerciements aux personnes qui m'ont soutenue et aidée dans mes recherches, celles-ci m'ayant également permis de passer une année agréable et riche en découvertes.

Tout d'abord je tiens à adresser mes remerciements au professeur référent de ce mémoire : Monsieur Yann Calbérac, dont la disponibilité tout au long de l'année m'a permis de croire en mon travail et de me rassurer quant à l'avance de mes recherches. Il a toujours été présent pour répondre à mes questions et m'a beaucoup aidé pour trouver la direction de mon travail. En effet, grâce à lui, mes réflexions sur mon sujet n'ont fait que progresser et j'espère que la passion dont j'ai fait preuve lors de mes recherches se retransmettra à la lecture de mon sujet.

Je souhaite aussi remercier Monsieur Frédéric Piantoni qui m'a mis sur la voie de ce sujet dès ma troisième année de Licence. Ses encouragements ont toujours été bénéfiques et m'ont permis de croire en un sujet de recherche inédit.

Je souhaite également remercier mes parents, toujours présents au moindre moment, mon grand frère Bertrand et ma grande sœur Blandine qui m'ont apporté beaucoup de bonheur et de soutien dans cette année charnière. Sans oublier l'ensemble de mes professeurs au conservatoire qui m'ont permis d'accomplir de nombreux et beaux projets.

Je veux aussi dire merci à Julie qui a pris du temps pour relire mon mémoire et qui m'a aidée à ne pas perdre espoir dans mes recherches.

Enfin, je souhaite remercier Axel avec qui tout est plus facile et merveilleux.

Sommaire

1. La rencontre entre Orient et Occident :.....	11
1.1 Présentation des trois opéras : une histoire « orientaliste »	12
1.2 Un contexte d'écriture marquant l'opéra	18
1.3 L'exotisme de l'altérité ou l'Orient fantasmé :.....	25
2. La représentation de la société grâce à la rencontre entre deux mondes étrangers : ..	36
2.1 La représentation du pouvoir : quelle est sa place dans l'opéra ?.....	37
2.2 Les représentations stigmatisantes et stéréotypées de l'autre :	42

Introduction

« *L'opéra est le lieu de la mémoire et du récit collectif.* »

Camille de Toledo

Parler de l'opéra peut paraître surprenant pour un mémoire de master en géopolitique. J'entends ici le terme d'opéra dans le sens de l'œuvre opératique et non pas du bâtiment en lui-même appelé aussi opéra. Cet objet d'étude rentre pourtant dans le cadre de recherches géopolitiques puisqu'il répond à la façon d'étudier de la *Popular Geopolitics* :

“Geopolitical representation and practices appear in a variety of media including television, the Internet, music, newspapers, literature, film, and radio. ‘Popular geopolitics’ looks at the role and potential impact of popular geopolitical representations of territory, resources, identity politics, and movement found in the media around the world.” (Dodds, 2007).

« *Les représentations et pratiques de la géopolitique apparaissent dans une variété de médias incluant la télévision, internet, la musique, les journaux, la littérature, le cinéma et la radio. La « Popular Geopolitics » considère le rôle et l'impact potentiel des représentations populaires géopolitiques du territoire, des ressources, des identités politiques et des courants trouvés dans ces médias dans le monde.* »

Ainsi, la *Popular Geopolitics* ne s'intéresse pas aux cartes comme la géopolitique classique le ferait, mais elle étudie les discours, les textes écrits et tout ce qui relève de la culture dite « populaire » comme étant des vecteurs de représentations géopolitiques du monde. L'opéra est donc un objet de recherche pertinent, d'autant plus que les représentations qu'il véhicule sont nombreuses et sont parfois ancrées dans la vision que nous pouvons avoir d'une culture différente de la nôtre. Klaus Dodds, dans la citation, parle d'« impact » : cela montre que les représentations géopolitiques populaires du monde ont la possibilité de changer la vision de ce dernier. En géopolitique, il ne faut surtout pas mettre de côté le rôle joué par les représentations : elles constituent un élément fondamental dans l'analyse géopolitique et s'inscrivent, selon Stéphane Rosière, dans un triptyque analytique constitué du temps, du lieu, des acteurs et des représentations. C'est pourquoi j'ai décidé de baser mes recherches sur ces représentations car elles sont riches de sens et proposent une matière qui voit naître de nombreuses analyses.

Le fait de travailler sur les représentations véhiculées par l'opéra me permet d'appuyer mon travail sur le fameux livre *L'Orientalisme* d'Edward Saïd ainsi que sur le travail effectué sur les *postcolonial studies* de B. Collignon ou A. Mbembe. Dans son article, Collignon insiste sur le fait que les Européens cherchent à imposer l'idée d'une supériorité de l'Europe (l'Occident) sur le reste du monde, c'est-à-dire sur l'autre. C'est aussi l'idée que les Européens auraient pleine jouissance du reste du monde et pourraient disposer selon leurs besoins de cet espace qu'ils pensent contrôler à leur guise. Les besoins de cette domination du monde ne sont pas seulement économiques et politiques mais aussi « culturels, philosophiques et psychanalytiques » car, comme le dit Saïd, l'Europe cherche à forger sa culture, son identité, par opposition à celle de l'Orient. En ce qui concerne A. Mbembe, ses propos se rapprochent de ceux de Saïd, puisqu'il dit que « *l'Afrique est cette médiation grâce à laquelle*

l'Occident accède à son propre inconscient et rend publiquement compte de sa subjectivité. ». Cela se résume par le fait que l'Occident a besoin de l'Orient pour exister et affirmer son existence.

Saïd traite des fausses représentations que les Occidentaux ont de l'Orient. L'orientalisme dont l'auteur parle est un courant de représentations historiques. Pour lui, ce sont ces représentations historiques de l'Orient véhiculées par des auteurs littéraires qui ont permis à l'Occident de se construire pleinement en solidifiant sa culture par opposition à celle de l'Orient. Saïd analyse certes les auteurs littéraires et non les opéras, mais mes analyses se basent en premier lieu sur le livret écrit par les librettistes, donc sur une matière littéraire. La différence avec les travaux d'Edward Saïd vient du fait que j'estime que l'on peut parler d'orientalisme bien avant le discours de Balfour en Égypte en 1917. De fait, je pense que l'orientalisme paraît déjà dans les opéras de Mozart, puis dans celles de Bizet avant de se retrouver dans l'œuvre de Puccini. Cette différence d'époque ne m'empêche aucunement de reprendre les propos de Saïd qui s'adaptent parfaitement à mes analyses. D'autant plus que certaines de mes analyses m'amènent à être d'accord avec lui, notamment quand il cherche à démontrer la permanence de l'orientalisme, en montrant que la vision « actuelle » que nous avons des Arabes et de l'Islam émane des conceptions orientalistes du XIX-XX^{ème} siècle. Je me suis rendue compte que l'opéra, de par les représentations qu'il véhicule, a tendance à confirmer l'imaginaire que l'Occidental peut avoir sur l'Orient. Je cherche à mettre en tensions ce que dit Saïd afin d'en montrer la véracité ou non, c'est pour cela que je m'appuie autant sur les représentations véhiculées par l'opéra. Cet art total est un art vivant qui cherche à représenter fidèlement la société : les compositeurs veulent rendre compte de la culture, de la religion et de la façon de vivre des personnages présents sur scène. Il s'agit de faire découvrir au public soit un miroir d'eux-mêmes, soit un monde différent du leur, une altérité. Ce terme d'altérité est un terme signifiant la part de l'autre, ce qui est différent de soi et qui attire (je définis plus amplement ce terme dans ma partie 1.3 traitant de l'exotisme et de l'altérité).

J'ai donc décidé de choisir trois opéras comme étude de cas pour démarrer mes recherches et trouver matière à réflexion. J'ai utilisé une méthode inductive, permettant de trouver des éléments intéressants sur un des opéras, ceux-ci pouvant être appliqués au général sur les deux autres. J'ajoute que les opéras racontent, la plupart du temps, le même type d'histoire et reflètent une représentation de la société, de l'époque à laquelle ils ont été écrits. L'opéra cherche à montrer par l'intermédiaire d'une histoire qui paraît étrangère les événements actuels. Il peut par conséquent être utile pour critiquer une société ou bien juste pour en montrer les fondements. Comme le dit Lefebvre, nous avons les « espaces de représentations », c'est-à-dire les espaces vécus à travers les images et symboles, ceux-ci étant en lien avec cet espace et pouvant également être véhiculés par des artistes. Ainsi, ces « espaces de représentations » peuvent figurer dans les œuvres d'art comme l'opéra. Les « représentations de l'espace », qui correspondent à la vision que nous avons d'un lieu, induisent de manière naturelle une pratique de l'espace et donc une façon de le penser, de le vivre. Ces deux espaces sont utiles à mes recherches car l'opéra en lui-même est un « espace de représentations » : si cet espace de représentations est possible c'est parce que les

personnes qui le créent ont une « représentation de l'espace » bien particulière et qu'ils cherchent à la faire découvrir à un public réceptif.

J'ai choisi trois opéras distincts que sont *Les pêcheurs de perles* composé par G. Bizet en 1863 (France), *Madame Butterfly* par G. Puccini en 1903 (Italie) et, enfin, *L'enlèvement au sérail* de W-A. Mozart en 1782 (Autriche). Ce sont trois opéras qui traitent de deux Orient distincts : l'Ile de Ceylan, aujourd'hui le Sri Lanka (Extrême Orient), la Turquie anciennement l'Empire Ottoman (Moyen-Orient) et le Japon (Extrême Orient). Cette diversité me permet de traverser différentes époques, de parcourir différents pays et également de voir de quelle façon les représentations de l'Orient se ressemblent, évoluent et s'ancrent dans la mémoire collective. L'intérêt d'étudier ces trois opéras se trouve également dans le fait qu'ils évoquent un lieu différent, une société qui fonctionne différemment et ils montrent la rencontre entre deux mondes, entre l'Occident et son altérité qu'est l'Orient. En effet, « *l'Orient est partie intégrante de la civilisation et de la culture matérielles de l'Europe.* » (SAID, 2015, p.30), c'est-à-dire que l'Occident découvre l'Orient et cherche à l'intégrer dans sa culture, c'est pourquoi il est possible de parler d'orientalisme. Chez Mozart, avec les turqueries, nous avons déjà l'idée que la culture orientale est intégrée à la culture européenne, de façon à pouvoir représenter cet autre qui est bien différent des Européens. Ainsi, tout passe par les représentations que l'on trouve dans l'imaginaire occidental et que l'on retransmet à travers l'opéra.

Il est intéressant de constater que la rencontre se fait surtout dans un sens : l'Occident vers l'Orient car ce n'est pas l'homme oriental qui voyage en Occident mais bien l'homme occidental qui voyage pour découvrir l'Orient. Cela implique donc, dès le départ, que l'Occident est dans la quête de l'altérité et de l'exotisme (tout ce qui est étranger à quelqu'un est exotique) en Orient. Cette rencontre possède aussi quelque chose de l'ordre de la confrontation car ces deux mondes sont différents sur de nombreux points, ce qui fait qu'ils ont parfois du mal à se comprendre ou à être d'accord. Cette opposition entre ces deux mondes amène à ce que, rapidement, l'on cherche à représenter une domination de l'Occident sur l'Orient : si un parti doit avoir raison c'est celui venant d'Occident, il ne peut en être autrement. Je l'ai rapidement remarqué dans mes analyses d'opéras : les représentations sont faites en général pour dénigrer l'Orient. D'autant plus qu'à l'époque respective de ces trois opéras, l'opéra est une culture de masse car il n'appartient pas encore à une culture relevant de l'élitisme : il s'agit donc d'un art populaire pour lequel tout le peuple (sans distinction hiérarchique) se retrouve pour passer un bon moment. De ce fait, l'opéra a la possibilité de montrer au public un autre monde et de marquer son esprit afin qu'il ait le même imaginaire que les Occidentaux, les librettistes et compositeurs donnant à voir de nombreuses représentations. Ces représentations s'ancrent rapidement dans l'esprit des Occidentaux, d'autant plus qu'elles prônent la domination de l'Occident sur l'Orient. Orient qui, d'ailleurs, est multiple car pour les compositeurs comme pour les librettistes (et le peuple en général), celui-ci est l'endroit où l'on parle une langue qui n'est pas reconnue comme occidentale, c'est pourquoi il y a plusieurs Orient : le Japon, l'Ile de Ceylan et la Turquie. C'est d'ailleurs pour cela que l'on peut considérer que l'Orient « *a presque été une invention de l'Europe.* » (SAID, 2015, p.29). En effet, il se situe là où l'homme occidental y voit une altérité complètement opposée à lui. « *L'Orient est une projection fantasmatique forgée par la mentalité collective occidentale* » (Levantis, 2016). C'est parce que l'Orient fait rêver que les

Occidentaux veulent à tout prix le découvrir, ils veulent le comprendre et déterminer si leurs fantasmes sont fondés ou non.

« *L'orientalisme, c'est l'Orient vu de son opposé, l'Occident ; c'est le regard que porte sur les paysages et les êtres, l'Occidental imaginant l'Orient. Compromis entre fiction et réalité, il donne lieu à des représentations parfois fantaisistes d'un Orient tout droit sorti des Mille et Une Nuits [...]* ». (C. Cayrol)

Levantis et Cayrol reprennent les pensées de Saïd : c'est bien l'Occident qui donne sa vision sur l'Orient, c'est un regard occidental qui se fait par opposition à ce qu'il connaît. Dans l'imaginaire occidental, l'Orient doit représenter ce qui est différent de l'Occident. D'ailleurs, lorsque Cayrol dit que les représentations sont parfois « fantaisistes », je pense qu'elle omet de dire qu'elles sont même souvent erronées et ont tendance à enfermer l'individu oriental dans un carcan de représentations faisant de lui un être extrêmement stéréotypé. Tandis que Saïd tente de défendre l'Orient en le représentant comme une victime, Cayrol et Levantis le montre ici comme une source de fantasmes dont il ne souffre pas. C'est en cela que je nuance leurs propos en précisant que les représentations occidentales véhiculées par l'opéra ne sont pas forcément gratifiantes pour l'Orient.

De ce fait, dans mon mémoire, je cherche à démontrer de quelles façons l'opéra – qui est un objet de recherche s'inscrivant dans les *popular geopolitics* – produit de nombreuses représentations qui émanent et s'appuient sur la rencontre entre l'Occident et l'Orient. Celles-ci mettent en relief un monde qui est étranger au monde occidental. Je vais démontrer également que la création de l'opéra s'appuie sur le contexte historique et culturel marquant de l'époque, ce dernier créant un arrière-plan politique que l'on retrouve dans l'opéra en question.

Pour cela, je questionne mon travail de manière différente et m'interroge sur la place du compositeur et du librettiste dans l'écriture de l'opéra. En effet, étant des Hommes occidentaux, ils deviennent alors les artisans (et/ou les partisans) de la représentation de la domination de l'Occident sur l'Orient. En ce qui concerne cette question je ne peux pas dire qu'ils soient tout à fait partisans de la domination de l'Occident sur l'Orient, mais la création de l'opéra étant marquée par des références historiques et culturelles notables, ils n'ont en quelque sorte pas le choix que d'imposer ces représentations. En revanche, ils participent largement à la création de stéréotypes qui stigmatisent énormément la population orientale visée. Le terme « stigmatiser » est à entendre dans le sens où les représentations véhiculées par l'opéra sur l'Orient marquent cet Orient de manière quasi-indélébile, l'obligeant à se battre pour en effacer les traces. Ils sont donc bien artisans de ces représentations et l'on ne peut pas dire que cela soit malgré eux, car le compositeur et le librettiste ont bien conscience des propos qu'ils transmettent en racontant une histoire de cette façon. Par ailleurs, s'ils véhiculent ce genre d'idées, c'est parce qu'à l'époque la plupart des personnes du peuple pensent ainsi et cherchent à découvrir un Orient fantasmagorique et irrésistible, bien qu'il faille parfois leur mentir et leur offrir de fausses représentations. Dans un souci de succès, les compositeurs et librettistes se plient aux attentes des spectateurs et prennent alors part à l'ancrage de ces représentations dans l'imaginaire occidental.

Je m'interroge également sur le fait que les représentations véhiculées par l'opéra soient exclusivement dénigrantes pour l'Orient. D'une manière générale, elles sont

dénigrantes seulement pour l'Homme oriental (à comprendre au sens général de l'homme qui comprend la femme) mais il y a quand même des exceptions notoires qui permettent de nuancer le propos. En effet, certaines actions montrent que l'homme occidental se comporte mal (Pinkerton dans *Madame Butterfly*) mais qu'il peut aussi être bon (Zurga dans *Les pêcheurs de perles* et le Pacha Selim dans *L'enlèvement au sérail*).

Par ailleurs, la femme orientale, bien qu'elle soit critiquée par la femme occidentale dans le cas de *L'Enlèvement au sérail*, reste sublimée par un exotisme prenant et un érotisme fort. C'est la femme qui attire l'homme en Orient : elle représente cette altérité du genre mais aussi cet autre exotique si attirant, c'est pourquoi la femme orientale est construite comme un objet de fantasmes tandis que les représentations qui concernent l'homme oriental sont dénigrantes.

Enfin, j'évoque beaucoup la domination de l'Occident sur l'Orient car elle est particulièrement prononcée dans les opéras. Cette domination est particulière car elle stigmatise les personnages de différentes manières : le rang, le pouvoir, le sexe et l'ethnie du personnage rentrent en jeu. J'ai remarqué que la domination de l'Occident sur l'Orient est quasi-totale et cela se ressent dans le fait que l'Orient est souvent critiqué. C'est par exemple évident avec la place de la femme qui se trouve être paradoxale (à la fois libre et soumise en fonction de l'homme auquel elle s'adresse), celle-ci devenant un symbole érotique puissant, à l'inverse de l'homme oriental qui se voit presque dépourvu de virilité (sauf dans le cas de l'opéra *Les pêcheurs de perles* dans lequel il n'y a pas de rencontre Orient-Occident). Cette domination se ressent aussi par la question du pouvoir présente dans l'opéra, notamment au travers de la question du *hard power* (pouvoir militaire d'une société, celui qui permet de faire la guerre si besoin). Cette interrogation autour du pouvoir me permet d'ailleurs de nuancer mon propos en montrant que ce sont les dirigeants orientaux qui sont beaucoup plus cléments que les occidentaux. Ainsi, ce n'est pas celui qui pense dominer qui est le plus magnanime.

L'élaboration de mes réponses à ces hypothèses me permet de répondre à ma problématique tout au long de mon mémoire. Dans ce dernier, j'ai véritablement tenté de mettre en place un travail de recherche permettant de répondre à mes hypothèses et à ma problématique. Il n'a pas toujours été évident de prouver tout ce que j'avais mais les analyses des livrets m'ont permis d'avoir matière à argumenter et de trouver des choses évidentes qui devaient être dites et explicitées. Pour cette raison, je développe mon mémoire en deux parties qui permettront de traiter de la rencontre entre Orient et Occident de manière différente afin d'aborder tous les points soulevés dans mon introduction. Je commence par analyser la rencontre entre Orient et Occident à travers l'histoire de l'opéra en elle-même, puisque c'est le texte littéraire qui est à la base de la composition de l'opéra. Puis je montre que ce texte est basé sur des références historiques et culturelles réelles permettant de donner un arrière-plan, une atmosphère réaliste à l'histoire de l'opéra. Si l'opéra a été écrit c'est dans le but de transmettre une situation sociétale précise de l'époque. Enfin, j'axe cette partie sur la rencontre, l'exotisme de l'altérité, ce qui me permet d'aborder la notion du lieu et la place de la femme. En effet, l'histoire est possible parce qu'il y a un lieu défini dans lequel peut se dérouler l'action. J'évoque ces endroits comme des lieux de rencontre mais aussi des lieux chargés de sens de par leur histoire et leur exotisme. Il est important pour moi de parler de

l'exotisme de la femme car c'est une représentation primordiale dans l'opéra, d'autant plus que, souvent, le terme « exotisme » est remplacé par « érotisme ».

Cette partie me permet également de m'appuyer sur les travaux de Staszak qui a analysé la place de la femme orientale dans le cinéma. La femme orientale devient l'objet de désir puisqu'elle est différente de la femme occidentale : l'homme désire ce qu'il ne peut avoir, c'est aussi ce qui le pousse à découvrir l'Orient.

En deuxième partie, j'aborde la question de la représentation de la société grâce à cette rencontre entre Orient et Occident. L'opéra est par essence une œuvre dans laquelle on représente et si la rencontre est représentée c'est parce qu'elle a bien eu lieu. Tout ceci me permet de questionner le pouvoir montré dans l'opéra, qu'il soit de l'ordre de la relation maître/serviteur, du militaire ou bien qu'il soit celui d'un seul homme, à la manière du pouvoir d'un roi ou d'un Pacha. Enfin, je termine mon mémoire en évoquant les représentations, bien entendu j'en ai parlé tout au long de mon propos, mais il me semblait évident de faire une partie avec des analyses plus poussées sur ces représentations qui sont principalement de trois sortes : la domination de l'Occident sur l'Orient, la domination de la religion et la domination de l'homme sur la femme. Ces dominations amènent énormément de représentations, justes ou erronées, qu'il faut décrypter. C'est ce que j'ai tenté de faire.

1. La rencontre entre Orient et Occident :

J'ai décidé de commencer mon propos en analysant la rencontre entre Orient et Occident car celle-ci constitue le point de départ fondamental de l'histoire des opéras choisis. Cette rencontre, qui est physique, est possible car l'Orient et l'Occident sont deux mondes distincts et que les Occidentaux cherchent à découvrir cet autre monde. Sans cette rencontre il n'y aurait pas la création de représentations stigmatisantes et stéréotypées de l'autre, en l'occurrence de l'Orient. Ainsi, la notion de rencontre me permet de situer tout mon propos dans l'orientalisme d'Edward Saïd et également d'aborder le concept géographique de lieu (« Portion déterminé de l'espace » selon le dictionnaire le Robert Plus de 2007).

En effet, ce sont dans les lieux que se déroulent et se localisent des phénomènes géographiques. La notion de « rencontre » (fait que deux personnes se trouvent être en contact) se situant dans la géographie sociale nous permet d'analyser la rencontre à partir du lieu, d'autant plus que ce lieu est déterminant pour l'action et permet de poser certaines questions.

Si l'histoire de l'opéra se déroulait en Occident, nous n'aurions, tout d'abord, pas la découverte d'une culture étrangère à la nôtre, mais surtout nous questionnerions sûrement de manière différente l'issue de l'opéra. Les enjeux ne seraient pas les mêmes et bien que certaines questions resteraient identiques (par exemple : les amants arriveront-ils à s'enfuir ? etc.), le fait d'être dans un lieu totalement étranger au nôtre ferait évoluer les questions. C'est d'ailleurs ce que j'ai pu constater : l'Occidental va-t-il dominer dans un pays qui n'est pas le sien ? L'homme oriental peut-il être meilleur que l'occidental ? La femme occidentale est-elle identique à la femme orientale ?

Ainsi, la question du lieu amène de nombreuses et nouvelles questions et, parce que le lieu se trouve être différent, l'Homme en vient à interroger l'altérité. L'altérité est un concept souvent utilisé au sens philosophique pour désigner la découverte d'un « autre » qui se trouve être totalement différent de nous. Mais, pour approfondir cette question de l'altérité, il faut comprendre que celle-ci vient d'une volonté de comprendre l'autre, ce qui permet la relation entre les protagonistes. Si l'altérité n'a pas lieu alors les deux mondes se trouvent être en confrontation et ils ne peuvent par conséquent pas se comprendre.

L'opéra étant une culture de masse à ses débuts (comme je l'ai expliqué dans l'introduction), il constitue un excellent moyen de faire voyager les spectateurs et de leur faire découvrir une culture différente de la leur. Il permet également de faire miroir ou écho à l'actualité.

Dans cette partie je cherche à démontrer comment la rencontre est possible, c'est-à-dire quelles sont les modalités requises pour que la rencontre ait lieu. C'est pourquoi la première partie visera à problématiser les opéras afin de rendre compte du fait que l'histoire est basée sur la rencontre entre deux mondes et s'inscrit dans ce mouvement orientaliste. En ce qui concerne *Les pêcheurs de perles*, j'expliquerai qu'il n'y a pas de rencontres physiques.

Son but est de faire découvrir un peuple qui habite sur une île, qui paraît pourtant inhabité, mais dont on parle car l'ethnologie se crée.

Il s'agit de faire découvrir aux spectateurs occidentaux des cultures différentes. Ensuite, je rendrai compte des références historiques et culturelles qui font que les opéras sont écrits sur ces thèmes précis. Enfin, j'analyserai le concept d'altérité à travers la représentation des lieux et la représentation de la femme comme objet de désirs et de fantasmes.

1.1 Présentation des trois opéras : une histoire « orientaliste »

Pour commencer mon travail d'analyse, il me faut tout d'abord présenter les trois opéras que j'ai sélectionné car, en effet, leur histoire se trouve être « orientaliste ». J'emploie ici le terme « orientaliste » dans le sens où les opéras traitent de sujets d'inspirations orientales et qu'ils ont été écrits par des Occidentaux ayant une certaine représentation de l'Orient. L'utilisation de ce terme me permet également d'évoquer l'orientalisme d'Edward Saïd, à ceci près que j'estime que l'orientalisme ne débute pas avec la conquête de l'Égypte que l'auteur analyse à travers les discours de Balfour. En effet, si l'on reprend cette citation disant que l'Orient « a presque été une invention de l'Europe » (Saïd, 2015, p.30) alors on peut l'utiliser pour dire que cette invention ne date pas seulement de la colonisation. Elle est, pour moi, bien plus ancienne, à en juger par la date de composition de certains opéras véhiculant des représentations stéréotypées de l'Orient et traitant de la rencontre entre Orient et Occident.

J'ajoute que ces trois opéras sont des moyens de donner à voir l'Orient : ils participent à la création, à l'invention de l'Orient, puisqu'ils cherchent à reproduire sur scène un lieu étranger et exotique, afin de montrer au public qui ne voyage pas que l'Orient vient à eux pour être découverte.

Nous verrons également à travers ces résumés d'opéras de quelle manière nous nous trouvons dans la logique que François Hartog décrit dans son livre *Le miroir d'Hérodote* : Hérodote, en voyageant et en décrivant ce qu'il découvrait dans les autres sociétés, se décrivait lui-même par miroir. À la différence, dans les opéras présentés, il est possible que le protagoniste parle de ce qui est bien/bon chez lui et sous-entende ainsi que ces valeurs exemplaires dont il dispose n'existent pas en Orient. Il s'agit de tout faire pour que le spectateur découvre l'autre, l'étranger, l'altérité.

– *L'Enlèvement au sérail* :

« Et tu lui diras aussi que c'est une plus grande satisfaction de réparer une injustice subie par des bienfaits au lieu de rendre le mal pour le mal. »

Selim, (Acte III, scène IX)

L'enlèvement au sérail décrit la rencontre entre des Espagnols, une Anglaise et des Turcs sur le sol de l'Empire Ottoman. Nous n'avons aucune indication précise permettant de dire dans quel pays nous nous trouvons exactement, mais parce que les étrangers sont Turcs alors nous savons que nous sommes dans l'Empire Ottoman. Cette rencontre a lieu car les Espagnols que sont Belmonte, Pédriillo et Constance et l'Anglaise Blonde qui voyageaient en

mer Méditerranée ont été attaqués par des pirates venant de l'Empire Ottoman. Pédrillo, Constance et Blonde ont été enlevés et emmenés dans le sérail du Pacha Selim.

Belmonte cherche alors une solution pour pouvoir les sauver. Toutes les modalités de la rencontre tiennent dans le fait que Belmonte vient en ce lieu qu'est le palais du Pacha Selim, pour sauver ses amis. Sans cela, l'histoire n'aurait pas lieu. Il est tout de même intéressant de constater que la problématique principale de cet opéra réside dans le fait que le personnage principal dont le rôle n'est que parlé, et qui n'est autre que le Pacha Selim, soit un « ancien » Occidental. En effet, ce dernier, ayant renié la religion chrétienne pour embrasser la religion musulmane, se voit exilé par le gouverneur d'Oran (colonie espagnole en Algérie jusque 1790 environ) qui s'avère être le père de Belmonte.

« *Le pacha a beau être un renégat, quand il s'agit de couper des têtes, c'est un vrai Turc* », dit Pédrillo (Acte III, scène 1).

C'est dans son exil que Selim trouve sa place dans la société orientale, puisqu'il obtient le titre honorifique de Pacha et peut donc diriger son propre sérail. Seulement, son âme occidentale transparaît encore dans certaines de ses actions, notamment lorsqu'il cherche à conquérir le cœur de Constance.

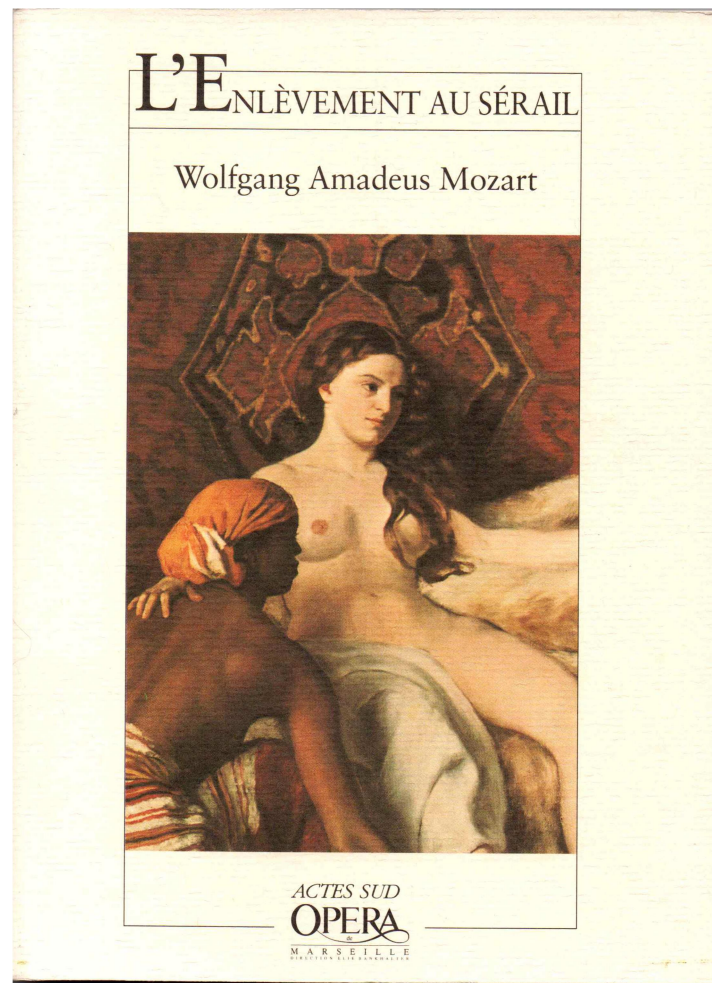
Pourtant le cœur de Constance est déjà pris par Belmonte, et tous deux représentent le couple amoureux, fidèle et sincère, leurs valeurs n'étant pas celles de l'Orient qui enferme les femmes dans un sérail (je repare de ce lieu de manière approfondie dans ma partie 1.3) pour permettre la polygamie de celui qui dirige cet endroit. Constance et Belmonte ne peuvent donc pas trahir cet amour. Selon les représentations de l'époque, Belmonte est courageux et digne de sa haute naissance espagnole. Il est accompagné de son serviteur Pédrillo, tout comme Osmin qui se trouve être l'intendant du sérail. Ce dernier est d'ailleurs un personnage très stéréotypé : il incarne l'Arabe musulman de manière très caricaturale, à tel point qu'il en deviendrait presque comique. Enfin Blonde est la servante de Constance : d'origine anglaise, elle revendique sa liberté et donne ainsi une représentation de l'Angleterre bien connue, comprise ici comme le pays de la liberté, par opposition au pays dans lequel ils se trouvent.

Pour ce qui est de l'intrigue principale, Pédrillo est apprécié du Pacha et arrive donc à faire entrer Belmonte dans le palais en le présentant comme un jardinier architecte puisque Selim aime l'art. Belmonte et ses amis parviennent à déjouer l'attention d'Osmin car Pédrillo lui fait boire de l'alcool malgré le fait qu'il soit musulman. Malheureusement Osmin se réveille trop tôt et permet leur arrestation. Le Pacha découvre alors que Belmonte est le fils de son ennemi, le gouverneur d'Oran qui l'avait fait exiler. Mais parce qu'il veut se montrer meilleur que son ennemi, il laisse la vie sauve à Belmonte et ses amis.

On trouve à la fin de l'histoire une certaine morale : c'est un homme devenu oriental qui se trouve être meilleur qu'un homme occidental. Mais la question est de savoir si Selim est bon parce qu'il est devenu oriental ou si c'est parce qu'il reste, au fond de lui, occidental.

L'illustration qui suit montre quelle représentation nous avons d'un sérail, l'homme noir que l'on voit est certainement un eunuque et un esclave devant s'occuper des femmes et répondre au caprice de ces dernières. En revanche la femme blanche laisse penser qu'il s'agirait d'une femme occidentale dans un sérail, cette femme pourrait très bien être Constance.

Illustration 1 : Première de couverture du livret de *L'enlèvement au sérail*.



Scan réalisé par Marie-Andréa Cinquin

– *Madame Butterfly*

« Pour un grand cœur,
Mieux vaut mourir que survivre à l'honneur. »

Phrase écrite sur le couteau que Butterfly utilise pour se suicider. (Acte III, scène V)

L'histoire de Madame Butterfly est peut-être l'une des histoires les plus tristes de l'opéra. Elle se déroule au Japon. À cette époque, les Américains ont obtenu le droit de faire escale au Japon car ce dernier s'ouvre au monde, ouverture permettant de faire découvrir la culture japonaise. Nous avons donc deux mondes en présence : le monde occidental avec l'Amérique et le monde oriental avec le Japon et à travers l'opéra on sent bien les différences présentes entre ces deux mondes.

La problématique de cet opéra se trouve dans la rencontre entre l'Amérique et le Japon qui se trouve être plutôt particulière. C'est un militaire Américain, Benjamin Pinkerton, qui par l'intermédiaire d'un entremetteur (Goro) achète une Geisha âgée de 15 ans pour en faire

sa femme. Cette dernière, qui n'est autre que Madame Butterfly, de son prénom Cio-Cio-San, va tout abandonner pour ce mariage et cet homme étranger qu'elle ne connaît pas.

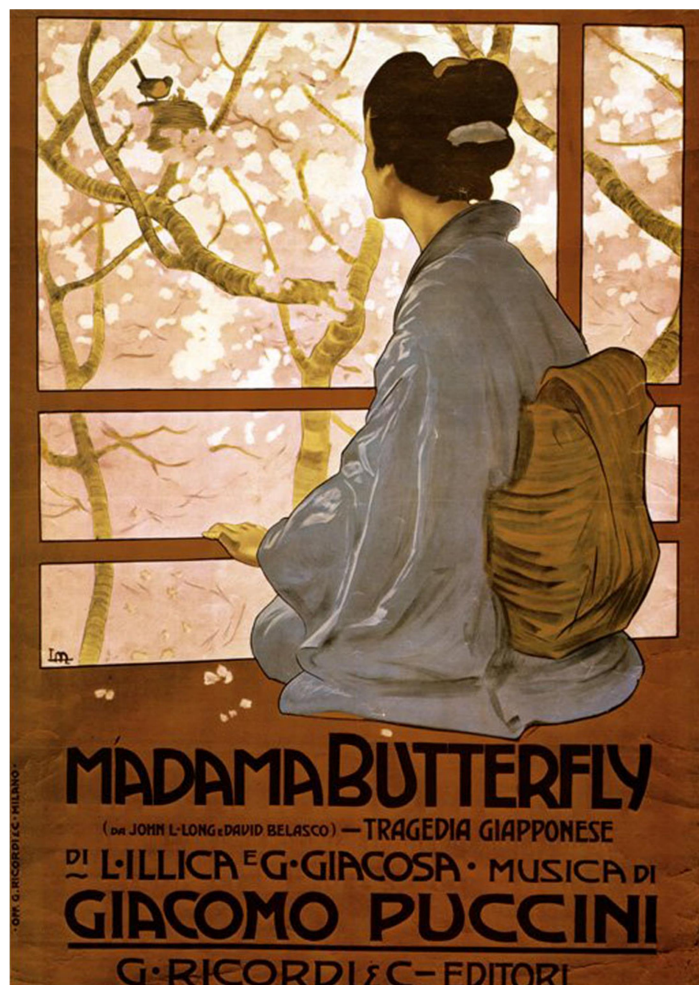
Tous deux sont attirés par l'altérité de l'autre. Malheureusement, quand Cio-Cio-San met son mari, auquel elle voue un amour infini, sur un piédestal, l'on se rend compte que ce dernier est surtout amoureux de l'exotisme que dégage cette femme, tout en gardant en tête que sa vraie femme sera américaine. Pinkerton fait donc la découverte d'une culture exotique qu'il trouve fascinante, mais il n'est pas neutre car il représente, avec le Consul Sharpless installé au Japon, l'impérialisme militaire de l'Amérique. De ce fait, il cherche à dominer la culture japonaise et n'hésite pas à critiquer ce monde étranger. Et nous verrons dans nos analyses des représentations en deuxième partie que la culture américaine prend de plus en plus de place au Japon. Tandis que Madame Butterfly découvre la culture américaine ainsi que son dieu chrétien, elle abandonne tout pour se convertir et tenter de devenir une femme occidentale, au point d'être maudite et reniée par sa famille.

La fin de cet opéra est déchirante car on apprend que Pinkerton est parti depuis trois ans et que Butterfly et sa servante Suzuki attendent son retour. Butterfly est totalement enfermée dans sa maison, qui devient en quelque sorte sa prison. Ce lieu de bonheur appartenant désormais au passé devient un lieu de malheur avant de devenir le sanctuaire de Butterfly. On apprend qu'elle a eu un fils avec Pinkerton, qu'il est blond et qu'il a tout de l'américain. Cio-Cio-San reçoit des demandes en mariage de princes japonais, mais elle décline, étant persuadée qu'elle est encore mariée à Pinkerton. Sa fidélité est le gage de son amour. Quand Pinkerton revient au Japon, il est accompagné de sa femme américaine. Madame Butterfly ne veut pas y croire, puis, quand elle comprend, elle décide de donner son fils en main propre à Pinkerton. Lorsqu'il arrive, Butterfly s'est déjà donné la mort par harakiri.

L'homme occidental se trouve être présenté comme un homme sans cœur, tandis que Butterfly semble être bien trop soumise à celui-ci, alors qu'elle tient tête à l'homme oriental qui paraît de fait bien moins viril que son « rival » américain.

L'illustration est une affiche italienne pour l'une des premières représentations de l'opéra. Tout comme l'opéra de Puccini, l'affiche tente de coller le plus possible à la culture japonaise, c'est pour cela que l'on peut apercevoir quelques rambardes de la maison traditionnelle japonaise, ainsi qu'un cerisier en fleurs. La femme porte la coiffure et les vêtements traditionnels japonais, ceci permettant de montrer au public à quoi peut ressembler un petit bout du Japon.

Illustration 2 : Affiche italienne de Leopoldo Metlicovitz présentant l'opéra *Madame Butterfly* (1904)



https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leopoldo_Metlicovitz,_1904_-_Madama_Butterfly.jpg

– *Les pêcheurs de perles*

« L'ombre les couvre encore, mais le jour naît là-bas ! »

Zurga (Acte III, scène IV)

Les pêcheurs de perles est un cas particulier car dans cet opéra il n'y a pas de rencontre à proprement parler. En effet, la rencontre ne se fait pas dans l'histoire, mais dans le topos (lieu commun) qu'est l'opéra, entre les spectateurs et les chanteurs. La rencontre a lieu car nous présentons cet opéra à un public. Il s'agit de faire découvrir un peuple différent de celui qui est occidental, par le biais de l'opéra, en s'appuyant sur le courant ethnologique qui se crée à l'époque. En effet, l'ethnologie cherche vraiment à comprendre l'existence des différents peuples, les ethnologues voyagent donc et rapportent des récits de voyage donnant de la matière pour quiconque veut raconter une histoire, c'est le cas de Bizet dans cet opéra. C'est donc l'histoire d'un peuple indien nomade qui, une fois par an, se retrouve sur une plage pour pêcher les perles. C'est également pour eux, le moment d'élire un roi qui les guidera pendant cet événement très important.

Évènement qui implique la fête mais aussi la prière, puisqu'il s'agit d'apaiser les dieux afin que ceux-ci ne déclenchent pas de tempêtes pouvant compromettre et rendre dangereuse la pêche des perles

Ainsi Zurga est élu roi, son ami Nadir le rejoint, et tout deux évoquent leur rencontre avec une femme dont ils tombent amoureux. Préférant rester amis, ils prêtent serment et jurent de ne jamais la revoir. Malheureusement, Nadir est devenu l'amant de cette femme.

Pendant ce temps, la pêche se prépare. Pour que l'évènement se déroule correctement, ils ont besoin d'une femme vierge et couverte de voiles (afin de garder sa virginité) devant être accompagnée du prêtre Nurabad et de fakirs (soldats) pour surveiller qu'elle tienne parole. En effet, cette femme doit se tenir dans un vieux temple (lieu très paradoxale dont j'explique la signification dans ma partie 1.3) en ruine et prier jour et nuit pour que les dieux soient cléments. Il s'avère que cette femme, Leïla, n'est autre que l'amante de Nadir. De ce fait, dès le départ, tout est compromis et chaque serment est trahi... L'histoire ne peut que mal se finir. Mais Zurga, qui est un personnage binaire, à la foi un homme cruel et représentant du peuple oriental, retrouve en Leïla, la petite fille qui l'avait sauvé. C'est pourquoi il décide, à la fin, d'être bon puisqu'il sauve les deux amants et se sacrifie pour eux.

De fait, je peux affirmer que ce peuple oriental est très stéréotypé car la façon dont il est représenté donne l'impression de voir un peuple très sauvage, qui cherche le sang du sacrifice à la moindre occasion. Les hommes et femmes sont très superstitieux et ont une crainte immense de leurs dieux, en témoigne le fait qu'ils craignent bien plus les dieux que Zurga qu'ils ont élu roi.

Dans la mesure où Zurga libère les deux amants grâce à un mensonge, son peuple se sent trahi et veut le sacrifier selon les ordres du prêtre Nurabad qui a plus de pouvoir que Zurga puisqu'il est en lien direct avec les dieux.

Illustration 3 : Décors français de 1968 au théâtre du Capitole, pour une représentation de l'opéra *Les pêcheurs de perles*



[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:01.03.1968._D%C3%A9cor_Les_p%C3%Aacheurs_de_perles._\(1968\)_-_53Fi3787_\(cropped\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:01.03.1968._D%C3%A9cor_Les_p%C3%Aacheurs_de_perles._(1968)_-_53Fi3787_(cropped).jpg)

Ce décor montre bien de quelle façon les occidentaux imaginent le paysage dans lequel vit un peuple nomade, ce peuple vit dans une contrée sauvage, se rapprochant d'une jungle indomptable dans laquelle seuls des sauvages peuvent survivre. Ce décor offre donc déjà une représentation erronée de cet Orient, mais ce décor colle avec l'imaginaire occidental et c'est ce qui importe à l'époque.

Ainsi, les résumés de ces trois opéras nous permettent de nous rendre compte que l'histoire fictive est « orientaliste » puisqu'elle donne à voir des personnages inspirés de l'Orient, et que ce sont des Occidentaux qui critiquent cet Orient. Dès la rencontre, on se trouve dans la « confrontation » de deux cultures différentes (sauf pour *Les pêcheurs de perles*). Mais dans les trois opéras l'on remarque une rencontre avec l'altérité et une certaine mise en place de la compréhension de la culture de l'autre. Néanmoins, souvent, quand l'un des protagonistes occidental revendique quelque chose, c'est pour exprimer le fait que cette revendication n'est pas effective dans le pays oriental. Ainsi l'Orient se trouve sans cesse rabaissé. Si ces représentations sont si marquantes c'est parce que les opéras reposent sur un contexte historique et culturel marquant l'opéra.

1.2 Un contexte d'écriture marquant l'opéra

« Au siècle de Louis XIV, on était helléniste, maintenant, on est orientaliste. Il y a un pas de fait. Jamais tant d'intelligences n'ont fouillé à la fois ce grand abîme de l'Asie... Le statu quo européen, déjà vermoulu et lézardé, craque du côté de Constantinople. Tout le continent penche à l'Orient. »

Victor Hugo, *Les Orientales*

L'opéra prend appui sur son époque et son histoire qui constituent un arrière-plan riche sur lequel il est possible de s'appuyer pour écrire les livrets. Comme le dit Hugo, le continent occidental a le regard tourné vers l'Orient car c'est cet endroit qu'ils cherchent à découvrir. De fait, les compositeurs et librettistes sont influencés par les événements historiques marquants qu'ils vivent. En tant qu'artistes, ils s'en imprègnent forcément, au point de le faire ressentir dans leur opéra. Certains opéras font l'objet d'une commande pour un événement particulier (comme nous le verrons ci-dessous pour *L'enlèvement au sérail*) ancrant ainsi l'opéra dans un contexte historique tout à fait particulier. Cette seconde sous-partie me permet par conséquent de continuer ma démonstration en appliquant une dimension plus réelle en prenant en considération le contexte historique de la création de l'opéra, qui dépasse dès lors la simple histoire fictive. Cela renforce l'idée qu'il y a bien une rencontre, qu'elle n'est pas que fiction mais au contraire réelle. Il est intéressant de constater que cette rencontre n'est pas qu'historique : elle est également culturelle. En effet, la découverte de cet autre monde a permis à la culture de ce dernier de rayonner et de créer certaines modes en fonction de l'époque dans certains pays.

Puisque l'opéra était une culture de masse, il s'agissait de plaire au maximum de personnes, ce qui explique pourquoi les compositeurs suivaient les modes et inscrivaient dans leurs travaux des ornements rappelant l'Orient.

Ceci permettait également de faire voyager les spectateurs et de leur donner un aperçu musical d'un monde qui leur était étranger.

– Des références historiques : créations de "plusieurs" Orients

J'évoque ici l'idée qu'il y a plusieurs Orients, tout simplement parce qu'à l'époque où ont été écrits ces opéras, l'Orient est entendu comme le monde n'étant pas occidental. De fait, à partir du moment où l'on s'éloigne de l'Occident et que l'on trouve des peuples aux religions différentes et aux langues différentes, alors on est en Orient.

Dans les opéras que j'étudie, cette idée des Orients multiples est vraiment marquante car chaque opéra évoque un Orient différent. Comme je l'ai mentionné dans l'introduction, je me trouve en présence de L'Empire Ottoman, de l'Ile de Ceylan et du Japon. Tous sont des Orients. L'Orient viennois est donc particulier par exemple. Pour eux, l'Orient est là où l'on parle turc, arabe ou perse.

« A cela répond encore une incertitude spatiale, qui est propre aussi à l'orientalisme. Géographiquement parlant, l'Orient est fluctuant et incertain. »

L'Orient est là où on en parle. Il répond plus à des codes esthétiques et moraux qu'à une localisation formelle et définitive.

Finalement le terme Orient devient en quelque sorte un terme un peu « fourre-tout » où l'on peut insérer chaque destination qui représente une altérité, c'est-à-dire un monde étranger au monde occidental. Le contexte historique peut avoir un impact significatif sur la création de l'opéra puisque certaines parties du monde évoquent plus tardivement un intérêt pour l'Occident.

Bien que le livret de l'opéra puisse être tiré d'une histoire ancienne ou non, il reflète une vision actuelle de la société. Dans la mesure où il s'agit de plaire aux spectateurs afin de connaître le succès, l'opéra se doit de « coller » aux événements qui ont lieu au moment de sa création tout en confortant les gens dans leurs opinions. C'est en ce sens que l'analyse géopolitique est importante car elle permet de comprendre que l'opéra est aussi un instrument politique, c'est-à-dire que l'opéra donne à voir sa position et sa décision dans certaines situations.

• *L'enlèvement au sérail*

Cette histoire est écrite en 1782 par Johan Gottlieb Stephanie et mis en musique par W.A. Mozart. Cet opéra est écrit, au départ, pour répondre à une commande de l'Empereur Joseph II d'Autriche qui souhaite honorer la venue du duc Paul de Russie, futur tsar, à Vienne. L'opéra reflète donc une certaine réalité puisque, cette année-là, Catherine II de Russie propose à Joseph II de s'allier contre l'Empire Ottoman afin de gagner la guerre contre eux et de se partager ensuite, le territoire s'il y a victoire. Joseph, qui veut reprendre les hostilités envers les Turcs, s'allie à l'impératrice de Russie et déclare la guerre à l'Empire Ottoman. C'est d'ailleurs en 1782 que Catherine II envoie sa flotte en mer Égée et s'empare de la Crimée : l'Empire Ottoman subit donc de cuisantes défaites.

L'opéra aura été un bon moyen pour montrer son engagement dans cette alliance ainsi que son ressentiment face aux Turcs. Il faut rappeler que l'opéra fait partie de ce que l'on

appelle le *soft power*. Bien que ce concept soit développé bien plus tard (XX^{ème} siècle) par Joseph Nye, il traduit tout à fait l'utilisation que fait Joseph II de l'opéra en Allemagne puisque Joseph II va se servir de l'opéra pour faire rayonner la culture allemande et renforcer son identité nationale.

Finalement, cet opéra de Mozart n'est pas créé pour cette occasion précise, mais un peu plus tard, tout en gardant à l'esprit que l'Empire Ottoman est l'ennemi de l'époque. Mozart et son librettiste prennent le parti d'évoquer la rencontre entre Espagnols et Turcs sans parler de l'Empire Ottoman.

Historiquement, les vassaux Ottomans, les Turcs, mènent tout au long du XVI^{ème} siècle des pillages contre les comptoirs espagnols : ils pillent en général les villes du littoral, enlèvent certains habitants pour en faire des esclaves et repartent rapidement dans leurs pays. Mais ils attaquent aussi des bateaux, c'est d'ailleurs à cause de cette référence historique que l'histoire de *L'enlèvement au sérail* peut avoir lieu puisque Constance, Blonde et Pédriillo sont enlevés et enfermés dans le palais du Pacha Selim. Nom qui n'est pas inconnu puisqu'il réfère à Selim II qui régna sur l'Empire Ottoman du temps où de grandes expéditions sur mer et terre ont eu lieu contre les Russes et les Autrichiens, ces derniers ont été assiégés à Vienne en 1683. S'ajoute aussi la rivalité religieuse traditionnelle entre les chrétiens et les musulmans. Tout ceci permet de montrer que l'opéra traite de cette rencontre et s'en sert pour en faire une histoire, celle-ci s'inspirant de faits historiques.

Également, cet opéra est l'un des premiers de son genre puisque c'est un *Singspiel*, c'est-à-dire un opéra caractérisé par une alternance de passages chantés et parlés. En effet, Joseph II, couronné en 1776, veut favoriser l'émergence d'un opéra allemand au Burgtheater de Vienne. Il veut également promouvoir la langue allemande dans l'opéra lors de la création du Nationaltheater en 1776, c'est pour cela que l'opéra n'est pas composé sur un livret italien (langue qui domine pourtant l'opéra à cette époque), mais sur un livret en allemand. Joseph a déjà la conviction qu'il faut éveiller la conscience nationale. Malheureusement, ce sera un échec puisque le Nationaltheater sera remplacé par une troupe d'opéra bouffe italien. La mode étant à l'italien, il est difficile d'aller à contre-courant bien que cette ambition s'inscrive dans une optique de développement et de rayonnement culturel.

- *Madame Butterfly* :

Cet opéra a été composé en 1903 à partir de plusieurs sources littéraires : le livre *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti paru en 1887, puis le feuilleton *Madame Butterfly* en 1889 de John Luther Long donnant par la suite la pièce de théâtre de David Belasco. C'est donc une histoire qui a été revisitée plusieurs fois. Comme je l'ai dit auparavant, c'est l'histoire d'un Américain qui arrive au Japon, se marie avec une Japonaise et découvre sa culture avant de l'abandonner, estimant que sa véritable épouse sera américaine. Du point de vue du contexte historique, il est intéressant de constater que les auteurs de cette histoire se sont inspirés du contexte historique pour évoquer les relations entre le Japon et les États-Unis qui débutent en 1853 avec l'arrivée du commodore Perry dans l'Empire japonais.

Le Japon était un pays très fermé aux étrangers malgré les tentatives pour accéder à ce pays exotique. Après un certain temps de négociations, les Américains parviennent à contraindre les Japonais à s'ouvrir sur le monde extérieur et à les accueillir chez eux.

D'un point de vue historique, il y a déjà une certaine domination américaine, occidentale, sur le Japon qui représente un Orient. En 1854, le gouvernement autorise les bateaux américains à se réapprovisionner dans les ports japonais et un consul américain est même autorisé à s'établir sur le sol japonais. Par la suite les relations entre les États-Unis et le Japon s'améliorent avec la signature de divers traités. Le Japon apprend des Américains et décide de copier les modèles occidentaux, c'est pour cela que ce pays se lance dans l'industrialisation et la colonisation.

Il est possible de retrouver ces éléments dans l'opéra puisque l'histoire se déroule à Nagasaki qui est une ville portuaire où les navires américains peuvent s'arrêter pour se réapprovisionner. Pinkerton y rencontre le consul américain Sharpless ; la présence de ce dernier montre bien qu'il y a des relations diplomatiques entre les deux pays. On mentionne également dans le livret la présence de « la mission », c'est-à-dire la mission chrétienne pour ceux qui souhaiteraient se convertir au christianisme. Les Américains importent donc leur mode de vie au Japon.

De plus, à ce moment, en Italie, nous sommes en plein courant Vérisme qui est un terme provenant de l'italien *verismo* formé de *vero* qui veut dire « vrai ». C'est un mouvement littéraire né en 1890 qui est proche du naturalisme français. Son principe fondamental est d'ancrer ses sujets dans la réalité sociale du XIX^{ème} siècle.

Les opéras véristes se déroulent donc dans un cadre réaliste avec des situations issues de la vie quotidienne. On fait place à l'homme du peuple qui, auparavant, n'avait pas sa place sur scène et n'était que très rarement cité. Dans le vérisme, cet homme du peuple est désigné comme étant le véritable héros de l'époque. C'est le cas du personnage de Madame Butterfly.

C'est ce courant vériste qui permet à Puccini, dans son opéra, de montrer une Geisha épousant un homme américain plutôt riche ; Geisha qui devient rapidement l'héroïne de l'opéra. Puccini nous montre le quotidien et cherche à être le plus fidèle possible lorsqu'il évoque la culture japonaise, d'où les détails qui nous sont donnés sur la maison japonaise, sur les croyances et même sur la signification du nom des gens.

Puccini s'appuie donc sur le contexte historique de l'époque et sur un contexte culturel particulier pour exploiter l'histoire et le monde étranger qu'il offre à découvrir à travers son œuvre.

- *Les pêcheurs de perles* :

En ce qui concerne cet opéra, le contexte historique peut se retrouver dans certains aspects mais de manière beaucoup moins frappante. En effet, *Les pêcheurs de perles* est en quelque sorte l'opéra qui me permet de nuancer mon propos, en disant que tous les opéras ne reposent pas toujours complètement sur le contexte historique. Contrairement à *L'enlèvement au sérail* qui fut une commande avant de devenir un opéra créé dans un but de faire rayonner la culture allemande ou à *Madame Butterfly* qui reposait exclusivement sur une première histoire prenant appui sur la rencontre entre Amérique et Japon, *Les pêcheurs de perle* ne traite en rien d'un sujet réellement actuel pour l'époque. En revanche, certains aspects de l'opéra rendent compte de la société dans laquelle il a été écrit. En effet, la présence de la religion comme étant un instrument de pouvoir reflète bien une société, à l'époque de Bizet, où la religion était liée au pouvoir du dirigeant. À tel point d'ailleurs que la religion avait

tendance à primer sur le pouvoir du dirigeant puisque le peuple craignait d'avantage son/ses dieu(x).

Le XIX^{ème} siècle commence à étudier l'Orient à travers la naissance de l'ethnologie qui est une science humaine et sociale qui apparaît fin XVIII^{ème} et qui prend de l'importance tout au long du XIX^{ème}. Au départ, cette science relevait souvent de la « classification des races », c'est-à-dire qu'elle cherchait à étudier, à travers des documents pouvant être rapportés par des explorateurs les peuples étrangers pour les classer. Nous nous trouvons donc dans une époque qui cherche à accentuer son identité par le biais de la découverte d'autres peuples, ce qui offre un arrière-plan permettant de nourrir cet opéra.

Comme je l'ai dit auparavant en résumant *Les pêcheurs de perles*, nous avons dans cette œuvre un peuple nomade, sauvage, qui se retrouve sur un littoral de l'Ile de Ceylan, qui, en 1863, évoque une Ile colonisée par l'Empire britannique. Cette colonisation nous permet de découvrir ce peuple qui est différent du nôtre, et qui paraît être, en tous points, opposé à nos valeurs et à ce que nous sommes. Néanmoins, dans leur société, ils doivent élire un roi et se soumettre à leur religion, ce qui se rapproche énormément de nos sociétés de l'époque. L'Ile de Ceylan est historiquement connue pour la culture de ses perles, on comprend donc pourquoi Bizet en a fait le titre de son opéra. La culture de la perle étant ce qui fonde la différence entre eux et nous. La culture de la perle les oblige à être nomade et c'est justement parce qu'ils sont nomades, l'ethnologue de l'époque classe ce peuple comme étant un peuple de bons sauvages un peu barbares, ayant une religion polythéiste et de nombreuses craintes face aux éléments naturels.

Le contexte ou du moins les références historiques impliquent également quelques références culturelles car l'histoire est marquée par les courants artistiques qui se déploient en Occident, notamment grâce à la découverte de l'Orient. Il s'agit à présent d'évoquer les deux courants principaux sur lesquels vont s'appuyer les opéras que j'ai choisi d'analyser.

– Des références culturelles musicales : l'orientalisme dans l'opéra

L'orientalisme en musique n'est pas présent seulement grâce à la période historique dans laquelle il a été écrit. Ce n'est pas un courant ni une technique artistique, mais plutôt un thème ou même une mode qui se répand en Europe entre le XVIIe et le tout début du XXe siècle. C'est pourquoi il est aussi présent à travers le fait que, culturellement, on découvre par exemple des sonorités différentes, que l'on va chercher à transmettre. Également, on s'intéresse aux instruments orientaux qui ne ressemblent pas, ou parfois ressemblent étrangement à ceux que nous connaissons.

Dans la mesure où l'orientalisme est un courant qui se base sur ce qu'il découvre de l'Orient pour renforcer sa culture occidentale, alors les courants artistiques se développant autour des découvertes permettent de montrer les différences entre les deux mondes, tout en cherchant démontrer que la culture occidentale reste la meilleure.

Le fait de nommer ces courants « japonisme » ou « turqueries » montre bien qu'ils n'ont rien à voir avec la culture occidentale, qu'ils sont le propre d'une culture bien précise et qu'ils suscitent néanmoins un intérêt important.

En ce qui concerne *Les pêcheurs de perles*, il n'y a pas de courant artistique précis sur lequel s'est appuyé Bizet. Je pense que ceci vient du fait que la culture indienne n'avait pas encore rayonné suffisamment jusqu'en Occident pour qu'elle ait son propre courant. Et tout comme pour les références historiques, cet opéra me permet de nuancer mon propos et de montrer que chaque opéra ne relève pas d'un courant particulier. Il est le fruit d'un désir de faire découvrir à un public un peuple différent, étranger, une altérité que l'on cherche à comprendre. J'ai trouvé dans les didascalies du livret, le nom d'un instrument illyrien (peuple indo-européen) qu'est la guzla (sorte de violon possédant une seule corde qui se frotte) permettant d'accompagner le célèbre chant de Nadir « Je crois encore entendre... ». Également Bizet va signifier musicalement, par l'utilisation des percussions, le fait que c'est un peuple tribal et sauvage.

Ainsi, bien que la musique reste pourtant très occidentale, certains passages sont orientalisés afin de donner à écouter ce à quoi peut ressembler la musique orientale.

- Le japonisme :

Le japonisme est, comme son nom l'indique, un courant artistique se créant grâce à la découverte du Japon, mais ce terme de japonisme représente surtout l'engouement de l'Occident pour le Japon. Ce terme ne fait pas référence à la culture du Japon au Japon, mais bien la culture du Japon telle qu'elle est réceptionnée Occident ainsi que son influence sur les artistes et écrivains. L'art résultant de cette influence est appelé « japonaisque ».

En effet, « *l'extraordinaire vogue en faveur du Japon qui se propage [...] dans le dernier tiers du XIXème siècle apparaît comme un phénomène à rattacher sans aucun doute à un large orientalisme, [...]. Mais elle doit aussi se concevoir comme une nouvelle donne, dans la mesure où l'exotisme des années 1800-1850 s'était surtout porté sur le Maghreb, la Palestine ou la Turquie au détriment des cultures chinoises indonésiennes ou japonaises, moins sollicitées parce que d'un accès encore malaisé.* » (Sabatier, in *Miroirs de la musique*, p.313, T.II).

Dans cette citation, Sabatier dit bien que si la ferveur envers la découverte de la culture japonaise est si intense c'est bien parce que ce pays s'est ouvert au reste du monde, cette ouverture s'établissant grâce aux traités établis avec les Américains. Sans certains événements historiques, le japonisme ne se serait peut-être pas créé ou du moins il ne serait apparu que bien plus tard.

Ce courant transmet également l'idée que les artistes européens qui sont influencés par l'art japonais tentent de le retransmettre à travers leurs œuvres. C'est en cela que Puccini est un exemple parfait avec *Madame Butterfly*, puisqu'il a cherché à retransmettre cette culture japonaise dans son opéra. Puisqu'il se situe dans un mouvement de vérisme, comme nous l'avons dit plus haut, il tente de présenter avec le plus de réalité possible la culture japonaise, à travers les personnages de la Geisha et de la servante Suzuki, mais surtout à travers la maison qui est décrite lors du premier dialogue qui débute l'opéra.

De ce fait, pour écrire cet opéra, Puccini se renseigne sur les caractéristiques de la musique traditionnelle japonaise. Il étudie cette dernière afin d'apporter des touches japonaises dans sa musique et se sert alors d'airs japonais existants ou utilise par exemple la gamme pentatonique (gamme composée de cinq sons) qui est à l'origine des musiques

asiatiques et grâce à laquelle il va créer toute une écriture musicale reprenant des sonorités et des caractères asiatiques et, de ce fait, exotiques.

Ainsi, à chacune des interventions mélodiques japonaises de l'opéra, Puccini associe le timbre des bois (surtout le hautbois) ainsi que des cloches japonaises ou bien encore le gong afin de soutenir l'atmosphère japonaise qui doit régner dans cette histoire émouvante. De plus, les notes sont égrainées de manière piquée pour se rapprocher des sonorités de la musique japonaise. Grâce à la musique, Puccini marque la différence en créant un thème occidental et militaire pour Pinkerton, l'homme américain, et un thème doux et japonisant pour Madame Butterfly.

C'est aussi cette musique qui entoure le personnage de Cio-Cio-San dans quelque chose de très doux et de féminin : la femme japonaise est très jeune, elle n'a que 15 ans et la musique l'accompagnant la rend encore plus frêle et douce. Le public ressent bien qu'il n'y a aucune violence en elle, c'est d'ailleurs ce qui la perdra puisqu'elle ne se révoltera jamais contre Pinkerton qui la voue dès le départ à la mort. La musique montre cette soumission de la femme face à l'homme conquérant qu'est l'Américain.

- Les turqueries :

La mode des turqueries marque toute l'Europe du XVIII^{ème} siècle. En effet, à cette époque, « *la Turquie incarne dans l'imaginaire de l'Occident chrétien la figure d'un islam destructeur, violent et stérile* ». Ces valeurs négatives qu'il incarne sont bien ancrées, ainsi les représentations et idées qui sont véhiculées par les personnes qui voyagent dans ce pays sont directement assimilées comme étant une vérité immuable. Il y a donc de véritables représentations de l'Orient qui ont été véhiculées par des récits et que l'on a ancré dans notre vision comme si elles incarnaient la stricte vérité. C'est pour cela que dans l'opéra, le texte insiste sur toutes ces représentations puisque dans l'imaginaire du public de l'époque elles sont réelles : le compositeur a tendance à les conforter en les montrant dans son œuvre car il offre une histoire plausible qui prouve que les Turcs se comportent bien comme on le prétend.

Les turqueries sont donc des œuvres d'inspiration orientalisme qui cherchent à rendre compte de cette culture et notamment de l'Empire Ottoman à l'époque, bien que les œuvres soient souvent plus soumises à l'imaginaire européen qu'à la réalité. Si Mozart parle de l'Empire Ottoman, c'est à la fois car la mode des turqueries est importante mais aussi parce que cet Empire est bien connu des Autrichiens puisqu'il a été leur ennemi et qu'il a marqué la culture viennoise (les fameux croissants).

L'opéra *L'Enlèvement au sérail* donne quelques représentations erronées de l'Orient ; mais il s'agit de respecter avant tout les pensées, fantasmes et représentations des occidentaux. Cependant, je dois nuancer mon propos en rappelant que bien que Mozart et ses librettistes estiment l'Occident supérieur à l'Orient, et que la religion chrétienne est mise en avant par rapport à l'islam, ils restent néanmoins prudents sur certains points et ne montrent pas un monde manichéen dans lequel il y aurait d'un côté les bons Occidentaux et de l'autre les mauvais Orientaux. Par ailleurs l'on sent une certaine ironie dans l'opéra car certains personnages sont beaucoup trop caricaturés, notamment Osmin dont nous avons parlé auparavant.

De plus, « *la turquerie demeure étroitement liée au registre comique, propice aux caricatures, et l'authenticité n'est pas de mise.* » (Le Nabour, in Dossier pédagogique sur *L'Enlèvement au sérail*). Les turqueries rimeraient donc avec « moquerie » ? Je pense que dans son opéra, Mozart cherche aussi à démystifier les Turcs. Ils sont cruels mais font rire car tout est exagéré. Osmin est un personnage grotesque qui n'a aucune influence et n'est finalement pas effrayant puisqu'il se fait avoir par son pire ennemi dont il disait ouvertement se méfier à chaque instant. Dans les turqueries, on ne joue pas de la musique turque, puisque nous n'avons ni les instruments ni les musiques venant de Turquie, on parle alors d'une musique dite *alla turca*, c'est-à-dire une musique qui se conforme à l'idée que le public a de la musique turque.

Ainsi, d'un point de vue musical dans l'opéra, on entend bien que l'œuvre présente des éléments évocateurs de l'Orient, notamment durant l'ouverture qui offre de nombreux contrastes grâce aux percussions qui entrent à un moment donné et qui donnent une impression d'exotisme et qui évoquent l'univers militaire des janissaires grâce aux tambours, cymbales et au triangle. Elles ponctuent une mélodie triomphante que l'on retrouve dans le chœur final de l'opéra. L'utilisation des percussions est vraiment importante car elle dénote d'un certain exotisme et elles signalent la violence et la barbarie de l'Orient, c'est pourquoi elles annoncent l'arrivée des janissaires ou du Pacha Selim qui est censé être un homme cruel. La deuxième partie de l'ouverture contraste car elle est moins rapide et les tonalités changent. « *Ces contrastes plus la présence des percussions contribuent à créer une atmosphère orientale typique des turqueries musicales de la fin du XVIIIème siècle.* » (Le Nabour, in Dossier pédagogique sur *L'Enlèvement au sérail*). La prouesse musicale principale de *L'Enlèvement au sérail* réside dans la possibilité de jouer une musique à l'orientale avec des instruments occidentaux. Mozart travaille donc sur les sonorités afin de montrer au public que c'est un monde différent du leur en tout point. Cette mode des turqueries permet donc à Mozart d'écrire une musique différente qui plaît à son public et de signifier l'Orient à travers la musique, en plus des personnages, et des décors et costumes.

Ces références historiques et culturelles sont donc un apport riche pour l'opéra qui s'en nourrit et en profite pour attirer toujours plus de public souhaitant découvrir et rêver d'un monde étranger. Les modes culturelles permettent également d'inscrire l'opéra dans un mouvement artistique se tournant vers l'Orient et cherchant à le transmettre en le représentant de diverses façons.

Enfin, si cet apport culturel est possible c'est parce que l'étranger a souvent rapport avec un exotisme qui attire et séduit énormément. C'est d'ailleurs pour cela que l'on cherche à fantasmer cet Orient, afin de faire voyager le spectateur qui a plaisir à découvrir des lieux exotiques aux multiples facettes ainsi que cet érotisme intense que l'on retrouve seulement chez la femme dont le corps devient objet de fantasmes.

1.3 L'exotisme de l'altérité ou l'Orient fantasmé :

La création de l'identité passe par une altérité que l'on découvre et qui, parce qu'elle est différente, nous permet d'asseoir notre propre culture. C'est ce que Saïd critique quand il dit que les orientalistes offrent des représentations de l'Orient négatives pour permettre à

l'Occident de créer son identité. Cette altérité est donc primordiale. Cela peut également fonctionner dans les deux sens : les Orientaux peuvent très bien créer leur identité par opposition à l'identité occidentale. Néanmoins, Saïd se place du côté de l'Orient victime, c'est pourquoi il estime que ce processus de création d'identité par opposition à autrui, à l'autre monde n'est possible que dans un sens. Je ne peux malheureusement pas plus développer cette question d'identité car c'est un sujet extrêmement vaste qui demande des recherches et des analyses beaucoup plus complètes. La façon dont je traite des représentations tout au long de mon mémoire me permet d'aborder un unique point de la construction identitaire.

« *L'expérience de l'Autre, ou encore le problème du moi d'autrui et des humanités qui nous sont étrangères a, presque toujours, posé des difficultés quasi insurmontables à la tradition politique et philosophique occidentale.* » (Mbembe, 2000). Cette citation résume plutôt bien la pensée que je retrouve dans l'opéra, c'est parce que l'autre, l'altérité exotique pose des difficultés de compréhension que l'Homme occidental cherche à ce point à le saisir et à le représenter. Le fait de représenter permet d'apporter une certaine compréhension de l'autre tout en réconfortant l'identité occidentale dans son opposition à l'identité orientale. Malheureusement, cette représentation est souvent exagérée au point de devenir caricatural et de montrer un Orient erroné relevant plus du fantasme que de la réalité.

Cette partie me permet par conséquent de développer – après avoir analysé les références historiques et culturelles et expliqué en quoi l'opéra se trouve problématisé de manière orientaliste – la question de l'altérité. Cette notion est fondamentale dans la question de la rencontre, car si rencontre il y a, c'est parce que l'altérité attire et fait rêver.

L'altérité, qui est à la base une notion philosophique, est au fond un concept assez géographique (géographie sociale notamment) car elle exprime la différence et montre de ce fait une binarité, non pas que le monde se trouve être manichéen, mais parce que l'altérité démontre ici – dans le cadre de la rencontre entre Orient et Occident – qu'il y a une personne Occidentale et que son autre est Oriental, c'est-à-dire différent, celle-ci devenant dès lors son altérité. Cela implique la découverte d'un lieu exotique. Ici, le terme « exotique » est à entendre dans le sens où ce sont des lieux « *qui (dans une perception, notamment la perception occidentale) est perçu comme étrange et lointain et stimule l'imagination* » (selon Le Robert Plus de 2007).

Dans un premier temps, je commencerai par développer l'altérité du lieu et la perception exotique qu'il offre. Le lieu est à la base de tout commencement car pour que l'histoire puisse se dérouler il faut un lieu ; c'est seulement après que la découverte du lieu que l'on peut avoir des protagonistes.

Dans un second temps, j'aborderai le fait que l'altérité de la femme dans l'opéra se situe entre exotisme et érotisme en précisant que si elle incarne une altérité fiévreuse et fantasmée c'est bien parce que ce sont les hommes, à l'époque comme aujourd'hui d'ailleurs, qui créent en général les fantasmes, d'autant plus quand nous nous trouvons dans une société soumise à l'homme.

– L'altérité du lieu : lieu traditionnel, objet d'exotisme et parfois de fantasmes

Dans les trois opéras que j'étudie, il y a pour chacun d'eux un lieu significatif dans lequel la toute première rencontre a lieu et où toute l'action qui se déroule, fascine et offre une certaine représentation de l'Orient. D'autant plus que dans les opéras il était souvent question d'un seul lieu ; ainsi, ce lieu, parce qu'il est unique, est très important et prend tout son sens grâce à l'histoire. C'est pourquoi nous pouvons voir une histoire dans le lieu. J'ai donc décidé de prendre le temps d'analyser chaque lieu dans leur individualité afin de mieux les comparer par la suite. Car, nous verrons que bien que les lieux soient tous différents, ils ont tous une particularité commune. De ce fait, le lieu devient un terrain propice à la création de diverses représentations.

Le lieu a géographiquement de la signification car c'est parce qu'il se trouve à un endroit précis que les protagonistes sont ce qu'ils sont et que l'action peut se dérouler comme elle le doit, de telle ou telle manière. L'Orient est un topos, un lieu commun, dans lequel chaque lieu précis peut être répertorié : la maison japonaise se trouve dans l'Orient japonais, le temple est situé sur l'Ile de Ceylan et le sérail en Turquie. Nous avons trois Orientes différents en présence, c'est-à-dire trois lieux différents et précis, chacun offrant des représentations de la culture orientale, de son Orient respectif. C'est en cela que l'étude du lieu comme altérité est intéressante ; il est différent du lieu occidental et mérite donc d'être compris et analysé comme tel.

• La maison japonaise

Dans *Madame Butterfly*, le lieu de la rencontre est la maison japonaise. Elle apparaît souvent dans les décors puisqu'elle est citée dans la didascalie : « *La maison, à gauche. À droite, le jardin. Au fond, la baie de Nagasaki, un chemin qui serpente accède au jardin par un petit pont* ». Elle est aussi le sujet de discussion du tout premier dialogue de l'opéra.

On sait que la maison est traditionnelle, car Goro la présente à Pinkerton venu l'acheter. C'est justement parce qu'elle est traditionnelle qu'elle représente aussi bien la culture japonaise. La maison est, à elle toute seule, une représentation de la culture japonaise car dans l'imaginaire occidental, elle devient le modèle de toutes les maisons japonaises. Avec cette maison, l'Homme Occidental découvre que la maison japonaise traditionnelle existe vraiment. Le petit pont cité dans la didascalie rappelle aussi la culture japonaise, puisque, souvent, dans les jardins japonais il y avait un petit pont qui passait au-dessus d'un petit cours d'eau afin de signifier la sérénité du lieu. Ce type de jardin est d'ailleurs rentré dans l'imaginaire occidental comme étant le jardin japonais par excellence.

À l'époque il s'agit de faire découvrir cette culture, et ce pays qui est loin à des spectateurs qui ne peuvent ou ne veulent pas voyager mais qui veulent découvrir. Dans cette intention, Puccini, toujours dans un souci de vérisme, fait en sorte que la maison et son fonctionnement nous soit décrit. Ainsi, Goro explique comment fonctionne les portes coulissantes de la maison traditionnelle japonaise, Pinkerton découvre ce lieu en même temps que le spectateur, tout ceci appuyant l'idée que la maison est le lieu exotique de cet opéra.

Dans l'opéra, il est intéressant de constater que cette maison passe par divers états. Au tout début, elle est la maison exotique que Pinkerton vient d'acheter pour y vivre avec sa future femme, elle n'a pas d'âme et est juste un bien immobilier bien qu'elle permette déjà à Pinkerton de s'introduire dans l'exotisme de la culture japonaise. Puis la cérémonie de mariage se déroule dans ce lieu, lui apportant alors un début d'histoire : le lieu prend vie. Mais c'est dans cette maison que le Bonze vient maudire Cio-Cio-San car elle a renié sa religion. La maison devient alors un lieu maudit, et c'est parce que le lieu est maudit que Butterfly se trouve enfermée à l'intérieur. Pinkerton rattrape la situation en parlant d'amour et grâce à la nuit de noce, ce lieu accueille amour et bonheur. Nous passons de l'acte I à l'acte II et déjà la maison n'est plus la même. Elle est devenue, depuis le départ de Pinkerton, une prison où Butterfly, les ailes coupées par l'amour, est emprisonnée et attend patiemment le retour de son mari. Devenue sanctuaire, la maison entend les prières de Suzuki destinées à tous les dieux japonais et les prières de Butterfly au « Dieu américain ». Les murs de cette maison deviennent dès lors une protection contre les demandes en mariage des princes japonais qui convoitent Cio-Cio-San mais aussi une protection pour son fils dont personne ne connaît l'existence. Ce lieu protège mais devient aussi un lieu dans lequel est enfermée une femme sur laquelle on peut fantasmer, c'est pour cela que les hommes la convoitent : ils désirent ce qu'ils ne peuvent avoir. Quand Butterfly se suicide à la fin de l'opéra, la maison devient à la fois sanctuaire et tombeau. Tombeau dans lequel ne restera pas enfermé son fils qui doit vivre : celui-ci sort jouer dans la cour et l'on peut supposer qu'il ne rentrera jamais plus dans cette maison.

Toute l'histoire de Butterfly est enfermée dans ce lieu : le bonheur, l'amour, l'attente, la naissance et la mort. Tout est rassemblé dans ce même lieu.

- Le temple

Le temple est le lieu significatif des *Pêcheurs de perles*. Il est présent dans la première didascalie du livret : « *Une plage aride et sauvage de l'île de Ceylan – A droite et à gauche quelque huttes en bambous et en nattes. – Sur le premier plan, deux ou trois palmiers ombrageant de gigantesques cactus tordus par le vent. Au fond, sur un rocher qui domine la mer, les ruines d'une ancienne pagode indoue. – Au loin, la mer éclairée par un soleil ardent* ». C'est celui qui a le plus de signification car c'est dans ce lieu que les problèmes vont surgir.

C'est donc l'ancienne pagode indoue qui est le temple de l'opéra, le fait de décrire ce lieu comme une pagode indoue, l'inscrit directement dans la religion de ce peuple. Au départ, le temple est un lieu religieux, situé au-dessus de la mer, dans lequel Leïla prie les dieux d'être cléments et bons avec le peuple venu pêcher les perles. La seule fonction de ce lieu est de prier.

Nous trouvons aussi la description de la plage qui indique que le peuple est nomade et qui relève d'un certain fantasme dès le départ. Les hommes y sont nombreux, bien qu'il y ait quelques femmes et enfants mais c'est surtout c'est un lieu exotique, que l'on peut concevoir comme paradisiaque. Le fait que cela soit une île renforce l'idée du lieu exotique, car l'île est loin et inaccessible. Les autres didascalies présentes dans le livret décrivent les endroits précis où ont lieu les actions : « *Une tente indienne fermée par une draperie : une lampe brûle sur*

une petite table en jonc », (Acte III) ou « *Un site sauvage. Au milieu de la scène, un bûcher* » (didascalie du Deuxième tableau de l'acte III). Mais le lieu le plus important est bien le temple. En effet, le temple devient rapidement le lieu où l'on enferme Leila afin qu'elle respecte son serment de garder sa virginité, tout en empêchant, dans l'autre sens, les hommes d'approcher d'elle : les fakirs gardent le lieu en sureté. De plus, parce que le lieu devient une prison pour Leila, cela apporte une signification nouvelle : en faisant le serment de garder sa virginité et de n'aimer aucun homme, elle promet également de rester dévouée à ses dieux et de prier pour eux ; de ce fait, elle se soumet complètement au prêtre Nurabad, au roi Zurga, et surtout aux dieux de sa religion.

De plus, puisque le temple devient un lieu où l'on enferme Leila, il devient aussi le lieu où l'on cache la beauté, où l'on cherche à protéger des désirs. Le temple devient un lieu fantasmé pour lequel on peut tout imaginer.

Le soir venu, quand Leila se retrouve seule dans le temple, elle est effrayée par la nuit : d'une part, elle a retrouvé son amant ce qui la perturbe grandement, d'autre part, le temple n'est pas un lieu serein et apaisant pour elle. C'est là qu'apparaît Nadir, son amant, qui déjoue la surveillance des fakirs et parvient à gravir jusqu'au temple prétendument inaccessible. Parce que Nadir désire et aime Leila, il parvient à pénétrer ce lieu sacré. Or, du moment où l'homme foule le sol qui lui était interdit, les deux amants sont perdus. Le respect que l'on devait à ce lieu sacré et religieux est bafoué car le temple devient le lieu où les retrouvailles sont possibles. À partir de cet instant, le temple est érotisé, il est le lieu de l'amour et les dieux n'ont plus leurs places. C'est l'histoire de ce temple qui le rend exotique puisque tous ces événements en font du temple un lieu attirant sur lequel l'homme peut fantasmer car la femme qui y était cachée s'adonne à l'amour et trahi son serment en reniant ses dieux. Le temple est donc aussi le lieu de la trahison car Nadir et Leila trahissent tous deux un serment fait à Zurga. Néanmoins, l'amour prend le dessus puisqu'ils sont prêts à rejeter les dieux pour vivre heureux et être ensemble.

- Le sérail

Dans *L'enlèvement au sérail*, nous nous trouvons dans le palais du Pacha Selim mais le lieu sur lequel je m'interroge le plus est le sérail. En effet, ce lieu est très particulier par sa fonction et sa signification. La fonction du sérail est de garder les femmes enfermées, de façon à ce qu'elles restent fidèles à un seul homme, mais il protège également les femmes des hommes extérieurs qui les convoitent et cherchent parfois à les enlever. Par conséquent, ce lieu représente la polygamie. Cette polygamie est vue à double sens : elle est le signe d'une certaine liberté des mœurs pour les hommes, bien qu'ils revendiquent leur amour fidèle à l'occidental, et d'une forme de soumission pour les femmes qui sont contraintes à être destinées à un seul homme. C'est tout d'abord un manque d'égalité mais c'est aussi vu comme un manque de respect envers la femme qui se transforme en objet dans le lieu du sérail.

Pour les Occidentaux, le sérail est donc vu comme le lieu de l'infidélité en ce qui concerne l'homme puisqu'il a la possibilité de changer de femmes quand bon lui semble. Le sérail est le lieu d'un amour tout à fait particulier : Selim aime surement chacune des femmes se trouvant dans son sérail mais ce n'est pas le même amour qu'entre Belmonte et Constance

puisque la polygamie est interdite en Occident. Le sérail marque donc la différence entre l'amour occidental et l'amour oriental. De ce fait, ce lieu particulier très érotique devient rapidement, dans l'imaginaire occidental, un lieu de fantasmes, d'autant plus que les récits de voyage racontent que les femmes enfermées dans ces sérails sont très belles, couvertes des plus jolies parures et habillées de voiles presque transparents laissant apparaître les formes de leurs corps par intermittence.

« *Le sérail est le lieu où se passe l'action. Le public de l'époque adore les histoires de sérail qui font jouer l'érotisme et le sadisme dans un cadre enchanteur. Le sérail est le point de rupture entre Orient et Occident : ce que les Européens ne tolèrent pas et qui les intrigue, ou même qui fascine. Le rapport amoureux y est raconté sous forme de soumission et de sensualité, de domination de l'homme aussi.* » (Le Nabour, in Dossier pédagogique sur *L'Enlèvement au sérail*). Le sérail est donc un lieu qui fascine car il est absolument nouveau pour les Occidentaux qui n'auraient pas imaginé pouvoir faire ce genre de chose. C'est un lieu très exotique et qui tend à faire rêver, d'autant plus dans l'atmosphère que nous décrit Blonde dans la scène 2 de l'acte II : « *Mais distrayez-vous un peu. / Regardez comme la soirée est belle, comme tout est en fleurs, comme les oiseaux nous invitent à leur concert !* ». Malgré tout ce qu'elle peut dire, c'est surtout l'homme Oriental qu'elle critique en général : elle ne critique pas le pays car, tout comme le spectateur, elle observe, admire et est attirée par ce qu'elle découvre de l'autre pays. Par ailleurs ses paroles renvoient directement à l'imagerie très traditionnelle que les Occidentaux ont de l'Orient, imagerie qui se rapproche de celle des récits de voyages.

Dans cet opéra, le sérail n'est pas le lieu principal car les événements principaux ne s'y déroulent pas. Pourtant, le sérail est le lieu porteur de toute l'histoire car c'est lui qui fait rêver. Le palais du Pacha prend de l'importance car on sait que ce dernier a un sérail, qu'il a de nombreuses femmes soumises à lui, mais qu'il n'en désire qu'une, Constance, la femme qui ne fait pas partie du sérail. Grâce à cette analyse on ressent d'avantage la séparation que crée le sérail entre les deux mondes. Nous avons d'un côté les Occidentaux qui rêvent d'apercevoir ces femmes enfermées à l'abri dans le sérail, et de l'autre côté l'homme oriental qui, malgré toutes ses femmes, veut posséder celle qui est différente, la femme occidentale. Par conséquent, le sérail est un lieu paradoxal. C'est ce paradoxe qui fait de lui un lieu sur lequel on peut fantasmer et imaginer l'inimaginable.

Tous ces lieux ont donc la même particularité : ils enferment la femme, objet de désirs et de fantasmes. Ils protègent cependant des hommes extérieurs pouvant les convoiter ; mais ils permettent également à la femme de rester fidèle à son serment. De ce fait, ils participent à la représentation d'un Orient où l'homme domine en général la femme et où le lieu a une signification très importante et quelque chose de sacré. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ces lieux sont très liés à la femme, celle-ci ayant une place très particulière dans les opéras à cause de l'altérité érotique qu'elle dégage. C'est pourquoi je me dois d'analyser l'altérité de la femme qui fait l'objet de désirs forts et permet à l'homme de fantasmer.

– L'altérité de la femme : entre exotisme et érotisme

Il est particulier d'aborder la femme sous l'angle de l'altérité car c'est une analyse qui se fait dans deux sens distincts : d'une part la femme étant par son genre l'autre de l'homme, une altérité à découvrir car elle apparaît physiquement/biologiquement différente du sexe masculin. Et c'est également l'altérité de la femme orientale, où le corps n'est plus le seul ingrédient attirant, puisque la « race »/ l'ethnie et son exotisme se glisse dans ce processus d'attraction de l'homme ; qu'il soit occidental ou oriental d'ailleurs). Pour cette partie, je m'appuie beaucoup sur les travaux de J-F Staszak, car c'est grâce à ses analyses que je peux démontrer que mon propos est fondé. Staszak analyse à travers les films la place de la femme dans le cinéma et il se rend compte que la femme asiatique est soit hypersexuée, soit très timide et prude, il n'y a pas de juste milieu car l'homme occidental tombe dans l'excès quand il cherche à représenter la femme asiatique. Ces analyses se trouvent être vraies dans l'opéra, c'est pourquoi j'utilise sa méthode pour l'appliquer à mon propos.

Comme nous allons le voir, le rôle de la femme dans les opéras est très particulier car les représentations, que les personnages véhiculent marquent l'esprit des hommes, les poussant à rêver et fantasmer. La construction de l'altérité raciale et sexuelle de la femme à travers les personnages est très intéressante car ils « *sont réduits à des stéréotypes, qui stigmatisent la communauté* » (Staszak, 2011) c'est-à-dire que toutes les femmes sont représentées de la même façon. Je tiens à préciser que j'aborde ici la femme exotique pour l'homme occidental puisque la femme orientale est érotique. Dans les trois opéras que j'ai étudié nous trouvons deux types de femmes particulières : la femme cachée par ses voiles, qu'il s'agisse de Leïla ou des femmes que l'on imagine dans le sérail, et la femme asiatique de Puccini qui va participer à l'enfermement de toutes les femmes asiatiques dans un carcan de stéréotypes forts dont elles auront du mal à se départir.

Je tiens à préciser que j'utilise les termes de « virilité » et « masculinité » pour l'homme et de « féminité » pour la femme dans un souci de compréhension totale de mon propos. Cela ne signifie aucunement que j'estime que la féminité soit le propre de la femme, j'ai conscience que ce ne sont que des concepts créés par les Hommes et imposés aux Hommes afin de permettre une classification entre, par exemple, les femmes féminines et celle qui le sont beaucoup moins. Ces concepts participent d'ailleurs à la mise en place de représentations stéréotypées de la femme orientale qui serait plus érotique ou moins érotique en fonction de son ethnie. C'est l'analyse que je fais dans les parties qui suivent.

• La femme cachée :

En ce qui concerne la femme cachée par ses voiles, je peux dire que c'est elle qui attire le plus les pensées érotiques parce que son corps et une partie de son visage sont entièrement cachés, cela permettant de laisser place à l'imagination de l'homme. De plus, avec la découverte de l'Orient, deux types de littératures apparaissent : celle qui cherche à faire voyager comme avec *Les lettres persanes* de Montesquieu et la littérature pornographique, érotique et pseudo-orientale qui se construit autour des fantasmes masculins. J'ajoute que si le sérail est un lieu aussi érotique, c'est bien parce qu'il est le lieu d'enfermement des femmes

que les hommes imaginent à demi-nues tels des objets sexuels. Ces femmes qui, comme le dit Madame de Montagu, femme de l'ambassadeur britannique à Constantinople, utilisent cette sensualité, ce charme, pour soumettre les hommes à leurs caprices et ainsi avoir ce qu'elles veulent. En tant qu'Occidentaux, nous avons la sensation que les femmes vivant dans les sérails sont emprisonnées et soumises mais il s'avère que certaines jouissent de la situation et profitent de l'emprise qu'elles ont sur les hommes. Ces derniers paraissent alors faibles puisqu'ils se soumettent à la simple vue de la beauté féminine.

Ainsi dans *L'enlèvement au sérail*, ce ne sont pas Constance et Blonde qui sont l'objet de désir pour l'homme occidental mais les femmes qu'on ne voit pas, c'est-à-dire que ce sont les femmes qui constituent l'arrière-plan fantasmagorique et sexuel qu'offre le sérail qui amène l'homme à imaginer les femmes qu'il ne peut pas voir. Le fantasme vient aussi de ce qui n'est pas présent et de ce que l'on doit imaginer : de fait, l'imagination est prolifique, notamment en ce qui concerne les sujets érotiques.

Le personnage de Leila dans *Les pêcheurs de perles* est également un personnage très érotique, notamment à cause des voiles qui cachent son corps mais aussi à cause de l'interdiction qui plane sur elle : elle ne doit ni aimer, ni être aimée d'un homme sous peine d'être tuée. L'homme désire alors ce qu'il ne peut avoir et, parce que le danger de transgresser l'interdiction est grand, alors on se doute que quelqu'un se risquera à les enfreindre. Il faut ajouter que Leila est vierge, ce qui augmente la dimension érotique du corps de la jeune femme. Il y a autour d'elle quelque chose de sacré, elle est censée prier pour apaiser les dieux, sa virginité leur est dédiée. C'est d'ailleurs elle qui fait que le temple devient un lieu érotique à l'image du sérail que l'on retrouve dans l'opéra de Mozart. C'est à cause de cela qu'elle est convoitée par deux hommes, dont l'un a le pouvoir de tuer l'autre. Cet exotisme et érotisme de la femme rend l'homme jaloux et prêt à tout pour conquérir le cœur de cette altérité attirante.

- La femme asiatique :

La femme asiatique est certainement le personnage le plus stéréotypé. Dans son opéra, Puccini ne choisit pas n'importe quel métier pour Cio-Cio-San, c'est une ancienne Geisha, et bien que la Geisha n'ait en réalité que peu de liens avec la prostitution, c'est pourtant ce qui dégage en premier de ce mot. La Geisha devient alors le type stéréotypé par excellence qui mêle esthétique raffinée et érotisme très marqué.

Puccini essaie, comme nous l'avons déjà dit, de représenter le Japon le plus fidèlement possible, à tel point que le personnage principal qu'est Cio-Cio-San sera par la suite considéré comme une fidèle représentation de la femme asiatique et de ses habitudes. Ainsi, l'opéra va contribuer à ancrer des représentations occidentales dans la culture, à tel point qu'aujourd'hui encore on se représente beaucoup la femme asiatique comme une femme soumise, très douce et avec une certaine dévotion dans ce qu'elle fait puisque la honte peut la conduire à la mort. Cela peut paraître très réducteur mais c'est parce que les représentations occidentales concernant l'Orient l'ont toujours été, s'appuyant sur l'idée simple que l'Occident est supérieur à l'Orient. À partir de cette constatation, on comprend que même les femmes sont plus « femmes » quand elles sont occidentales.

On pose, dans les opéras, la question de l'ethnie, notamment pour *Madame Butterfly* dans lequel la rencontre entre l'homme américain et la femme japonaise est très particulière et relève du besoin de découvrir l'altérité étrange et exotique de l'autre.

On comprend rapidement (puisqu'il le dit lui-même à un moment) que pour Pinkerton, l'homme occidental, la vraie femme est blanche et que la féminité est alors en partie définie par la race de la femme. La race devient donc un problème. Staszak dit que « *Sa féminité participe à la définition de sa sinité tout comme sa sinité intervient dans la détermination de sa féminité.* » Ainsi, le personnage de Butterfly est très érotique à cause de l'exotisme qu'elle dégage et parce que c'est une ancienne Geisha. Pour autant, elle manque de féminité parce qu'elle est japonaise, c'est-à-dire pas occidentale, ce qui l'empêche d'avoir ne serait-ce que la possibilité de rivaliser avec une femme occidentale. L'ethnie peut par conséquent amoindrir voire exclure la féminité chez une femme, qui se voit dès lors dénudée de sa nature principale : une femme est féminine, à divers échelles certes, mais elle ne peut être dénuée de ce qui fait son sexe. J'entends ici la « nature principale » selon l'être humain en général car la femme n'est pas forcément féminine, tout comme un homme n'est pas forcément doué de masculinité : ce sont des critères imposés par autrui.

Les travaux de Staszak sont intéressants car ce dernier crée une typologie binaire assez générale de la femme asiatique : d'un côté nous avons la « *jeune fille, enfantine, virginale, timide, naïve, qui a un statut de victime. Madame Butterfly en est l'expression parfaite. Elle n'a guère de capacité d'agir et se laisse séduire par l'homme occidental qui tient son destin (malheureux) entre ses mains. Elle est docile et destinée au sacrifice.* », tandis que de l'autre nous avons la « *Femme plus âgée, femme fatale, sûre d'elle, cruelle, manipulatrice, dominatrice (se servant de son exotisme pour attirer), dangereuse et séduisante. Elle finit nécessairement assassinée.* »

Cette typologie peut être vue comme très réductrice puisqu'elle stigmatise les femmes asiatiques qui se voient affubler affublées de stéréotypes.

Ainsi, Pinkerton paraît être amoureux de Butterfly mais ce qu'il aime c'est l'exotisme qu'elle transfigure, elle est un objet de fantasme. Quand Butterfly décrit les femmes japonaises, elle le fait de manière caricaturale : « *Nous sommes de nature affinée et modeste, / Humble et silencieuse, / Éprise de tendresse douce et pourtant profonde / Comme l'onde / Et la voûte céleste !* » (Acte I, scène 6). Tous ces stéréotypes structurent l'imaginaire de l'*Asian Mystique* et érotisent la femme asiatique dans deux registres opposés : sadique et masochiste. La mort de Butterfly signifie d'ailleurs qu'elle a bravé une sorte d'interdiction en couchant avec un homme occidental : sa mort est sa punition. Cette fin tragique signifie et montre que cette union est impossible et interdite puisque tout le monde finit par la renier et la critiquer.

À l'époque de l'opéra on ne parle pas encore de la *miscégénéation* : terme définissant l'interdiction de se marier avec une personne d'une ethnie différente de la nôtre. C'est un concept raciste qui apparaît certes plus tard mais que l'on peut tout de même appliquer au personnage de Butterfly car bien qu'elle possède le droit d'être exotique, sensuelle et d'attirer les hommes, elle n'a pas le droit d'accepter sinon le malheur et la mort s'abattent sur elle.

On peut souligner le fait que l'enfant est blond et a les yeux bleus. On ne le présente avec aucune caractéristique asiatique, montrant ainsi que la race de l'homme blanc est supérieure et doit rester préservée malgré cette transgression et la miscégénéation qui a eu lieu.

La tradition du *yellowface*, où les acteurs occidentaux sont maquillés pour rassembler à des asiatiques, montre également que les femmes blanches étaient plus féminines que les femmes chinoises et donc plus aptes à monter sur scène. Dans le chant lyrique, c'est quelque peu différent puisque l'on ne choisit pas tant l'actrice pour sa couleur de peau que pour sa voix. Néanmoins dans un souci de ressemblance on cherchait à grimer le plus possible le visage de la chanteuse pour qu'elle ait l'air d'être d'origine asiatique. C'est le cas de la Géraldine Farrar en 1908 qui est grimée et habillée de vêtements traditionnels pour ressembler le plus possible à une asiatique.

Illustration 4 : Géraldine Farrar dans le rôle de Madame Butterfly en 1908



https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Geraldine_Farrar_as_Madame_Butterfly_cph.3a40625.jpg

Après avoir évoqué la rencontre entre Orient et Occident, je peux affirmer que cette dernière se trouve problématisée dès le départ à travers différents aspects : le contexte historique et culturel de l'écriture de l'opéra, l'histoire en elle-même de l'opéra et le concept d'altérité qui montre le désir de connaître l'autre ; participant ainsi au désir de chercher cette rencontre avec l'étranger.

Je souhaite continuer à étudier la rencontre mais en démontrant cette fois-ci qu'elle véhicule des représentations de la société grâce à son histoire. L'opéra est, en effet, un lieu qui représente la société, et il est, par conséquent, intéressant d'étudier la manière dont il prend appui sur son contexte d'écriture pour créer de nombreuses représentations différentes. Ainsi je tenterai de démontrer que ces représentations sont très stigmatisantes car construites sur des stéréotypes qui ont encore valeur de vérité, sont crus et intégrés dans les mentalités aujourd'hui.

2. La représentation de la société grâce à la rencontre entre deux mondes étrangers :

Comme nous l'avons dit auparavant, la rencontre entre Orient et Occident mise en scène dans l'opéra est possible pour diverses raisons : les références historiques et culturelles liées à la création de l'opéra, ainsi que l'attraction que crée l'Orient sur l'Occident avec notamment le lieu et la femme.

Dans cette deuxième partie, je cherche à montrer que si l'opéra peut créer autant de représentations, c'est parce que ce dernier cherche à représenter la société. En l'occurrence, ici, il s'agit de représenter la société orientale vue par les occidentaux. Il sera cependant intéressant de constater que nous aurons aussi des représentations particulières de l'occidental en Orient. Si les représentations ont la possibilité d'être créées c'est grâce à cette rencontre entre ces deux mondes si différents mais qui s'attirent énormément. Cette partie me permet de faire un véritable travail d'analyse sur les représentations créées et véhiculées par l'opéra. Ce travail me permet d'ailleurs de montrer à quel point certaines de ces représentations tombent dans une caricature totale, nous plongeant dès lors dans quelque chose de grotesque qui éloigne d'une certaine réalité.

Ces représentations s'inscrivent donc dans une analyse géopolitique car, selon S. Rosière, l'analyse géopolitique repose sur trois axes précis : le temps, l'espace et les acteurs /représentations. Ces représentations sont possibles parce que nous avons un lieu dans un temps précis, lieu dans lequel les acteurs sont en action et produisent alors ces fameuses représentations. Bien évidemment, ces représentations sont très stigmatisantes et stéréotypées : elles marquent l'esprit et montrent à quel point l'être humain prend pour acquis une simple affirmation, au point de l'appliquer pour chaque membre qu'il rattache, dans son esprit, à cette représentation. Par ailleurs, si les compositeurs utilisent autant ces représentations, c'est parce qu'ils savent qu'elles sont marquantes et jouissent d'une écoute particulière.

« Puccini sait que les conflits sociaux qui opposent sur le plan privé des représentants de classes différentes commencent à s'amenuiser, alors que la question de l'inégalité des races devient l'une des expressions les plus importantes et les plus aigües des problèmes sociaux de nos jours. » (Leibowitz, in Histoire de l'opéra, p.344).

Les compositeurs ne sont donc pas forcément partisans de ces représentations, en revanche ils sont bien artisans puisqu'ils s'en servent pour faire venir toujours plus de public. Si elles sont si marquantes et prononcées, c'est bien parce qu'elles permettent au public d'apprécier davantage l'opéra. Dans la mesure où les compositeurs sont occidentaux, ils ne se sentent pas touchés par ces stéréotypes, ils prennent donc souvent la place de l'orientaliste qui cherche à appuyer sa culture au détriment de la culture orientale. S'ils étaient orientaux, il se produirait sûrement l'inverse. Néanmoins, comme nous allons le voir, il existe une forme de morale à la fin de certains des opéras étudiés dans ce mémoire car, finalement, ce ne sont pas toujours les Occidentaux qui gagnent.

2.1 La représentation du pouvoir : quelle est sa place dans l'opéra ?

Dans l'opéra, la question du pouvoir est fondamentale car, dans la mesure où nous nous situons dans la représentation de la société, il y a inévitablement des forces en présence, qu'elles soient militaires, sociales ou religieuses. Ces rapports de force font qu'il existe une nette hiérarchie entre les personnages, celle-ci se trouvant également marquée par les représentations que les Occidentaux ont de l'Orient. Ces opéras doivent être vus comme des laboratoires de science politique puisque nous avons une réflexion sur le pouvoir : est-il toujours juste ? Celui qui détient le pouvoir est-il toujours cruel ? Etc.

Le lien entre le pouvoir et la religion est également très fort dans les opéras puisqu'à l'époque où ils ont été écrits ils étaient indivisibles. La question du despote se pose également : que ce soit un roi ou un pacha, nous avons un homme qui détient un grand pouvoir et peut donc faire ce qu'il entend en toute impunité. De fait, je peux affirmer que l'opéra ne punit pas toujours la bonne personne, comme nous le verrons dans le déroulement de ces deux sous-parties.

Nous avons également toujours la présence d'un corps armé afin de prouver que la société que l'on voit possède un certain pouvoir de dissuasion. De plus, nous avons la relation maître/serviteur très présente et qui crée une hiérarchie entre les personnages. Je choisis de ne pas parler ici de la relation homme/femme car elle est le sujet d'une partie importante dans laquelle j'analyse tous les rapports de domination/soumission.

Ainsi, dans cette partie, je traite véritablement de la domination, dans le sens d'un pouvoir qui ne prend pas en compte le genre.

– Une relation maître/serviteur très présente

La relation maître/serviteur est très courante dans les opéras. En effet, l'époque à laquelle débute l'opéra est aussi l'époque durant laquelle les relations maîtres/serviteurs font partie du quotidien, celles-ci dureront d'ailleurs longtemps. L'opéra étant une représentation de la société, il n'est donc pas extraordinaire de trouver cette relation représentée sur scène. En revanche, il est intéressant de constater que quand elle était représentée, à ses débuts du moins, le serviteur chante très peu afin de montrer la hiérarchie entre les personnages. Le spectateur ne devait pas avoir l'impression que le serviteur parlait plus que son maître ; de plus, le chanteur jouant le rôle du serviteur devait toujours être sur scène mais se trouver en retrait du chanteur jouant le maître. Tout ceci signifiait que cette relation obéissait à des codes sociaux précis et que la hiérarchie des personnages était bien acceptée.

Par ailleurs, avec Mozart, cette relation évolue car c'est l'un des tous premiers compositeurs à traiter vraiment de politique en mettant le serviteur et son maître au même niveau puisqu'ils chantent tout autant et ont le droit d'avoir des airs et une histoire propre à chacun. Ainsi, les serviteurs ne suivent plus seulement leurs maîtres, ils ont aussi leurs propres actions, qui sont certes similaires à celles du maître, mais qui montrent bien qu'il n'y a pas que le maître qui a son importance dans l'opéra. Le serviteur joue aussi un rôle essentiel.

Dans *Les pêcheurs de perles* nous n'avons pas de relation maître/serviteurs car les principaux protagonistes sont sur le même rang, c'est pourquoi je n'aborde pas cet opéra dans cette partie.

Dans *L'enlèvement au sérail*, les relations maître/serviteur sont très intéressantes à analyser : d'une part parce qu'elles sont différentes suivant l'origine orientale ou occidentale des protagonistes, d'autre part grâce aux réflexions qu'elles offrent et aux questions qu'elles soulèvent sur l'« être humain serviteur ». Quand je dis l'« être humain serviteur », je sous-entends le fait que bien souvent le serviteur est déshumanisé puisque le maître ne se soucie pas de ce qu'il pense ou ressent et surtout parce qu'il est persuadé que son serviteur ne peut pas être amoureux et ne peut pas être intelligent, comme si cela était réservé au maître. Dans cet opéra nous avons donc trois relations maître/serviteur différentes : Belmonte et Pédriillo, deux hommes occidentaux ; Constance et Blonde, deux femmes occidentales, et enfin Selim et Osmin qui sont deux hommes orientaux. Belmonte et Pédriillo sont proches et se respectent et c'est Pédriillo qui, grâce à son intelligence, parvient à faire rentrer Belmonte dans le palais du Pacha. Le plan se déroule bien grâce à Pédriillo mais c'est tout de même Belmonte qui dénoue l'histoire à la fin. Ce privilège est réservé au maître. Également, Mozart évoque le fait que Belmonte est persuadé que son serviteur ne peut connaître l'amour, mais l'amour n'est pas réservé à une seule classe de personne. Les serviteurs sont des êtres humains et connaissent par conséquent ce sentiment :

Belmonte : « *Ah, Pédriillo, si tu savais ce que c'est que l'amour...* »

Pédriillo : « *Comme si nous autres ne le savions pas. / Moi aussi, je connais des heures tendres, comme les autres. [...]* »

À la différence de Belmonte et Pédriillo, ce n'est pas Constance qui critique sa servante, mais Blonde qui critique sa maîtresse qu'elle trouve bien trop sensible.

Blonde, Acte II scène 5 : « *Elle est trop sensible pour supporter une telle situation. / Si je n'avais pas mon Pédriillo à mes côtés, je ne sais pas ce que je ferais. / Cependant je ne m'attristerais pas comme elle. / Les hommes ne méritent pas qu'on meure de chagrin pour eux. / Peut-être que j'aurais alors l'esprit musulman.* »

Cette phrase est très féministe puisqu'elle dit clairement que les hommes ne méritent pas qu'on pleure pour eux. Elle revendique ainsi le fait que c'est une femme forte, anglaise et libre. En revanche, la dernière phrase est assez énigmatique, et je pense qu'elle veut peut-être dire qu'avoir l'esprit musulman signifie avoir moins de sensibilité. Ce qui place le musulman dans la position d'un être cruel et froid qui ne prend pas les autres en pitié. Si Blonde respecte sa maîtresse, elle n'hésite pourtant pas à donner un avis la concernant et c'est souvent ce qui était montré sur scène : la critique du serviteur envers son maître.

La seule relation maître/serviteur qui est vraiment critiquable est celle d'Osmin et du Pacha Selim car ce dernier confie son harem à Osmin qui est pourtant un homme brutal et cruel, tandis qu'Osmin ne respecte pas son maître et le critique sans arrêt en disant que ses actions seraient meilleures que celles de Selim. Cette relation place Osmin dans le rôle de l'oriental cruel prêt à torturer les gens, alors que Selim ne s'avère pas être aussi cruel tout simplement parce qu'avant de devenir oriental cet homme était occidental. Cette analyse permet de montrer que s'il y a du bon en Selim c'est parce que c'est un ancien occidental.

Nous trouvons aussi la présence des serveurs japonais dans *Madame Butterfly*, mais la relation la plus importante est celle entre Butterfly et Suzuki. C'est une relation où Suzuki est extrêmement proche de Butterfly, elle prie pour qu'elle arrête de pleurer car elle ne supporte pas de voir sa maîtresse dans cet état. Ce n'est pas le même type de relation que dans l'opéra de Mozart car nous ne sommes pas du tout dans la même culture, d'autant plus que les stéréotypes sont très utilisés : l'on nous montre une servante japonaise complètement dévouée à sa maîtresse, qu'elle doit servir jusqu'à la mort afin de ne pas être déshonorée. Elle se doit d'accomplir son travail jusqu'au bout. Elle essaie de parler à Butterfly afin que celle-ci comprenne que Pinkerton n'est pas celui qu'elle croit, mais cette entreprise se solde par un échec puisque Butterfly lui répond sèchement qu'elle a tort et qu'il faut qu'elle prie pour elle afin que Pinkerton revienne.

– Le pouvoir militaire

Tandis que l'opéra peut être considéré comme *Soft Power*, il représente dans ses histoires le *Hard Power* grâce à la présence des forces militaires. Ceci permet de montrer que dans chaque société, même celle des *Pêcheurs de perles*, il y a des personnes armées qui sont là pour sécuriser et dissuader de transgresser les règles établies. L'on aurait très bien pu présenter le peuple de pêcheurs de manière pacifique, sans armée, puisqu'après tout c'est un peuple oriental vivant sur une Ile presque paradisiaque. Seulement, si cela avait été le cas, l'histoire n'aurait pas eu lieu. Il s'agit donc de coller à une société que nous connaissons et dans laquelle il y a un conflit. Car, comme le dit A. Artaud dans *Le théâtre et son double*, pour créer une histoire nous avons besoin d'un élément de conflit, il nous faut de la cruauté. Sans cela l'histoire théâtrale de l'opéra ne peut avoir lieu.

Le pouvoir est donc souvent représenté par une armée, un ordre militaire : ainsi nous sommes en présence des janissaires qui protègent le Pacha Selim, des fakirs pour surveiller Leila et la protéger au cas où un homme voudrait pénétrer dans le temple pour la séduire, et du bateau de Pinkerton qui représente la flotte militaire américaine. Le pouvoir militaire est donc important à représenter afin de montrer que des forces puissantes sont en présence, celles-ci montrant la capacité de diriger autrui et de protéger celui qui les dirige.

Si Pinkerton est le commandant d'un bateau militaire, c'est aussi pour signifier que les Américains ont passé des traités de paix avec le Japon ainsi que des traités qui leur permettent de déployer leurs forces militaires dans ce pays. En revanche, Puccini ne nous parle pas des forces militaires du Japon car, à l'époque de son ouverture, ce pays n'était pas bien formé sur le plan militaire. En effet, il va lui falloir des années pour mettre en place sa force militaire, notamment grâce au matériel obtenu des Américains.

Dans les deux autres opéras, ce sont les forces militaires orientales qui nous sont présentées, car nous nous trouvons toujours dans un souci de faire découvrir aux spectateurs un monde différent du nôtre. C'est pourquoi l'on nous parle de janissaires et de fakirs (noms orientaux permettant de déterminer de quel type de soldat il s'agit), afin de souligner le fait que les soldats sont présents mais qu'ils sont bien distincts des militaires occidentaux, ceux-ci ne possédant d'ailleurs pas forcément de nom particulier pour les désigner.

La présence des fakirs et des janissaires dans les opéras démontrent également le besoin de coller à une société occidentale qui ne peut fonctionner sans un corps militaire.

Les janissaires sont importants dans le palais du Pacha car il assure sa surveillance et sa protection. Mozart connaît leur existence puisque de nombreux récits ont été écrits sur l'Empire Ottoman permettant de découvrir les us et coutumes. Le Pacha se sent donc en sécurité grâce à eux : « *Les janissaires font leur ronde toutes les heures* » (Acte III, scène 2).

En revanche, en ce qui concerne *Les pêcheurs de perles*, la présence d'un corps armé n'était pas forcément nécessaire, mis à part pour renforcer l'interdiction d'approcher Leila. D'autant plus que les fakirs ne sont pas nombreux et sont présents simplement pour exercer un pouvoir de dissuasion. Je pense que si Bizet invoque ce corps armé dans son opéra c'est pour coller à une image sociétale dans laquelle un homme de pouvoir ne peut exister sans un corps armé : il y a une indéfectible corrélation entre ces deux instances, puisqu'il s'agit de montrer que les sociétés orientales sont construites sur le même modèle que les sociétés occidentales.

Il ne s'agit donc pas ici de renforcer l'identité occidentale par opposition à l'identité orientale comme le dit Saïd, mais bien de faire en sorte que l'identité orientale colle à l'identité occidentale de façon à ce que le spectateur comprenne que, malgré les différences, il ne peut exister des sociétés fonctionnant d'une manière différente. C'est donc un refus d'universalité, puisqu'ils ne prennent pas en compte la possibilité qu'il existe des différences avec les sociétés occidentales. Les compositeurs peuvent alors être tout à fait partisans des représentations qu'ils véhiculent afin d'asseoir l'idée que seules les sociétés s'appuyant sur le modèle occidental peuvent exister.

– L'homme de pouvoir

Si corps armé il y a, c'est parce qu'un homme de pouvoir est présent pour le diriger. L'homme de pouvoir est présent dans deux des opéras étudiés, car dans *Madame Butterfly* nous n'avons pas la présence d'un homme ayant le pouvoir de diriger. Il y a bien la présence du consul américain qu'est Sharpless et qui montre que les États-Unis tiennent à avoir un homme sur place pouvant les informer de la situation au Japon. Pourtant, ce n'est pas un personnage principal et il n'est pas réellement homme de pouvoir dans l'opéra.

Dans *Les pêcheurs de perles*, Zurga est élu roi, l'élection se fait sur un commun accord. C'est presque un roi de droit divin. Il est élu roi par un mouvement de masse et il prend ses fonctions directement en demandant de jurer obéissance : « *À toi seul ! La toute-puissance !* » (Acte I, scène 2). C'est donc lui qui décide de tout et qui donne les ordres au peuple : il a en quelque sorte les pleins pouvoirs. Néanmoins, il y a toujours les dieux au-dessus de lui. Zurga est un homme puissant puisque tout le peuple lui obéit, ainsi il a le droit de vie ou de mort sur n'importe qui. Le fait qu'il soit roi lui octroie également des obligations dont il ne peut se départir. C'est pour cela qu'il doit apaiser son peuple et les dieux en offrant un sacrifice de sang. Parce que c'est un homme qui s'avère être bon, il décide de sauver les amants, mais en faisant cela il se sacrifie inévitablement. Son pouvoir implique *de facto* des responsabilités, d'autant plus que ce pouvoir doit servir pour protéger son peuple de la colère des dieux. Zurga devient alors rapidement un despote et pour asseoir son pouvoir de manière définitive, il doit faire comprendre au peuple qui l'a choisi qu'il est digne de sa confiance et qu'il ne rendra pas sa place de roi. C'est pour cela qu'il fait jurer à Leila de ne pas trahir son serment. Le fait qu'il devienne roi lui permet de se venger de la trahison de son meilleur ami

et de Leila. Pour le spectateur, Zurga devient alors l'homme le plus cruel au monde car il est prêt à sacrifier l'amour de deux amants, par pure jalousie, puisque ce n'est pas lui qui est aimé. Quand on y réfléchit bien, Zurga ne trahit aucun serment et, au moment où le sacrifice doit avoir lieu, il utilise son pouvoir de roi pour faire croire à la population qu'il y a un incendie au village afin de sauver les amants. En faisant cela, il se sacrifie. Zurga n'est donc pas si cruel que cela, c'est au contraire un roi bien malheureux d'avoir accepté ce pouvoir. Il est seul tout au long de l'histoire et meurt seul puisque son seul ami prend la fuite. Ainsi, l'homme de pouvoir dans l'opéra n'est pas généralement celui que l'on croit.

Dans *L'enlèvement au sérail*, nous avons à faire au personnage type du despote à la fois cruel et généreux. Le despotisme est un point important de la pensée du XVIII^e siècle et des Lumières que l'Orient sert à penser et à questionner. Tout comme le thème de la clémence est très répandu dans les œuvres du temps, nous le verrons à travers ce même despote qu'est le Pacha, à la fin de l'œuvre puisqu'il fera preuve de clémence en épargnant ces prisonniers.

Le titre de Pacha est un titre honorifique dans l'ancien Empire Ottoman pour désigner le gouverneur d'une province. Ce titre donne à celui qui le détient le droit de posséder son propre sérail. Le pire ennemi du Pacha Selim n'est autre que le gouverneur d'Oran, le père de Belmonte. Il est intéressant de constater que ce sont tous deux les gouverneurs d'une province arabe, sauf que le père de Belmonte est resté occidental tandis que Selim devient un oriental dans sa façon de vivre. La rivalité de pouvoir entre les deux personnages est importante et c'est d'ailleurs pour se montrer meilleur que son ennemi que Selim décide de laisser sauf Belmonte et ses amis. N'est-ce pas une sorte de morale que de montrer Selim aussi bon par rapport à son ennemi qui s'était montré cruel ? N'est-ce pas une façon de dire que l'homme oriental peut être aussi bon que l'homme occidental ? Je pense que non, tout simplement parce que Selim reste dans son âme un occidental. S'il réagit comme cela c'est parce qu'il veut se montrer plus intelligent que son rival. Son acte met juste en perspective le fait qu'il y a des hommes occidentaux bons et d'autres cruels. Mozart « *n'utilise l'Orient que comme vecteur d'un questionnement adressé directement au pouvoir en place [...] Ainsi, ce prince qui devrait être seulement cruel dans cet espace fermé qu'est le sérail, ouvre un espace symbolique qui permet qu'une décision « politique » juste et morale soit prise.* » (Le Nabour, Dossier pédagogique sur *L'enlèvement au sérail*). Si cet espace symbolique peut se former, c'est bien parce que Selim est un ancien homme occidental. Il s'élève au-dessus de la loi du Talion comme le chante le chœur final : « *Rien n'est plus laid que la vengeance / Mais l'humanité et la clémence / Et le pardon sans égoïsme / Sont l'apanage des grandes âmes.* » Mozart et son librettiste opposent ces deux mondes et montrent bien que la domination occidentale opère sur le monde oriental, celui-ci se voyant dès lors affublé de nombreuses critiques. Ainsi, si le Pacha est bon c'est parce que son âme primaire est occidentale. Dès le départ, Selim n'a pas le « profil » parfait du tyran Turc. Il est certes conforme, par certains côtés, à l'image que s'en font les Occidentaux, en témoigne les dires de Pédrillo qui affirme que Selim est prêt à couper les têtes aux hommes qui transgressent ses lois. Néanmoins, la conduite de Selim avec Constance n'est guère celle d'un maître de harem. Il se comporte comme un occidental amoureux, sa façon d'être et de faire est celle d'un homme occidental. Pourtant, cet homme occidental est orientalisé afin de coller à l'image que l'on se fait d'un homme oriental.

Malgré une certaine violence, Selim est un être distingué qui aime l'architecture et l'art des jardins et il a « *assez de délicatesse pour ne contraindre aucune de ses femmes à l'aimer* » (Acte I, scène 4). C'est pourquoi il cherche par tous les moyens à ce que Constance lui offre son cœur, non pas parce qu'il l'y aurait forcée mais parce qu'elle le voudrait.

Cette partie m'a ainsi permis d'aborder une question qui est très politique, celle du pouvoir. Elle permet de montrer que malgré le fait que nous nous trouvions dans un endroit oriental, la civilisation, la société en général, fonctionne comme celle occidentale, notamment par le fait qu'il est difficile d'accepter qu'elle fonctionne autrement. Ainsi, les relations maîtres/serviteurs montrent bien une hiérarchie entre les personnages, mais une hiérarchie différente selon l'époque et selon l'ethnie de ces derniers. La question du corps militaire permet de montrer que dans chaque société se trouve un *hard power* pour dissuader et protéger. Enfin, on se rend compte à quel point l'homme de pouvoir est en réalité malheureux : le pouvoir ne faisant pas tout, ce dernier recherche souvent la reconnaissance d'une femme qui l'aime vraiment. Cela me permet à présent de démontrer que les représentations véhiculées dans les opéras existent réellement dans les sociétés et que ces dernières sont représentées sur scène.

2.2 Les représentations stigmatisantes et stéréotypées de l'autre :

Cette partie me permet de démontrer que les représentations sont très nombreuses et qu'elles ne sont que des stéréotypes enfermant l'autre dans un carcan dont il est difficile de se défaire. Travailler sur la question de la représentation de l'Orient me permet d'introduire une réflexion supplémentaire, inspirée des approches postcoloniales et notamment des travaux fondateurs d'Edward Saïd sur l'Orient qui insistent bien sur le fait que l'Occident a tendance à créer des représentations erronées de l'Orient.

« *Le cinéma dès sa naissance est lié à la géographie et au voyage* » (Staszak, 2014) et le cinéma étant l'opéra du XX^{ème} siècle comme le disent certains, alors je peux affirmer que l'opéra est dès sa naissance lié à la géographie et au voyage. C'est pour cela d'ailleurs qu'il transmet autant de représentations stéréotypées liées au lieu dans lequel l'action se déroule.

Toutes ces analyses des représentations que j'ai faites pour mon travail de recherche m'ont permis de comprendre à quel point l'Occident cherche à dominer l'Orient sur tous les points. J'ai malgré tout constaté que, parfois, c'est l'Homme occidental qui se voit rabaisé par rapport à l'Homme oriental.

J'aborde donc dans cette partie trois types de représentations distinctes : le point de vue de l'Occident sur l'Orient, la domination religieuse et le paradoxe de la place de la femme.

– Le point de vue de l'Occident sur l'Orient : réducteur et stigmatisant, mais pour qui ?

Dans ces trois opéras, c'est le point de vue de l'Occident sur l'Orient qui prédomine puisque la rencontre se fait sur un territoire oriental.

Toutefois, ce point de vue est très réducteur pour l'Orient en général, mais nous verrons qu'il peut s'avérer également réducteur pour l'Occident lui-même.

Je dois quand même prévenir que, bien que certaines fois l'Occidental soit critiqué, cela ne donne pas lieu, en général, à la création de représentations stigmatisantes pour lui. Tout se passe comme si une sorte d'aura protégeait les Occidentaux des stéréotypes pouvant être véhiculés dans l'opéra. En effet, tandis que les représentations, les stéréotypes, sont clairement énoncés à l'encontre des Orientaux, ils ne le sont pas pour les Occidentaux. Il faut donc parfois pousser l'analyse pour comprendre que la critique est dirigée contre les Occidentaux. Pour autant, ces analyses me permettent de nuancer mon propos, tout simplement parce que cela dépend également de l'opéra : tous les opéras ne répondent pas aux mêmes règles de représentation.

- Dans *Les pêcheurs de perles*

Dans cet opéra, on nous présente un peuple nomade de pêcheurs et, rapidement, on a l'impression que ces individus sont des « sauvages » ayant une religion qui demande des sacrifices de sang pour apaiser leurs dieux. Le fait d'arriver sur cette île, certes paradisiaque, avec ce peuple nomade, donne à penser que nous ne sommes pas en présence d'une civilisation telle que nous pourrions la trouver en Occident. Malheureusement, cette façon de penser vient du fait que le peuple est nomade, car le fait de ne pas être sédentaire renvoie à l'idée d'un peuple primitif, malgré le fait qu'il existe encore aujourd'hui quelques peuples nomades.

Bien que dans cet opéra il n'y ait pas de rencontre directe entre les Occidentaux et les Orientaux, c'est tout de même un compositeur occidental qui a écrit l'opéra. L'opéra reflète donc bien le point de vue de ce compositeur, ainsi que de son librettiste, sur un peuple qui se fait connaître grâce aux récits de voyages. De ce fait, nous avons un point de vue assez tranché sur ce peuple qui est très présent dans l'opéra. On remarque tout de suite à quel point ceux qui écrivent sur ces gens, cherche à nous montrer un peuple barbare, cruel et sanguinaire puisque les individus qui le composent demandent le sacrifice des deux amants pour se protéger des « esprits des ténèbres ». Au moment du sacrifice, ils font la fête, ils célèbrent la mort avec joie : à ce moment-là c'est une vraie scène de sauvagerie qui se prépare car le peuple est prêt à brûler les deux amants pour apaiser leurs dieux mécontents et en colère.

« *Les indiens animés par l'ivresse, exécutent des danses furibondes ; le vin de palmier circule dans les coupes.* » (Didascalie Acte III, Scène 1, deuxième tableau) : ils sont ivres à cause de l'alcool mais également excités à l'idée de sacrifier Nadir et Leïla.

Puis le chœur chante une chanson plutôt sanguinaire qui permet d'accentuer le fait que le peuple présent est un peuple réclamant le sang : « *Nos bras frapperont / Et se plongeront / Dans leur sang infâme ! Ardente liqueur / Verse en notre cœur / Une sainte extase ; / Qu'un sombre transport, / Présage de mort, / Soudain nous embrase.* » (Acte III, scène 1, deuxième tableau). Enfin, le chœur final appuie le fait que le peuple demande le sacrifice du sang jusqu'au bout puisqu'il veut le sacrifice de Zurga qui les a trahis pour sauver ses amis. À l'époque de Bizet, le fait de montrer un peuple barbare sanguinaire permettait de faire voyager le public tout en lui donnant à voir un véritable spectacle, dont les représentations étaient pour le moins caricaturales.

Également, il est intéressant de voir que Zurga est un personnage binaire : c'est un homme cruel qui veut se venger de la trahison de son ami Nadir, et en cela il représente bien son peuple oriental qui l'a choisi pour roi, mais c'est aussi un homme qui s'avère être bon et qui va finalement sauver les amants, qui se sacrifie pour leur laisser la vie sauve. La question est de savoir si la décision de sauver les amants fait de lui un homme occidentalisé. Ce questionnement permet d'interroger le point de vue de l'Occident sur l'Orient. Si l'Occident est meilleur et moins barbare que l'Orient, cela veut-il dire que Nadir est « occidentalisé », puisqu'il se sacrifie pour sauver la vie d'autrui ? Je m'interroge beaucoup sur la prise de position du compositeur sur cette fin car dans la mesure où tout au long il présente Zurga comme un homme cruel, venant d'un peuple oriental tout aussi cruel, son changement d'attitude paraît inespéré. Cela montre finalement et surtout que l'homme oriental n'est pas toujours aussi mauvais que l'on voudrait bien nous le faire croire.

L'homme oriental aurait-il, dans l'imaginaire occidental, sacrifier les deux amants malgré tout ? Oui, sûrement, car du moment où l'on montre tout un peuple cruel et barbare, il est difficile de penser qu'un tel revirement de situation soit possible. Par ailleurs, le couple Nadir et Leila n'est-il pas lui aussi coloré à l'occidental afin de montrer deux amants amoureux comme le serait un couple occidental dans l'imaginaire des Occidentaux ?

Il faut partir du principe que, pour l'Occidental, tout ce qui est oriental est forcément opposé à lui. À partir de là, si un couple d'amants agit ainsi (de manière très occidentale) cela signifie que, dans l'imaginaire occidental, l'amour en Orient serait différent et s'exprimerait d'une autre façon. Je pense donc être en droit de penser que c'est un couple très occidentalisé que l'on nous montre sur scène.

- Dans *L'Enlèvement au sérail*

L'enlèvement au sérail, cet opéra traite de la rencontre entre deux mondes totalement différents et c'est grâce à cette rencontre que les deux partis sont souvent critiqués. La différence entre les Occidentaux et les Orientaux est flagrante, tout est bon pour critiquer l'un par rapport à l'autre. Les personnages sont de nationalités différentes, ils ont leurs propres caractéristiques mais, en général, nous avons l'opposition entre l'Occident (les Européens) et l'Orient. L'on sent même de la domination venant de la part de l'Occident, ceci permettant à Mozart d'affirmer la culture européenne tout en dénigrant la culture orientale des Turcs. Les représentations véhiculées sont marquantes tellement elles sont caricaturales. Le plus notable est certainement le personnage d'Osmin qui en devient drôle et grotesque tant il est la caricature de l'arabe musulman : chez lui, tout est exagéré à l'extrême. Par exemple, son juron favori est « Poison et poignard », ce qui démontre que c'est un homme violent et cruel qui n'a pas confiance en l'Occidental. Il serait prêt à torturer Pédrillo : « *D'abord décapité, puis pendu, puis empalé sur un brûlant pieu, puis brûlé, puis enchaîné, et noyé, à la fin écorché* » (Acte I, scène 3). Ainsi, il passe pour une brute cruelle et sadique, mais il est intéressant et assez drôle de constater que toutes ces tortures se trouvent dans le désordre. Ce désordre montre bien que c'est un être sanguin dont les paroles dépassent la pensée et qui réagit rapidement à toutes provocations. De ce fait il est difficile de prendre ce personnage au sérieux, bien qu'il ne soit pas bête et qu'il ait même quelques intuitions, comme lorsqu'il fait échouer l'enlèvement. Pourtant l'on sent bien que les événements le dépassent car il ne

comprend pas comment Pédrillo, qui vient d'arriver dans le sérail, se trouve déjà si proche du Pacha : il devient pour lui un dangereux rival. C'est pourquoi il en vient à tenir des propos presque « racistes » : « *Filez, on n'a pas besoin de vous et de vos semblables ici.* » (Acte I, scène 2) Le fait que l'homme oriental qu'il est rejette les étrangers montre un désir de ne pas se mélanger avec des gens de cultures différentes. Osmin est contre la découverte d'autrui, il ne veut pas comprendre car il estime que les Occidentaux sont trop vicieux. En disant cela, il ne fait que renvoyer une pensée à la base occidentale envers les Orientaux.

Par ailleurs, Pédrillo cherche à exprimer le fait qu'il se trouve dans un « maudit pays » où il suffit d'un mot du Pacha pour faire tuer quelqu'un. Ainsi, il ne se sent pas en sécurité : « *Nous ne sommes pas chez nous. / Ici, ils ne se soucient pas qu'il y ait une tête de plus ou de moins sur les épaules. / La bastonnade et la corde au cou sont ici chose courante.* » (Acte I, scène 9). Cette phrase fait passer les Turcs pour des hommes sans foi ni loi qui tuent par habitude, comme si cela était inscrit dans leurs moeurs. La représentation que se fait Pédrillo des Turcs est stigmatisante car elle renvoie l'image d'un peuple dont l'habitude est de tuer.

Je tiens cependant à préciser que les Occidentaux ne valaient guère mieux ; néanmoins, parce qu'ils sont Occidentaux, ils sont tout pardonnés. Acte III, scène 1, Pédrillo : « *Ces horribles Turcs ne comprennent pas la moindre plaisanterie et même si le Pacha est un renégat, quand il s'agit de couper des têtes ; c'est un vrai Turc.* » Pourtant, le fait de couper les têtes n'est pas un fait oriental, la guillotine fût monnaie courante en Europe pendant longtemps. Seulement, l'Occident estimant avoir évolué, il se donne le droit de critiquer ouvertement les pays orientaux ayant les mêmes pratiques que lui. Les Turcs sont donc dépeints comme des personnes sanguinaires et barbares, qui croient en un dieu diabolique, celui-ci les poussant à faire d'horribles choses.

La transformation de Selim montre d'ailleurs une certaine évolution que l'on pourrait qualifier de déclin : c'était un homme occidental qui, arrivé en Turquie, s'orientalise, devient Pacha. Parce qu'il accède au pouvoir, il se sent oriental et devient cruel et tyrannique. Ici, il y a une corrélation entre le fait d'être oriental et le fait d'être violent, comme si l'un pouvait expliquer et justifier l'autre. Aujourd'hui, nous savons bien que ce n'est pas le cas, pourtant cela n'empêche pas d'avoir stigmatisé pendant longtemps les populations orientales. Comme le dit Saïd, nous avons enfermé les populations orientales dans des stéréotypes tellement forts qu'il est très difficile de s'en débarrasser. C'est d'ailleurs en partie à cause de cette vision diabolique de l'Orient intégrée à notre imaginaire que, lorsque le groupe islamique (Daesh) a commencé à frapper dans les pays Occidentaux, les premières paroles prononcées relevaient de stéréotypes disant par exemple que la religion islamique était diabolique et poussait les gens à faire d'horribles choses dans le but d'accéder au paradis. Ceci montre une étroitesse d'esprit venant d'un héritage de représentations bien ancrées dans l'imaginaire occidental.

- Dans *Madame Butterfly*

Dès le début de l'opéra nous rentrons dans la culture japonaise : il y a la maison, le nom des serviteurs et également l'évocation des proverbes japonais associés à des sages. Cela crée véritablement des représentations stéréotypées à l'encontre des Japonais car, quand Goro donne la traduction des noms des serviteurs, cela provoque la moquerie de Pinkerton car les noms sont peu communs comme « Miss corbeille fleurie » (Acte I, scène 1) par exemple.

Nous sommes en présence de stéréotypes plutôt grossiers, presque trop accentués à certains moments.

Ajoutons que Pinkerton trouve à redire sur beaucoup de choses : c'est un homme qui se moque facilement. Il traite d'idiots les Japonais car, quand il achète la maison pour « neuf cent quatre-vingt-dix-neuf années », il peut rompre cet acte chaque mois. Puisque l'américain domine ici, il propose des boissons occidentales comme le Whisky sans demander à goûter l'alcool local. Il n'y a pas d'échange de culture puisque Pinkerton ne ramènera pas sa femme japonaise en Amérique pour lui faire découvrir une nouvelle culture. Au contraire, il imposera sa culture aux Japonais. « America for ever ! » : quand Pinkerton dit cela, il affirme bien qu'il repartira en Amérique et que le Japon est seulement un lieu de passage. Rien n'est immuable et tout passe. Il n'est pas attaché, seulement curieux. D'autant plus que la vraie femme, celle qui a de la valeur à ses yeux, est américaine et non japonaise.

Je tiens à préciser que pendant l'attaque de Pearl Harbor, cet opéra a été interdit car il offrait une vision trop négative de l'homme américain. Ainsi, l'opéra véhicule bien des représentations qui peuvent soit être instrumentalisées, soit être mal reçues par les personnes concernées. Dans cet opéra, Puccini n'a pas seulement offert des représentations de l'Orient, mais également des représentations plutôt négatives de l'Occident puisque Pinkerton passe pour un homme sans cœur, dénué d'intérêt pour Butterfly qui n'est pour lui qu'un objet de curiosité, amusant et éphémère, en somme une femme qu'il estime inférieure et indigne de lui. De fait, ce mariage n'a aucune signification à ses yeux.

« *C'est soudain un petit papillon, / Qui, voltigeant de sillon en sillon / Va se poser sur chaque / Fleurette ! Son vol m'excite / À sa poursuite, / Dussé-je en le prenant broyer son aile !* » (Acte I, scène 2) : cette phrase résume à elle seule tout l'opéra. En effet, Pinkerton va prendre Butterfly comme épouse, va lui faire un enfant, va l'abandonner, reviendra et prendra l'enfant. En broyant les ailes de ce papillon, il le fait mourir : c'est le suicide qui attend Madame Butterfly.

Pinkerton est un homme curieux mais, comme un enfant, il ne préserve pas ce qui attise sa curiosité et, au contraire, le détruit. C'est justement en cela qu'il est cruel. Le personnage de Pinkerton offre une représentation de l'Américain qui vient pour détruire la culture étrangère en immisçant sa propre culture, son souhait n'est donc pas de préserver mais bien d'imposer et, à long terme, d'éradiquer.

La domination américaine est telle que, quand Butterfly accueille Sharpless chez elle, elle dit ceci : « *Soyez le bienvenu, dans la / Maison américaine.* » (Acte II, scène 2). La maison, qui est pourtant une maison traditionnelle japonaise, est appelée « américaine » par Butterfly, comme si elle se moquait de la culture japonaise. La façon dont elle dit cette phrase est presque provocatrice vis-à-vis de sa culture. L'on remarque qu'elle a tout abandonné pour Pinkerton et c'est pour cette raison qu'elle se raccroche à ce qu'il lui a laissé : la culture américaine. Elle lui propose des « cigarettes américaines » puisque les Américains apportent leurs marchandises grâce aux ports japonais. De ce fait, l'importation de la culture américaine au Japon est importante. Tout ceci favorise la représentation de la domination de l'Occident sur l'Orient. Butterfly représente clairement la soumission du Japon face à l'Amérique.

Par contre, il faut souligner qu'elle est soumise à l'homme américain mais pas à l'homme japonais.

Ce fait assoit d'autant plus l'hégémonie de l'Amérique, tout en faisant de l'homme japonais un homme bien moins viril que l'homme occidental. Toutes ces représentations véhiculées par l'opéra vont marquer les esprits pendant longtemps.

L'opéra nous donne ainsi à voir que l'homme occidental est toujours moins sauvage que l'homme oriental bien que ce dernier estime l'occidental plus fou dans ses lois puisqu'il permet certaines actions réprimandables pour l'autre monde. La religion est également un sujet de différends.

– La domination religieuse : deux aspects distincts

La domination religieuse est très présente dans les trois opéras et ceci s'explique par le fait qu'ils ont été écrits tous trois pendant des périodes où le pouvoir en place était très lié à la religion. C'est donc un thème récurrent que l'on ne peut laisser de côté. Le thème de la religion permet de rendre compte de deux dominations distinctes : d'un côté nous avons la domination religieuse sur le pouvoir du roi, comme c'était le cas du temps de Bizet quand il écrit *Les pêcheurs de perles*, et de l'autre nous trouvons la domination de la religion chrétienne sur la religion de l'homme oriental, qu'elle soit islamique ou hindouiste.

Dans les trois époques d'écriture respectives, la religion est présente dans la société et contrôle de nombreuses fonctions grâce au pouvoir qu'elle détient sur le peuple. Les opéras nous présentent donc, à travers leurs histoires, quelle place tient la religion dans la société occidentale et dans la société orientale, accentuant bien le fait, dans certains opéras, que la religion chrétienne est bien meilleure et bien supérieure aux autres.

• La domination religieuse sur le pouvoir du roi

C'est dans l'opéra *Les pêcheurs de perles* que l'on retrouve cette domination religieuse sur le pouvoir du roi. Dans la mesure où il n'y a pas de rencontre entre deux peuples différents, il ne peut être question ici de domination d'une religion sur une autre. La religion que Bizet nous présente est celle de l'hindouisme, une religion polythéiste. De ce fait, elle est bien différente de la religion des spectateurs occidentaux puisque celle-ci est monothéiste. Le fait d'avoir une religion polythéiste est considérée comme absurde pour les Occidentaux chrétiens. À travers cette réflexion, ils insinuent, à l'époque, que ce genre de religion est basé sur des superstitions, puisqu'ils associent les dieux aux éléments naturels, signifiant ainsi qu'il ne peut y avoir qu'un peuple « non-civilisé » pour avoir ce genre de religion. Le fait de montrer ce genre de religion à l'époque de Bizet permettait au public d'asseoir davantage la religion chrétienne comme étant la seule et unique possible. D'autant plus que l'on sent bien que la présentation de cette religion permet de faire passer le peuple nomade de pêcheurs pour des barbares sanguinaires puisqu'ils réclament le sacrifice de sang pour calmer leurs dieux. Par conséquent, leurs dieux deviennent à leur tour barbares puisqu'ils réclament la mort des hommes pour s'apaiser. Tout ceci permet d'asseoir de nouveau l'identité occidentale comme étant la partie du monde civilisée, possédant une véritable religion et refusant les actes de barbaries.

En revanche, et c'est là où il montre qu'il est marqué par sa propre société, Bizet montre que la religion de ce peuple se situe au-dessus des lois du dirigeant. Ce peuple et le

peuple occidental sont autant l'un que l'autre soumis à la religion car tous deux ont peur de vexer ou de mettre en colère Dieu/leurs dieux, celui-ci/ceux-ci ayant le pouvoir de les empêcher d'aller au paradis.

Dans cet opéra, c'est Zurga qui est élu roi par le peuple, on pourrait alors légitimement penser que c'est un peuple civilisé puisqu'il agit avec démocratie. Néanmoins ce n'est pas le cas car il n'y a pas de vote, tout se fait sur un commun accord donnant presque l'impression qu'il devient roi grâce à la décision des dieux. En devenant roi, il obtient le pouvoir absolu puisqu'il fait jurer obéissance à l'ensemble de son peuple. Malgré le fait qu'il soit roi et qu'il détermine des règles à suivre, la religion et ses dieux se trouvent bien au-dessus de lui car le peuple craint beaucoup plus les dieux que son dirigeant. Pour lui, les dieux sont très puissants : ils peuvent déclencher des tempêtes et l'empêcher de pêcher les perles. C'est pour cela que malgré le fait que le roi libère les deux « traîtres » que sont Leila et Nadir, il sait qu'il va devoir répondre de cet acte à ceux qui l'ont élu et qu'il a trahi en leur mentant. Le peuple redoute tellement la colère des dieux qu'il est prêt à tout pour les apaiser, c'est pourquoi il pense que le sacrifice et la mort sont les seules options possibles.

C'est un peuple également superstitieux au-delà d'être croyant puisqu'il demande « *Chassez par vos chants / les esprits méchants !* » (Acte I, scène 1). Il parle du sort et de la destinée, comme si les dieux prédisaient tous leurs actes et déplacements. Le peuple paraît presque crédule à certains passages. Pour cette raison, quand les deux amants décident de provoquer les dieux, ils évoquent les éléments en même temps : « *Que la foudre éclate et gronde, / Que le ciel s'ouvre à nos yeux, / Nous bravons la terre et l'onde / et Brahma, maître des cieux ! [...]* » (Acte II, scène 3).

Dans tous les cas, Zurga ne peut rien faire, son pouvoir est renversé par le peuple qui préfère obéir aux dieux. Ce dernier craint le courroux des dieux, à tel point qu'il ne parvient pas à se calmer et que l'idée d'abandonner le sacrifice est tout bonnement inconcevable. La loi de Zurga n'est pas assez forte pour contraindre le peuple à délaisser l'idée du sacrifice, celui-ci représentant leur unique chance d'échapper à la colère des dieux. En cela, le prêtre Nurabad paraît avoir plus de pouvoir que le roi car c'est le seul qui ne fait pas serment de respecter la loi de Zurga puisqu'il ne connaît que la loi de ses dieux. Il est là pour être l'intermédiaire entre le peuple et les dieux et rappeler que les ces derniers ne peuvent être dupés de par leur omnipotence. Zurga ne peut donc rien face aux dieux qu'il a renié en trahissant le peuple qui l'avait choisi.

- La domination de la religion chrétienne sur les religions orientales

C'est dans *L'enlèvement au sérail* et dans *Madame Butterfly* que l'on retrouve la domination de la religion chrétienne sur la religion orientale. Cette domination est évidente et très marquée par des représentations stéréotypées.

Dans *Madame Butterfly*, Pinkerton se marie avec Cio-Cio-San et celle-ci décide de renier sa religion pour celle de son mari car elle veut devenir chrétienne par amour. Pour faire cela, elle doit se rendre à la mission : preuve que les américains ne vont pas au Japon que pour découvrir mais aussi pour tenter de « civiliser » et de « coloniser ».

Son oncle Bonze apprend la nouvelle et décide de se rendre au mariage de Butterfly pour la renier et la maudire devant toute sa famille.

Quand sa famille apprend la nouvelle, elle abandonne à son tour Cio-Cio-San qui est persuadée d'avoir fait le meilleur choix, estimant que le dieu chrétien est beaucoup plus clément que les dieux japonais. Elle se dévoue totalement à son mari, seule attache qu'il lui reste désormais en plus de sa fidèle servante. Pour ne pas se sentir abandonnée, elle jette son dévolu sur Pinkerton. Elle l'aime avec énormément de dévotion et de fidélité tandis que lui ne sera jamais fidèle ni dévoué. *Madame Butterfly*, c'est donc l'histoire d'une femme japonaise, orientale, qui abandonne son ancienne vie pour chercher à devenir une femme occidentale par amour pour un homme américain. Cet amour la conduit inévitablement à la mort mais également à un juste retour des choses car, malgré son désir de changer, elle reste une femme japonaise, en témoigne son suicide par jigai : la honte étant trop grande, elle choisit la mort.

Malgré qu'elle ait renié sa culture, elle garde avec elle les Ottokés qui représentent les âmes des ancêtres. Elle est donc toujours attachée, au fond, à sa culture. C'est d'ailleurs pour cela qu'elle se tue à la fin en utilisant le rituel japonais bien qu'elle dise préférer le dieu chrétien, le dieu « américain ». Si elle change de religion, c'est parce qu'elle cherche à ressembler à Pinkerton afin que celui-ci l'aime et l'accepte davantage. Ceci donne à penser que si elle avait conservé sa religion, il ne l'aurait même pas épousé. Butterfly se trompe, elle est aveugle et crédule à cause de son jeune âge : Pinkerton ne l'aimera jamais vraiment. Cette analyse place la religion japonaise, qui est elle aussi polythéiste, en-dessous de la religion chrétienne puisque Butterfly pense qu'en devenant chrétienne, Pinkerton va l'aimer.

Tandis que la servante Suzuki invoque et prie les dieux japonais, Butterfly est en colère contre eux et préfère le dieu chrétien : « *Ventrus et lâches sont les dieux du Japon ! / Le Dieu, que l'Amérique chrétienne adore, / Est moins sourd et répond / A qui l'implore ! / Mais peut-il faire grâce à des maux qu'il ignore ?* » (Acte II, scène 1). Elle insulte ses anciens dieux car elle est en colère et montre par la même occasion que la religion chrétienne est meilleure. Elle se place alors dans une pensée américaine car, après tout, si les Américains ont installé la mission au Japon ce n'est pas pour faire découvrir la religion chrétienne mais bien pour les convertir à la seule religion qu'ils considèrent comme vraie. Les Américains imposent dès le départ leur domination.

Dans *L'enlèvement au sérail*, la domination de la religion chrétienne est d'avantage prononcée puisqu'elle se retrouve face à la religion islamique qui est monothéiste. C'est à celui qui va critiquer le plus l'autre religion, à celui qui prouvera que la sienne est la religion véritable. C'est pour cette raison qu'Osmin s'estime meilleur que Pédrillo, il ne valorise jamais les musulmans et préfère les critiquer. Je tiens à préciser que Pédrillo ne dévalorise pas ouvertement la religion musulmane, mais il tient à marquer une nette opposition entre les deux religions. Par ailleurs, le rôle du Pacha est encore plus énigmatique à cause de sa conversion : il devient un renégat au moment où il renie la religion chrétienne pour se consacrer à la religion musulmane. Le fait qu'il passe d'une religion à l'autre montre bien que les deux religions existent ensemble et cohabitent. Il n'y a donc pas lieu de critiquer l'existence de l'autre. C'est pour cela qu'Osmin et Pédrillo préfèrent critiquer les méthodes et croyances.

Osmin prétend être un bon musulman qui respecte les prescriptions de sa religion. Il évoque souvent sa religion pour critiquer les autres (Pédriilo, Belmonte, etc.) qui sont chrétiens. Il en est presque caricatural : « *Par la barbe du prophète* » (Acte I, scène III) et quand il jure, il dit « *Par Mahomet* » et « *Par Allah* ». Osmin représente le musulman par « *excellence* » (Acte II, scène 1) tout en étant un personnage très grotesque. Pédriilo va réussir à lui faire boire du vin pour l'endormir et, pour cela, il doit faire la paix avec son pire ennemi, ce qui est chose facile puisque le bon musulman est bien trop attiré par le vin : « *Votre père Mahomet a fait une grande bêtise en vous interdisant le vin.* » (Acte II, scène 7). Osmin se met alors à boire, il boit beaucoup et ne peut plus s'arrêter. Il redoute un temps de trahir sa religion, il a peur qu'Allah puisse le voir, mais il finit finalement par succomber à la tentation. C'est à cause de cela que Pédriilo rajoute de manière ironique: « *Vas-y ! Mahomet est couché depuis longtemps et a mieux à faire que de se soucier de ta bouteille de vin.* ». Cette phrase de Pédriilo offre une vision particulière de la religion musulmane, comme si Osmin avait le droit de pêcher lorsque son dieu dort. En disant cela, Pédriilo juge la religion islamique comme étant une religion moins sérieuse que la religion chrétienne. Lui qui est né dans une bonne famille chrétienne ne peut pêcher tandis qu'il montre qu'il est facile de détourner un musulman de sa religion, encore plus quand ce dernier se met à louer un autre dieu : « *Vivat Bacchus !* » (Acte II, scène 7). Cette scène peut paraître très ironique, mais elle montre à quel point la religion musulmane est considérée comme une religion bien inférieure à la religion chrétienne puisqu'Osmin abandonne sa foi pour succomber au plaisir du vin.

Cette analyse concernant la place de la religion dans les trois opéras permet de comprendre de quelle façon l'on représente les autres religions par rapport à la religion chrétienne. Elles ne peuvent être aussi importantes et véritables, c'est pourquoi elles sont dénigrées et représentées comme étant des religions inférieures et dont l'existence ne tient que grâce à un peuple crédule croyant en des dieux/un dieu bien faible(s) par rapport au dieu chrétien.

Après avoir étudié la place de la religion dans l'opéra, il me faut me pencher sur le paradoxe qu'offre la place de la femme dans l'opéra.

– Le paradoxe de la place de la femme : entre soumission et liberté

Je termine cette partie en étudiant la place de la femme dans l'opéra car elle occupe un rôle particulier et très paradoxal. Cette partie me permet également de faire écho à la dernière sous-partie du grand I. Je montre ici que, bien que les rôles d'hommes soient beaucoup plus nombreux que ceux des femmes, c'est souvent la femme qui détient l'enjeu principal de l'histoire, malgré le fait qu'elle soit soumise à l'homme : c'est en cela que se situe le paradoxe. Cette rencontre entre Orient et Occident s'établit grâce à la rencontre entre l'homme et la femme, notamment dans *l'Enlèvement au sérail* et dans *Madame Butterfly* (l'opéra *Les Pêcheurs de perles* est exclu puisqu'il n'y a pas de rencontre entre Orient et Occident).

Il est intéressant de constater que malgré le fait que les opéras aient été écrits à une époque différente, la femme a toujours la même place : elle doit être soumise à l'homme et enfermée.

C'est pourquoi j'aborde la question du paradoxe de la place de la femme sous trois points : la question de la fidélité, la question de la liberté et enfin la relation entre la femme et l'étranger.

- La question de la fidélité

Je décide d'aborder ici la question de la fidélité car, après avoir lu les livrets, je me suis rendue compte que les librettistes ont retranscrit les représentations de la femme à leurs époques respectives. Ces représentations sont assez similaires : la fidélité de la femme est sans cesse questionner par l'homme qui a peur d'avoir été trahi. La question de la fidélité est abordée dans chacun des opéras mais nous verrons comment *Madame Butterfly* diffère sur cette interrogation.

Dans *L'enlèvement au sérail*, la première chanson d'Osmin est une chanson dans laquelle il dit que l'homme doit enfermer les femmes afin d'avoir un peu de tranquillité mais aussi pour qu'elles restent fidèles. Le fait de mettre ces mots dans la bouche d'Osmin, un arabe musulman, rend la chose ironique, d'autant plus lorsqu'on sait qu'il est le serviteur d'un harem dans lequel les femmes doivent être fidèles au même homme, ce dernier ayant le droit d'être polygame. « *Mais pour qu'elle reste fidèle, / Il faut mieux enfermer la belle. / Car toutes ces créatures courent derrière chaque papillon et goûtent au vin des autres.* » (Acte I, scène 2). Cela renvoie aussi une vision de la femme assez péjorative et plutôt bien ancrée dans l'esprit des hommes : on fait de la femme un être volage. Ces propos rendent compte, dès les premiers instants, d'une inégalité entre l'homme et la femme. Cela montre également que l'on n'interroge pas la fidélité chez les femmes qui ne sont pas enfermées, c'est-à-dire chez les femmes occidentales puisque ce sont uniquement les femmes orientales sont enfermées dans un harem.

Malgré le fait que l'homme occidental, représenté par Belmonte ou Pédriilo, soit opposé à l'homme oriental, représenté par Selim et Osmin, ils se trouvent tous deux d'accord sur le fait que la femme peu, avec de fortes chances, être infidèle. Ils sont donc opposés de par leur ethnie, mais sont en accord de par leur genre, d'autant plus quand il s'agit d'évoquer les femmes.

La question de la fidélité de la femme est très présente car le libertinage était, à l'époque, une préoccupation sociale à la cour de Vienne, d'autant que Mozart était lui aussi réputé pour son libertinage. C'est pourquoi, dans son opéra, le compositeur montre un Osmin qui n'a pas confiance en les femmes et qui insiste sur le fait qu'elles sont incapables d'être fidèles. Pourtant, quand Belmonte et Pédriilo retrouvent leurs femmes, la première question qu'ils posent a un rapport avec la fidélité : sont-elles restées fidèles à leur amour ? C'est une question prenante pour ces hommes, d'autant plus qu'ils ont tout fait pour les sauver. De plus, parce qu'elles sont femmes de caractère, elles se fâchent contre leurs amants qui osent poser une telle question : Blonde gifle Pédriilo tandis que Constance fond en larme, vexée que Belmonte remette en question son amour et sa fiabilité. Mozart montre que la fidélité est une grande vertu, c'est pourquoi ni Constance ni Blonde ne cèdent aux demandes du Pacha et d'Osmin.

En ce qui concerne les *Pêcheurs de perles*, la fidélité de la femme est à nouveau remise en question mais sous une autre forme : il ne s'agit pas ici d'amour mais d'un serment qui, s'il est brisé, peut conduire à la mort. Leila est la seule femme de l'opéra et c'est sur elle que tout repose puisqu'elle doit prier pour apaiser les dieux : si elle ne le fait pas, les dieux seront mécontents et la tempête fera rage. Elle prête serment à Zurga de rester fidèle aux dieux et de ne pas laisser un homme approcher d'elle. C'est donc bien sa fidélité qui est remise en question. Malheureusement, elle trahit le serment et trahit de ce fait les dieux pour rejoindre l'homme qu'elle aime. Nadir et Leila sont fidèles à leur amour et ne peuvent faire comme si de rien était, c'est pour cela qu'ils sont prêts à provoquer les dieux. Cette action montre que la fidélité envers l'amour a plus d'importance que la fidélité envers la religion.

La question de la fidélité chez Puccini est également posée mais dans un sens particulier. En effet, ce n'est pas la fidélité de Butterfly qui est remise en cause puisque l'on comprend, dès le début, qu'elle va être totalement soumise à son mari par amour. La question de la fidélité se pose pour Pinkerton car, comme Suzuki le dit, « *Las ! Nul ne se rappelle / Mari nomade, rentrant à son nid fidèle !* » (Acte II, scène 1). Contrairement à Butterfly, Suzuki doute beaucoup du fait que Pinkerton rentre car elle estime qu'un homme parti depuis si longtemps ne peut rentrer et n'a pas su rester fidèle. Elle donne alors une vision particulière des hommes qui voyagent beaucoup : ils ne peuvent être fidèles car ils cherchent l'exotisme et l'aventure là où ils ne les ont pas encore trouvés. Ainsi, Puccini va à contre-courant puisque ce n'est pas la fidélité de la femme qu'il remet en cause, mais celle de l'homme qui passe sa vie à voyager. Butterfly est soumise et aveugle à cause de l'amour sincère qu'elle éprouve et elle ne peut qu'être fidèle à cet amour, d'autant plus qu'elle a tout renié pour lui. Elle a cette dévotion profonde, admirable, qui donnera lieu à une représentation erronée de la femme asiatique : toujours frêle, la femme asiatique est en général soumise à son mari, elle est également pure et cache ses émotions grâce à un visage qui ne laisse rien transparaître. Cette représentation va perdurer longtemps et reste encore un stéréotype courant aujourd'hui dans l'imaginaire occidental.

La question de la fidélité est une question importante car elle montre de quelle façon était représentée la femme à l'époque. Cela montre aussi un certain « malaise sociétal » dans lequel l'homme a le droit d'être volage mais pas la femme qui doit jurer fidélité. La domination de l'homme sur la femme montre que la rencontre entre les deux ne se fait pas sur un pied d'égalité. En revanche, j'ai constaté que la question de la fidélité en amour ne se pose réellement qu'envers les Occidentaux : Nadir et Leila sont un couple parfait, de ce fait ils ne posent même pas la question de la fidélité puisqu'ils vont jusqu'à accepter la mort par amour pour l'autre ; Belmonte et Pédriello, hommes occidentaux demande à leurs femmes (occidentales) respectives si elles sont restées fidèles, remettant ainsi en cause leur amour pour eux ; et la seule fois où cette question est posée dans le cadre d'une rencontre Orient-Occident, c'est l'homme occidental que l'on interroge sur la fidélité. Est-ce parce que l'on estime l'Homme oriental intègre ? Je ne sais pas vraiment. Je pense que si la question est posée pour l'Homme occidental en général, c'est pour marquer le fait que l'infidélité était monnaie courante dans les sociétés respectives auxquelles les opéras ont été écrits.

Par ailleurs, cela offre une représentation péjorative de la femme occidentale. En tout cas, cette question de la fidélité m'amène à m'intéresser à celle portant sur la liberté de la femme.

- La question de la liberté

La question de la liberté de la femme dans l'opéra apporte quelques analyses intéressantes qui découlent de cette question portant sur la fidélité. Je m'appuie beaucoup, pour cette partie, sur *L'enlèvement au sérail* car l'altercation entre Blonde et Osmin est riche dans le texte lui-même pour l'analyse, tandis que dans les autres opéras j'analyse plus la façon de faire ou les événements.

Dans *L'enlèvement au sérail*, Osmin dit qu'il faut enfermer les femmes et ainsi les priver de leurs libertés afin qu'elles restent fidèles, c'est pourquoi il aime autant Blonde et la désire. Sa liberté le séduit. Blonde est anglaise et son image est tout aussi fabriquée que celle des Espagnols ou des Turcs. Pourtant, à l'époque, pour le compositeur et même dans l'imaginaire occidental, l'Angleterre est le pays de la liberté. « *Je suis Anglaise, née pour la liberté* », dit Blonde fièrement à Osmin qui veut la soumettre (Acte II, scène 1). Elle est une fille forte et courageuse, elle n'a pas peur d'Osmin, qu'elle manipule d'ailleurs, et elle défend son droit, celui d'être une femme libre. En ce sens, elle a un discours très féministe pour l'époque mais, parce qu'elle revendique sa liberté anglaise, elle donne, par opposition, une représentation de la femme orientale particulière : cette dernière est soumise à l'homme et n'est pas libre. Blonde dit bien à Osmin que l' « *On ne traite pas de cette manière les Européennes.* » (Acte II, scène 1). Cette phrase sous-entend que les femmes orientales et les femmes occidentales, puisqu'elles ne sont pas traitées de la même façon, ne sont pas égales entre elles. Cela signifie aussi que la femme orientale est mal traitée mais qu'elle ne peut le dire, d'où le fait que ce soit Blonde qui prononce ces mots. Osmin lui rétorque ceci : « *Ici nous sommes en Turquie, et là on parle sur un autre ton.* » (Acte II, scène 1). Il veut que Blonde comprenne qu'elle n'est plus chez elle et qu'elle ne peut donc pas revendiquer cette liberté, mais Blonde n'est pas turque, c'est une femme anglaise en Turquie, elle refuse donc de se plier aux « règles ». Par ailleurs, en disant ceci, Osmin ne dément pas le fait que les femmes orientales soient mal traitées et renforce même l'idée que les femmes seraient mieux traitées en Occident qu'en Orient. D'autant plus qu'il rajoute : « *Moi, je suis ton maître, et toi, tu es mon esclave. / Moi, j'ordonne et toi, tu dois obéir !* » (Acte II, scène 1). Blonde a été donnée en esclave à Osmin par le Pacha Selim, elle est donc censée obéir mais son caractère occidental rend la chose impossible : elle aime Pédrillo et ne veut pas se laisser soumettre par un homme, de quelle origine qu'il soit. « *Les filles ne sont pas des marchandises que l'on offre. / Je suis anglaise, née pour la liberté et défie quiconque veut me contraindre.* » (Acte II, scène 1). Elle ne se laissera jamais soumettre, c'est pour cela qu'Osmin l'aime. Il aime son exotisme et le fait qu'elle soit occidentale.

Blonde pense que ce sont les femmes qui doivent donner des ordres quitte à soumettre les hommes, et pour elle, toutes les femmes doivent revendiquer ces droits, c'est pourquoi elle insulte les femmes orientales d'idiotes : « *Si vos femmes sont assez idiotes pour se laisser réduire en esclavage, tant pis pour elle. / En Europe elles sont plus intelligentes.* » (Acte II, scène 1).

En disant ceci, Blonde assoie encore davantage la position dominatrice de l'Occident sur l'Orient que l'on trouve dans l'opéra. Pourtant, je tiens à nuancer les paroles de Blonde ne disant que si les femmes orientales se laissent soumettre et enfermer dans les harems, c'est parce qu'elles savent qu'elles peuvent jouir de certains avantages. Blonde n'a pas la possibilité de le dire car elle ne s'en doute pas mais les femmes orientales ne sont pas si soumises que cela. Tandis que Blonde et Constance préféreraient la mort plutôt que de se laisser soumettre, les femmes orientales l'acceptent car elles savent en tirer parti. En agissant ainsi, Blonde et Constance renvoient une image représentant la femme occidentale beaucoup plus forte que la femme orientale.

En ce qui concerne les deux autres opéras, la question de la liberté est présente aussi mais il n'y a pas de personnages revendiquant cette dernière, les femmes acceptent la soumission voire l'enfermement. Leila accepte d'être enfermée dans le temple à l'écart du monde, cachée. Elle l'accepte car, en venant sur cette plage, elle savait ce qu'il lui serait demandé : rester fidèle aux dieux, ne pas avoir de sentiments pour un homme et surtout garder sa virginité. Quand elle apparaît, elle est couverte de voiles indiquant qu'elle est vierge mais ses vêtements sont déjà une prison pour elle puisqu'ils l'interdisent d'aimer un homme. Leila est une femme très soumise qui ne résiste pas longtemps à l'appel de l'amour ce qui lui permet d'ailleurs de sortir de la soumission et de braver les dieux et le roi. C'est donc grâce à cet amour qu'elle va être libérée du temple. C'est une belle façon de signifier que l'amour libère de tout... du moins dans cet opéra.

Pour Butterfly, il en est autrement puisque l'amour qu'elle va développer pour Pinkerton va devenir sa prison : elle renonce à sa liberté pour un homme qui ne l'aime pas et qui ne veut d'elle qu'une seule nuit. La métaphore associée à son prénom est d'ailleurs très significative : Pinkerton dit bien qu'il veut le papillon qui l'attire tant, il le veut à tout prix, même s'il doit lui broyer les ailes. Butterfly a les ailes coupées par l'amour qui l'anime. Pourtant, même si c'est Pinkerton qui attrape le papillon et commence à déchirer ses ailes, c'est Butterfly elle-même qui finit de se les arracher en espérant jour et nuit que l'homme qui lui a fait un enfant va revenir auprès d'elle. « *Pourquoi fit-il tant clore / La cage où son amour constant m'enferme, / S'il ne devait y revenir jamais ?/ [...] C'est pour mieux laisser dehors parents et moustiques, / Soucis et peines, et dedans, sous sa garde jalouse, / Son épouse, / L'épouse qu'il s'est choisie, / Butterfly.* » (Acte II, scène 1). Son espoir et son amour sont sa prison, sa maison devient alors le lieu tragique de sa mort.

La liberté pour la femme est une chose qui paraît aller de soi, malheureusement, dans une société dominée par l'homme, on comprend rapidement que, même si la femme n'est pas enfermée à proprement parler, elle n'a pas autant de droits que l'homme. Les opéras nous transmettent alors des représentations de la domination masculine sur la femme, tout en marquant le fait que la domination masculine occidentale est plus forte sur la femme orientale, comme c'est le cas dans *Madame Butterfly*. Les femmes occidentales, Blonde et Constance, ne se laissent pas soumettre, qu'elles aient en face d'elles un homme occidental ou oriental (encore moins si l'homme est oriental d'ailleurs). Ces propos qui m'amènent à analyser cette relation entre la femme et l'homme étranger.

- La femme et l'étranger

La relation entre la femme et l'étranger est intéressante à analyser car la femme se comporte de manière particulière envers l'homme étranger en général. Pour cette question, je m'appuie sur *Madame Butterfly* et sur *L'enlèvement au sérail* puisque ce sont les deux seuls opéras dans lesquels se trouve la rencontre entre Orient et Occident. Le cas des *Pêcheurs de perles*, ne peut donc pas être analysé dans le cadre de cette question.

Quand j'évoque la relation de la femme avec l'étranger, j'entends par là le fait que, par exemple, Blonde et Constance agissent de manière différente envers l'homme étranger. On sait que l'homme domine la femme en Turquie, mais la femme occidentale domine l'homme turc dans la mesure où l'Occident domine l'Orient. Constance a un certain respect pour le Pacha Selim puisqu'elle dit que c'est un homme magnanime et, en disant cela, elle rappelle que c'est un homme qui, à la base, est occidental. Cela explique d'ailleurs qu'il soit bon et que, malgré le changement de cet homme devenu oriental, elle le respecte. Dans la mesure où le Pacha l'a achetée, elle est officiellement devenue l'une de ses femmes, elle est donc soumise à sa loi car il a du pouvoir et peut la faire tuer. Pour autant, elle n'est pas esclave et reste forte puisqu'elle ne l'aime pas et ne veut pas l'aimer : son cœur est pour Belmonte. Elle ne lui est pas soumise et c'est pour cette raison qu'elle n'hésite pas à critiquer la façon de faire du Pacha, qui perd patience à attendre que Constance daigne l'aimer : « *Comme si l'on pouvait commander l'amour telle une volée de coups ! / Mais bien sûr, vous les Turcs, vous pouvez le commander à votre manière.* » (Acte II, scène 3). Cette nouvelle critique sur les Turcs montre encore une fois la supériorité de l'Occident sur l'Orient. En effet, les Orientaux, dans l'imaginaire occidental, ne peuvent forcer une femme à les aimer. Par conséquent, en devenant Turc, le Pacha Selim s'est mis dans une position d'infériorité par rapport à l'homme occidental. Je tiens tout de même à rappeler que Constance n'est pas vraiment soumise à Belmonte car Belmonte ne cherche à pas la dominer, justement parce qu'il est amoureux d'elle : il y a donc ce rapport d'égalité auquel je faisais référence précédemment.

En revanche, Blonde, qui a un discours très féministe, n'a pas de respect pour Osmin qu'elle considère cruel et irrespectueux envers les femmes. Blonde est la femme libre qui ne peut pas et ne veut surtout pas se soumettre à l'homme. Elle aime Pédrillo, mais dans ce cas il semblerait que ce soit Pédrillo qui soit soumis à Blonde puisqu'il se laisse gifler et ne rétorque pas. Par amour pour elle, Pédrillo se soumet à sa femme.

La relation avec l'homme étranger montre bien la représentation qu'offre l'opéra sur la supériorité de l'Occident sur l'Orient. Mozart offre alors une vision d'un monde où il fait mieux vivre en Occident qu'en Orient.

Dans le cas de l'opéra *Madame Butterfly*, la relation est différente de celle travaillée dans l'opéra précédent puisque c'est la femme qui est orientale et l'homme occidental, ce qui inverse les rapports. Pinkerton paie pour se marier avec Cio-Cio-San, ce qui relève plus du jeu, voire de l'intérêt, que de la sincérité. Butterfly est soumise à l'homme car Pinkerton est un occidental : le but est de montrer que l'Occident est supérieur à l'Orient, c'est pourquoi Butterfly est forcément soumise à Pinkerton, cela ne peut être autrement.

Elle est soumise à l'homme occidental de par son ethnie, ce qui fait qu'elle n'est pas soumise à l'homme asiatique dont la masculinité, la virilité, se voit rabaissée par rapport à l'homme occidental (Staszak, 2011). Pour cette raison elle refuse plusieurs fois d'épouser le prince Yamadori qui serait pourtant un bon parti pour elle. Qu'importe, elle aime l'étranger qui se trouve en Pinkerton. C'est en cela que l'altérité de l'autre est si importante, car elle est attirante et fait que la femme se soumet par amour pour l'homme. Pinkerton et Butterfly, au fond, sont identiques, ils aiment l'exotisme de l'étranger qu'ils trouvent dans l'autre. Malheureusement, le pied d'égalité est impossible par le fait que Pinkerton soit un homme et qu'il soit occidental. Butterfly craint cet homme étranger, c'est pourquoi elle l'appelle « *Seigneur Pinkerton* » (Acte 1, scène 4). Le fait de l'appeler « Seigneur » rajoute à la supériorité de l'Occident sur l'Orient. En revanche, Pinkerton tutoie Butterfly qui le vouvoie, signe que Butterfly respecte l'homme étranger qu'il est.

Le cas de Butterfly est totalement opposé à celui de Constance et Blonde mais, malgré cette différence, cela montre que la femme a une relation particulière avec l'étranger : soit elle le craint car il est trop différent et paraît cruel soit elle se soumet par amour pour cette exotisme attirant.

Toutes ces représentations sont donc intégrées à l'imaginaire de l'occidental sur l'Orient. Il est par conséquent difficile de se départir de toutes ces représentations que l'on estime vraies à l'instant où elles nous sont montrées. Finalement, ceux qui souffrent de ces représentations, ce sont bien les Orientaux.

Heureusement, aujourd'hui, nous avons l'art et la manière d'analyser pour comprendre que ces stéréotypes sont dégradants et avilissent l'Orient. Bien que l'on utilise encore parfois ce genre de stéréotypes, la plupart des personnes qui en parlent tentent de faire comprendre et de prouver que tous ceux-ci sont faux et ne s'appuient sur aucune vérité scientifique.

Le déroulement de mes réflexions de recherche se terminant, je peux maintenant conclure.

Conclusion

Pour conclure ce mémoire, je tiens à dire que l'analyse de toutes ces représentations véhiculées par l'opéra dessinant la rencontre entre Orient et Occident permet de comprendre à quel point la stigmatisation de l'Orient est poussée. À la lecture des livrets, j'ai rapidement déterminé que c'était bien un individu occidental qui racontait l'histoire. Il n'y a que dans le cas de l'opéra de Puccini où l'homme occidental est vraiment critiqué et où les Japonais expriment clairement leurs avis sur l'homme qu'il est. Dans les autres opéras, malgré le personnage d'Osmin, c'est l'Orient qui est rabaissé. Dans *L'enlèvement au sérail*, l'on trouve tout ce dont Saïd parle quand il dit que la religion islamique est diabolisée par les Occidentaux et que tout est fait pour que l'homme occidental se sente meilleur par opposition à l'homme oriental. Les travaux de Staszak m'ont permis de comprendre que l'opéra utilisait des personnages types comme, par exemple, la figure du despote autoritaire qui s'avère finalement être magnanime et bon. Mes hypothèses ont été confirmées tout au long de mon mémoire. Le compositeur n'est pas forcément partisan des représentations qu'il véhicule mais il en est l'artisan car il s'en sert pour que son opéra soit un succès.

Je tiens à préciser que les travaux de Staszak m'ont apporté beaucoup pour l'analyse de la place de la femme dans l'opéra, c'est pourquoi il m'a paru intéressant de faire deux parties en miroir sur la femme. J'ai cherché, à travers ce mémoire, à montrer que l'opéra est tout à fait un objet d'étude intéressant et riche, apportant de nombreuses possibilités d'analyse s'inscrivant dans une *popular geopolitics*.

Il est intéressant de constater également de quelle façon l'Orient devient le nom pour tout ce qui est différent de l'Occident, ceci permettant de jouer sur une binarité qui donne l'impression que le monde est manichéen : d'un côté nous avons les bons occidentaux qui respectent autrui et ont une religion parfaite, tandis que de l'autre côté nous avons les cruels orientaux, barbares, dont la religion diabolique les pousse aux crimes de sang.

L'exotisme de l'altérité est l'une des représentations les plus fondamentales car elle est à la base de la rencontre : c'est parce que l'homme occidental désire rencontrer cette altérité exotique qu'il voyage. Cette dernière se retrouve surtout dans la femme qui devient alors un personnage très particulier, elle est à la base de chaque histoire des opéras. C'est Butterfly qui se marie et croit au retour de Pinkerton avant de se suicider quand elle comprend la vérité, c'est Leïla qui trahit le serment par amour pour Nadir, enfin, c'est pour Constance et Blonde que Belmonte et Pédrallo se battent.

Ces éléments rappelés, je peux affirmer que l'opéra est bien un lieu de représentation dans lequel l'on retrouve de nombreuses images inscrites dans l'imaginaire occidental, imaginaire qui se crée grâce aux événements historiques qui se sont déroulés pendant les périodes respectives d'écriture des opéras. Les références culturelles sont également fondamentales car elles montrent une volonté de faire découvrir au public une culture et donc un monde différent du leur. La rencontre se fait principalement dans un sens : c'est l'Occident qui part en quête de l'Orient.

J'ai la possibilité d'analyser encore de nombreux points car l'opéra a été un art prolifique pendant très longtemps. Je pourrai donc, à l'avenir, m'intéresser par exemple aux opéras qui ont été écrits pendant la période de colonisation, d'autant plus que la littérature scientifique autour de cette période est vaste. Il me semble également important d'interroger davantage le lieu de façon à parler autant de la scène sur lequel le spectacle se crée que du lieu dont on parle dans l'œuvre opératique. Ces considérations me permettraient d'ailleurs d'utiliser les travaux de Michel Lussault qui évoque les concepts de distanciation. Je peux aussi m'appuyer davantage sur toute la littérature qui tourne autour de l'Orient car il y a énormément de choses, d'autant plus que la découverte de l'Orient s'étale sur plusieurs siècles. Je pourrais également analyser la musique pour montrer d'autres représentations en action dans l'opéra. La place du metteur en scène en tant que démiurge qui a tout pouvoir sur les acteurs est aussi intéressante puisque tout est codifié et que c'est lui qui décide d'exploiter complètement ou non le côté politique de l'opéra. La place de la femme dans l'opéra peut également faire un bon sujet de recherche puisqu'elle constitue un personnage complet qui est décliné en différents types suivant l'histoire de l'opéra. Je souhaiterai également, si j'en ai la possibilité, faire des enquêtes qualitatives auprès de metteurs en scène et de conférenciers experts sur l'opéra : ce travail me permettrait d'appuyer plus encore mes propos et de rendre compte que l'opéra est un outil multiple permettant de véhiculer de nombreuses et diverses représentations.

Il me semble que de nombreuses questions existent autour de l'opéra puisque c'est un sujet qui a été peu abordé, tout du moins dans le sens où je l'ai fait. L'originalité de l'objet d'étude me permet d'essayer de nombreuses choses et de tenter de répondre à beaucoup de questions que l'on peut poser sur cet art total. Je pense donc pouvoir exploiter l'analyse de cet art sur des sujets différents, c'est pourquoi je souhaite à l'avenir continuer de travailler sur l'opéra.

Bibliographie

- ARTAUD, A. (2011) *Le théâtre et son double*, Ed. Gallimard, Col. Folio/Essais, p.233.
- COLLIER, A-C, (2017) « Le passage en revue du postcolonial », in *Revue d'anthropologie des connaissances*, Vol.11, n°3/3, pp. 245-262.
[En ligne] <http://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2017-3-page-245.htm>
- COLLIGNON, B., (2007) « Note sur les fondements des postcolonial studies », in *EchoGéo* [En ligne] : URL : <http://echogeo.revues.org/2089> ; DOI : 10.4000/echogeo.2089. Mis en ligne le 6 mars 2008 et consulté le 5 mars 2018.
- DODDS, K., (2007) *Geopolitics*, Ed. Oxford University Press, Coll. Very Short Introductions, p.176.
- DO PACO, D. (2010) « La « Phantasie » orientaliste dans les opéras allemands de Mozart. Un regard sur la « théorie du jeu et du fantasme » de Gregory Bateson », in *Hypothèses*, (n°13)/1, pp. 267-275.
[En Ligne] URL: <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2010-1-page-267.htm> consulté le 5 mai 2018. DOI : 10.3917/hyp.091.0267.
- HARTOG, F. (1991) *Le miroir d'Hérodote*, éd. Gallimard, coll. Bibliothèques des Histoires, p.387.
- LEIBOWITZ, R. (1997) *Histoire de l'opéra*, éd. Buchet Chastel, coll. Musique, p. 442.
- MBEMBE, A. (2000) *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, éd. Karthala, coll. Les Afriques, p. 293.
- SAID, E. W. (2015) *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Ed. du Points, Coll. Points Essai Paris, p. 592.
- SIBEUD, E. (2004) « Post-Colonial et Colonial studies : enjeux et débats » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, éd. Belin, n°51-4bis/5, pp. 87-95.
[En ligne] <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-5-page-87.htm>
- STASZAK, J-F. (2014), « L'écran de l'exotisme. La place de Joséphine Baker dans le cinéma française », in *Annales de géographie*, (n° 695-696/1), pp. 646-670. [En ligne] : URL : <https://www.cairn.info/revue-Annales-de-geographie-2014-1-page-646.htm>
DOI : 10.3917/ag.695.0646

- STASZAK, J-F. (2011) « La fabrique cinématographique de l'altérité. Les personnages de « Chinoises » dans le cinéma occidental », in *Annales de géographie*, (n°682)/6, pp.577-603. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2011-6-page-577.htm>, consulté le 1^{er} avril 2018. DOI 10.3917/ag.682.0577
- THIESSE, A-M, (1999) « Folklore » in *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, éd. du Seuil, coll. L'Univers Historique, p.291.
- WEN, S. (2013), « The subversion of the Oriental Stereotype in M. Butterfly » in *English Language and Literature Studies*, Ed. Canadian Center of Science and Education. Mis en ligne le 26 avril 2013 et consulté le 23 février 2018
[En ligne] URL: <http://dx.doi.org/10.5539/ells.v3n2p44> DOI: 10.5539/ells.v3n2p4

Dossiers pédagogiques traitant des opéras étudiés :

- ANONYME, (2015), Dossier pédagogique sur *Madama Butterfly*, p.31.
- ANONYME (2011), Dossier pédagogique sur *Les pêcheurs de perles*, p.26.
- LE NABOUR, A. (2015), Dossier pédagogique sur *L'Enlèvement au sérail*, p.42.

Table des illustrations

Illustration 1 : Première de couverture du livret de <i>L'enlèvement au sérail</i>	14
Illustration 2 : Affiche italienne de Leopoldo Metlicovitz présentant l'opéra <i>Madame Butterfly</i> (1904)	16
Illustration 3 : Décors français de 1968 au théâtre du Capitole, pour une représentation de l'opéra <i>Les pêcheurs de perles</i>	17
Illustration 4 : Géraldine Farrar dans le rôle de Madame Butterfly en 1908	34

Table des matières

1. La rencontre entre Orient et Occident :..... 11

1.1 Présentation des trois opéras : une histoire « orientaliste » 12

- *L'Enlèvement au sérail* : 12
- *Madame Butterfly* 14
- *Les pêcheurs de perles* 16

1.2 Un contexte d'écriture marquant l'opéra 18

- Des références historiques : créations de "plusieurs" Orients 19
 - *L'enlèvement au sérail* 19
 - *Madame Butterfly* : 20
 - *Les pêcheurs de perles* : 21
- Des références culturelles musicales : l'orientalisme dans l'opéra 22
 - Le japonisme : 23
 - Les turqueries : 24

1.3 L'exotisme de l'altérité ou l'Orient fantasmé : 25

- L'altérité du lieu : lieu traditionnel, objet d'exotisme et parfois de fantasmes 27
 - La maison japonaise 27
 - Le temple 28
 - Le sérail 29
- L'altérité de la femme : entre exotisme et érotisme 31
 - La femme cachée : 31
 - La femme asiatique : 32

2. La représentation de la société grâce à la rencontre entre deux mondes étrangers : .. 36

2.1 La représentation du pouvoir : quelle est sa place dans l'opéra ? 37

- Une relation maître/serviteur très présente 37
- Le pouvoir militaire 39
- L'homme de pouvoir 40

2.2 Les représentations stigmatisantes et stéréotypées de l'autre : 42

- Le point de vue de l'Occident sur l'Orient : réducteur et stigmatisant, mais pour qui ? 42
 - Dans *Les pêcheurs de perles* 43
 - Dans *L'Enlèvement au sérail* 44
 - Dans *Madame Butterfly* 45
- La domination religieuse : deux aspects distincts 47
 - La domination religieuse sur le pouvoir du roi 47

- La domination de la religion chrétienne sur les religions orientales 48
- Le paradoxe de la place de la femme : entre soumission et liberté 50
 - La question de la fidélité 51
 - La question de la liberté 53
 - La femme et l'étranger 55

La rencontre entre Orient et Occident : Voyage à travers les représentations véhiculées par l'opéra.

Résumé :

C'est la représentation d'une rencontre entre Orient et Occident qui se déroule dans les opéras étudiés. C'est également la découverte d'un monde étranger, d'une altérité exotique qui attire. La création des représentations permet de comprendre quelle domination est en jeu dans l'opéra et cette domination s'exprime à travers de nombreuses représentations différentes qui questionnent la place du pouvoir, de la religion, de l'homme par rapport à la femme, et surtout de l'occidental par rapport à l'oriental. Dans ce mémoire, il s'agit de comprendre de quelle façon la rencontre est représentée. Pour qui est-elle bénéfique ?

L'Orient est devenu rapidement la victime de toutes ces représentations qui ont stigmatisés et ont fait des Hommes orientaux des personnes caricaturales et stéréotypées. Ainsi, l'on comprend que l'orientalisme agit la plupart du temps comme Edward Saïd l'annonce dans son livre, *L'Orientalisme*.

Enfin, si l'on retrouve tous ces éléments dans les opéras, c'est parce qu'ils sont écrits à des époques respectives dans lesquelles l'Occident était tournée vers une partie de l'Orient pour découvrir cet autre monde opposé au leur.

Mots-Clés : Rencontre - Orient – Occident – orientalisme – représentations – opéra – géopolitique – altérité – exotisme

Summary:

This is the representation of a meeting between Orient and the Occident which takes place into the studied operas. It's also the discovery of a new world, an attractive exoticism alterity. The creation of the representation allow to understand which domination is going on through the opera, and this domination expresses itself through many different representations who questioned the place of power, religion, men in comparison to women, and especially the Orient in comparison to Occident. Who benefit from that?

The Orient became very quickly the victim of all those representations who stigmatised and made the Orient peoples exaggerated and stereotyped. In this way, we understand that the orientalism acts, in most of the time, as Edward Saïd said in his book, *The Orientalism*. Finally, if we found all those components in the operas, it's because they were write in their own epoch in which the Occident was turned toward a part of the Orient to discover this world as the opposite of their own.

Keywords: The meeting – East – West – orientalism – representations – opera - geopolitics – alterity – exoticism