

« MEURE QUICONQUE ICI ME BRAVERA ! »
IVAN IV, BIZET ET LA RUSSIE...

LAURENT CROIZIER

N'avoir jamais foulé la terre d'Espagne n'empêcha pas Bizet de donner naissance à *Carmen*. De même, le compositeur ne refusa pas, quelques années auparavant, de peindre musicalement le tsar Ivan IV en ses terres sans réellement connaître ni les subtilités de la biographie du souverain, ni les us et coutumes de la Russie.

Il faut dire qu'au milieu du XIX^e siècle, les temps étaient à l'exotisme... Et la fidélité d'avec le modèle inspirateur – en dépit d'un réalisme scénique de plus en plus revendiqué – était le cadet des soucis des musiciens.

En France, la fièvre exotique avait des racines anciennes. La politique centralisatrice développée depuis près de deux siècles par Richelieu, Mazarin, Louis XIV et Bonaparte avait porté ses fruits : à l'aube des temps romantiques, notre pays affichait une véritable conscience nationale, et celle-ci s'était imposée au détriment des identités culturelles régionales. Aussi, lorsque, au XIX^e siècle, les auteurs désirèrent situer *ailleurs* le décor de leurs œuvres, ils n'eurent plus la possibilité de se tourner vers la province. L'exotisme fut alors recherché au-delà des frontières et cela par la conjonction de quelques facteurs favorables. Les Emigrés, tout d'abord, naguère chassés par la Révolution, rapportèrent de leurs terres d'exil une vision nouvelle et pittoresque ; les conquêtes napoléoniennes, ensuite, éveillèrent le goût de l'exotisme, lequel fut amplifié par l'expansion coloniale ; le Romantisme, enfin, trouva dans les contrées lointaines, mystérieuses et singulières, le moyen de se détacher définitivement du dépaysement antique.

Aussi, maints écrits « exotiques » fleurirent. Madame de Staël rédigea *De l'Allemagne*, Chateaubriand voyagea en Orient et en ramena de précieux souvenirs (*Les Martyrs*, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, *Les Aventures du dernier Abencérage*), Lamartine fit de même (*Voyage en Orient*) et Hugo publia ses *Orientales* alors que Musset donnait naissance à ses *Contes d'Espagne et d'Italie...* Quant à la Russie, il convenait de la découvrir au gré des écrits d'Alexandre Dumas (*Voyage en Russie*), de Théophile Gautier (*Voyage en Russie*) ou d'Astolphe de Custine (*La Russie en 1839*). À moins que l'on eût préféré tendre l'oreille aux écrits de Berlioz (*Les Soirées de l'Orchestre*, *Mémoires*) dont certains passages demeurent de passionnants échos aux deux voyages qu'il entreprit en Russie en 1847 et 1867-1868.

Source privilégiée des livrets d'opéra, la littérature allait évidemment transmettre au genre lyrique sa passion pour l'exotisme.

Sans minorer l'importance du pionnier Rameau qui « commit » dès 1735 *Les Indes galantes*, les compositeurs ne succombèrent véritablement aux thèmes exotiques qu'à la toute fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles : *Louis IX en Egypte* de Le Moyne (1790), *Cora* – dont l'action se situe au Pérou – de Méhul (1791), *Le Calife de Bagdad* de Boïeldieu (1800), *Mahomet II* – se déroulant chez les Turcs – de Jadin (1803), *Ossian ou Les Bardes* – en Écosse – de Lesueur (1804), *Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique* de Spontini (1809) en témoignent, avant que ne déferlent jusqu'au milieu du siècle les évocations musicales de l'Italie (*La Muette de Portici* d'Auber, 1829), de la Suisse (*Guillaume Tell* de Rossini, 1829), de la Chine (*Le Cheval de Bronze* d'Auber, 1835), de l'Espagne (*Le Toréador* d'Adam, 1849), de la Hollande (*Le Prophète* de Meyerbeer, 1849), du Brésil (*La Perle du Brésil* de David, 1851), de l'Amérique du Nord (*Jaguarita l'Indienne* d'Halévy, 1855), de l'Inde (*Lalla-Roukh* de David, 1862), de Ceylan (*Les Pêcheurs de perles* de Bizet, 1863)...

Dans ce foisonnement de décors hétéroclites, la Russie – encore largement méconnue en France au début du XIX^e siècle – demeurait fort peu présente. La situation évolua cependant à partir des années 1840-1850. Si la guerre de Crimée en 1854-1855 – rapprochant France et Russie – eut un effet bénéfique, c'est probablement Ivan Tourgueniev qui tint un rôle majeur dans cette évolution. De fait, l'écrivain, insatiable défenseur de la culture russe en France, se lia d'amitié avec de nombreux auteurs (Dumas, Mérimée, Flaubert, Zola, les Goncourt, Daudet), musiciens (Gounod, Saint-Saëns,

Fauré, Bizet) ou artistes (rappelons qu'il nourrissait une folle passion pour la cantatrice Pauline Viardot et qu'il mourut dans ses bras) et les convertit peu à peu aux richesses de son pays natal.

Aussi Charles Gounod s'intéressa-t-il – non par hasard donc – à la composition d'un opéra ayant pour sujet Ivan IV. En 1855-1856 l'administration de l'Opéra lui proposa un nouveau livret signé Henri Trianon et François-Hippolyte Leroy intitulé *Ivan le Terrible*, grand opéra en 5 actes, mettant en relief un complot menaçant la vie du tsar. Et Gounod se mit à composer.

Hélas, le contexte politique – souvenons-nous de la tentative d'assassinat de Napoléon III à l'Opéra en 1858 – poussa le Directeur de l'illustre maison, Alphonse Royer, à retirer le projet de création de l'ouvrage.

Tombé en disgrâce, le livret fut abandonné à son triste sort jusqu'à ce qu'en 1862 le jeune et talentueux Bizet s'y intéresse. Gounod – qui réutilisa les mesures qu'il avait déjà composées dans *La Reine de Saba*, *Mireille* ou *Faust* (le célèbre chœur « Gloire immortelle de nos aïeux » par exemple, fut destiné à remplacer, à l'Acte IV, un air dans lequel Valentin louait la beauté de sa sœur Marguerite) – ne renonça officiellement à *Ivan* qu'en juin 1863.

Désormais entre les mains de Bizet, l'ouvrage allait connaître une gestation des plus complexes...

Fresque historico-romantique à la couleur locale affirmée, *Ivan le Terrible* offrait à Bizet un très vaste territoire d'exploration musicale, de l'intimisme des dialogues amoureux et secrètes trahisons aux fastueuses scènes populaires et guerrières (écho à la tradition finissante du Grand opéra à la française). De plus, le caractère exotique relativement inédit du décor¹ ne pouvait que le séduire. Rappelons en effet la passion du compositeur pour les contrées singulières comme en témoigne son œuvre, depuis *La Guzla de l'Emir* jusqu'à *Carmen*, en passant par *Les Pêcheurs de perles*, *La Jolie Fille de Perth* ou *Djamileh*.

Le musicien se lança dès août 1862 dans la composition ; mais celle-ci dut s'interrompre quelques mois plus tard en raison de la commande d'un nouvel opéra par le directeur du Théâtre-Lyrique, Léon Carvalho. Incité par une subvention du ministère des Beaux-

1. Aucune œuvre française importante ayant pour cadre la Russie ou le Caucase n'avait alors fait l'objet d'une création lyrique, à l'exception de *La Circassienne* d'Auber, sur un livret de Scribe, qui fut créée à l'Opéra-Comique (Salle Favart) le 2 février 1861. L'ouvrage, d'ailleurs, servira de canevas à Franz von Suppé pour *Fatinitza*.

Arts l'invitant à soutenir la création d'un lauréat du Prix de Rome (Bizet l'avait obtenu en 1857 avec la cantate *Clovis et Clotilde*), celui-ci avait signé avec le compositeur un contrat au printemps 1863, lequel devait aboutir à la naissance des *Pêcheurs de perles* le 30 septembre suivant. *Ivan* ne fut remis sur le métier qu'à la fin de l'année. Si, dès mars 1864, *Le Figaro* annonçait sa création prochaine, la partition n'était pas encore achevée. Aussi le compositeur décida de s'imposer quelque « isolement » afin d'en faciliter la progression : il rejoignit donc, durant l'été 1864, la paisible propriété du Vésinet, acquise par son père le 3 octobre de l'année précédente, et y travailla ardemment. Un an plus tard, *Ivan* était quasi achevé si bien que la partition fut envoyée à la copie ².

Malgré les articles annonciateurs de l'œuvre nouvelle parus dans la *Revue et Gazette musicale* en juillet et octobre 1864, les lieux et dates de la création n'étaient, quant à eux, toujours pas fixés, au grand désespoir de Bizet : « *Iwan* (sic) est encore retardé ! le théâtre Lyrique n'a plus le sou !... » se lamentait-il auprès de son élève et ami Edmond Galabert en décembre 1865, avant d'ajouter, quelques jours après : « J'ai fini avec le Lyrique. *Iwan* retiré. Je suis en pourparler avec le Grand-Opéra. Je vous tiendrai au courant ³. »

Les jours passaient mais les perspectives de représentation n'apparaissaient guère : « Rien de nouveau à l'Opéra. Il faut attendre encore et intriguer toujours. Comme c'est amusant ⁴ ! » écrivait, non sans dépit, le compositeur au début de l'année 1866. De fait, le directeur Emile Perrin était peu enclin à prendre des risques avec un musicien trop insuffisamment expérimenté. Aussi, rien ne vint du côté de l'Opéra... ni d'aucun autre théâtre.

Et Bizet ne vit jamais naître *Ivan le Terrible*.

Selon le premier biographe de Bizet, Charles Pigot, le compositeur – probablement insatisfait de son ouvrage (ou froissé qu'il ne soit jamais représenté) – l'aurait brûlé. Bien qu'aucune preuve ou témoignage ne vienne confirmer cette allégation, maints auteurs imprudents (jusqu'aux plus récents) en firent usage.

Il semble en réalité – comme l'indiqua Jean-Paul Changeur en 1951 – que l'œuvre ait connu les pérégrinations suivantes.

-
2. « *Iwan est à la copie* » indique Bizet dans une lettre de la fin de l'été (ou de l'automne) 1865 à Edmond Galabert.
 3. Georges Bizet, *Lettres* (choisies et présentées par Claude Glayman), Paris, Calmann-Lévy, 1989, p. 141-142.
 4. *Ibid.*, p. 142.

Après la mort prématurée de l'auteur de *Carmen*, le 2 juin 1875, la partition d'*Ivan* resta en la possession de sa veuve, née Geneviève Halévy, fille du célèbre compositeur de *La Juive*, Fromental Halévy, professeur et maître de Bizet, laquelle épousa en secondes noces l'avocat Emile Straus. Geneviève Bizet-Straus et son mari moururent respectivement en 1926 et 1929 (notons que Jacques, le fils que Geneviève avait eu avec Georges Bizet, s'était suicidé en 1922) sans avoir cédé ou légué le manuscrit. Emile Straus avait désigné son neveu René Sibilat exécuteur testamentaire et usufruitier de ses biens. Aussi, lorsque ce dernier se rendit au domicile de son oncle, 104, rue Miromesnil à Paris, il fit de passionnantes découvertes. Avec quelques autres manuscrits inédits de Bizet, Sibilat mit la main sur *Ivan le Terrible* qu'il transmit bientôt à Henri Rabaud, directeur du Conservatoire. Non reliée, sans mentions de distribution, avec les deux derniers numéros non orchestrés, la partition se présentait sous la forme d'une série de cahiers. Conscients de la valeur du document (dont les richesses avaient été soulignées en 1933 par Jean Chantavoine dans la revue *Le Ménestrel* ⁵), les responsables de la Bibliothèque Nationale décidèrent de lui affecter un traitement digne de son brillant géniteur. Le manuscrit fut alors divisé en deux tomes précieusement reliés. Et la partition fut exposée à l'Opéra en octobre 1938 lors de l'exposition organisée par Julien Cain à l'occasion du centenaire de la naissance du compositeur.

Depuis peu nommé Conservateur du département de Musique à la Bibliothèque Nationale, Guillaume de Van avait à cœur de faire entendre les trésors inédits que renfermaient ses fonds. Dans ce but, il décida, après quelques concerts consacrés à des partitions anciennes, de donner exécution d'un ouvrage récent mais inédit : *Ivan le Terrible*. De Van souhaitait présenter *Ivan* en deux temps : une première audition au piano en présence d'un petit groupe d'invités, puis une seconde avec orchestre à la Galerie Mazarine avec un public vaste et prestigieux.

C'est ainsi qu'*Ivan le Terrible* fut présenté pour la première fois au public durant l'hiver 1943 au Théâtre des Capucines avec accompagnement piano et chœur de la Radiodiffusion Nationale. En 1944, les événements de la Libération entraînèrent de nombreux bouleversements et la représentation avec orchestre envisagée à la Galerie Mazarine n'eut jamais lieu. En effet, ayant – hélas pour lui – rejailli lors d'une sombre période de l'Histoire de France, *Ivan* semblait condamné à sombrer à nouveau dans l'oubli.

5. L'article s'intitulait : « Quelques inédits de Georges Bizet ».

Ironie de l'Histoire, c'est d'Allemagne qu'allait bientôt resurgir la partition. En effet, durant l'ère trouble de l'occupation, il semble que des microfilms du manuscrit aient été « empruntés », si bien que la maison d'éditions musicales Schott située à Mayence se trouvait, au sortir de la guerre, en possession du matériel et envisagea la publication de la partition.

Un important travail de traduction du livret en allemand, d'organisation et d'orchestration (deux dernières scènes) fut entrepris par Ernst Hartmann afin de rendre l'œuvre exploitable à la scène. Lorsqu'*Ivan* fut achevé et bien que, selon Schott, l'œuvre se trouvât juridiquement dans le domaine public, la maison d'édition eut la délicatesse de demander aux héritiers de Bizet leur agrément. Informée du projet, la maison Choudens – éditeur des plus fameuses partitions du compositeur – menaça Schott de poursuites. Un accord amiable fut trouvé. La partition allait bénéficier d'une édition bilingue. Et Choudens (qui commanda aussitôt à Henri Büsser le travail d'adaptation) devint l'éditeur officiel de l'œuvre, alors que Schott fut désigné comme le « correspondant » pour l'Allemagne de l'éditeur français ⁶.

Dans ce contexte, on comprend pourquoi *Ivan* connut une première création privée (avec orchestre) en langue allemande, près de Tübingen (château de Müringen) en 1946, avant de (re)voir le jour, dans la version française de Büsser (quatre actes), au Grand-Théâtre de Bordeaux, le 12 octobre 1951 sous le nom d'*Ivan IV*, et non *Ivan le Terrible* (cela en raison de l'existence d'une partition – également éditée par Choudens – signée du compositeur Raoul Gunsbourg possédant déjà ce titre et créée à Bruxelles le 20 octobre 1910).

La distribution réunissait le baryton Pierre Nougaro (*Ivan*) et la soprano Georgette Camart (*Marie*), entourés de Miro Skala (*Igor*), Michel Taverne (*Temrouk*), Marthe Couste (*Olga*), Charles Soix (*Yorloff*), René Coulon (un Jeune Bulgare), Josette Sulmonte (*Sophia*), Paul Grosjean (un officier, un chef de patrouille), Lucien Cattin (un Héraut), Raymond Romanin (un Tcherkesse), J-L Bacque (une sentinelle). L'Orchestre du Grand-Théâtre de Bordeaux était placé sous la direction d'Adolphe Lebot. La mise en scène était

6. La majeure partie des informations relatives aux pérégrinations de la partition, depuis la mort du compositeur jusqu'à la première à Bordeaux, est tirée de deux articles de Jean-Paul Changeur parus dans *La Vie bordelaise* des 12 et 19 octobre 1951.

signée Jean-Paul Changeur et les maquettes des décors et costumes M. Douking ⁷.

Dans les années 1970, le chef d'orchestre anglais Howard Williams signa une nouvelle adaptation qu'il révisa ensuite pour une interprétation londonienne en 1987. C'est cette dernière version (cinq actes) qui fut utilisée lors du récent concert proposé le 28 mars 2002 au Théâtre des Champs-Élysées ⁸.

Après un siècle et demi de tergiversations, l'*Ivan* de Bizet résonnait enfin aux oreilles des auditeurs du XXI^e siècle, dans une forme proche de celle souhaitée par le compositeur.

*

Quel souverain et quelle Russie s'y trouvent dépeints ?

S'il est acquis que l'exotisme du livret demeure la principale préoccupation des auteurs, est-ce à dire que les personnages et faits évoqués dans l'opéra se trouvent détachés de toute référence historique crédible ? Sans entrer dans une analyse exhaustive de chaque scène, il convient dans un premier temps d'observer les héros en présence.

Ivan, tout d'abord, se montre fidèle à son surnom de « terrible ». Dès l'Acte I, l'officier qui l'accompagne (chargé d'enlever Marie à son père) profère la menace suivante :

L'Officier (Acte I)

Ta fille ! Ta fille ! Ou pas un seul enfant,
Je te le jure, ici, ne restera vivant !

À l'Acte II, Ivan lui-même impose que les réjouissances saluant son triomphe ne soient en rien troublées par les cris et supplications des vaincus promis au trépas :

Ivan (Acte II)

Et quoi donc ! Un bruit vain
Pourrait changer soudain
Votre joie en terreur,
Ces clartés en ténèbres ?
Allons, buvez !
Le châtement qui s'applique là-bas,
Ne doit point troubler ce repas,

-
7. Pour cette version (Büsser), on pourra se reporter à l'enregistrement d'*Ivan IV* (extraits) gravé par EMI en 1958 avec Michel Roux (Ivan), Janine Michaud (Marie), les Chœurs et l'Orchestre de la Radiodiffusion française, sous la direction de Georges Tzipine.
 8. Concert enregistré et gravé par Naïve en 2002 avec Ludovic Tézier (Ivan), Inva Mula (Marie), le Chœur de Radio-France et l'Orchestre National de France, sous la direction de Michaël Schonwandt.

C'est ma justice qui passe ! [...]
Ainsi meure quiconque ici me bravera !

Sa grandeur et ses victoires sont également louées :

Le Chœur (Acte II) :

Sonnez, éclatantes fanfares !
Buvons au vainqueur des Tartares.
Buvons aux exploits merveilleux
Qui portent son nom jusqu'aux cieux !
Dans son Kremlin héréditaire,
Il tient le globe et le tonnerre !
Il est le fils du Dieu vivant.
Gloire et longs jours au Czar Ivan !

Notons – l'Histoire le confirme – qu'Ivan fut bien vainqueur des Tartars : la prise de Kazan en 1552 en témoigne. De plus, s'étant fait couronner tsar en 1547 en la cathédrale de l'Assomption du Kremlin avec l'appui de l'Église (revendiquant par là le pouvoir de l'empereur byzantin et installant, à la place de Constantinople passée en 1453 sous le joug des Turcs, la Moscovie à la tête de la chrétienté orientale), il peut légitimement s'imposer comme un monarque de droit divin, tel que l'entend l'avant-dernier vers sus-cité.

L'égarement et la faiblesse mentale d'Ivan soulignés par le livret (son inclination au suicide et sa raison chancelante – Marie : « *Dans son désespoir il voulut mourir* », « *Il était perdu... cruel souvenir !* » (Acte IV) – tout comme son évanouissement) sont autant d'évocations de l'instabilité psychique dont le tsar souffrit réellement (en particulier à partir de 1563, après la mort du métropolite Macaire).

Aussi, ne fait-il aucun doute qu'Ivan est bien inspiré de l'authentique tsar qui régna en Russie entre 1547 et 1584.

Quant à Marie et son père Temruk, ils appartiennent tout autant à la réalité historique et trouvent eux aussi leur origine dans deux destins de la Russie du XVI^e siècle.

Tcherkesse de la tribu Kabarde ⁹, Kucheny Gwashcha, fille du prince Temriuk, fut ainsi mariée au tsar Ivan IV. « On la fait venir à

9. Le nom « Tcherkesse » (Circassien) fut utilisé par les Russes pour désigner de manière générique les peuples montagnards du Nord Caucase (ces derniers préférant par ailleurs qu'on désigne leur groupe par le terme d'« Adygué » signifiant « Les nobles gens »). Les Tcherkesses regroupent principalement douze tribus nord-caucasiennes divisées en deux branches, l'une occidentale, l'autre orientale. La première regroupe les tribus Abzakh (abdzekh), Bjedough, Hatiqwey (hatukay), Jana (jane), Kamargwey (kemirgwey), Mokhoss (mamkhiga), Natukhoij (natukhay), Shapsough (shapsegh), Témerkwey, Ubykh (Obek) et Yéjerkwey ; la seconde les tribus Kabardey (Jlarstény) et Beslanay (Kabardey Pselény).

Moscou. Elle paraît au palais, en costume national, lève son voile et Ivan, ébloui, décide sur-le-champ de l'épouser. Le Métropolitain Macaire la baptise et lui donne le nom de Marie [Maria]. Les noces sont célébrées le 21 août 1561, quatre jours avant le trente et unième anniversaire d'Ivan » indique Henri Troyat ¹⁰.

Puissants, riches et nombreux, les Kabardes (Kabardey) étaient installés dans la partie centrale du Nord Caucase, région éminemment stratégique. Brillants commerçants (échangeant tant avec les comptoirs de la mer Noire qu'avec les marchands d'Astrakhan), ils avaient acquis une position dominante sur la région au point que les puissances environnantes rivalisaient d'attention avec eux afin de s'attirer leur bienveillance. Les fiançailles du tsar avec la fille d'un de leurs chefs (Temriuk) répondaient à cette mathématique dont le but était de « matérialiser » une amitié souhaitée par Moscou mais pour le moins fragile ¹¹.

De même, tout au long de l'intrigue d'*Ivan IV*, les agissements ou paroles des personnages semblent eux aussi prendre pour modèle les ingrédients de la réalité. Leroy et Trianon installent le ressort dramatique de l'Acte premier sur deux éléments notables : l'extraordinaire beauté de Marie qui éblouit le tsar, et l'enlèvement de la jeune femme par ce dernier dans le but de l'épouser.

De fait, l'irrésistible visage de l'héroïne lyrique semble ne devoir rien au hasard. Aussi, lorsque s'expriment les personnages – « Voilà ce chef-d'œuvre vanté / Dont j'avais le premier voulu voir la beauté » ou « Ses yeux ont la splendeur des cieux » (Ivan à l'Acte II), « Ah ! Qu'elle est belle ! / Voyez qu'elle est belle ! » (le Chœur à l'Acte II) –, ils ne font qu'emprunter à la légendaire beauté des Tcherkesses.

Un siècle avant les librettistes, Buffon lui-même n'écrivait-il pas :

Les femmes, dit Struys, sont aussi fort belles et fort blanches en Circassie, et elles ont le plus beau teint et les plus belles couleurs du monde, leur front est grand et uni, et sans le secours de l'art elles ont si peu de sourcils qu'on diroit que ce n'est qu'un filet de soie recourbé ; elles ont les yeux grands, doux et pleins de feu, le nez bien fait, les lèvres vermeilles, la bouche riante et petite, et le menton comme il doit être pour achever un parfait ovale ; elles ont le col et la gorge parfaitement bien faits, la peau blanche comme neige, la taille grande et aisée, les cheveux du plus beau noir ; elles portent un petit bonnet

10. Henri Troyat, *Ivan le Terrible*, Paris, Flammarion, 1982, p. 114.

11. De fait, l'ascendant du prince Temriuk sur les autres chefs Kabardes était anecdotique si bien que, dans les faits, en dépit des fiançailles, l'union avec la Russie n'était pas unanimement acceptée.

d'étoffe noire, sur lequel est attaché un bourlet de même couleur ; mais ce qu'il y a de ridicule, c'est que les veuves portent à la place de ce bourlet une vessie de bœuf ou de vache des plus enflées, ce qui les défigure merveilleusement. L'été les femmes du peuple ne portent qu'une simple chemise qui est ordinairement bleue, jaune ou rouge, et cette chemise est ouverte jusqu'à mi-corps ; elles ont le sein parfaitement bien fait, elles sont assez libres avec les étrangers, mais cependant fidèles à leurs maris qui n'en sont point jaloux [...].

Tavernier dit aussi que les femmes de la Comanie et de la Circassie sont, comme celles de Géorgie, très-belles et très-bien faites, qu'elles paroissent toujours fraîches jusqu'à l'âge de quarante-cinq ou cinquante ans ; qu'elles sont toutes fort laborieuses, et qu'elles s'occupent souvent des travaux les plus pénibles ; ces peuples ont conservé la plus grande liberté dans le mariage, car s'il arrive que le mari ne soit pas content de sa femme et qu'il s'en plaigne le premier, le Seigneur du lieu envoie prendre la femme, la fait vendre, et en donne une autre à l'homme qui s'en plaint, et de même si la femme se plaint la première on la laisse libre et on lui ôte son mari ¹².

Plus récemment, c'est Vladimir Fédorovski qui renchérit offrant de la « belle Caucasienne d'origine cabardine Maria Temrioukovna » le portrait suivant :

Elle avait une longue tresse noire dans le dos, un visage mat parsemé de taches de rousseur, le nez droit et fin, des yeux noirs et des sourcils noirs ; des cheveux secs et rêches à peine bouclés. Lorsqu'il [Ivan] l'avait vu paraître dans un sarafan de soie jaune d'or, il avait déclaré : « Elle est digne d'un peintre, d'un peintre d'icônes même ¹³ ».

Parallèlement, un autre signe distinctif caractérise Marie dans le livret : l'esprit rebelle. Son insolence éclate dans le finale de l'Acte II lorsque, voilée, elle fait face à Ivan :

Marie :

« Arrière, arrière !
Je suis libre et de bonne famille,
Et je ne parais pas le front nu devant tous !

Ivan :

J'admire ton audace,
Ignores-tu mon nom
Pour me braver en face ?

Marie :

Ton nom, ton nom hélas ! Dans le sang, dans le feu,
Il est écrit partout au mépris de ton Dieu !

12. Georges Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière*, t. III, Paris, L'Imprimerie royale, 1749, p. 371-530.

13. Vladimir Fedorovski, *Les Tsarines – Les femmes qui ont fait la Russie*, Paris, Éditions du Rocher, 2000 – Réimpression Le Livre de poche, 2006, p. 23.

Le Jeune Bulgare :

Insensée !

L'Officier :

Ciel ! Ô blasphème ! »

Ajoutons que ce penchant pour la rébellion semble attesté ; Henry Troyat n'écrit-il pas, péremptoire : « Illettrée, vindicative, barbare, cette sauvagienne ne peut oublier sa tribu ¹⁴. »

À l'instar de la beauté ou de l'insolence de l'héroïne, le rapt dont elle est victime ne semble pas, lui non plus, être le fruit de l'imagination fertile des librettistes. En témoigne la séculaire tradition de l'enlèvement (« kwasa ») de la future mariée en Circassie. Effectué par le fiancé, tantôt ce rapt est souhaité par la jeune victime, lui permettant de s'affranchir de l'éventuelle désapprobation d'un père, d'un grand frère ou de proches ; tantôt il est subi, cet acte permettant au futur époux soit de se débarrasser du poids de la dot (dans le cas de familles pauvres), soit de faire étalage de son courage et de sa bravoure (dans les milieux aristocratiques).

Quant aux événements historico-politiques présents dans le livret, il convient d'observer la plus extrême prudence avec la chronologie, l'opéra mêlant volontiers les événements afin qu'ils servent les intérêts dramaturgiques des auteurs. Parmi les divers exemples que l'on peut avancer, signalons celui-ci : Ivan désigne celle qu'il va épouser et qui deviendra la tsarine à l'Acte II (rappelons que le mariage entre Ivan IV et la fille de Temriuk est célébré en 1561) alors qu'un immense incendie dévore le Kremlin à l'Acte IV (soulignons que c'est en 1547 que Moscou est ravagée par le feu), cette chronologie étant donc en totale contradiction avec la réalité historique.

En dépit de ces derniers éléments, il n'est pourtant pas contestable que, par la situation géographique (montagnes du Caucase, Moscou) et chronologique (règne d'Ivan le Terrible) de l'intrigue, par les trois personnages principaux en présence (Ivan, Marie, Temrouk) et leurs traits de caractère, *Ivan IV* s'inspire bien du passé authentique de la Russie, lui-même, évidemment, largement remodelé.

Reste la musique de Bizet.

Il serait vain de chercher dans les mélodies ou harmonies offertes par la partition quelque couleur spécifiquement russe. Seul

14. Henri Troyat, *op. cit.*, p. 114.

l'emploi généreux du chœur peut faire songer à la tradition chorale orthodoxe bien que le langage musical de Bizet ne ressemble en rien au codes polyphoniques byzantins.

Pour preuve de cette absence de russisme, il suffirait d'indiquer que Bizet n'eut aucun scrupule à puiser dans les premières mesures de l'Acte V de son *Ivan (Prélude sous les murs de la citadelle)* la substance du numéro 6 – « Trompette et Tambour » – de *Jeux d'enfants* ; ni à « emprunter » au duo entre Marie et le Jeune Bulgare le thème du prélude de *La Jolie Fille de Perth* (non plus, d'ailleurs, que d'utiliser pour la sérénade du Jeune Bulgare « *Ouvre ton cœur à l'amour qui m'enflamme* » de l'Acte II, le boléro issu de l'ode symphonique *Vasco de Gama* datant de 1859-1860)¹⁵ !

Pas plus que le paysage cinghalais des *Pêcheurs de perles*, la Russie d'*Ivan le Terrible* n'est musicalement identifiable.

Il faudra attendre – après le précurseur Glinka (encore largement marqué par le vocabulaire musical occidental) – le Groupe des Cinq et Tchaïkovski pour que, tiré des racines folkloriques de l'empire de tsars, le russisme musical s'impose avec force. Et cela au point de conquérir au début du XX^e siècle, avec l'aide précieuse de Diaghilev et des Ballets russes, les oreilles des mélomanes français.

Aussi l'*Ivan* de Bizet se présente-t-il comme un rêve musical. Rêve dont les bases littéraires empruntant à la réalité historique ne sont que le prétexte à l'évasion de l'inspiration du musicien...

Et cela n'est pas rien !

Car c'est à ces quelques fantasmes de Ceylan, de Russie et plus tard d'Espagne, que l'on devra la richesse et le souffle fascinants du génie musical de Bizet.

Opéra National de Bordeaux

15. Comme le souligne Jean Roy dans *Bizet*, Collection Solfèges, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 41.