

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 50 (2009)

**Artikel:** L'ouverture pantomime d'Azémia (1786/1787), un hommage à "notre grand Rameau"

**Autor:** Taïeb, Patrick

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858679>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## L'ouverture pantomime d'*Azémia* (1786/1787), un hommage à «notre grand Rameau»

Pour un auditoire d'aujourd'hui, l'intention de l'ouverture d'*Azémia ou les Sauvages* (Fontainebleau, 1786; Opéra-Comique, 1787) n'est plus aisément compréhensible: ou plutôt, pour reprendre la terminologie de l'époque, devrait-on parler de ses «buts». Le mot, emprunté à Bernard Germain Étienne Lacépède, fut souvent employé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour désigner la fonction dramatique de l'ouverture<sup>1</sup>. Lors de l'ouverture d'*Azémia*, la toile se lève dès la mesure 19<sup>2</sup>; un peu plus loin (p. 7 de la partition), une modulation amène une citation du fameux «Air des Sauvages» des *Sauvages*, quatrième entrée des *Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau (version de 1736), dans sa tonalité originale de *sol* mineur<sup>3</sup>. La citation tient sur deux pages, durant lesquelles un groupe de sauvages arrivés en canot commencent à danser avant d'être brusquement interrompus par le coup de fusil qu'Édoin tire en l'air, provoquant leur fuite en ordre dispersé. L'action commence après le départ des sauvages qui ne reparaitront qu'au troisième acte (scènes 3-4), où ce retour ne répond à aucune nécessité de l'intrigue. Le sévère critique du *Mercure de France*<sup>4</sup>, Le Vacher de Charnois, souligne cette particularité en signalant que le sous-titre de l'ouvrage «ferait présumer que les sauvages y jouent un rôle intéressant et utile, et cependant il n'en est rien». La gratuité de la citation, comme l'absence d'une quelconque nécessité dramatique du groupe des sauvages dans l'ouverture et dans l'acte III, accréditent l'interprétation de la citation que propose le journaliste quelques pages plus loin:

Cette idée heureuse et bien exécutée fait d'autant plus d'honneur à M. d'Aleynac [*sic*], qu'elle doit être considérée comme un hommage rendu à Rameau, dont le génie et les talents ont été trop tôt oubliés par la nation ingrate et légère dont il a fait les délices pendant trente ans<sup>5</sup>.

- 1 Le mot est emprunté à Bernard Germain Étienne Lacépède, «De l'ouverture de la Tragédie lyrique», dans *La Poétique de la Musique*, 2 vol., Paris, Imprimerie de Monsieur, 1785, vol. 2, p. 1-38. Il est souvent employé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour désigner la fonction dramatique de l'ouverture.
- 2 *Azémia, ou les Sauvages*, Paris, Le Duc, [1787]. L'exemplaire que nous avons consulté est celui de F-Pmus, cote H. 975.
- 3 Le ton principal est *do* majeur.
- 4 *Mercure de France*, 12 mai 1787, p. 88-89.
- 5 *Ibid.*



L'«air des sauvages» était certainement l'un des morceaux les plus populaires à la veille de la Révolution<sup>6</sup>. Grétry l'avait employé en 1778 dans *Les Trois âges de l'opéra*, prologue en forme de *pasticcio* par lequel Devismes du Valgay, directeur de l'Académie royale de musique et librettiste, cherchait à satisfaire les différentes factions du public constituées après le succès des opéras de Gluck, restées sous le nom de Querelle des Gluckistes et des Piccinistes. En proposant une sorte de prologue en forme de ballet à forte connotation patrimoniale, Devismes rendait hommage à l'institution fondée sous Louis XIV, en proposant une histoire en trois périodes symbolisées par les trois entrées: Lully, Rameau, Gluck.

Si l'énoncé symbolique d'un panthéon des trois compositeurs avait de quoi satisfaire tous les partis, il exprimait également qu'une nouvelle époque commençait, et dans laquelle Rameau serait une figure du passé. Tandis que certains livrets rappellent les œuvres maîtresses du «grand Rameau», tel *Dardanus* mis en musique par l'Italien Antonio Sacchini en 1784, on peut difficilement les rapprocher de l'ancienne pratique des remises au goût du jour qui ont permis à certains opéras de Lully, comme *Thésée* (Saint-Germain en Laye, 1675), de connaître une seconde vie dans la programmation de l'Académie un siècle après leur création. Les opéras de Sacchini sont de nouvelles compositions, comparables à l'*Armide* de Gluck, sur un livret de Philippe Quinault (originellement conçu pour l'*Armide* de Lully, 1686), qui opère plutôt le renouvellement complet et radical du répertoire de l'institution royale<sup>7</sup>. Malgré quelques velléités pour célébrer le centenaire de sa naissance, l'année 1783 passe Rameau sous silence. Toutefois si l'on en croit l'obscur «maître de composition» Louis-François-Henri Lefébure (1754-1840), le projet d'un tel hommage aurait été envisagé sérieusement puis retardé, avant d'être finalement repoussé, en dépit du soutien d'une princesse anonyme<sup>8</sup>. L'idée que Dalayrac et son librettiste, Poisson de La Chabeaussière, deux petits nobles au service du Comte d'Artois, s'aventurent à rendre un tel hommage depuis la scène de l'opéra-comique où fut créé *Azémi*a en 1787, n'apparaît pas comme la meilleure explication d'un clin d'œil qu'aucun auditeur ne pouvait manquer, mais que chacun pouvait également interpréter à sa manière.

6 Howard Brofsky, «Rameau and the Indians: The Popularity of *Les Sauvages*», *Music in the Classic Period. Essays in Honor of Barry S. Brook*, éd. Allan W. Atlas, New York, Pendragon Press, 1985, p. 43-60.

7 William Weber, «“La musique ancienne” in the Waning of the Ancien Régime», *Journal of Modern History*, 56/1 (1984), p. 58-83.

8 Louis-François-Henri Lefébure, *Rameau, Ballet allégorique en un acte pour le centenaire de sa naissance* (s. l. n. d.); F-Pn, cote 8 YTH 34764.



## De Fontainebleau à Paris

En exploitant la popularité de l'«Air des Sauvages» au sein d'une ouverture qui concentre par ailleurs une grande quantité de procédés, Dalayrac poursuit des objectifs dramatiques plutôt qu'historiques, et dont l'explication s'avère d'autant plus complexe du fait qu'*Azémi*a a connu deux versions successives. La première vit le jour à Fontainebleau, le 17 octobre 1786. La partition en est perdue, exceptée pour le ballet final resté manuscrit, intitulé «Les Sauvages ou le pouvoir de la Danse» (musique de Gardel frères) et qui contient une citation de l'air de Rameau. Le manuscrit porte la trace d'une utilisation fréquente comme ballet conclusif de divers opéras<sup>9</sup>. Plusieurs exemplaires du livret imprimé par Ballard<sup>10</sup> à l'occasion du séjour royal à Fontainebleau permettent cependant de comparer la première version à la seconde. Pour cette dernière, nous disposons d'un livret imprimé par Brunet<sup>11</sup> ainsi que de la partition gravée et publiée par Le Duc (deux sources produites peu après la création parisienne du 3 mai 1787). Bien qu'afublée d'un ballet qui accroît, sinon l'utilité, du moins la présence d'une troupe de sauvages dansant, la première version porte le titre d'*Azémi*a, ou le Nouveau Robinson<sup>12</sup>. L'absence de sous-titre définitif accrédite l'hypothèse que Dalayrac n'est pas l'auteur de la musique de ce ballet. Ce dernier a été conçu indépendamment de l'opéra-comique auquel il est couplé pour la circonstance; un hommage explicite à Rameau n'entraîne vraisemblablement pas dans le projet avant la préparation des représentations de Fontainebleau.

9 Cette pratique était courante au XVIII<sup>e</sup> siècle.

10 Plusieurs exemplaires sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, notamment: AZÉMIA | OU | LE NOUVEAU ROBINSON, | OPÉRA-COMIQUE, | EN TROIS ACTES, EN VERS. | MÉLÉ D'ARIETTES. | Représenté devant leurs MAJESTÉS, à Fontainebleau, | le mardi 17 octobre 1786. | Paroles de M. le Chevalier DE LA CHABEAUSSIÈRE, | Musique de M. DALAYRAC. | [Motif floral et blason à 3 fleurs de Lys] | DE L'IMPRIMERIE | De P. ROBERT-CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur pour | la Musique de la Chambre & Menus Plaisirs du Roi, seul Imprimeur de la grande Chapelle de Sa Majesté. | M. DCC. LXXXVI. | Par exprès Commandement de Sa majesté. (F-Po, cote Liv. 18 [95]).

11 Plusieurs exemplaires sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, notamment: AZÉMIA, | OU | LES SAUVAGES, | COMÉDIE, | EN TROIS ACTES, EN PROSE, | MÉLÉE D'ARIETTES. | Représentée à Fontainebleau, devant leurs Majestés, | le 17 Octobre 1786, & à Paris, le 3 Mai 1787. | Prix. 1 liv. 10 s. | [ms] (Par Poisson de | La Chabeaussière | d'après Goizet.) | [motif décoratif: paysage avec château au centre] | A PARIS, | Chez BRUNET, Libraire, rue de Marivaux, près | la Comédie Italienne. | M. DCC. LXXXVII. (F-Pn, cote Yth 1594).

12 Friedrich-Melchior Grimm, Diderot, Denis, Raynal, Guillaume Thomas François, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* [...], éd. Maurice Tourneux, 16 vol., Paris, Garnier frères, 1877; R Kraus, Nendeln, 1968, vol. 14, décembre 1786, p. 482-489. Dans les documents des Archives Nationales, l'ouvrage est mentionné sous les titres d'*Azémi*a, du *Nouveau Robinson* et d'*Olivia ou le Nouveau Robinson* (série O<sup>1</sup> 3075 «8<sup>e</sup> état. Voyage de Fontainebleau»).



Si l'on en croit la *Correspondance littéraire*, cette première version ne rencontra aucun succès. Les nouveautés de Fontainebleau furent particulièrement décevantes en cet automne 1786 et la programmation d'une nouvelle pièce dans cette circonstance s'inscrit dans des usages précis régissant l'ordre des mises à la scène dans les théâtres royaux parisiens.

C'est durant ce voyage que l'on donne ordinairement à la cour les prémices des ouvrages destinés à être joués dans le cours de l'hiver sur nos différents théâtres. Le petit nombre de pièces qu'on y a représentées laisse même l'idée la plus défavorable de tout le répertoire sur lequel elles ont été choisies<sup>13</sup> [...]. Il est à observer que la cour accorde presque toujours des gratifications aux auteurs des ouvrages représentés à Fontainebleau<sup>14</sup>, et que ces ouvrages, faveur bien plus précieuse encore, n'étant plus assujettis à l'ordre du répertoire ordinaire, peuvent être joués à Paris immédiatement après l'avoir été à la cour; c'est à cet avantage que tient l'importance qu'on attache au privilège d'être jugé d'abord sur un théâtre où les succès, toujours incertains, n'ont jamais été considérés comme légalement prononcés, puisqu'il est convenu de regarder le public de Paris comme juge en dernier ressort des jugements portés par le public de la cour. Cependant on ne peut se dissimuler que la manière de juger de ce tribunal en première instance ne soit bien différent de ce qu'elle était autrefois, depuis qu'il est permis d'y applaudir comme ailleurs. Ci-devant l'on écoutait dans le plus profond silence, et ce silence absolu, en marquant beaucoup de respect pour la présence de Leurs Majestés, laissait infiniment d'incertitude sur le sentiment que pouvait avoir éprouvé le plus grand nombre de spectateurs: depuis que la reine a bien voulu permettre que cette grande étiquette fût oubliée, il est bien rare que le public de Paris ne confirme pas les arrêts prononcés par la cour<sup>15</sup>.

Le témoignage de la *Correspondance* apporte ici un éclairage complémentaire à celui de Grétry qui affirme qu'au cours des années 1770 un succès à la cour était généralement le prélude d'un échec parisien, et inversement. C'est exactement ce qui se produit en 1787, en dépit de la conclusion du correspondant laissant entendre qu'*Azémi*a a peu de chance d'être représenté à Paris, puisque «cet ouvrage n'a eu aucun succès», même si son passage à Fontainebleau en offre théoriquement la possibilité.

Entre octobre 1786 et mai 1787, les auteurs remanient considérablement l'ouvrage. Cette seconde version ne satisfait pas le critique du *Mercure* qui juge l'intrigue trop compliquée et lui adresse le grave reproche d'être «romanesque»:

Il faut [...] bien distinguer les mœurs dramatiques, des mœurs romanesques. Le romancier est encore plus libre dans la contexture de sa fable que le poète épique ne l'est dans la sienne: il peut accumuler les événements dans son ouvrage parce qu'il peut étendre la durée à un grand

13 Les opéras-comiques représentés à Fontainebleau pendant l'automne de 1786 sont *L'Amant jaloux*, *Silvain*, *L'Amitié à l'épreuve*, *Les Méprises par ressemblances*, *Richard Cœur-de-Lion*, *Le Comte d'Albert et sa suite* (Grétry), *Le Mariage d'Antonio* (Lucile Grétry), *Nina* (Dalayrac).

14 Grétry reçoit 1200 livres, Dalayrac et La Chabeaussière 600 livres chacun.

15 *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, op. cit., vol. 14, décembre 1786, p. 482-483.



nombre d'années: quant à l'auteur dramatique, il est circonscrit dans le cercle très étroit, de vingt-quatre heures, et il ne peut pas se permettre de trop presser les événements, sans courir le risque de cesser d'intéresser en renonçant à la vraisemblance<sup>16</sup>.

La multiplicité des sources d'inspiration d'*Azémi*a, parmi lesquelles on remarque deux romans exotiques riches en péripéties et aux histoires étalées dans le temps, est probablement la cause du foisonnement des situations et de la mauvaise impression du critique. Pour le public de l'Ancien Régime, l'ouvrage tire sa substance de plusieurs œuvres familières. Dans le début d'*Azémi*a, la *Correspondance littéraire* reconnaît *La Tempête* de Shakespeare<sup>17</sup> et pour la suite de l'intrigue *Cleveland*, roman de l'abbé Prévost. Poisson de La Chabeaussière en confesse davantage dans l'*Avertissement* servant d'introduction au livret édité par Brunet et qui répond aux attaques du *Mercur*e. Ses sources avouées sont *La Tempête*, celle de Shakespeare et celle de Dryden; *Robinson Crusoë*, roman de Daniel Defoe (1719)<sup>18</sup>, ainsi qu'une *Histoire générale des voyages* qui pourrait être l'*Histoire générale des voyages de l'Abbé Prévost abrégée et rédigée sur un nouveau plan* par Jean-François La Harpe (1780-1781)<sup>19</sup>.

Comme la seconde version rencontre un franc succès, Le Vacher de Charnois lui attribue une série de mérites qui reviennent à plébisciter son argument, commun aux deux versions: Édoin et sa fille Azémi'a sont naufragés dans une île sauvage où ils vivent depuis douze ans en compagnie de Prosper. Ce dernier a été abandonné par son père, Milord Akinson, qui, dans un billet attaché au cou de l'enfant, déclare qu'il viendra le reprendre si sa destinée «cessait d'être aussi rigoureuse». Par crainte que les conséquences de la puberté compliquent leur retour tant espéré à la civilisation, Édoin élève les deux enfants en dissimulant à Prosper la différence de sexe d'Azémi'a et en lui faisant une peinture effrayante des femmes. Toutefois la nature vient ruiner les précautions paternelles dès la scène 4 de l'acte I et l'intrigue consiste en une série d'incidents conduisant au double consentement d'Édouin et d'Akinson – débarqué sur l'île au deuxième acte – puis à l'embarquement général dans le vaisseau d'Alvar, un officier espagnol qui renonce *in extremis* à ses vues sur Azémi'a<sup>20</sup>. Ce qui fait dire au critique du *Mercur*e que

16 *Mercur*e de France, 12 mai 1787, p. 87-88.

17 *Shakespeare traduit de l'Anglais*, 20 vol., Paris, Veuve Duchesne, 1776-1783; *La Tempête* figure dans le tome 2.

18 Daniel Defoe, *The Life and Strange surprising adventures of Robinson Crusoë* (1719), traduction française sous le titre *Le Solitaire Anglais* en 1728.

19 Une indication manuscrite figurant sur l'exemplaire F-Pn, cote YTH 1594, indique également «d'après Goizet».

20 Alvar n'existe pas dans la première version de Fontainebleau. Il remplace à Paris le personnage de Tornhil, neveu d'Akinson, qui assume la fonction de rival de Prosper.



quand on se permet de conduire dans un coin du monde, au même jour, à la même heure et à peu près avec les mêmes intentions, des personnages partis de ses quatre points cardinaux, il n'est pas difficile d'amener des tableaux, des surprises, des situations, des effets; de faire naître des incidents, de présenter des contrastes<sup>21</sup>.

L'intérêt du spectacle a cependant rattrapé ses invraisemblances. Le Vacher de Charnois apprécie le réalisme et le pittoresque du décor «qui représente la mer dans le fond, des rochers dans l'éloignement et deux grottes à la droite & à la gauche du Théâtre.» Il vante le style de l'auteur qui «a de la grâce, de la fraîcheur» et qui «rend souvent de manière très agréable des idées très piquantes». Il consacre le talent de M<sup>me</sup> Dugazon (Azémia) que son jeu dans *Nina, ou la Folle par amour* (1786) avait alors érigé au sommet de l'estime publique. Enfin, il mentionne l'efficacité dramatique de la «candeur d'Azémia» et de «l'ingénuité de Prosper» qui «donnent lieu quelques fois à des scènes attachantes». Par dessus tout, il fait l'éloge de la musique qui a reçu de «grands applaudissements», en particulier de l'ouverture dont le programme, quasiment identique dans les deux versions du livret, indique qu'elle n'a pas changé entre Fontainebleau et Paris. Si la partition n'a pas subi de transformations majeures, ses buts ont pu être changés en profondeur puisqu'ils résident traditionnellement dans la relation entre ouverture et drame.

### Pantomime et ouverture à programme

L'ouverture d'*Azémia* est une pièce instrumentale à programme (voir encadré). Tel que présenté dans la partition, le programme comporte deux paragraphes offrant successivement une description du décor du premier acte et la pantomime précédant la première scène. La pantomime est minutieusement réglée par de brèves didascalies disséminées dans la partition. Ces didascalies sont naturellement absentes des livrets, n'ayant d'utilité que pour les artistes, amateurs des théâtres de société ou professionnels des théâtres de province et de l'étranger, auxquels la partition imprimée est destinée.

21 *Mercure de France*, 12 mai 1787, p. 87. Les citations du paragraphe suivant sont tirées de la même source, p. 81-89.



**Décor du premier acte et programme de l'ouverture de l'*Azémia*  
d'après la partition gravée (Le Duc, 1787)<sup>22</sup>**

*Le théâtre représente un endroit de l'île, un peu sauvage; la mer doit occuper le fond[.] Sur le côté droit de la scène, (côté du Roi) doit être une esplanade sur des Rochers inaccessibles par l'extérieur, et sur laquelle on ne soit censé pouvoir monter que par l'intérieur d'une grotte souterraine. Ces rochers doivent être entourés, de hailliers, de broussailles, comme pour dérober aux yeux l'entrée de la grotte. De l'autre côté, vis-à-vis, doit être une espèce de palissade et quelques buissons épais, un peu avancés, qui masque la naissance d'un rocher. Sur ce rocher, à demi hauteur de celui qui est vis-à-vis, doit être aussi un sentier, par lequel puissent passer les acteurs, et un palmier qui borde la coulisse.*

*Aux premières mesures de l'ouverture, la toile se lève ; une musique tranquille doit indiquer le calme et la solitude de ce lieu champêtre. Quelques instants après, on voit sur la mer plusieurs canots de sauvages; ils abordent, se groupent, exécutent des danses pantomimes; Édoin paraît sur son rocher<sup>23</sup>, derrière la palissade, témoigne son inquiétude, et tire en l'air un coup de fusil, qui effraye les sauvages; quelques-uns regagnent leurs canots en désordre, prennent le large, et s'éloignent: les autres se précipitent du haut d'un rocher, disposé pour cela dans la mer. On les voit nager et s'éloigner. Édoin va s'assurer s'ils sont partis, et revient.*

Larghetto, 3/4

mes. 19            «Lever le rideau»

Allegro, C barré

mes. 32            «Il fait tout à fait jour»

mes. 36            «le premier canot de sauvages paraît et traverse»

mes. 44            «le second canot fait de même»

mes. 57            «les sauvages se rassemblent dans l'île mais dans le fond»

mes. 67-71        «ils s'avancent/ leur étonnement/ mouvements brusques»

mes. 80            «ralentissez un peu pour la danse»

mes.145           «Édoin paraît sur son esplanade il marque son inquiétude et rentre»

mes.162           «Édoin reparaît et tire un coup de fusil»

mes. 165           «Étonnement des sauvages après le coup de fusil»

mes. 175           «les sauvages courent éperdus de côté et d'autre»

mes. 184           «les premiers se sauvent dans les canots[,] les autres se précipitent du haut d'un rocher dans la mer et s'éloignent à la nage.»

mes. 209           «Édoin reparaît et les suit des yeux» [fin de l'ouverture mes. 223]

22 *Azémia, ou les Sauvages*, op. cit., p. 1-12.

23 Dans le livret de la première version, il est précisé: «Édoin armé, vêtu comme Robinson, paraît sur l'esplanade de sa grotte». Les diverses pièces comptables en rapport avec la distribution, les décors et les costumes de la production de Fontainebleau mentionnent souvent le nom de Robinson. En revanche, la référence au roman de Daniel Defoe est absente des sources de la deuxième version.



En revanche, toute la partie programmatique figure dans les livrets qui sont distribués au public avant les représentations. Dans le cas présent, on sait que pour la production de Fontainebleau l'édition Ballard fut imprimée en 350 exemplaires. Dans cette édition de 1786 le programme de l'ouverture diffère de la version de 1787 par son style et par quelques détails en rapport avec les changements apportés à la pièce. Cependant, une édition de 1793 ou de 1794, imprimée à l'occasion d'une production au théâtre d'Avignon<sup>24</sup>, frappe par sa fidélité à la partition et au livret de la seconde version. Consignée dans la partition de Le Duc, l'ouverture pantomime fait partie intégrante d'*Azémi*, ou les Sauvages qui demeure au répertoire de l'Opéra-Comique et de plusieurs théâtres de province pendant deux décennies.

L'utilisation d'une pantomime dans une ouverture d'opéra-comique n'est cependant pas une première en 1786. Grétry avait déjà expérimenté ce procédé dans l'ouverture du *Magnifique* en 1773, puis dans celle du *Jugement de Midas* en 1778. On en trouve également chez Martini (*Le Droit du seigneur*, 1783) et d'autres auteurs avant *Azémi*. Dans ces exemples, la pantomime inscrit le point de départ de l'unité de temps au sein de l'ouverture. Celle d'*Azémi* recourt en outre à une image visuelle et sonore particulièrement suggestive, qui est devenue un poncif du genre: l'aurore. Elle est inspirée par l'article IMITATION du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (1768), dans lequel l'auteur prête à la musique la faculté extraordinaire de peindre le silence, sur laquelle il fonde sa théorie d'un pouvoir expressif consistant à peindre non pas la chose même mais le sentiment que l'on éprouve devant la chose:

La musique [...] peint tout, même les objets qui ne sont que visibles: par un prestige presque inconcevable, elle met l'œil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude et le silence entre dans le nombre des grands tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit. [...] Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur<sup>25</sup>.

L'article de Rousseau a d'ailleurs suscité de nombreuses aurores servant de programme plus ou moins explicite aux introductions lentes<sup>26</sup>. Celle de l'ouverture d'*Azémi* est précisée dans le programme: «Une musique tranquille doit indiquer le

24 Frères Bonnet, Imprimeurs-Libraires, vis-à-vis le Puits des Bœufs, an II de la République.

25 Jean-Jacques Rousseau, article IMITATION, *Dictionnaire de musique*, dans Rousseau, *Œuvres complètes. V. Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond et al., Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, p. 860-861.

26 Patrick Taïeb, *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris, Société Française de Musicologie, 2007, p. 146-152.



*calme et la solitude de ce lieu champêtre*<sup>27</sup>.» Le rideau n'est levé qu'à la mesure 19 et l'éclairage de la scène en signale la fin à la mesure 32, pour le début de l'Allegro: «*Il fait tout à fait jour*<sup>28</sup>».

Quant à la dimension comique de la pantomime, qui a probablement une intention parodique en direction du grand opéra, elle n'est pas non plus sans précédent. Dans *Le Jugement de Midas*, Grétry avait peint une aurore après laquelle Apollon choit bruyamment des cintres avant de s'extraire piteusement d'un buisson d'épines. Le tableau satirique servait de préambule à une intrigue qui se voulait une charge sans nuance du *Deus ex machina*, transposant sur la scène de l'Opéra-Comique les critiques habituelles du parti encyclopédique à l'encontre du grand opéra à machines. Le programme de l'ouverture d'*Azémi*a oriente l'interprétation vers le burlesque, vers le bas comique qui a pour but de faire éclater de rire et qui concerne les valets, les paysans et les vieillards ridicules, d'après François Riccoboni (*L'Art du théâtre*, 1750<sup>29</sup>). Car si les sauvages ne jouent aucun rôle précis dans l'intrigue, ils contribuent à la caractérisation d'un environnement hostile. La première réplique d'Édoin le suggère: «Ils s'éloignent: le bruit de cette arme inconnue les épouvante toujours; mais s'ils s'accoutumaient à ne plus la craindre; s'ils revenaient en force, surprendre mon habitation, malgré les soins que j'ai pris de la dérober à toutes recherches!<sup>30</sup>» La description de la débandade des indigènes ressemble fort à l'exutoire humoristique de quelques instants de suspens.

## Les buts de l'ouverture d'*Azémi*a

Plusieurs considérations touchant à la fonction dramatique de l'ouverture distinguent celle d'*Azémi*a des précédentes: contrairement à toutes les ouvertures inscrites dans la temporalité du drame et exécutées à rideau levé, elle n'entretient aucun lien dramatique avec la première scène. La fin de la pantomime précède le début de l'exposition, à laquelle elle n'apporte aucune information précise. Elle n'est qu'un élément du décor, une sorte de parade précédant le véritable commencement de la pièce dans la scène 1 où Édoin reste seul en scène. Elle est aussi spectaculaire et facultative qu'un prologue ou un divertissement dans la dramaturgie du grand opéra. Cette remarque abonde dans le sens d'un hommage aux opéras de Rameau et assigne à la citation de l'*Air des Sauvages* la

27 *Azémi*a, ou les Sauvages, op. cit., p. 1.

28 *Id.*, p. 3.

29 Cité par Jacqueline Waeber, «*Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau: histoire, orientations esthétiques, réception (1752-1829)», thèse de doctorat, Université de Genève, 2002, p. 308-313.

30 Livret d'*Azémi*a, ou les Sauvages, op. cit., p. 2.



fonction d'annoncer le ballet final de la première version qui relève lui aussi du divertissement chorégraphique. Entre l'ouverture et le ballet final s'établit comme une connivence générique dont l'intrigue principale est exclue, à moins que l'ouverture ne comporte en son sein d'autres éléments en rapport avec la partition de l'opéra.

Dans la taxonomie des buts assignés à l'ouverture par les écrits théoriques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ouverture peut remplir plusieurs fonctions précises. Lacépède en donne une liste pour la tragédie lyrique en indiquant qu'elle doit entre autres préparer le spectateur à la première scène, annoncer la scène principale ou la passion dominante du drame, ou encore, annoncer le dénouement<sup>31</sup>. L'ouverture peut se cantonner à l'une de ces fonctions ou en accomplir plusieurs simultanément. Dans tous les cas, elle prépare surtout au genre de spectacle qu'on va placer sous les yeux du spectateur. Dans l'opéra-comique qui, d'après l'*Avertissement* de La Chabeaussière, exploite «des tableaux variés, les effets pittoresques, les surprises, & tout ce qui [est] propre à diversifier les compositions musicales<sup>32</sup>», l'ouverture opère un choix. Entre les différentes situations et caractères qui sont la source de contrastes et d'intérêt, elle fait un tri, instaure une hiérarchie, et fournit un condensé sélectif affirmant le caractère principal du spectacle. Elle s'apparente en cela au titre de l'ouvrage, comme le fait observer Boyer, rédacteur du *Journal des spectacles*, dans un article publié en 1793:

L'ouverture est à la partie lyrique d'un drame, ce que le titre est au drame lui-même. Ils doivent donc l'un et l'autre en annoncer le sujet, et cette annonce est plus ou moins satisfaisante, en raison du plus ou moins grand rapport qui règne entre cette instruction préliminaire et le poème et la musique<sup>33</sup>.

Quel événement ou quel caractère Dalayrac pouvait-il privilégier dans l'intrigue d'*Azémi*, que sa page de titre se contente de qualifier d'«opéra-comique» (livret Ballard) ou de «comédie» (partition de Le Duc et livret de Brunet)? Dalayrac aurait pu tirer parti de l'exotisme de la situation et faire appel à une instrumentation typée par des percussions. Il y aura recours à plusieurs reprises dans des opéras ultérieurs<sup>34</sup>, mais cette solution paraît généralement réservée à d'autres destinations géographiques, en particulier à l'Orient. Dans le même ordre d'idée, les nationalités anglaise d'Akinson et espagnole d'Alvar offraient la même ressource. Mais Alvar ne figurait pas dans la première version, et la nation anglaise n'a pas de traduction musicale suffisamment établie. En outre, il s'agit de deux personnages en retrait du trio principal constitué d'Édoin, Azémi et Prosper.

31 Lacépède, «De l'ouverture», *La Poétique de la Musique*, op. cit., p. 1-38.

32 Livret d'*Azémi*, ou *les Sauvages*, op. cit., p. II.

33 Compte rendu du *Jeune Sage et le vieux fou* (Méhul) dans le *Journal des spectacles* du 27 octobre 1793, p. 924-929.

34 *Gulnare*, ou *l'Esclave persane* (1797) et *Gulistan* (1805).



L'intrigue repose sur l'attraction amoureuse – et érotique – entre Azémia (déguisée en garçon) et Prosper. Les solutions adoptées dans ses précédents ouvrages offraient à Dalayrac une solution toute faite consistant à citer dans l'ouverture la musique d'un numéro exprimant le sentiment principal<sup>35</sup>. L'air de Prosper «Aussitôt que je t'aperçois» et le duo de Prosper et Azémia «Qu'est-ce donc que l'amour»<sup>36</sup> (acte I, scène 4) étaient particulièrement indiqués. Dans la version de Fontainebleau, un autre air pouvait assumer la fonction emblématique d'un titre. Il s'agit de la chanson «Ah! qu'il est doux sous la verdure» qu'Azémia chante en attendant la visite de Prosper. La musique en est perdue car la chanson a été retirée de la seconde version. Le texte en est défectueux mais la mélancolie amoureuse qu'il vise à exprimer rappelle fortement la romance de Nina qui avait fait la fortune de Dalayrac et le triomphe de Madame Dugazon six mois plus tôt (mai 1786).

*Azémia* doit aussi beaucoup au personnage de Robinson, au caractère invincible du naufragé affrontant avec patience les circonstances les plus décourageantes. Celles-ci sont encore aggravées par les péripéties de l'intrigue qui campe définitivement la grandeur morale d'Édoin lorsqu'il se trouve confronté au choix insurmontable de se sauver et de sauver sa fille en abandonnant Prosper, dont les sentiments pour Azémia cristallisent l'hostilité des sauveteurs (Tornilh ou Alvar dans les versions 1 ou 2). Avant la reconnaissance mutuelle de Prosper et d'Akinson père, Édoin atteint une forme d'héroïsme par fidélité à son engagement moral, héroïsme qu'on peut également considérer comme un élément essentiel du drame. Mais les auteurs ont choisi de réserver l'expression de ce noble sentiment au dialogue parlé et aucune traduction musicale dans l'opéra ne permettait son exploitation dans l'ouverture.

Le choix de Dalayrac se porte en fait sur la seule situation facultative du drame: celle où Fabrice, acolyte d'Alvar (version 1) ou Tornilh (membre de l'équipage d'Akinson dans la version 2), est encerclé par les Sauvages et ligoté à un arbre (scènes 3 et 4 de l'acte III). Le lien établi avec l'ouverture tient d'abord au fait que les deux scènes développent l'action ébauchée dans la pantomime initiale. Fabrice est le type même du couard d'opéra-comique. Il est incarné par Antoine Trial qui tenait déjà cet emploi dans le rôle d'Ali (*Zémire et Azor*, Grétry) en 1771. Au début de la scène 3, il rejoue le rôle de l'imbécile apeuré – impatient d'embarquer et de quitter une contrée inquiétante – qu'il tenait au côté du père de Zémire (la Belle), échoué dans les environs hostiles du château d'Azor (la Bête). Dans l'acte III d'*Azémia*, il chante d'abord un air enjoué et descriptif. Sur les mots «c'est moi, c'est moi, c'est moi», on entend des sauts d'octaves, mimant les attitudes de ses enfants accourant à sa rencontre, que l'on a déjà entendu

35 Sur la citation dans l'ouverture voir Taïeb, *L'Ouverture d'opéra en France, op. cit.*, p. 107-135.

36 Devenu «J'ai peur, je ne sais pourquoi» dans la seconde version.



dans l'ouverture pendant les danses des sauvages. Le numéro suivant charge définitivement ce groupe d'une dimension burlesque, qui n'était qu'esquissée dans l'ouverture. Terrorisé et craignant d'être la proie d'anthropophages, Fabrice tente d'entrer en communication avec la tribu qui lui répond imperturbablement par une onomatopée absconse: «Yak mala!» Prescrites par quelques didascalies, ses attitudes incitent à un jeu outré, exploitant le mime et inspiré par la comédie italienne: «Il imite leur langage et fait différents *lazzi* qui font rire les sauvages<sup>37</sup>.» La pantomime collective est synchronisée avec plusieurs détails de la partition déjà entendus dans l'ouverture: fusées, trémolos des basses, intervalle de demi-ton.

Le reproche d'in vraisemblance formulé par Le Vacher de Charnois en 1787 s'appliquerait avec plus de pertinence à la première version, celle de Fontainebleau (1786) se terminant par le ballet des *Sauvages*, lequel est un élément dilatoire de plus par rapport à l'intrigue principale. Les éléments thématiques (musicaux) et visuels (pantomime et danse) établissent une parenté scénique entre l'ouverture, les deux scènes cocasses de l'acte III et le ballet final (version 1). Comme si l'*Azémia* de Fontainebleau accomplissait l'enchâssement de deux projets indépendants, réunis par la circonstance: d'une part, le drame, avec lequel l'ouverture n'a d'autre lien que son inscription dans le temps dramatique et, d'autre part, les trois «divertissements» régis par une dramaturgie spectaculaire. Cela éclaire l'*Avertissement* de Poisson de La Chabeaussière qui, répondant aux attaques de Le Vacher de Charnois avec une certaine vivacité, argumente sur la question des institutions et des genres propres à chacune, laissant entendre que de Fontainebleau à Paris, *Azémia* subit des changements dictés par la différence des genres.

## De la comédie lyrique à l'opéra-comique

En effet, ces changements ne paraissent pas destinés exclusivement par le souhait de perfectionner l'œuvre sans toucher au projet initial. Si l'air destiné à M<sup>me</sup> Dugazon a pu être retranché à cause de la médiocrité flagrante de son texte, les autres modifications résultent d'un examen profond de l'hybridité du spectacle de Fontainebleau.

En 1786, le rapprochement d'*Azémia, ou les Sauvages* et de l'Académie royale de musique s'accomplit à travers la contribution des sujets dansants à l'exécution du ballet final et, peut-être, de la scène pantomime de Fabrice. Les dépenses pour les représentations à Fontainebleau détaillent les costumes des sauvages qui portaient des souliers de couleur chair et à lacets. La liste des personnes concernées par ces costumes montre que danse et pantomime étaient assurées par deux groupes d'hommes venant surtout de l'Académie royale de musique: dix-sept

37 *Azémia, ou les Sauvages*, op. cit., acte III, scène 4.



personnes, parmi lesquels Gardel et Vestris, mais aussi Le Bel et Abraham, tous danseurs à l'Académie. À Fontainebleau, s'opère la fusion de la danse (danseurs de l'opéra) et de la pantomime (*lazzi* d'un acteur spécialisé dans les rôles comiques rue Favart) à travers celle des deux troupes. Le mélange de ces composantes n'est possible qu'à Fontainebleau où s'efface la frontière entre les institutions.

Par sa dramaturgie, la première version se rapproche du genre de la comédie lyrique que l'Académie royale de musique développe à partir de la fin des années 1770 et qui eut un succès public extraordinaire, malgré la violence des critiques accueillant certaines créations, telles que *Le Seigneur bienfaisant* (Floquet, 1780), *La Caravane du Caire* (Grétry, 1783), *Panurge dans l'île des lanternes* (Grétry, 1785), *Alcindor* (Dezède, 1787) et *Le Portrait, ou la divinité des sauvages* (Champein, 1790). Le reproche le plus fréquemment adressé par la *Correspondance littéraire* est celui de l'invraisemblance, et le terme de «romanesque» figure dans plusieurs comptes rendus avec un contenu péjoratif<sup>38</sup>. La comédie lyrique apparaît comme une voie esthétique parallèle à la tragédie lyrique après Gluck, faisant une large place au spectaculaire et à la danse. Le succès de *Panurge dans l'île des lanternes* en 1785, dont l'ouverture est reprise au sein du ballet final, a pu donner l'idée à Dalayrac d'introduire l'*Air des Sauvages* dans la production d'*Azémi*a à Fontainebleau<sup>39</sup>.

Dans les années 1780, le théâtre de l'Opéra-Comique présente quelques ouvrages inscrits dans cette orientation, parmi lesquels on remarque une collaboration de Dalayrac et Poisson de La Chabeaussière intitulée *Le Corsaire* (1783). Il connaîtra le même sort qu'*Azémi*a: une réception glaciale du côté de la critique et un réel succès auprès du public, bientôt suivi d'un remaniement du livret consistant à remplacer les vers par la prose et à écrire des scènes de liaisons pour établir une vraisemblance dans la succession des situations variées et spectaculaires. Entre Fontainebleau et Paris, le dialogue parlé, d'abord écrit en vers, est recomposé en prose; plusieurs scènes et airs sont ajoutés ou retirés; le ballet final disparaît et le troisième acte est entièrement réécrit, les scènes 3 et 4 (celles des sauvages) exceptées. La Chabeaussière en expose les principes dans son *Avertissement*:

Chaque théâtre me paraissait avoir son genre propre particulier. Je laissais à celui de l'opéra les fées, les enchantements et les fêtes; aux Français, le développement des caractères et la peinture des mœurs, et je réservais aux Italiens [Opéra-Comique] les tableaux variés, les effets pittoresques, les surprises, et tout ce qui me semblait propre à diversifier les compositions musicales<sup>40</sup>.

38 Voir, par exemple, le compte-rendu de *La Caravane du Caire* en octobre 1783.

39 Dans ses *Mémoires, ou essais sur la musique*, 3 vol., Paris, Imprimerie de la République, an V, vol. 1, p. 377, Grétry précise qu'il en a fait la suggestion au danseur et chorégraphe Gardel l'aîné.

40 La Chabeaussière, *Avertissement* dans *Azémi*a, ou les sauvages, op. cit., p. II.



Ayant débarrassé *Azémi* de son ballet final et comptant sur des ressources chorégraphiques beaucoup plus modestes pour la seconde version de 1787, La Chabeaussière ramène sa pièce dans les canons esthétiques de l'opéra-comique. Cependant il conserve toutes les péripéties de l'intrigue que des scènes supplémentaires contribuent à motiver, et revendique ce choix au titre d'une innovation au sein de ce genre:

C'était après de mûres et profondes réflexions sur l'art dramatique, et ses différentes branches, que je regardais comme permis et peut-être nécessaire, d'étendre les ressources du genre borné de l'opéra-comique, en admettant, de préférence, les situations romanesques quand elle pouvait se concilier avec la vraisemblance<sup>41</sup>.



L'interprétation de la citation de l'*Air des Sauvages* évolue de la première à la deuxième version. Dans la première, on peut y voir le symptôme de l'embarras de la cour et des surintendants de l'Académie royale de musique qui n'avaient pas su célébrer le centenaire de la naissance de Rameau. Elle s'empare du projet de Lefébure qui, dans sa préface, se déclare guidé par «l'intérêt [qu'il prend] et [prendra] toujours à la gloire de [son] pays» et par «un vrai sentiment de reconnaissance envers cet homme qui, dans l'un des arts les plus charmants, avait porté le plus loin la réputation des Français<sup>42</sup>». Il attribue l'échec de son initiative à l'intrigue et à la division des autorités en charge de l'Opéra. Ce contexte d'un centenaire esquivé et d'une nouvelle faveur du public pour le spectaculaire et l'opéra-ballet invite à une interprétation amicale et sérieuse de la citation dans la version de Fontainebleau.

Mais dans la seconde version, la citation de l'ouverture apparaît comme un clin d'œil ouvert à toutes les réalisations burlesques et comme une intention de faire rire avec la musique de Rameau. Ce serait alors le dernier coup de griffe parodique porté par l'opéra-comique, un genre né de la critique de l'opéra français un demi-siècle plus tôt, et la traduction musicale de cette méchante saillie du Comte de Falkenstein au sortir d'une représentation à Versailles de *Castor et Pollux* en juin 1777: «On ne pourrait faire de plus superbes obsèques à la musique française.» Ironiquement, c'est la version dans laquelle l'hommage à Rameau perd une grande partie de sa clarté, en étant réduit à un clin d'œil équivoque, qui reçoit le sous-titre des «Sauvages»<sup>43</sup>. Cela explique le ton sarcastique de La Chabeaussière à l'égard de son critique qui n'est pas connu pour s'être risqué dans la carrière d'auteur:

41 *Id.*, p. I-II.

42 Louis-François-Henri Lefébure, *Rameau, Ballet allégorique en un acte pour le centenaire de sa naissance*, *op. cit.*, p. 3.

43 Compte-rendu de *Castor et Pollux* dans la *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, vol. 11, juin 1777, p. 483.



Instruits par la leçon qu'on m'a faite, [les auteurs] se garderont bien de choisir des titres qui, en ne laissant rien prévoir, répondent à l'exposition, au nœud et au dénouement de l'ouvrage, ce sont des titres *nuls*. L'influence de l'affiche étant une partie essentielle, ils feront beaucoup mieux de ne choisir que ceux qui laissent tout deviner. Enfin, quand ils auront eu le bonheur de plaire au public, ils apprendront que ce n'est pas là leur triomphe essentiel, mais qu'il faut encore satisfaire l'homme éclairé, qui, sur son Tribunal hebdomadaire, a le droit de démentir les suffrages de la Nation, et de juger, en dernier ressort, d'un trait de plume, le fruit de plusieurs mois de travail et de réflexion. Cet homme, c'est M. le Vacher de Charnois, fameux par ses connaissances en Littérature, en Musique et dans tous les Arts, dont il a donné des preuves non suspectes, et qu'il possède, à peu près toutes, au même degré<sup>44</sup>.

44 La Chabeaussière, *Avertissement* dans *Azémia, ou les sauvages*, *op. cit.*, p. V-VI.



