

ZÉMIRE ET AZOR



ZÉMIRE ET AZOR

ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY

23, 25, 26, 28, 29 JUIN
ET 1^{er} JUILLET 2023

Soutenu par



AVEC LE SOUTIEN DE

Aline Foriel-Destezet
Mécène principale
de l'Opéra-Comique

CHANEL

Grand mécène de la comédie-ballet *Zémire et Azor*

CAPTATION ET PARTENARIATS



Spectacle capté par Fraprod les 26 et 28 juin
et diffusé ultérieurement.

ZÉMIRE ET AZOR

Comédie-ballet en quatre actes d'André-Ernest-Modeste Grétry
Livret de Jean-François Marmontel
Créée le 9 novembre 1771 au château de Fontainebleau

Direction musicale - **Louis Langrée** (du 23 au 29 juin)
Théotime Langlois de Swarte (1^{er} juillet)
Mise en scène - **Michel Fau**
Décors - **Hubert Barrère, Citronelle Dufay**
Costumes - **Hubert Barrère**
Lumières - **Joël Fabing**

Assistant musical - **Théotime Langlois de Swarte**
Chef de chant - **Benoît Hartoin**
Participation à l'écriture chorégraphique - **Alexandre Lacoste, Antoine Lafon**
Assistant à la mise en scène - **Mohamed El Mazzouji**
Assistante costumes - **Angelina Uliashova**

Production **Opéra-Comique**
Coproduction **Atelier Lyrique de Tourcoing,**
Les Ambassadeurs - La Grande Écurie

L'Opéra-Comique remercie la maison Lesage
pour les broderies de la robe de Zémire.

Durée estimée : **2h15** entracte compris

Introduction au spectacle et Chantez
Zémire et Azor dans les espaces du théâtre,
45 minutes avant chaque représentation

Zémire - **Julie Roset**
Azor - **Philippe Talbot**
Sander - **Marc Mauillon**
Ali - **Sahy Ratia**
Lisbé - **Margot Genet**
Fatmé - **Séraphine Cotrez**
Une Fée - **Michel Fau**
Les Génies (danseurs) - **Alexandre Lacoste, Antoine Lafon**

Orchestre - **Les Ambassadeurs - La Grande Écurie**

À LIRE AVANT LE SPECTACLE

Par **Agnès Terrier**

Si Charles Perrault et les frères Grimm semblent dominer l'avènement littéraire du conte de fées aux extrémités du XVIII^e siècle, le genre s'est en vérité épanoui sous la plume de femmes. Comme le roman épistolaire, le conte était plus accessible aux dames que les écritures nobles, en prose ou exposées (le théâtre) quasi réservées aux hommes. Conte et roman servaient l'expression de l'intime, périmètre féminin. Mais ils s'avéraient aussi de formidables lieux d'invention. Raison pour laquelle les hommes ont bientôt rejoint les femmes de lettres, pour les supplanter en notoriété comme en production.

Pour une Marie-Catherine d'Aulnoy remise en lumière en 2022 par l'Agrégation de Lettres, combien d'autrices de qualité oubliées ! Leurs écrits demeurent, qui sont souvent centrés sur de valeureuses protagonistes. La fiction leur a permis d'accorder l'héroïsme au féminin.

Il en va ainsi de *La Belle et la Bête*. Signé Mme de V*** à sa parution en 1740, ce conte est popularisé à partir de 1756 par la version de Mme Leprince de Beaumont - aïeule d'un conteur plus fameux, Prosper Mérimée.

Bien des mythes et des légendes ont mis en scène l'accouplement monstrueux d'une bête sauvage avec une femme, au point que l'association sexualité/bestialité structure notre imaginaire. À l'époque moderne, le conte est un « miroir magique qui reflète certains aspects de notre univers intérieur et des démarches qu'exige notre passage de l'immaturité à la maturité » (Bettelheim). Il se veut aussi outil moral. Face à la Bête, la Belle se révèle parée de trois vertus : la modestie, la fidélité et le courage. De quoi servir à l'éducation des filles, en un temps où elles ne choisissent guère leur mari.

Deux académiciens font la fortune scénique de *La Belle et la Bête*, Nivelles de La Chaussée puis Marmontel, le premier à la Comédie-Française en 1742, le second à la Comédie-Italienne en 1771. Auteur de *Contes moraux* qui commencent à paraître en 1755, Marmontel reprend à Nivelles la transposition de l'intrigue dans l'Orient des *Mille et Une Nuits* : la Belle est devenue Zémire, la Bête Azor. Plutôt que Bagdad, Marmontel choisit le détroit d'Ormuz. Sa pièce est en effet destinée à être mise en musique, et l'univers marin favorise tempête, nuées, naufrage, des ingrédients prisés par la scène lyrique, toujours plus spectaculaire au XVIII^e siècle.

Composée par Grétry, l'œuvre de Marmontel est créée sous la forme d'une comédie-ballet en 1771, par les interprètes de la Comédie-Italienne.

« Je suis homme sous la figure d'une bête. Combien y a-t-il de bêtes sous la figure d'un homme ? »

Marie-Catherine d'Aulnoy

La Comédie-Italienne, troupe officielle, a absorbé neuf ans plus tôt son rival l'Opéra-Comique, que son indépendance fragilisait, mais dont le dynamisme esthétique reste fécond. Le genre comique répond à l'esprit des Lumières, au goût croissant du public pour un art plus sensible et plus direct. De proportions d'abord modestes, l'opéra-comique – qu'on appelle plutôt « comédie mêlée d'ariettes » – a gagné en qualités littéraires et musicales.

Avec Marmontel et Grétry, ce genre neuf, qui alterne parlé et chanté, prétend désormais se hausser au niveau de l'opéra : *Zémire et Azor* présente quatre actes, des ballets, des scènes spectaculaires, des dialogues parlés versifiés, et une partition aussi raffinée que variée.

L'officialisation/absorption de l'Opéra-Comique lui permet de produire certaines de ses premières

à la Cour, où l'administration des Menus-Plaisirs a, en deux siècles, transformé les distractions du monarque en véritable politique culturelle. Ainsi, témoigne Casanova, « Louis XV conduit avec lui tout ce qui peut contribuer aux plaisirs des ministres et de sa Cour : il se fait suivre par les Comédiens-Français, les Comédiens-Italiens, et par ses acteurs et actrices de l'Opéra. Pendant six semaines, Fontainebleau est beaucoup plus brillant que Versailles ». À Fontainebleau, où l'on passe la saison de la chasse, une salle aménagée dans l'aile de la Belle Cheminée accueille les pièces nouvelles des trois troupes royales, qui font ensuite les beaux soirs des théâtres de la capitale.

Grétry, qui a rejoint le dispositif en 1770, dédie *Zémire et Azor* à la comtesse du Barry. La favorite du vieux roi s'implique moins

dans la vie culturelle que jadis la Pompadour, mais c'est habile : d'après la pièce, la Belle est sage et le Monstre vertueux. Dédier l'œuvre à la dauphine de 16 ans, Marie-Antoinette, eût été de mauvais goût : il est notoire que son mariage avec l'héritier du trône n'a pas encore été consommé.

Les rôles-titres sont interprétés par les étoiles de la troupe comique, la soprano Marie-Thérèse Laruette (née Villette) et la haute-contre Clairval, tandis que les non moins fameux Joseph Caillot et Jean-Louis Laruette interprètent Sander et Ali. Comme Marie-Jeanne Trial née Milon et Pétronille-Rosalie Beaupré, respectivement sœurs de *Zémire*, tous sont des comédiens aguerris et des chanteurs émérites, qui ont l'âge de leurs personnages. Le costumier Louis-René Boquet et le chorégraphe Gaëtan Vestris parachèvent la distribution.

Le lendemain de la première, le 9 novembre 1771, la petite dauphine félicite Grétry. Elle lui avoue avoir rêvé de sa famille, lointaine et éparpillée, apparue par magie dans le reflet d'un tableau, comme *Zémire* en fait l'expérience à l'acte III. C'est Marmontel qui a mis au point ce trucage, véritable préfiguration de nos rendez-vous en visio. Cette scène aussi féerique qu'émouvante va enthousiasmer les Parisiens à la Comédie-Italienne à partir du 16 décembre. Tout comme, dans un autre esprit, la mise en musique des bâillements d'Ali, osée par Grétry au début de l'acte I. Magie et trivialité, intempéries et lyrisme, action et méditation : le genre prend tout en charge.

Divertissements à la fois royaux et populaires, les opéras-comiques sont diffusés par l'Opéra-Comique, mais aussi par des diplomates et des correspondants, comme Charles-Simon Favart qui remplit cette fonction pour les théâtres de Vienne. En France, *Zémire et Azor* devient pour un quart de siècle le cinquième opéra-comique le plus joué en province. Il envahit aussi les salons grâce à la publication par dizaines d'airs séparés, de transcriptions et

d'arrangements pour toutes sortes de formations de chambre, tandis que circulent des éditions illustrées du livret, qui inspirent à leur tour gravures et cartons de tapisseries. En Europe, *Zémire et Azor* est traduit, ou monté en français, avec la musique originale ou une nouvelle composition locale, dans les théâtres urbains comme devant les monarques. Mozart en possède la partition ; sa belle-sœur Aloysia Weber chante *Zémire*.

Conte de fée – une Fée cruciale mais discrète comme les aiment les Lumières –, l'œuvre annonce les pièces dites « à sauvetage » qui feront florès à l'époque révolutionnaire : celles où la vertu et la fidélité triomphent des coups du sort et de l'arbitraire. Ce qui explique que l'ex-Comédie-Italienne redevenue l'Opéra-Comique la maintient à l'affiche jusqu'en 1802. À l'époque romantique en revanche, elle n'est plus portée que par le désir des premiers ténors de se grimer en monstre, tandis que l'Opéra y puise en 1824 l'argument d'un ballet-pantomime sans lendemain, écrit par Scribe et composé par Schneitzhoeffter.

Adolphe Adam a beau le réorchestrer au goût du jour en 1846, le titre disparaît peu après de la programmation.

Lorsque Mady Mesplé l'enregistre plus d'un siècle plus tard, en 1974, ce n'est pas à l'Opéra-Comique, mais avec le Chœur et l'Orchestre de chambre de la Radio-Télévision Belge, en hommage à la naissance liégeoise du compositeur.

Avec *Zémire et Azor*, l'opéra-comique s'est affirmé au XVIII^e siècle comme la production esthétique la plus à même de rallier les publics du continent. On y voit une jeune fille faisant le lien entre un marchand, un esclave et un prince, une âme passant de l'enfance à l'âge adulte, assumant sa vie intérieure dans les épreuves de la réalité. Jalon de notre histoire culturelle, l'œuvre a conservé la puissance du conte.

Surtout servie par les artisans du rêve et de la magie que sont Michel Fau, Hubert Barrère et Louis Langrée, à la tête d'interprètes complets, tous désireux de faire de la rencontre des vers, des broderies et des sonorités instrumentales un langage commun et sensible.

ARGUMENT

ACTE I

Au retour d'un voyage dans le golfe d'Ormuz, Sander, un négociant perse, est surpris par un orage. Il se réfugie avec son esclave Ali dans un palais aussi somptueux que désert, où leur est servi un festin. Avant de lever le camp, Sander veut cueillir une rose pour sa fille Zémire quand apparaît un homme effrayant, à l'allure bestiale. C'est le prince Azor, roi de Kamir et maître des lieux. Sander devra payer de sa vie le vol de la rose. Il obtient cependant le droit de revoir ses filles, à la condition que l'une d'elles se livre à sa place au terrible Azor.

ACTE II

Zémire, Fatmé et Lisbé attendent leur père Sander en rêvant aux cadeaux qu'il leur a promis. Fatmé et Lisbé ont des désirs très matériels tandis que Zémire n'a demandé qu'une rose en gage d'affection. Hélas, Sander rentre ruiné. Seule à recevoir son présent, Zémire comprend que son

père n'est pas uniquement affecté par ses affaires. Elle fait avouer à Ali l'affreux pacte, puis force l'esclave à l'accompagner chez Azor, tandis que Sander, qui a décidé de se sacrifier, s'effondre de sommeil.

ACTE III

En son palais, Azor déplore le sort dont l'a frappé une Fée : seul l'amour pourrait le délivrer de sa monstruosité. Il se cache à l'arrivée de Zémire, dont le courage se mue en confiance lorsqu'elle découvre le goût de son hôte. L'apparition d'Azor la fait défaillir d'horreur : il la prie donc de l'écouter sans le regarder. Émue par sa dignité, sa douceur et sa générosité, elle accepte de chanter pour lui. Il lui offre en retour de revoir sa famille dans un tableau magique, lequel révèle à Zémire que son père meurt d'inquiétude. Elle obtient de rentrer une heure chez elle, contre la promesse de revenir.

ACTE IV

Après avoir rassuré son père, Zémire veut retourner auprès de celui qu'elle qualifie désormais d'ami. Sander redoute un piège maléfique et elle a bien du mal à échapper à sa famille. Cependant Azor resté seul dépérit. Zémire parvient à le retrouver dans son jardin et lui avoue son amour. Aussitôt, le charme est rompu : Azor redevient un beau prince et lui offre de partager son trône. La Fée ramène sa famille à Zémire, et proclame la supériorité de la bonté sur la beauté.

UN THÉÂTRE MUSICAL OUVERT À TOUS

Entretien **avec Louis Langrée**

COMÉDIE-BALLET, OPÉRA-COMIQUE, COMÉDIE MÊLÉE D'ARIETTE... LES GENRES NE SONT PAS ENCORE STABILISÉS À L'ÉPOQUE DE GRÉTRY POUR QUALIFIER *ZÉMIRE ET AZOR*.

“ Formellement, il s'agit d'un opéra-comique qui alterne parlé et chanté. Mais l'écriture versifiée du livret empêche qu'on y pratique les larges coupes qui habituellement permettent de resserrer les dialogues parlés. Heureusement, ce merveilleux texte de Marmontel n'en a pour ainsi dire pas besoin, et nous en avons très peu fait.

Louis Langrée
Direction musicale

Il nous incombe de restituer le langage et le sens de cette œuvre, l'une des plus importantes de Grétry. À l'instar de son contemporain Gluck, Grétry occupe une place charnière dans cette époque qui bascule des Lumières au romantisme. Il débute dans l'ombre de Rameau, génie baroque, et meurt au moment où le jeune Berlioz découvre la musique. *Zémire et Azor* est une pièce d'entre deux époques. En témoignent la scène de la lettre de Sander et le dernier récitatif d'*Azor* : réduit à une extrême solitude, chaque personnage laisse son âme s'épancher, ce qui donne lieu à deux passages d'une écriture musicale très originale. C'est un monde sensible nouveau qui s'ouvre, une vision presque pré-berliozienne.

QUELLE EST VOTRE CLÉ D'INTERPRÉTATION ?

“ L'attention permanente au poids des paroles et à la dynamique des échanges. Ce sont eux qui structurent l'œuvre : le passage du parlé au chanté devient inéluctable dès que l'émotion envahit un personnage. La même dynamique préside au choix des tonalités : le premier air d'*Ali*, *allegro* en *ré* majeur, passe après quelques phrases parlées au *mi* bémol majeur. Cela doit orienter l'interprétation des dialogues : il faut, à l'approche d'un numéro musical, monter d'un cran l'énergie des échanges parlés. Le continuum émotionnel résout en quelque sorte la discontinuité formelle.

Dans l'opéra du XVIII^e siècle, chaque récitatif sec (accompagné du clavecin) est ponctué par une cadence qui annonce l'arrivée de l'orchestre. Dans l'opéra-comique, on doit rechercher l'enchaînement naturel des composantes parlées et chantées. Pendant les répétitions, avec les interprètes, on construit le crescendo qui rend irrésistibles l'entrée de l'orchestre, puis celle du chant. D'où l'intérêt de collaborer avec un homme de théâtre comme Michel Fau, qui a un sens musical extraordinaire.

Philippe Talbot
Azor

Julie Roset
Zémire

Marc Mauillon
Sander



COMMENT TRAVAILLEZ-VOUS CONCRÈTEMENT L'ALTERNANCE PARLÉ/CHANTÉ ?

“ L'analyse de chaque situation scénique où le dialogue s'enchaîne au numéro musical nous a amenés à distinguer plusieurs critères. Quelle est la longueur de l'introduction orchestrale ? Qui dit la dernière réplique parlée : celui qui va chanter ou son interlocuteur ? Dans ce dernier cas, l'air est-il chanté en réponse ou en réaction à la réplique parlée ? Et la réaction est-elle connectée à l'échange ?

Lorsque Zémire chante « Rose chérie, aimable fleur » en réaction à la réplique de Sander « Oui, qu'elle te soit chère / Elle me coûte assez », elle est toute à l'émotion de recevoir ce gage d'affection de son père. Une musique qui commence trop tôt paraît connectée à Sander, mais il y a un hiatus si elle commence trop tard. Il faut donc donner à l'échange une tonalité, un rythme et un débit particuliers.

À d'autres moments, la musique peut commencer avant la fin du parlé, dans un fondu-enchaîné. Lorsque Sander veut écrire sa lettre d'adieu, il renvoie Ali puis reste seul à soupirer : « Du poids de ma douleur je me sens accablé ». La musique qui introduit son air « Je vais faire encore un voyage » peut débiter sur cette confidence. Cela produit un degré intermédiaire qui s'apparente au mélodrame – lequel, techniquement, consiste en la superposition du parlé à une musique d'orchestre.



Une telle anticipation musicale est possible pour les n° 3 (Ali : « Ah ! le charmant breuvage... » puis son air « Les esprits dont on nous fait peur... ») ; n° 5 (Sander : « C'est à moi que mon père daignait penser en la cueillant » puis son air « La pauvre enfant ne savait pas... » où la phrase parlée doit d'une certaine façon déjà être en *fa mineur*) ; n°6 (Azor : « Reprends-la : je le veux / Et qu'elle soit pour tous deux / Le garant mutuel de la foi qui nous lie » puis son air « Ne va pas me tromper ») ; n° 10 (Ali : « De ma frayeur je ne suis point remis. / Mon pauvre maître, il a promis... / Et le moyen de s'en dédire ? » puis son air « Plus de voyage qui me tente »). Près d'un numéro sur deux peut ainsi débiter en *tuilage*, sans retoucher en rien la partition.



Sahy Ratia
Ali

CE TRAVAIL SUR LES TRANSITIONS SEMBLE TROUVER UNE CORRESPONDANCE DANS LA SUCCESSION DES DÉCORS...

“ En effet, l’opéra baroque pariait sur l’émerveillement et privilégiait les changements de décor à vue. Dans les années 1770, les châssis, frises et toiles représentant la riche salle à manger d’Azor ont dû glisser derrière ceux représentant la modeste demeure de Sander. De même pour les tableaux suivants. Le livret de Marmontel use d’ailleurs de la magie pour la plupart de ces transitions : une nuée ramène Sander chez lui, un anneau transporte Zémire, un cadre s’anime grâce à un trucage de type miroir sans tain.

À la fin de l’acte I, l’apparition visuelle du nuage (descendant des cintres) devait se doubler d’un effet sonore, juste avant l’exclamation d’Ali « Un nuage ! ». Or rien ne l’indique dans la partition. J’ai eu le privilège de diriger *Zemire och Azor* en 1993 au théâtre historique du château de Drottningholm (près de Stockholm) : chaque mouvement de la machinerie d’époque fait vibrer le bâtiment tout entier. Nous pouvons retrouver cette émotion en impliquant l’orchestre sur les pages parlées : une vibration dans la fosse est créatrice d’atmosphère.

LE MAÎTRE MOT DE L'OPÉRA-COMIQUE, C'EST L'ÉQUILIBRE ?

“ Le librettiste a écrit une poésie éminemment musicale. Le compositeur, lui, « pensait théâtre ». Toute intervention musicale dans la comédie est motivée par une situation ou un état. Il faut resserrer les composantes de l'œuvre tout en prenant soin de ménager les silences et les respirations.

En musicien de la langue, Michel Fau veille à ce que les dialogues parlés ne soient pas précipités, ou trop ponctués, ce dont nous protège la notation musicale des paroles chantées. Il s'agit ainsi d'assouplir l'alternance parlé/chanté en favorisant une fluidité à laquelle contribue le mélodrame. Rupture, enchaînement ou tuilage entre déclamation et musique, tout est dramatique. Parlé ou chanté, tout n'est qu'émotion. Le même travail pourrait se justifier sur l'ensemble du répertoire d'opéra-comique.





LE GENRE APPARAÎT AINSI PARTICULIÈREMENT CRÉATIF.

“ Il offre une liberté d'interprétation similaire à celle que propose le répertoire baroque, comme l'exposait Philippe Beaussant dans *Vous avez dit baroque ?* (1988). Les interprètes ont le choix de nombreux moyens d'expression. Chaque numéro de la partition, avec sa ligne mélodique et son chemin harmonique, indique les modulations de couleur et de tonalité que peut prendre la musique de la parole.

Rappelons par ailleurs que les interprètes de Grétry, comme plus tard de Bizet, vouaient leur carrière au genre opéra-comique, *Singspiel* ou *opera buffa*. Véritables collaborateurs des musiciens, ils faisaient de leur interprétation un tout organique, et les dialogues parlés étaient tout sauf des moments d'attente ou de liaisons. D'où les fines coutures auxquelles nous nous livrons entre paroles et musique.

Mon travail sur les opéras avec récitatifs de Gluck, de Mozart, m'a donné le goût de cette alchimie. Notre sensibilité contemporaine exige un langage commun, une vocalité où le chant est dans la parole et la parole dans le chant. C'est à cet art que l'Académie de l'Opéra-Comique sera vouée.



PARLEZ-NOUS DES PERSONNAGES.

Proche d'un Belmonte (*L'Enlèvement au sérail*) ou d'un Tamino (*La Flûte enchantée*), Azor est un ténor à la voix riche et à l'ambitus important. Il ne participe à aucun ensemble chanté, ce qui marque l'isolement auquel la Fée l'a condamné. Son langage musical annonce le romantisme, comme dans son récitatif et air du dernier acte, « Le soleil s'est caché dans l'onde ».

Comme Don Alfonso (*Così fan tutte*), l'âge avancé de Sander le voue à une écriture de style ancien, plus baroque.

Davantage qu'une colorature, Zémire est une Pamina (*La Flûte*). Dramaturgiquement, elle a la même faculté de dialoguer avec tous les protagonistes, de l'esclave au prince. Il faut à son interprète une voix lumineuse, l'art de suspendre les phrases et le goût du merveilleux.

ET L'ORCHESTRE ?

“ Au XIX^e siècle, on a reproché à Grétry sa simplicité. Or il la revendiquait, estimant que chaque auditeur devait pouvoir inventer son propre contrepoint. Cet esprit d'ouverture est stupéfiant à une époque où il fallait prouver sa science et éblouir par sa virtuosité.

Très souvent, les premiers et seconds violons jouent à l'unisson, doublés par les flûtes ou les hautbois. La basse est partagée par les contrebasses, violoncelles, altos et bassons qui jouent la même ligne en octaves. Mais au milieu de cette écriture, il y a des surprises de raffinement. Si l'Orient est absent de cette intrigue perse, Grétry a le goût des contrastes et saisit toutes les occasions de faire théâtre. Les bassons bâillent quatre notes avec Ali, deux clarinettes colorent le tableau magique, une longue note aux altos délivre une plainte sur l'air d'Azor, etc. Parce qu'il y a une grande économie de couleurs, chaque intervention produit un effet extraordinaire.

Jouer Grétry dans la salle Favart est un pari. Il n'est pas question « d'enrichir » l'harmonie ni d'ajouter un pianoforte ou un clavecin. Il faut assumer la simplicité revendiquée par Grétry. Son écriture, qui peut sembler naïve, exige beaucoup de soin : c'est une musique à sculpter et à ciseler.





L'ART DE GRÉTRY, C'EST... ?

“ Grétry pensait théâtre : son art avait vocation à colorer le théâtre et à « parler plus haut ». Il a utilisé la simplicité, comme Gluck la tragédie, comme agent d'invention théâtrale. Sa force, c'est le renoncement aux artifices (il les laisse à la scène). Sa simplicité va à l'essentiel. Son langage, direct et accessible, était démocratique, d'où son succès à l'époque : comme Offenbach plus tard, il écrivait des airs inoubliables et immédiatement populaires.

Si l'écriture paraît rudimentaire, c'est aussi pour laisser place et liberté à l'interprétation et à la réception. Profitons-en !

INTENTIONS

Entretien **avec Michel Fau**



MICHEL FAU, QU'EST-CE QUI VOUS A SÉDUIT DANS LE PROJET DE REMONTER ZÉMIRE ET AZOR DE GRÉTRY ?

“ Tout à la fois travailler avec Louis Langrée, retrouver l'Opéra-Comique où j'ai déjà mis en scène *Ciboulette* et *Le Postillon de Lonjumeau*, et revenir à la forme opéra-comique que j'aime tant.

Le fond de l'histoire, à dimension psychanalytique, est passionnant. L'œuvre aborde le mystère de la séduction – ou comment il est possible d'être troublé(e) par quelqu'un de laid. Comme l'écrit Oscar Wilde dans *Salomé*, « le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort ». C'est un sujet classique en littérature : on peut être séduit par des gens différents, repoussants, qu'en toute logique on devrait détester. Parce que Zémire est toute jeune, et parce qu'Azor est monstrueux, le trouble est ici terrible. Et à double-sens par le défi que la Fée a lancé au prince avant le début de la pièce : « C'est laid et repoussant que tu auras à séduire une femme. » Quels enseignements on peut tirer d'une telle histoire !

Enfin, la musique m'a énormément plu : c'est la condition *sine qua non* pour accepter un projet lyrique.

COMMENT SE PRÉSENTE LE LIVRET, DONT MARMONTEL ÉTAIT SI FIER ?

“ L’écriture poétique, magnifique, se déploie dans un respect scrupuleux des règles classiques, avec l’alternance si musicale des rimes féminines et masculines. Le livret a même ceci de particulier qu’il est entièrement versifié : normalement, les dialogues parlés d’opéra-comique sont écrits en prose. Je mène avec les interprètes un travail approfondi sur cet aspect de l’œuvre : il faut établir ensemble la meilleure façon de dire le texte, en cherchant la vérité mais aussi le lyrisme et la folie de cette langue.

Ce qui est aussi très beau dans la pièce, c’est qu’elle mélange le tragique et le grotesque. L’univers de Zémire est héroï-comique. Les scènes de farce reposent sur le valet Ali et sur les deux sœurs, dont la futilité prête à rire. Le personnel dramatique comporte enfin un rôle pathétique, celui de Sander, le père de Zémire, et un rôle tragique, celui du noble Azor, que marquent la malédiction et la fatalité. Cette combinaison est génératrice de contrastes, de variété et de poésie.

Michel Fau
Mise en scène



Y A-T-IL DES AMÉNAGEMENTS À FAIRE DANS LE TEXTE ?

“ J’ai fait de légères coupes dans certains dialogues parlés afin d’éviter que les interprètes se retrouvent à chanter ce qu’ils viennent de dire. Pour autant, j’apprécie les répétitions dans le chant, pour l’exercice de variation auquel elles nous invitent. S’il y a répétition, ce n’est pas pour rien. Elles sont à traiter comme les vocalises : il ne s’agit pas de virtuosité, mais de l’ultime mode d’expression lorsqu’on traverse certaines émotions. Je ne conçois pas la technique détachée de l’interprétation : celle-ci doit guider celle-là. Il m’arrive de dire aux acteurs de théâtre : si on ne vous entend pas au troisième balcon, ce n’est pas qu’un problème technique, c’est parce que vous n’incarnez pas l’état demandé par le texte.



COMMENT TRAVAILLEZ-VOUS AVEC LES INTERPRÈTES ?

Philippe Talbot et Sahy Ratia, que j'ai rencontrés sur la production du *Postillon de Lonjumeau*, sont des interprètes formidables. J'admirais déjà Marc Mauillon. Et j'ai découvert Julie Roset. Je suis heureux de travailler avec des artistes qui n'ont pas peur de faire des choses extravagantes ou radicales. Par exemple, le jeu face public, que j'affectionne.

Il se trouve que *Ciboulette* et *Le Postillon de Lonjumeau* mettent tous deux en scène la façon dont le rôle-titre devient artiste lyrique. On doit alors assumer qu'on est au théâtre, et j'ai utilisé le chant face public dans les deux spectacles. De façon plus générale, j'aime ce mode de jeu qui fonctionne comme un gros plan de cinéma, et j'en use régulièrement.

Ces moments de contact avec le public sont pertinents dans *Zémire* et *Azor*. La Bête bénéficie de véritables airs tragiques seule en scène. Il y a aussi ce moment où elle demande à la Belle de chanter, de s'offrir en concert. Les airs de virtuosité pure, il faut les assumer : ce sont des shows.

À sa création, l'œuvre s'affichait comme un opéra-ballet. Mais les ballets d'opéra, c'est compliqué et lourd : à l'ancienne ça peut être ennuyeux, mais avec un langage chorégraphique moderne cela paraît plaqué. À cet univers féérique, il fallait une chorégraphie à la fois raffinée et acrobatique : je la confie à deux danseurs qui sont les deux génies dansants de la suite d'*Azor*.



Enfin, plus modestement, je joue le rôle de la Fée maléfique, celle qui a envoûté Azor. C'est un personnage qui pèse sur toute l'intrigue mais qui n'apparaît qu'à la fin, un tout petit rôle parlé de quatre répliques, bien plus modeste que la diva que j'interprétais dans *Ciboulette*, mais qui me convient bien puisque c'est moi qui tire les ficelles !

HUBERT BARRÈRE FAIT UNE INFIDÉLITÉ À LA MAISON LESAGE POUR CRÉER LES COSTUMES ET LES DÉCORS DU SPECTACLE.

“ C’est une idée de Louis Langrée et la perspective de cette collaboration m’a enthousiasmé. Hubert est un spécialiste du corset, or je ne trouve rien de plus beau en matière de costume que cette pièce vestimentaire, longtemps portée autant par les hommes que par les femmes. Le corset est un marqueur du costume aristocratique au XVIII^e siècle : c’est le XIX^e siècle qui l’a dissimulé et transformé en sous-vêtement.

Dans *Zémire*, je m’efforce de réinventer le XVIII^e siècle, et non de le reconstituer ou de le moderniser : je veux en offrir une vision rêvée. Mon imagination travaille à partir de l’œuvre elle-même. Ainsi, la didascalie initiale mentionne que « la scène est en Perse, alternativement dans un palais de fée, et dans une maison de campagne très simple, sur le golfe d’Ormuz. » Or sur la petite île d’Ormuz, aujourd’hui iranienne, la terre a une couleur si rouge – en raison de la présence de minerais de fer – qu’elle colore l’eau de la mer.

Nous ne pouvions que faire usage d’une telle teinte qui donne son caractère au spectacle. J’aime jouer de la couleur. Pour *Ciboulette* de Reynaldo Hahn, on passait du noir et blanc à la couleur au moment où l’héroïne entrait en scène. J’aime aussi les contrastes, comme celui que créera l’apparition de la Bête, vêtue de noir dans le décor rouge, ou encore ceux que produiront les lumières.

Nous opposons le désert, où le commerçant Sander circule librement, et le château avec son jardin, où Azor, prince maudit, vit reclus, et où Zémire accepte d’être enfermée à son tour. L’œuvre nous invite aux contrastes avec son jardin magique à la française, mais aussi ses nocturnes et son orage. Je trouve par ailleurs intéressant d’exploiter la lumière de la rampe et d’en réinventer les usages : du chaud au froid par exemple, parce que cela produit un jeu plus inquiétant, plus désincarné.

Il s’agit d’un conte : nous voulons mettre en œuvre la magie constitutive de la dramaturgie, et combiner l’élégance raffinée et la fantaisie avec le moindre accessoire mentionné par le livret (on joue les situations au pied de la lettre) et certaines références qui confinent au cliché. Par exemple, les nuées sont très importants : toute une scène se déroule pendant un orage ; les protagonistes voyagent sur un nuage... À nous de les réinventer avec des matériaux modernes, sans tomber dans le piège des toiles peintes. En scénographie comme en lumière, voilà ce qui m’intéresse, avec Citronelle Dufay, l’une de mes fidèles collaboratrices, et aujourd’hui avec Hubert : réinventer un XVIII^e siècle de rêve et un Orient de fantasme avec les moyens d’aujourd’hui. L’idée étant d’offrir des écrans aux interprètes.





ET LES COSTUMES ?

“ Là aussi, on joue avec les références qu'on mélange. Le père et le valet sont en costumes plutôt orientaux, alors que la Belle et ses sœurs sont vêtues à la française. Hubert a choisi des étoffes extraordinaires et la Belle a vraiment une robe sublime. Ses costumes tiennent à la fois du XVIII^e et du *New Look*. Je m'inspire moi-même de ces films qui reconstituaient le XVIII^e siècle avec l'esthétique de leur époque, comme le *Casanova* de Fellini ou le *Don Giovanni* de Losey.

Le costume de la Bête présente un enjeu particulier. Marmontel tenait à ce qu'il soit assez noble pour accéder à une sorte de beauté. D'après nous, le personnage doit être franchement repoussant, sinon on ne peut comprendre l'effroi de Zémire. N'oublions pas que son séjour chez lui constitue le châtiment de son père. Nous avons choisi de donner à Azor l'aspect répugnant d'un insecte muni de griffes et de pattes, évoquant le Gregor Samsa de *La Métamorphose* de Kafka. Bien sûr, nous faisons aussi le rapprochement avec *Elephant man* tel que la pièce de Bernard Pomerance (créée à Broadway en 1977) l'a mis en scène : un être monstrueux, mais dont la fragilité et l'authenticité éveillent progressivement la compassion.

C'est un rôle vraiment tragique. Doué de pouvoirs magiques, sauf pour se libérer de son sort, Azor souffre de son état et rêve de retrouver forme humaine, ce qui n'est pas sans rappeler certains héros Marvel, comme Hulk ou Ben Grimm.

Que dissimule sa laideur ? Que révélera-t-elle si elle se dissipe ? Comment l'épreuve aura-t-elle transformé l'homme qu'il était ? Le personnage est profondément meurtri par l'expérience de la bestialité. C'est formidable d'explorer tout ce que le mythe raconte, et Grétry a composé pour Azor des airs magnifiques.



COMMENT APPRÉCIEZ-VOUS LA MUSIQUE DE GRÉTRY ?

“ Grétry est vraiment un compositeur de la fin du XVIII^e siècle, de cette période transitoire très particulière, entre le XVII^e qui visait au sublime et le XIX^e qui invente le romantisme. La création musicale s'avère alors plus riche et plus complexe que la création théâtrale : le siècle des Lumières est un laboratoire de genres et de formes musicales.

Grétry est un compositeur assez classique, dont les fulgurances sont vraiment surprenantes. Il a tourné la page de la tragédie en musique des Lully et Charpentier pour revendiquer la simplicité et un art au plus près des mots, des situations et des sentiments. Pour moi, il était aussi conteur que musicien.



Théotime Langlois
de Swarte
Assistant musical





ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY

(1741-1813)

André-Ernest-Modeste Grétry naît à Liège le 11 février 1741, neuf ans après Haydn, quinze ans avant Mozart. Le triple prénom est une tradition dans la famille de son père violoniste. Liège est alors une principauté opulente, dirigée par un prince-évêque éclairé, Franz Karl von Velbrück. Son annexion par la France en 1795 fera de Grétry un citoyen français.

André intègre la maîtrise de l'église Saint-Denis, où les enfants sont maltraités : il en tirera une conception humaniste de l'éducation. Victime de deux accidents, l'adolescent fragile et tuberculeux étudie ensuite à la collégiale Saint-Paul et commence à composer. Il se passionne pour le théâtre alors que se sédentarise une excellente troupe italienne, dirigée par Giovanni Croza et Natale Resta. Pergolèse et le répertoire d'*opera buffa* lui montrent la voie d'une expression musicale simple, pariant sur l'émotion.

En 1760, la principauté l'envoie en résidence à Rome, au collège Darchis. Aux leçons du maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran succède un séjour à Bologne, dans l'académie du fameux Padre Martini. De retour à Rome, Grétry donne ses premiers intermèdes au Teatro Aliberti pour le carnaval de 1765 : le grand Piccinni le remarque. Mais à la lecture de *Rose et Colas*, un opéra-comique parisien de Monsigny sur des paroles de Sedaine, Grétry décide de rallier Paris.

Étape à Genève : il donne des leçons, trouve un mécène en Lord Abington, et appréhende ce nouveau genre français au théâtre : « J'entendis des opéras-comiques pour la première fois. *Tom Jones*, *Le Maréchal*, *Rose et Colas* me firent grand plaisir lorsque j'eus pris l'habitude d'entendre chanter le français, qui m'avait d'abord paru désagréable. »

Rêvant d'un livret, il a l'audace de solliciter... Voltaire, qui vit à Ferney : « Monsieur, un jeune musicien voudrait essayer ses faibles talents sur une langue que vous enrichissez chaque jour de vos productions immortelles. Je demande en vain aux gens d'esprit : les Muses sont sans doute réfugiées chez vous ! » À défaut d'un livret, il gagne un ami, et se rabat sur une pièce de Favart écrite pour Blaise. Il constate que « la langue française est aussi susceptible d'accent qu'aucune autre » et fait jouer *Isabelle et Gertrude* à Genève en 1766. « Allez à Paris, c'est là que l'on vole à l'immortalité », lui conseille Voltaire.

Grétry s'y installe, deux ans après la mort de Rameau. Il vit près du Palais-Royal (que peindra Diderot dans *Le Neveu de Rameau*), se fait des amis dans le milieu de la presse et de *L'Encyclopédie*. À l'Opéra, (hébergé aux Tuileries après l'incendie du théâtre du Palais-Royal), il préfère

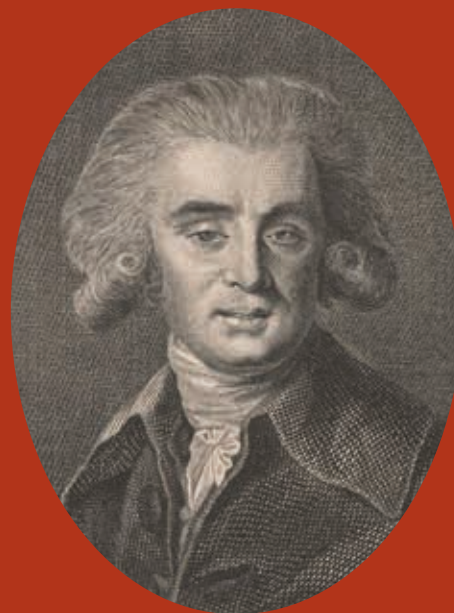
l'Opéra-Comique – qui a fusionné en 1762 avec (et pris le nom de) la Comédie-Italienne. Installée à l'Hôtel de Bourgogne (rue Mauconseil), cette troupe emmenée par Justine Favart donne un soir sur deux son répertoire, où les pièces en vaudevilles cèdent le pas au genre nouveau, la « comédie mêlée d'ariettes », avec des partitions originales signées Philidor, Duni, Monsigny.

Le comte de Creutz, ambassadeur de Suède qui tient salon rue de Grenelle, devient son protecteur enthousiaste et le restera jusqu'en 1783. Creutz lui présente Marmontel, conteur et auteur dramatique combattif et ombrageux. Après l'insuccès des *Mariages samnites*, Grétry se révèle à la Comédie-Italienne en 1768 avec *Le Huron*, d'après *L'Ingénu* de Voltaire. Marmontel, qui a préféré l'anonymat, en conçoit une jalousie maladive. Le succès se répète en 1769 avec *Lucile*, dont l'air « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? » émeut le public et inspirera à Vieuxtemps son *Concerto pour violon n°5*. Puis paraît *Le Tableau parlant*, d'esprit bouffe : Grétry a obtenu de le dédier au duc de Choiseul, ministre de Louis XV, futur donateur du terrain aujourd'hui occupé par l'Opéra-Comique (où Choiseul fera tracer la rue Grétry en 1780).

Un an plus tard, Grétry est convié à Fontainebleau par l'intendant des Menus-Plaisirs du roi. Pour la saison de la chasse, deux comédies sont créées devant la Cour, puis reprises à Paris : *Les Deux Avars* et *L'Amitié à l'épreuve* (livret de Favart). L'occasion a permis de rencontrer Marie-Antoinette, qui vient d'épouser le dauphin, et Louis XV (« Le roi me regarda et dit tout haut que j'avais mauvais visage. N'est-il pas agréable de s'incliner et de partir après un tel compliment ? »). Grétry est assez assuré de son avenir pour épouser la peintre Jeanne-Marie Grandon, fille du professeur de Greuze.

Après l'échec de *L'Ami de la maison* (avec Marmontel), *Zémire et Azor* remporte le succès à Fontainebleau en novembre 1771, suivi d'un triomphe à Paris. Madame d'Épinay, amie de Rousseau, présente Grétry à Sedaine, qu'il admire : ils créent *Le Magnifique* à la Comédie-Italienne en 1773, puis le redonnent à la Cour, tandis que *Céphale et Procris*, ballet héroïque conçu avec Marmontel et Vestris, est d'abord donné à Versailles, puis à l'Opéra.

En 1774, invité par l'Opéra et soutenu par la dauphine, Gluck présente *Iphigénie en Aulide* puis *Orphée et Eurydice* : « Les succès de l'auteur



Version gravée, pour la diffusion, du portrait de Grétry par Élisabeth Vigée Le Brun

d'*Orphée* ont paru éclipser Grétry chez un peuple qui n'a jamais eu qu'une idole à la fois », observe La Harpe.

Mais aussitôt reine, Marie-Antoinette nomme Grétry « directeur de sa musique particulière ». C'est le seul office qu'il occupera à la Cour, jaloux de son indépendance : « Il m'eût été impossible d'obéir aux ordres ineptes d'un ministre ignorant. »



La reine sera même la marraine de sa plus jeune fille. Dernière collaboration avec Marmontel, *La Fausse Magie* échoue en 1775.

D'autres créations mineures suivent jusqu'en 1778 où un nouveau collaborateur, Thomas d'Hèle, relance le succès, avec *Le Jugement de Midas*. Voltaire se réjouit : « La Cour a dénigré tes chants / Dont Paris dit des merveilles ; / Grétry, les oreilles des grands / sont souvent de grandes oreilles. » *Les Fausses Apparences* ou *l'Amant jaloux* séduit également Versailles, puis durablement la Comédie-Italienne, où Mozart, alors à Paris, peut le découvrir.

Des titres moins réussis suivent, avec d'Hèle, Sedaine, Lourdé de Santerre. À l'Opéra, les tragédies en musique

.....
Grétry, par Jean-Baptiste Stouf.

Commandée en 1804 par un admirateur, le comte de Livry, cette statue qui ornait la première salle Favart se trouve depuis 1969 au Metropolitan Museum de New York. Sur la colonne sont gravés 41 des quelque 60 titres composés par Grétry pour l'Opéra-Comique et l'Opéra. Le costume et la pose le montrent en artiste inspiré. Grétry, qui connaissait bien le sculpteur (son neveu en avait épousé la nièce), trouva l'hommage excessif.

de Grétry, *Andromaque* et *Électre*, ne convainquent pas. Mais l'opéra-ballet *La Caravane du Caire* triomphe en 1783 et restera au répertoire jusqu'en 1829. L'air « La victoire est à nous » deviendra un chant de la Grande Armée. L'année suivante, *Richard Cœur de Lion* (avec Sedaine) paraît à l'Opéra-Comique, qui a retrouvé son autonomie et s'est installé dans la toute neuve salle Favart. Cette pièce à sauvetage, d'une couleur troubadour, comprend l'assaut d'une prison, mais aussi un air qui ralliera les royalistes pendant la Révolution : « Ô Richard, ô mon roi / L'univers t'abandonne / Sur la terre, il n'est donc que moi / Qui m'intéresse à ta personne. »

« Aucun compositeur célèbre des nations étrangères ne venait visiter la capitale de la France sans rendre hommage à l'auteur de tant de chefs-d'œuvre qui retentissaient dans toutes les cours d'Europe », racontera Bouilly. Grétry est aussi joué dans les salons. Mais il se lasse de l'actualité musicale, déplore la hausse du diapason. Et il enchaîne les drames : ses trois filles meurent de la tuberculose entre 1786 et 1790. Il fondait de grands espoirs sur Lucile qui avait créé à 13 ans son premier opéra-comique, *Le Mariage d'Antonio* (1786).

À la fois conservateur et patriote, Grétry traverse la Révolution en travaillant beaucoup : « Ce que j'avais acquis par trente ans de travaux est perdu presque entièrement. Et cependant j'aime la liberté politique que nous devons à la Révolution. » En février 1792, Marie-Antoinette fait sa dernière sortie publique à l'Opéra-Comique pour voir ses *Événements imprévus* : quand la Dugazon chante « Ah ! comme j'aime ma maîtresse » la main sur le cœur et tournée vers la loge royale, la salle s'enflamme.

Après la perte d'une partie de ses pensions, Grétry retrouve la stabilité sous le Directoire, qui l'associe en qualité d'inspecteur à la création du Conservatoire, en 1795, au côté de Gossec, Méhul, Lesueur et Cherubini. Il entre aussi à l'Institut nouvellement instauré. Tout en composant encore (*Pierre le Grand*, *Guillaume Tell*, *Denys le tyran*, *Joseph Barra*, etc.), il se consacre à ses *Mémoires* dont le volume I est sorti en 1789. En 1798, il achète l'Ermitage où a vécu Rousseau. Il s'installe dans les meubles du philosophe et produit deux autres volumes de mémoires, puis *De la vérité* en 1801. Les *Réflexions d'un solitaire* paraîtront un siècle après sa mort.

« J'eus une jouissance presque continuelle en travaillant à Zémire et Azor parce que je sentais que cette production était d'une expression vraie et forte. Il me paraît même difficile de réunir plus de vérité d'expression, de mélodie et d'harmonie : j'entends que j'ai tiré tout le parti possible de mes facultés. Si vous saisissez la vérité de l'expression, la mélodie et l'harmonie lui seront subordonnées : voilà, je crois, la musique dramatique. La nature seule donne le sentiment et le goût qui nous rendent maîtres de l'expression, jointe à plus ou moins de mélodie ou d'harmonie ; c'est elle qui prodigue les chants les plus simples et les plus suaves. »

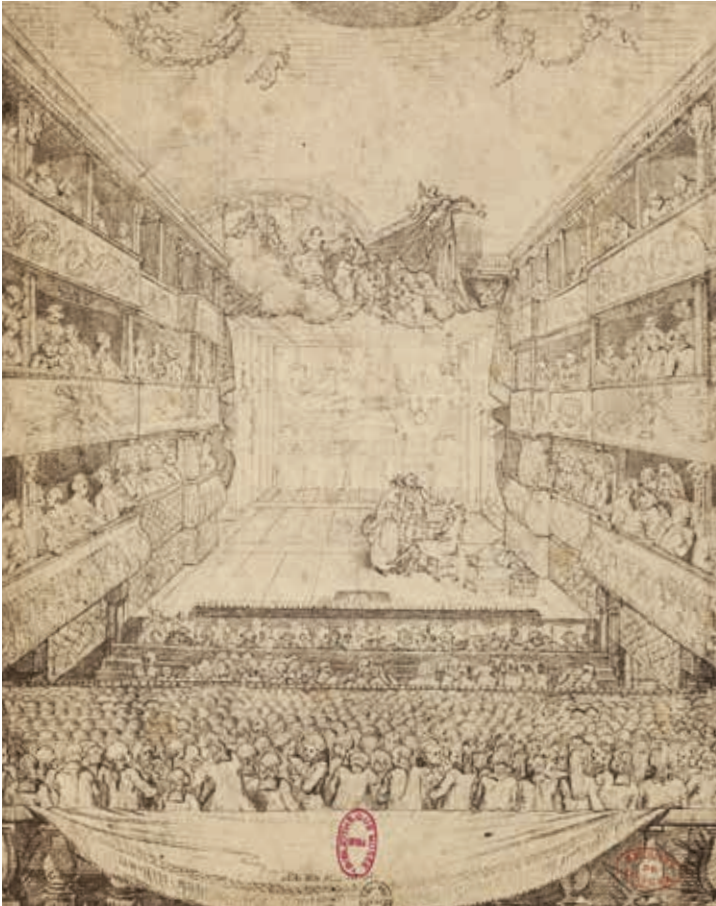
Mémoires, t. I

Sa dernière création à l'Opéra-Comique est le drame *Élisca ou l'Amour maternel* en 1799. Il reçoit du premier consul, futur empereur, la croix de l'ordre de la Légion d'honneur, tout récemment créé (1802). Sa femme meurt en 1807. En 1809, sa statue est installée à l'Opéra-Comique.

Il meurt le 24 septembre 1813 à Montmorency. Ses funérailles solennelles

rassemblent les orchestres des théâtres parisiens. Le convoi s'arrête à l'Opéra-Comique tendu de noir, où la troupe chante l'air de Zémire « Ah ! laissez-moi la pleurer ». Il est enterré au Père-Lachaise, et son cœur, déposé à Montmorency, sera récupéré par la ville de Liège en 1828. Il repose dans le socle de la statue de Grétry devant l'Opéra royal de Wallonie, théâtre inauguré en 1820 avec *Zémire et Azor*.

L'OPÉRA-COMIQUE EN 1771



SOUS LE NOM DE COMÉDIE-ITALIENNE, UNE INSTITUTION ENTRE VILLE ET COUR

« *Zémire et Azor* ont paru à la Cour avec beaucoup de succès à Fontainebleau. Ils se sont ensuite montrés à Paris, à la Comédie-Italienne, le 16 décembre de l'année qui vient de finir et y ont reçu le même accueil.

Messieurs du parterre ont demandé les auteurs avec des cris redoublés. Le compositeur, M. Grétry, a comparu, amené par les acteurs. Le poète, M. Marmontel, s'est éclipsé pour se soustraire aux honneurs de l'ovation théâtrale. Cependant le parterre, agité par le démon de l'enthousiasme, criant toujours, Arlequin s'est montré en habit de ville, sans masque... Une partie du parterre crut voir arriver Marmontel ! Mais Arlequin, trop juste pour usurper une gloire qui ne lui appartenait point, dit : "Messieurs, n'allez pas me prendre pour l'auteur ! Nous l'avons cherché partout, nous n'avons pu le trouver. Le portier est venu nous dire qu'il l'a vu sortir et monter en fiacre..."

Cette noble harangue décida le parterre à se séparer, après avoir applaudi avec transport M. le duc d'Orléans et madame la duchesse de Chartres, qui avaient assisté au spectacle en loge publique. »

Diderot et Grimm, *Correspondance littéraire*, 1^{er} février 1772



AVANT LA SALLE FAVART, LE THÉÂTRE DE L'HÔTEL DE BOURGOGNE

En 1548, la résidence parisienne des ducs de Bourgogne fut achetée par la compagnie théâtrale des Confrères de la Passion et transformée en théâtre. Avec le Petit-Bourbon (propriété du roi, détruit en 1660 pour construire la colonnade du Louvre), c'était le seul théâtre pérenne de Paris jusqu'en 1635 (ouverture du 1^{er} théâtre du Palais-Royal). Les Confrères de la Passion y produisaient des farces et le louaient à des troupes de passage.

À la fin du XVI^e siècle, la principale troupe qui l'occupait prit le nom de Comédiens du Roi ou Hôtel de Bourgogne. C'est là, et en 1640, qu'Edmond Rostand situe l'action du 1^{er} acte de son *Cyrano de Bergerac*.

En 1680, Louis XIV ordonna la fusion de cette troupe avec la réunion déjà formée de l'Illustre-Théâtre de Molière et des Comédiens du Marais: toutes trois composèrent la Comédie-Française qui s'installa à l'Hôtel Guénégaud, rue Mazarine.

L'Hôtel de Bourgogne accueillit alors la Comédie-Italienne, qui y resta jusqu'en 1783 (sauf la période 1697-1716), et qui fut en 1762 associée à l'Opéra-Comique (qui y perdit temporairement son nom).

Après avoir retrouvé son identité en 1780, l'Opéra-Comique partit s'installer dans la 1^{ère} salle Favart toute neuve en 1783. L'Hôtel de Bourgogne fut alors démoli (en 1785) pour laisser place aux nouvelles rues Turbigo et Étienne-Marcel, où subsiste aujourd'hui la tour Jean-sans-peur.

LE MONDE DE GRÉTRY

.....

Grétry aux Enfers :

« Pour charmer l'ennui de
la route, Grétry, sa lyre en
main, traversait l'Achéron :
- Ramez donc, dit-il à Caron,
Que faites-vous ?
- J'écoute. »

À gauche les personnages de ses œuvres
les plus fameuses (dont Sander et ses
filles dans une vision au-dessus du buste) ;
à droite les philosophes des Lumières,
« ardents idolâtres des arts, des sciences et
de la belle nature », encadrés par Rousseau
et Voltaire.



PROTECTEUR ET PROTECTRICES



**Comte Gustaf Philip Creutz
(1731-1785)**

« L'un des goûts les plus passionnés du comte était la musique; la bienfaisance était l'âme de ses vertus. Un jour, il vint me conjurer de tendre la main à un jeune homme : "C'est un musicien plein de talent et qui ne demande qu'un joli livret pour faire fortune à Paris." Jusque-là, je n'avais jamais rien fait qui approchât d'un livret français analogue à ceux conçus pour la musique italienne. Je ne croyais pas même en avoir le talent. Mais pour plaire au comte de Creutz, j'aurais entrepris l'impossible. »

Marmontel, *Mémoires*



Madame du Barry (1743-1793)

À 28 ans, la dernière favorite de Louis XV est la dédicataire de *Zémire et Azor* : « Madame, quand on possède si bien l'art de plaire, l'on ne peut manquer d'être sensible à tous les arts d'agrément, et puisque ce dernier ouvrage m'a mérité vos bontés, il devait vous être offert par ma reconnaissance. »

« Le portrait de madame la comtesse du Barry rappelle à tous les regards les charmes de la Beauté et aux artistes les traits de leur protectrice. »

Mercur de France, oct. 1771



Marie-Antoinette (1755-1793)

« Louis XVI assistait quelquefois à la leçon de musique que je donnais à la reine. Si elle se retirait pour quelques instants et me laissait seul avec le roi, ce bon prince ne manquait pas de m'interroger sur les talents de sa femme... »

Grétry, *Réflexions*

INSPIRATEURS

Voltaire (1694-1778)



« Voltaire semblait avoir transféré à Ferney le centre de la France... J'allais faire chez lui mon apprentissage de cette aisance, de cette amabilité française que l'on trouvait chez lui plus qu'à Genève. »

Grétry

« J'ai été enchanté de votre lettre, l'on m'avait parlé de vous plusieurs fois ; je désirais vous voir. Vous êtes musicien et vous avez de l'esprit ! Cela est trop rare, Monsieur... »

Voltaire

Les deux livrets que Voltaire écrit tardivement pour Grétry, *Le Baron d'Otrante* et *Les Deux Tonneaux*, sont proposés anonymement à la Comédie-Italienne. Refusés, ils ne seront jamais composés.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)



« Ce fut à une représentation de *La Fausse Magie* qu'on me présenta à Jean-Jacques Rousseau. J'entendis quelqu'un qui disait : "M. Rousseau, voici M. Grétry que vous nous demandiez tout à l'heure." Je volai auprès de lui et le considérai avec attendrissement. "Que je suis aise de vous voir, me dit-il, depuis longtemps je croyais que mon cœur s'était fermé aux douces sensations que votre musique me fait encore éprouver. Je veux vous connaître, ou pour mieux dire, vous connaissant déjà par vos ouvrages, je veux être votre ami. – Ah ! monsieur, ma plus douce récompense est de vous plaire par mes talents ! – Êtes-vous marié ? – Oui – Avez-vous épousé ce qu'on appelle une femme d'esprit ? – Non. – Je m'en doutais ! – C'est une fille d'artiste ; elle ne dit jamais que ce qu'elle sent, et la simple nature est son guide. – Je m'en doutais. Oh ! j'aime les artistes, ils sont enfants de la nature. Je veux connaître votre femme et je veux vous voir souvent." Pendant le spectacle, il me serra deux ou trois fois la main. Nous sortîmes ensemble.

J'étais loin de penser que c'était la première et la dernière fois que je lui parlais ! En passant par la rue Française, il voulut franchir des pierres que des paveurs avaient laissées dans la rue ; je pris son bras et lui dis : "Prenez garde, M. Rousseau." Il le retira brusquement en disant : "Laissez-moi me servir de mes propres forces !" Je fus anéanti par ces paroles. Les voitures nous séparèrent, il prit son chemin, moi le mien. Et jamais depuis je ne lui ai parlé. »

Grétry, *Voyages*

ADMIRATEUR ET ADMIRATRICES



Friedrich Melchior von Grimm (1723-1807)

« Grétry entraîne d'une manière douce, séduisante, voluptueuse. Il est savant et profond, mais jamais aux dépens du goût. Sa musique est variée, depuis le grand tragique jusqu'au comique, au gracieux. Il est jeune, il a l'air pâle, blême, souffrant, tourmenté : tous les symptômes d'un homme de génie. Qu'il tâche de vivre s'il est possible ! Qu'il nous enchante ! Les directeurs

de l'Opéra ont une peur de diable : le brillant succès de M. Grétry vient d'avoir lieu à la Comédie-Italienne, seul théâtre que la musique puisse regarder comme son asile en France. »

Correspondance littéraire, VI, 1^{er} sept. 1768

« C'est une musique absolument neuve en France, un modèle de musique comique et bouffonne : cela est à tourner la tête ! Ce compositeur ira loin s'il vit ; mais malheureusement il crache le sang... »

Correspondance littéraire, VI, 1^{er} oct. 1769

Julie de Lespinasse (1732-1776)

« J'ai admiré le talent de Grétry. Jamais on n'a eu plus d'esprit, on n'a mis tant de délicatesse, de finesse et de goût dans la musique. Elle a le piquant, le saillant, la grâce de la conversation d'un homme d'esprit qui attacherait toujours sans fatiguer jamais, qui ne mettrait que le degré de chaleur et de force qui conviendrait au sujet qu'il traite, et qui paraîtrait d'autant plus riche qu'il ne sortirait jamais de la mesure que lui prescrirait le goût. »

Lettre du 31 janvier 1775



Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842)

« Dès que Sa Majesté eut entendu dire que j'avais une jolie voix, elle me donna peu de séances de pose sans me faire chanter avec elle des duos de Grétry, car elle aimait infiniment la musique, quoique sa voix ne fût pas d'une grande justesse. Moi-même je chantais quelquefois, sans méthode à la vérité, mais ma voix était assez agréable : cet aimable Grétry disait que j'avais des sons argentés. »

Mémoires, I

COLLABORATEURS



Jean-François Marmontel (1723-1799)

« Il aurait répété en bons vers ce que l'on venait de dire en prose. Tantôt bon homme, tantôt fier comme Artaban, tantôt moraliste sévère, tantôt galantier, et toujours lourdement léger, il était mixte en tout et ne savait sur quel pied danser pour être vrai. D'Alembert me disait : "Il est lourd votre Marmontel !" Et souvent, Diderot m'a dit : "Ce diable d'homme n'a que les idées qu'on lui donne..." »

Grétry, Mémoires et Réflexions

« Grétry ne sentait pas assez avec quel soin je m'occupais à lui tracer le caractère, la forme et le dessin d'un chant agréable et facile... »

Mémoires

« Marmontel est un barbouilleur qui se flatte d'avoir atteint l'esprit et la vérité d'un tableau de Téniers ! »

Grimm, Correspondance littéraire, VI,

1^{er} sept. 1768



Michel-Jean Sedaine (1719-1797)

« À mesure que j'acquerrais les connaissances propres au théâtre, je désirais mettre en musique un poème de Sedaine, qui me semblait l'homme par excellence pour l'invention des caractères, et pour le mérite rare d'amener les situations d'une manière à produire des effets neufs et cependant toujours dans la nature. »

Grétry, Voyages

« Le musicien mérite toujours la plus grande partie des éloges. L'auteur du drame fait des sacrifices pour n'être que le piédestal de la statue qu'on élève au musicien. Il est besoin, il est vrai, que le piédestal soit solide ! »

Sedaine, Œuvres complètes, 31

Denis Diderot (1713-1784)

« C'est le trio du tableau magique qui a fait la fortune de *Zémire et Azor*. Ce morceau n'est accompagné que de clarinettes, cors et bassons placés derrière le tableau magique, et l'orchestre se tait. Cela est d'un grand charme et a fait le plus grand effet.

Il faut, pour satisfaire ma vanité, que je rapporte une anecdote au sujet de ce morceau. Grétry, voulant savoir mon opinion sur son travail, me pria, l'été dernier, d'entendre les principaux airs de *Zémire et Azor*. Le jour fut pris ; il se mit à son clavecin, et chanta sans voix, c'est-à-dire comme un ange. Il s'aperçut aisément du plaisir que me faisaient la plupart de ces morceaux. À l'air du tableau magique je dis, comme aux précédents, "cela est charmant", mais d'un ton très différent, plutôt de politesse que de sentiment. J'attribuai d'abord à quelque distraction de ma part le peu d'effet que m'avait fait ce morceau. Mais réfléchissant ensuite, le soir chez moi, sur ce phénomène, je crus en avoir découvert la cause. Et comme le succès de cet air me paraissait de la plus grande importance pour de la pièce, j'allai voir l'auteur le lendemain matin pour lui faire part de mes réflexions.



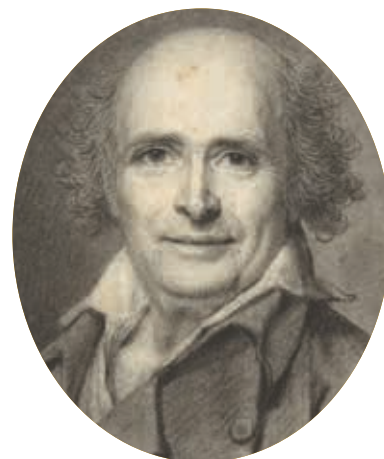
Grétry me laisse dire et me répond : "Je me suis bien aperçu que mon trio ne vous plaisait pas, que vous ne l'aviez loué que par politesse. Cela m'a tracassé toute la nuit, et j'ai employé la matinée à le refaire." Il se mit à son clavecin et me chanta le morceau composé un moment auparavant. Il avait choisi mon ton et fait usage de toutes mes observations avant de les avoir entendues. Je l'embrassai et lui dis en sortant : "Je vois bien qu'avec vous les conseillers se lèvent trop tard. Ne touchez plus à ce diamant, il fera la fortune de votre ouvrage."

C'est le morceau du tableau magique qui a eu un si grand succès, et que vous trouverez dans la partition : il est fait avec rien.»

Correspondance littéraire, 1^{er} fév. 1772

« Je fis trois versions du trio "Ah ! laissez-moi la pleurer". J'avais déjà refait ce morceau lorsque Diderot vint chez moi. Il ne fut pas content sans doute car, sans approuver ni blâmer, il se mit à déclamer ainsi : "ré si sol ré si sol ut ré ré sol / Ah-lais-sez-moi, lais-sez-moi-la-pleu-rer". Je substituai des sons au bruit déclamé de ce début, et le reste du morceau alla de suite. Il ne fallait pas toujours écouter Diderot lorsqu'il donnait carrière à son imagination... mais le premier élan de cet homme brûlant était d'inspiration divine.»

Grétry, Mémoires



L'OPÉRA-COMIQUE, UN GENRE LITTÉRAIRE

Par **Patrick Taïeb** et **Judith le Blanc**

La « comédie-ballet mêlée de chants et de danses » *Zémire et Azor* marque un point de non-retour dans l'ascension de l'opéra-comique au sein de la hiérarchie des genres dramatiques de l'Ancien Régime. Encore considéré comme l'héritier des spectacles de foire au début des années 1760, rien ne le prédestinait à occuper une place dans le séjour de la Cour à Fontainebleau en 1771. C'est cette circonstance qui explique que dans le cadre générique imposant l'alternance du parlé et du chanté (propre à l'opéra-comique) et avec une distribution assumée par la troupe de la Comédie-Italienne, l'ouvrage accorde une place de choix aux ballets et à un dispositif scénique ambitieux, imposant des décors multiples et des costumes raffinés. Ces composantes, rares dans les ouvrages du même genre, trahissent son ambition et imposent sa forme inhabituelle en quatre actes.

Le choix de sa source littéraire s'inscrit dans une longue tradition d'exploitation du merveilleux, composante structurelle de l'art lyrique français, commune à la tragédie lyrique, et à une veine allégorique abondamment exploitée dans les spectacles forains. Le choix d'un conte constitue plutôt un retour après plusieurs années où, sans avoir totalement disparu, il tendait à céder le pas devant l'intrusion de conceptions dramatiques marquées par les écrits de Diderot sur le drame. En 1759, alors même que *Le Fils naturel* de Diderot avait rencontré un accueil mitigé, *Blaise le savetier* de Sedaine et Philidor, d'après *Le Savetier et le Financier* de La Fontaine, mettait en scène un jeune couple aux prises avec ses créanciers et triomphait à la Foire Saint-Germain. Cette même année, *Cendrillon* d'Anseaume et Larulette, adapté du conte de Perrault, assurait le succès de cette Foire. Mais Anseaume en évacuait

tout le merveilleux au profit d'une forme de badinage dont la seule merveille était celle de l'amour. Deux ans auparavant, *Le Peintre amoureux de son modèle* d'Anseaume et Duni donnait le coup d'envoi d'un genre placé sous le signe du réalisme social et du bon goût en musique. Son style italianisant répondait aux critiques adressées par les Encyclopédistes pendant la Querelle des Bouffons (1752-1754) à la « vieille musique française », expression par laquelle les partisans de la modernité, identifiée à la musique italienne, désignaient les partitions représentées à l'Académie royale de musique (l'Opéra). Sur ce point, celui du choix d'un style musical approprié à une « comédie-ballet », sous-titre générique faisant allusion aux spectacles de l'Opéra d'une part, à l'héritage moliéresque de l'autre, *Zémire et Azor* plaçait le musicien dans un entre-deux singulier. Tandis que la dimension spectaculaire du ballet invitait à tenir compte de

l'héritage ramiste, le mélange du parlé et du chanté ainsi que le choix des acteurs de la Comédie-Italienne invitaient à adopter un style musical identifié à la modernité.

Le conte *La Belle et la Bête* de Mme Leprince de Beaumont, publié dans le recueil *Le Magasin des enfants*, est un conte moral, voire moralisateur, qui oppose une héroïne dotée de toutes les vertus à des sœurs vaniteuses et égoïstes. Le travail de réécriture de Mme Leprince de Beaumont va dans le sens d'une simplification stylistique, d'une réduction et d'une édulcoration. Mais le conte est aussi un instrument d'exploration de l'âme humaine, un moyen de jouer avec nos peurs, de découvrir ce qu'il y a de plus profond dans l'intimité du sujet, ses terreurs d'enfance, sa désorientation sexuelle, ses croyances naïves, sa hantise des conflits familiaux, le sentiment d'injustice, la jalousie destructrice.



« Ce diamant fera la fortune de votre ouvrage », promet Diderot à Grétry après une audition privée de la scène du tableau magique (Diderot, *Correspondance littéraire*, février 1772).

La mise en œuvre scénique est plus compliquée, raconte Marmontel :

« Le décorateur aurait fait manquer le tableau magique, le moment le plus intéressant de la pièce, si je n'avais pas suppléé à sa maladresse. Avec deux aunes de moire d'argent pour imiter la glace du trumeau, et deux aunes de gaze claire et transparente, je lui appris à produire l'une des plus agréables illusions du théâtre. »

Mémoires



Sander et Ali dans
le château désert
au premier acte.

Or Marmontel et Grétry parviennent à conserver ces caractéristiques du conte tout en les mettant au service de l'émotion et de la vérité de l'expression.

À partir des années 1760, le genre du conte a tendance à se tarir, mais continue à inspirer d'autres langages artistiques et notamment la musique. L'influence des contes orientaux se manifeste.

« Le public était disposé à goûter un spectacle d'un caractère analogue à celui de mes contes. Avec un musicien et des acteurs en état de répondre à mes intentions, voyant que je pouvais former des tableaux dont les couleurs et les nuances seraient fidèlement rendues, je pris un goût très vif pour cette espèce de création. Je puis dire qu'en relevant le caractère de l'opéra-comique, j'en créais un genre nouveau. »

Marmontel, Mémoires

Rappelons que depuis 1704, date de la traduction par Galland des *Mille et Une Nuits* en France, l'Orient renouvelle l'inspiration des conteurs et des dramaturges. Ainsi, la *Cendrillon* d'Anseume et Larulette reprend le nom d'Azor que l'on trouvait déjà dans *Amour pour Amour* de Nivelles de La Chaussée, adaptation de *La Belle et la Bête* en trois actes en vers avec un prologue, représentée à la Comédie-Française en janvier 1742.

La marque des contes moraux est également sensible dans l'œuvre de Marmontel et Grétry. La Fée récompense un « père vertueux et sensible ». Le conte moral apparaît au cours des années 1750, c'est-à-dire au moment où le conte de fées est en voie d'extinction. Il se constitue en genre autonome sous l'impulsion de Marmontel, qui en 1761, recueille sous cette appellation une douzaine de récits publiés depuis 1755 dans le *Mercure de France*. Mme Leprince de Beaumont utilise cette expression pour qualifier sa *Belle et la Bête*.

Le rejet du merveilleux propre aux Lumières accompagne un projet de participation sensible, d'identification, de « vérité » qui domine la littérature d'imagination de la seconde moitié du

XVIII^e siècle. Marmontel, à la différence de ses prédécesseurs, dote sa Bête d'intelligence et fait d'Azor un homme des Lumières. Le merveilleux, rejeté par Diderot dans *Les Entretiens sur le Fils naturel* et dans les *Salons*, se réfugie dans le genre lyrique où il est davantage toléré.

Le livret tient également de la comédie qui est introduite par le personnage du serviteur, Ali, dont le rôle adopte plusieurs stéréotypes des rôles de charge : l'ivresse et la couardise, ou encore l'endormissement. Grétry a donné un relief particulier à ce trait d'humour en faisant bâiller Ali dans un duo (acte I) : « L'idée de faire bâiller Ali m'était venue en faisant la première ritournelle, où le bâillement est indiqué par les notes tenues du basson. Le bâillement d'un esclave qui s'endort dans les fumées du vin a son caractère, comme un oui ou un non articulés dans différentes situations et par différents personnages a le sien. [...] J'ai souvent vu bâiller au théâtre pendant l'exécution de ce morceau, et j'ai osé espérer que ce n'était pas d'ennui. »

L'œuvre tient également de la comédie larmoyante. C'est surtout à Zémire et à sa famille qu'il revient de porter cette couleur. Au début de l'acte II, nous sommes en plein dans l'esthétique du

tableau chère à Diderot, l'auteur du *Père de famille*, scène de retrouvailles, même si les deux sœurs ont quelque chose des sœurs de *Cendrillon*. Zémire fait en permanence l'éloge de la simplicité : assimilée à la rose cueillie par son père, puis à « l'oiseau des bois », (« sans bien/ Le jour il chante, et la nuit il se repose/ Il n'a qu'un nid ; que lui manque-t-il ? rien »), oiseau qui annonce l'air de la fauvette destiné à séduire Azor. Les termes qui la caractérisent dans la bouche de son père – « La pauvre enfant ! qu'elle est touchante ! / Sa raison, sa bonté, sa tendresse m'enchantent » – visent à émouvoir et à intéresser le spectateur à son sort.

Zémire et Azor relève enfin de la féerie, de la merveille, de la « comédie féerie » et du ballet (« *Le ballet termine le spectacle* »). Dans la liste des rôles, on note la présence d'une Fée, d'une troupe de génies et de fées. La Fée qui a jeté un sort à Azor lui a aussi donné le pouvoir de « commander aux éléments » (III, 1). L'importance de la magie est considérable : c'est un nuage qu'Azor fait apparaître qui ramène Sander et Ali chez eux : « *Symphonie qui exprime le vol du nuage* » à la fin de l'acte I. Le langage musical traduit à lui seul la merveille. Dans l'acte II, scène 3, une troupe de « *Génies des Arts font la cour*

à *Zémire* ». Un anneau magique rend à Zémire sa liberté à la fin de l'acte III : si elle ôte l'anneau, elle revient à Azor. En attendant, un char volant sur un nuage ramène Zémire chez son père.

L'acte III marque le point culminant de cette dimension quasi onirique, grâce à la scène du « tableau magique », que Marmontel juge le « moment le plus intéressant ». Cette scène est paradigmatique de cette jonction réussie entre le merveilleux et le réalisme qui caractérise *Zémire et Azor*, au point qu'elle a pu passer pour emblématique des ressorts de l'intrigue et des enjeux de la transposition du conte dans un livret d'opéra-comique. Azor, apitoyé par le chagrin de Zémire qui le prie de la laisser revoir son père et ses sœurs, les fait apparaître dans l'encadrement d'un tableau (ou d'un miroir) accroché dans les appartements de Zémire. Par ce procédé, Marmontel inverse l'ordre de préséance coutumier à l'opéra où l'intervention divine introduit le divertissement ou vient dénouer les conflits du monde réel. Dans l'univers magique qui est posé dès l'apparition de la table garnie (acte I) et qui intervient encore lors de la transformation finale d'Azor, le cadre domestique produit une diversion en plusieurs points de l'intrigue, mais

jamais aussi précisément que lors de son apparition dans le tableau magique où il fait irruption.

Comme souvent dans les ouvrages de Grétry, la partition participe à la caractérisation du merveilleux et du réalisme, ainsi qu'à leur différenciation. Le contraste stylistique qui les oppose croise des questions d'esthétique qui occupaient le premier plan des débats sur la musique dans les années 1750¹. Quel style musical convient au « théâtre moderne » – pour reprendre l'expression par laquelle Nougaret désigne en bloc le genre nouveau de l'opéra-comique mêlé d'ariettes – à ce théâtre qui, suivant les préconisations du *Discours sur la poésie dramatique* de Diderot (1758), met en scène les conditions et les relations ?

Peut-on parler d'une théorie de la musique dramatique dans les écrits de Diderot ? Assurément non si l'on entend par là un texte consacré à ce sujet. Celle-ci est présente dans de nombreux textes, plus particulièrement dans *Le Neveu de Rameau*. On observe que Diderot récupère l'argumentaire traditionnel de l'imitation de la nature – la musique copie la déclamation de l'acteur tenue pour vraie ou naturelle – mais

en tenant compte de la différence des genres. Le modèle d'une musique appropriée au drame, c'est-à-dire à son cousin lyrique, l'opéra-comique, n'est plus la déclamation tragique, mais celle du personnage de comédie, voire celle de la parole réelle et vise donc un effet réaliste. Cet idéal mélodique, Diderot l'entend dans les ouvrages de Duni qu'il commente dans *Le Neveu* : « Quand on entend, *Je suis un pauvre diable*, on croit reconnaître la plainte d'un avare ; s'il ne chantait pas, c'est sur les mêmes tons qu'il parlerait à la terre ». L'échange entre Diderot et Grétry [voir page 39 du programme] présente l'application précise de cette esthétique : pour la scène domestique du tableau, Diderot propose une déclamation, dont Grétry transcrit le dessin sous la forme de notes musicales sans portée, sorte de sténographie que le compositeur emploie pour produire ensuite la mélodie suivante. Mais revenons à Zémire devant la vision du tableau magique. Si Zémire flanche et finit par toucher le tableau magique malgré la mise en garde d'Azor, provoquant l'évanouissement de l'apparition, c'est parce que non contente de voir sa famille, elle souhaite entendre les voix chéries. Et c'est précisément cette justesse de

1- Patrick Taïeb, « Le goût musical de Diderot », in Franck Salaun et P. Taïeb, *Musique et Pantomime dans Le Neveu de Rameau*, Paris, Hermann, p. 35-48.

la voix qui atteint le cœur de Zémire qui est au centre de la recherche de Marmontel et Grétry.

Finalement, ce que *Zémire et Azor* consacre, c'est le triomphe de l'amour et à travers le triomphe de l'amour, le triomphe de la voix, et de la voix dans toute la justesse de son expression. Tout au long de la représentation, il y a une tension entre deux logiques spectaculaires : visuelle et auditive. L'amour de Zémire et Azor est d'entrée de jeu inscrit sous l'égide de la musique : « On dirait qu'il a su que j'aime la musique », dit Zémire quand elle découvre le clavecin. C'est la voix d'Azor qui rassure Zémire. Cette voix qui s'oppose à son apparence mais qui trahit son être véritable : « Du moment qu'on aime, l'on devient si doux », « Quelle figure horrible, Mais quel charmant langage ! » Puis Azor demande à Zémire de chanter pour lui et tombe à son tour amoureux de sa voix, dans l'air de la Fauvette (III, 3). C'est la voix de Zémire qui ressuscite Azor mourant : « Azor, en vain ma voix t'appelle [...] Je t'aime Azor, je t'aime. » Ce sont ces simples mots qui rompent le charme et provoquent la métamorphose d'Azor en prince. Les derniers mots du livret ne disent pas autre chose : « Rendons grâce à l'amour. »

AZOR

Ne me regardez pas, Zémire, écoutez-moi.

ZÉMIRE

Comme il a l'air craintif ! quelle voix douce et tendre !
[...] Hélas ! j'oublie à vous entendre
La peur que j'avais à vous voir.

(III, 5)

Zémire et Azor cultive un parfait équilibre entre la voix parlée et la voix chantée. De l'une à l'autre, il n'y a qu'une *différence de degré* dans la recherche de l'expression juste : « Azor. – Vous chantez, je le sais, vous chantez à merveille ? / En parlant, votre voix touche, émeut tous mes sens ; / Ah ! quel charme pour mon oreille, / D'entendre éclater vos accents » (III, 3). Cette recherche du ton juste regarde en outre également la couleur de l'orchestre, en témoigne l'usage des vents, notamment des flûtes et des cors.

Zémire et Azor se caractérise par une hybridité générique qui inscrit l'alternance au cœur du langage dramatique et musical, hybridité poétique à la croisée des chemins entre le merveilleux lyrique et l'esthétique du tableau chère à Diderot ; partition

qui apparaît en définitive comme l'assemblage d'une variété de styles (virtuosité italienne, musique descriptive, vérité déclamatoire) dont l'unité s'accomplit dans la réalisation spectaculaire.

L'œuvre brasse ainsi l'héritage du théâtre musical qui la précède et parvient à concilier les courants esthétiques du drame bourgeois et de la féerie, dans une forme de réalisme merveilleux qui demeure à chaque instant au service de la justesse de l'expression.

La version longue de cet article,
« Merveilleux et réalisme dans *Zémire et Azor* : un échange entre Diderot et Grétry »,
a été publiée dans la revue *Dix-Huitième Siècle*, 2011, 43, p. 185-201, disponible sur
www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2011-1-page-185.htm

AUX SOURCES LITTÉRAIRES

APULÉE (II^e siècle)

- Trop faible et trop simple Psyché ! Loin d'obéir à Vénus, ma mère, qui m'avait ordonné de vous rendre amoureuse du plus méprisable de tous les hommes et d'en faire votre époux, moi-même j'ai voulu rendre hommage à vos charmes. J'ai fait plus, je me suis blessé pour vous d'un de mes traits et je vous ai épousée. Et tout cela, Psyché, afin que vous crussiez que j'étais un monstre ? Voilà le malheur que je vous prédisais toujours, si vous négligiez les avertissements que je vous donnais avec tant de tendresse. À l'égard de vos sœurs qui vous ont donné des conseils si pernicioeux, je les en ferai repentir. Pour vous, je ne puis mieux vous punir qu'en vous abandonnant... En achevant ces mots, l'Amour s'envole.

Les Métamorphoses, Livres IV-V, trad. Bastien, 1787

STRAPAROLA (XVI^e siècle)

- Madame, je pensais avoir été unie avec une bête, mais vous m'avez donné pour mari le plus beau, le plus gracieux et le plus vertueux jeune fils qui soit en ce monde. Quand il vient à se coucher près de moi, vous devez entendre qu'il se dépouille de sa puante peau et, l'ayant laissée par terre, devient un beau fils, ce qu'on ne pourrait croire qu'on ne le verrait de ses propres yeux.

Ce que voyant, la nuit et l'heure venue, le roi et la reine se réjouirent grandement. Le roi ordonna que la peau fût découpée, s'ôta la couronne et mit en sa place son fils, qui fut appelé le roi Porc et vécut longtemps en grande félicité avec sa bien-aimée.

Les Nuits facétieuses, Nuit II, fable 1, trad. Louveau et Larivey



MARIE-CATHERINE D'AULNOY (1650-1705)

Après une première partie de vie aventureuse en Europe, pour échapper à un mari abusif et dépravé dont elle a tenté de se débarrasser de façon radicale, elle devient espionne pour Louis XIV, puis se consacre à la littérature, accueille femmes et hommes de lettres dans son salon, et remporte de grands succès avec ses romans et ses « contes des fées ». « Le Mouton » paraît dans ses *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* en 1698.

« Pendant que Merveilleuse s'oubliait auprès du roi et de ses sœurs, l'amoureux mouton voyait passer l'heure du retour de la princesse, et son inquiétude devenait si extrême qu'il n'en était point le maître.

- Elle ne veut plus revenir, s'écriait-il, ma malheureuse figure de mouton lui déplait. Ha ! trop infortuné amant, que ferai-je sans Merveilleuse ? Ragotte, barbare fée, quelle vengeance ne prends-tu point de l'indifférence que j'ai pour toi ? »



GABRIELLE-SUZANNE DE VILLENEUVE, NÉE BARBOT

(1695-1755)

Veuve en 1711, elle se lance dans la littérature en signant Mme de V***. Elle se lie entre autres avec l'auteur dramatique Prosper Jolyot de Crébillon au point qu'ils s'installent ensemble. Elle publie de nombreux romans dont *La Jardinière de Vincennes* (1753), réédité 14 fois, et des recueils de contes dont *La Jeune Américaine* et *les Contes marins* (1740), qui contient la première version moderne de *La Belle et la Bête* sous la forme d'un long conte moral.

- Ne crois pas, la Belle, être si malheureuse que tu le parais. C'est dans ces lieux que tu dois recevoir la récompense qu'on t'a refusée injustement partout ailleurs. Fais agir ta pénétration pour me démêler des apparences qui me déguisent. Juge, en me voyant, si ma compagnie est méprisable, et ne doit pas être préférée à celle d'une famille indigne de toi. Souhaite ; tous tes désirs seront remplis. Je t'aime tendrement ; seule toi peux faire mon bonheur en faisant le tien. Ne te démens jamais. Étant par les qualités de ton âme autant au-dessus des autres femmes que tu leur es supérieure en beauté, nous serons parfaitement heureux.

- Que puis-je faire ? lui dit-elle avec empressement.

- Suis les seuls mouvements de la reconnaissance, répondit-il, ne consulte point tes yeux, et surtout ne m'abandonne pas et me tire de l'affreuse peine que j'endure. »



PIERRE-CLAUDE NIVELLES DE LA CHAUSSÉE (1692-1754)

Ses comédies morales préfigurent deux genres, la comédie larmoyante et le drame, qui feront florès dans la seconde moitié du siècle. Reçu à l'Académie française en 1736, il crée *Amour pour Amour* à la Comédie-Française en 1742. L'intrigue reprend la donnée de *La Belle et la Bête* sans la monstruosité, et situe près de Bagdad les amours de Zémire et du génie Azor. Le sujet est qualifié de « frivole, déplacé et équivoque » par *Le Mercure de France*.

Il faut qu'avec sincérité,
Et sans aucune obscurité,
Zémire dise d'elle-même :
« J'aime Azor ; c'est Azor que j'aime. »

MARIE LEPRINCE DE BEAUMONT (1711-1776)

Préceptrice à la cour de Lunéville, elle épouse un maître à danser, Beaumont, puis séparée de lui, s'installe à Londres comme journaliste et professeure de français. Ses livres d'instruction pour enfants remportent des succès européens. C'est dans le premier, *Le Magasin des enfants, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction* (1756), que paraît sa célèbre version de *La Belle et la Bête*. Sa fille sera la grand-mère de Mérimée.

La Belle ouvrit la bibliothèque et vit un livre où il était écrit en lettres d'or : « Souhaitez, commandez ; vous êtes ici la Reine et la Maîtresse ». Hélas !

dit-elle en soupirant, je ne souhaite rien que de revoir mon pauvre père. Elle avait dit cela en elle-même. Quelle fut sa surprise, en jetant les yeux sur un grand miroir, d'y voir sa maison, où son père arrivait avec un visage extrêmement triste ! Ses sœurs venaient au-devant de lui, et malgré les grimaces qu'elles faisaient pour paraître affligées, la joie qu'elles avaient de la perte de leur sœur paraissait sur leur visage. Un moment après, tout cela disparut, et la Belle ne put s'empêcher de penser que la Bête était bien complaisante, et qu'elle n'avait rien à craindre d'elle.

« De tous les ouvrages immortels de Mme Leprince de Beaumont, je n'ai jamais lu que ce conte de *La Belle et la Bête*. Sans M. Marmontel, je n'en aurais jamais eu connaissance. Il y a, à la vérité, de savants critiques qui réclament le conte de *La Belle et la Bête* comme appartenant à Mme de Villeneuve ; mais je ne la connais pas, je ne veux pas avoir à partager ma reconnaissance, et je la garde tout entière à Mme Leprince de Beaumont, qui a voulu prouver à ses enfants en Magasin que la bonté est, à la longue, une qualité à laquelle personne ne résiste, et que, même dépourvue de beauté, elle finit par se faire aimer pour elle-même. Cette morale est certainement bonne à prêcher aux enfants... »

Grimm et Diderot,
Correspondance littéraire,
1^{er} février 1772

GRÉTRY OU LE THÉÂTRE DE LA TRANSPARENCE

Par **Raphaëlle Legrand**

C'est à Bruxelles, quelques mois seulement après la création de *Zémire et Azor*, que le musicographe anglais Charles Burney découvre l'opéra-comique de Marmontel et Grétry, qui a déjà passé les frontières. Ce critique érudit et souvent acerbe se laisse complètement séduire. Il apprécie l'adaptation dramatique du conte de fées de Mme Leprince de Beaumont par Marmontel, « transformé en une pièce intéressante, raffinée et élégante » et ne tarit pas d'éloges à propos de la musique de Grétry : « l'ouverture est animée et pleine d'effets heureux ; les ritournelles et autres morceaux des symphonies abondent en images et en idées neuves, [...] les accompagnements sont à la fois riches, ingénieux et transparents, si l'on passe cette expression, dans le sens que l'air principal n'est point étouffé, mais qu'il arrive à se faire entendre au milieu des instruments. » (Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*.)

La transparence : c'est sans doute cette heureuse trouvaille de Burney qui peut nous faire entrer, comme une clé d'or dans un jardin féerique, de plain-pied dans l'esthétique de Grétry. Car il est bien difficile d'analyser la simplicité et le charme. Après les splendeurs complexes et les contrastes saisissants de l'art baroque d'un Rameau, c'est, de façon inattendue, à la Comédie-Italienne et dans le genre mêlé de paroles et de chant qu'est l'opéra-comique (la comédie mêlée d'ariettes, comme on l'appelait alors) que s'opère un renouvellement profond de l'écriture musicale. Le style galant, plus simple, plus direct, plus sensible, s'élabore à Paris sous la plume de Duni, de Philidor, de Monsigny et, au premier chef, de Grétry.

Cette limpidité n'est pas produite sans art ni sans artifice. La scène du tableau magique, considérée à l'époque comme le clou du spectacle, et qui anticipait

les trompe-l'œil des scénographies romantiques, est bien représentative de cette dextérité. La magie d'*Azor*, qui permet à Zémire de voir et d'entendre son père et ses sœurs à mille lieues du palais où le monstre tente de l'apprivoiser, cette magie prend la forme d'un tableau animé. Marmontel se vante d'avoir indiqué le « truc » au décorateur en lui recommandant d'employer « deux aunes de gaze claire » et, nous retrouvons le mot, « transparente », afin d'imiter un miroir qui, subitement éclairé, se métamorphoserait en une vivante peinture (Jean-François Marmontel, *Mémoires*). À cette réalité voilée, car l'acteur et les actrices se meuvent alors dans un jour tamisé, correspond une musique tout aussi irréaliste, formée des seuls instruments à vent. Pour la musicologue Michel Brenet, la première à livrer une étude complète sur Grétry, en 1884, « l'effet produit est un des plus pénétrants qui soient au théâtre ; tient-il plus

au poème qu'à la musique, ou la musique a-t-elle doublé l'émotion de la scène, peu importe. En 1771, la sensation fut immense. » Pathétique de la situation de part et d'autre du miroir, justesse de ton des quelques paroles articulées, efficacité d'une musique conçue exprès pour cette impression d'éloignement, inventivité scénographique : tout concourt, comme l'a bien senti Brenet, à un effet général aussi surprenant qu'émouvant. Cependant chacun des ingrédients de la scène, analysé à part, ne présente qu'une grande simplicité de moyens, au service de l'effet général, de ce « pathétique attendrissant qui fait verser des larmes » comme le souligne le *Mercur de France* lors de la création.

La transparence est aussi celle des âmes, cette absolue sincérité originelle qui faisait rêver Jean-Jacques Rousseau

(Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*). Si Marmontel se réclamait de Voltaire (tout en moralisant et en édulcorant ce prestigieux héritage), Grétry, fervent admirateur de Rousseau, fut profondément influencé par l'auteur des *Confessions*, sans trop s'embarrasser de la face sombre du philosophe.

La simplicité exemplaire du conte de *La Belle et la Bête*, notamment dans la version de Mme Leprince de Beaumont qui a inspiré le livret, implique un théâtre où les personnages sont dotés d'un caractère univoque, et qui réagissent de façon attendue aux situations où ils se trouvent : un prince vertueux, une fille dévouée jusqu'au sacrifice, un père sensible et, pour alléger le ton par instants et créer des contrastes, des sœurs frivoles et un valet aussi poltron que glouton, véritable Arlequin sous son turban oriental. Nulle duplicité, nulle complexité, chacun des personnages s'exprime avec la plus totale sincérité et se conforme au type dramatique qui est le sien. La trame narrative, en outre, est bien connue du public et le dénouement ne crée pas la surprise. Cette simplicité d'épure, bien servie par la langue élégante de Marmontel, convient parfaitement à la plume de Grétry qui sait à merveille rendre la candeur des personnages, jusque dans leur trouble et leurs tourments. Si la leçon du conte peut être ambiguë et susciter des lectures multiples et contradictoires, sa traduction scénique et la peinture musicale des situations doivent, pour être efficaces, gommer tout arrière-plan. Il s'agit de susciter une émotion directe, née de la situation dramatique, et décuplée par la puissance expressive de la musique.

Dans l'opéra-comique, en effet, comme dans la comédie musicale plus tard, la musique intervient au moment où l'émotion est à son comble et où le dialogue parlé, pour être vrai, bascule vers l'idiome le plus invraisemblable, le chant. Ces passages critiques d'un langage à un autre sont particulièrement bien négociés par Grétry, qui pense toujours à la situation et au caractère du personnage avant de réfléchir en musicien pour savoir si son air fera appel à tel style ou suivra telle forme. L'introduction instrumentale, que l'on imagine support d'une pantomime expressive, reste souvent assez brève pour bien remplir ce rôle de simple transition entre le parlé et le chanté : quelques mesures minimales, par exemple, pour le premier air d'Ali (qui cherche à persuader son maître, en dépit des grondements de l'orchestre, que l'orage a cessé), à peine davantage pour celui de Zémire accueillant la fatale rose des mains de son père. Quand l'orchestre se fait entendre plus longtemps, c'est sans doute que la parole chargée d'émotion peine à passer les lèvres du personnage : ainsi dans le duo de Zémire et d'Ali, où l'orchestre traduit l'agitation de la jeune fille avant d'accompagner sa voix (« Je veux le voir »).



Le détroit d'Ormuz et ses costumes vus d'Europe dans la première moitié du XVIII^e siècle.

LES INTERPRÈTES DE LA COMÉDIE-ITALIENNE



Marie-Thérèse Laruette,
née Villette (1744-1837),
créatrice de *Zémire* à
27 ans

« L'esprit de cette société d'artistes est remarquable et digne d'éloges ; on y trouve bonne foi et loyauté. Quand un poète me demande quelles démarches il doit faire pour que sa pièce y soit accueillie, je lui réponds : "Faites-la bonne, elle sera reçue." »

Grétry, *Mémoires*

Jean-Baptiste Guignard
dit Clairval (1735-1797),
créateur d'*Azor* à 36
ans (ici en Blondel dans
Richard Cœur de Lion)



« Ils se piquent de servir le public avec un zèle infatigable. On les voit ardents à le récréer de nouveautés, n'épargner ni soins ni peines. Leur désintéressement est rare. Ils ne lésinent point sur les décors ni sur les habillements, jaloux de donner aux représentations le plus grand éclat. Ils ont un tact sûr pour la musique vive, légère, expressive. »

Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, III, 1782



Jean-Louis Laruette
(1731-1792), créateur d'*Ali*
à 40 ans et **Joseph Cail-**
lot (1733-1816), créateur
de *Sander* à 38 ans (ici
dans *Rose et Colas*)

« Clairval, Caillot, Mme Laruette étaient les maîtres de leur théâtre. Mme Laruette nous invitait à dîner : là, je lisais mon poème et Grétry chantait sa musique. L'un et l'autre étaient approuvés dans ce petit conseil ; tout se préparait pour mettre l'ouvrage en scène ; et après deux ou trois répétitions, il était donné. La sincérité de nos acteurs, à notre égard, était parfaite. Ils savaient ce qu'il leur fallait et avaient un pressentiment des effets plus infallible que nous. »

Marmontel, *Mémoires*

Grétry enfin parvient admirablement à écrire des lignes vocales qui ne semblent que le prolongement de la parole.

À propos de *Zémire et Azor*, il remarque, dans ses *Mémoires ou Essais sur la musique* : « Si vous saisissez la vérité de l'expression, la mélodie et l'harmonie lui seront subordonnées. » Au-delà des querelles théoriques entre Rameau et Rousseau sur la primauté de l'harmonie ou de la mélodie, Grétry se montre prêt à sacrifier ces deux piliers de la science musicale pour créer un véritable théâtre des sentiments. Et même lorsqu'il compose de la musique purement instrumentale, comme dans le ballet des Génies au deuxième acte, Grétry choisit le plus simple des accords, l'accord parfait majeur, lentement étagé du grave vers l'aigu, pour peindre leur magique apparition, et des mélodies épurées, pour leurs évolutions (notamment la délicate pantomime, accompagné des cordes en *pizzicati*). Dans les airs, la ligne vocale suit avec exactitude l'accent de la phrase, à peine modifié par l'accent des passions. Les reprises parfois nombreuses des paroles, propres aux airs développés, apparaissent parfaitement crédibles, comme des répétitions faites sous le coup de l'émotion (l'air d'*Azor*, « Ah, quel tourment d'être sensible » en est

un exemple particulièrement subtil). Grétry ne sacrifie jamais l'intelligibilité à la recherche d'une courbe mélodique élégante. Le moteur de l'invention est bien la structure verbale et non la structure musicale, qui arrive en second. Quant aux accompagnements, si l'on a pu plaisanter sur leur orchestration peu étoffée (on disait qu'il était possible de faire passer un carrosse à quatre chevaux entre les violons et les basses), il s'agit encore d'un renoncement de Grétry en vue de l'efficacité scénique. Pour Brenet, « musicien essentiellement dramatique, il ne dispose pas son orchestre en vue d'un effet symphonique, mais il s'en sert pour accentuer l'expression de la déclamation. » (Michel Brenet, *Grétry*) En effet, ce soutien minimal libère la voix des interprètes en leur permettant de choisir, à tout instant, de chanter à pleine voix ou de se rapprocher de la parole.

Car si Grétry a pu ainsi jouer avec confiance la carte de la simplicité et de la transparence, c'est qu'il écrivait pour des interprètes d'exception.

Ce qu'il laisse au théâtre, le théâtre doit l'incarner avec autant de finesse que de conviction. Le mélange de sensibilité et de courage, de dévouement et de tendresse qui caractérise le personnage

de *Zémire* a été conçu sur mesure, tant par Marmontel que par Grétry, pour Marie-Thérèse Laruette, alors en charge des emplois d'amoureuses. C'était elle qui avait incarné les précédentes héroïnes de Grétry, dans *Le Huron*, *Lucile*, *Le Tableau parlant*, *Silvain*, *Les Deux Avars* ou encore *L'Ami de la maison*. Le compositeur connaissait à merveille son talent dramatique, fait de passion contenue, et son art vocal plein d'agilité (dans l'air de la Fauvette) mais capable aussi de faire porter à une simple romance un monde de sentiments, ou encore de donner la réplique à un personnage comique comme Ali. C'est cette connaissance fine des qualités de la troupe de la Comédie-Italienne qui a poussé Grétry à donner un poids dramatique singulier au rôle de Sander, écrit pour Joseph Caillot, qui avait tenu les premiers rôles d'amoureux dans *Le Déserteur* de Monsigny ou *Tom Jones* de Philidor, et incarné *Le Huron* et *Silvain* mais qui laissait alors progressivement cet emploi au ténor Clairval. Quant au rôle très important d'Ali, il faut le comprendre à l'aune de son interprète : Jean-Louis Laruette, qui avait une longue expérience de la scène (notamment sur les théâtres forains) et avait lui-même composé des comédies mêlées d'ariettes. Grétry écrit pour Ali de grands airs parodiques, convoquant

les lieux communs de l'opéra (orages et chars volants) et offre des occasions de chanter en duo au couple Laruette, qui ne se mariait jamais à la fin de la pièce, n'appartenant pas au même registre, l'un sérieux, l'autre comique. C'est confiant dans les capacités d'acteur de Laruette que Grétry s'est plu à reproduire l'effet du bâillement dans le duo avec Sander où Ali, alourdi par l'ivresse, refuse de renoncer au sommeil pour suivre son maître. Les quelques notes ornementales, sur la partition, pourraient paraître anodines (« partez sans moi, je vous suivrai ») mais Laruette devait en tirer un parti très amusant, quitte à ne plus suivre à la lettre la notation musicale. Quant au personnage d'Azor, Marmontel avait eu soin d'éviter toute bestialité dans son costume du prince enchanté (« une crinière noire et pittoresquement éparse, un masque effrayant, mais point difforme », avait-il demandé au costumier). Le dramaturge avait conseillé à Clairval, dont la beauté physique était connue du public, de se faire valoir dès ses premiers pas sur scène, sans mimer la monstruosité. « Son entrée fière et hardie ne fit que l'impression d'étonnement qu'elle devait faire », nous dit Marmontel. « J'étais dans un coin de l'orchestre et j'avais derrière moi un banc de dames de la cour. Lorsque Azor, à genoux aux pieds de Zémire, lui chanta :



Le château de Fontainebleau au XVIII^e siècle

‘Du moment qu’on aime / L’on devient si doux [...]’ j’entendis ces dames qui disaient entre elles : ‘Il n’est déjà plus si laid’ ; et l’instant d’après : ‘Il est beau’. » On pense à Jean Marais dans la version cinématographique du conte réalisée par Cocteau... Mais, devait concéder le vaniteux Marmontel, « le charme de la musique contribuait merveilleusement à produire de tels effets. »

Une musique transparente qui, comme dans un tableau magique, révèle la vérité des âmes et la profondeur des sentiments.

RAPHAËLLE LEGRAND

Musicologue et professeure à Sorbonne Université, membre de l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Raphaëlle Legrand travaille sur l'opéra et l'opéra-comique en France au XVIII^e siècle, l'œuvre musicale et théorique de Rameau, les chanteuses et les compositrices. Elle a publié *Regards sur l'opéra-comique* (avec N. Wild, 2002), *Rameau et le pouvoir de l'harmonie* (2007) et co-dirigé *Sillages musicologiques* (1997), *Musiciennes en duo* (2015), *En un acte, Les actes de ballet de Jean-Philippe Rameau* (avec R.M. Trotier, 2019).

À TRAVERS LA PRESSE



Zémire cherchant Azor au dernier acte, gravure extraite de la première édition illustrée du livret de Marmontel, reprenant les scènes les plus fameuses du spectacle.

Ce spectacle charmant et dans un nouveau genre plaît à l'imagination ainsi qu'aux yeux, et intéresse le cœur. La musique en est délicieuse, et toujours vraie, sentie et raisonnée, elle rend toutes les affections de l'âme. Il faudrait citer tous les morceaux pour en faire le juste éloge, mais on ne pourra jamais assez louer le trio en sourdine du père et de ses deux filles qui paraissent dans le tableau magique : il est d'un pathétique attendrissant qui fait couler les larmes. Les rôles ont été supérieurement joués et chantés. Les auteurs de la musique et des paroles ont été demandés par le public, toujours empressé d'applaudir à des talents si heureusement assortis.

Le Mercure de France,
1^{er} janvier 1772

À la première représentation de cette comédie, le public demanda l'auteur, selon l'usage. M. Grétry eut d'abord beaucoup de peine à se montrer, mais le tumulte devint si grand qu'il fut enfin obligé de paraître en scène. Les mêmes brouhahas continuèrent pour voir aussi l'auteur des paroles, mais M. Marmontel ne jugea pas que la dignité d'un membre de l'Académie pût se compromettre en se donnant ainsi en spectacle. Arlequin se présenta donc, et par des lazzis calma la bruyante cohorte.

Les Spectacles de Paris, 1772

Je ne sais pourquoi le parterre n'a pas voulu faire à Mme Leprince de Beaumont l'honneur de la demander aussi. C'est dans son *Magasin des Enfants* que vous avez pu lire le conte charmant de *La Belle et la Bête*, et c'est le sujet que M. Marmontel a mis sur la scène. Zémire est la Belle et Azor la Bête.

De mauvais plaisants ont dit que la Belle était la musique, et la Bête les paroles... Mais les mauvais plaisants ne se piquent pas toujours d'être équitables, et ces pointes sont trop aisées à trouver pour en faire quelque cas. D'ailleurs, le succès de *Zémire et Azor* a fait peur à l'Académie royale de Musique...

Correspondance littéraire,
1^{er} février 1772

MERVEILLEUX ET POÉSIE DANS *ZÉMIRE ET AZOR*

Par **Marie-Cécile Schang-Norbely**

UN TROUBLE INEXPLIQUÉ

Dans *Zémire et Azor*, la magie de *La Belle et la Bête* transporte l'opéra-comique des Lumières dans l'univers merveilleux du conte de fées. Si le siècle de Voltaire et de Diderot revendique l'usage de la raison contre l'obscurantisme, la féerie y est aussi très en vogue. La contradiction n'est qu'apparente. Les contes intègrent le merveilleux dans un monde cohérent, régi par des lois qui le rendent acceptable : un monde où la rationalité, réenchantée, s'ouvre au rêve.

Les deux ressorts du merveilleux dans la pièce de Marmontel et Grétry sont le personnage d'Azor, un prince auquel une fée jalouse a donné l'apparence d'une bête, et la magie, quand les pouvoirs d'un nuage, d'un anneau ou d'un tableau font voyager les personnages entre la chaumière de Sander et le palais d'Azor.

Dans cet univers gouverné par les génies et les fées, un personnage secondaire joue un rôle qui s'avère important : il s'agit d'Ali, un esclave poltron, goinfre et superstitieux, digne cousin du Sganarelle de *Dom Juan*. Peu enclin à l'héroïsme, Ali esquisse habilement une réflexion sur le merveilleux quand, à l'ouverture du quatrième acte, Zémire rejoint subitement la chaumière de son père grâce à l'anneau magique que lui a confié Azor. Dans l'ariette « J'en suis encore tremblant », l'esclave se demande avec angoisse ce qu'il vient de voir passer dans le ciel – « un char volant », « un nuage », « deux grands serpents ailés » ? – avant d'avouer son trouble : le phénomène résulterait peut-être d'une altération de ses perceptions provoquée par la peur. Ali décrit un brouillage des sens, une expérience qui échappe à la raison et qui pourrait bien n'être qu'un rêve.

De même, le costume d'Azor est conçu par Marmontel pour troubler le spectateur et estomper les frontières de la réalité et de l'imaginaire. Le poète demande au costumier d'associer « un habit d'homme » et « une crinière noire ondée et pittoresquement éparse, un masque effrayant, mais point difforme, ni ressemblant à un museau » (*Mémoires*). Azor doit donc inspirer une certaine crainte, sans aller jusqu'à susciter le rire ou l'horreur. À la même époque, la représentation iconographique de l'homme sauvage, dont la tradition remonte au Moyen Âge, distingue de moins en moins nettement les contours respectifs de l'humanité et de l'animalité. L'inévitable rencontre entre Zémire et Azor est d'autant plus éprouvante pour la jeune fille qu'elle survient tardivement, à la scène 5 de l'acte III. Zémire tombe « évanouie

.....
**Tête d'expression féminine,
par Jean-Baptiste Greuze, vers 1780**

Vêtements et cheveux épousent par leur mouvement l'expression des yeux et l'inclinaison de la tête, comme le veut le genre de la tête d'expression, académique depuis le XVII^e siècle, et vivifié au XVIII^e siècle par la montée du sentimentalisme. Au théâtre, cette veine picturale nourrit le jeu dramatique et s'en inspire à la fois.

dans les bras des fées ». Elle est ensuite saisie, affectée physiquement par la créature qu'elle découvre : « Tous mes sens sont glacés, à peine je respire », dit-elle. Puis, quand Azor à ses genoux soupire : « Ah !... je me meurs. Éloignez-vous, / Si vous ne voulez que j'expire », Zémire manifeste sa surprise, murmurant en aparté : « Comme il a l'air craintif ! quelle voix douce et tendre ! ». C'est alors qu'une ariette pathétique d'Azor, « Du moment qu'on aime, on devient si doux », suscite chez la jeune fille un véritable trouble : « Je ne puis revenir de mon étonnement, reconnait-elle. Quelle figure horrible ! et quel charmant langage ! ». La vue d'Azor provoque chez elle un subtil mélange d'attraction et de répulsion, qu'un costume vraiment terrifiant aurait compromis, et qui la maintient dans une inquiétante hésitation.



UNE ÉMOTION SUBLIME

De cette inquiétude, qui donne au merveilleux une coloration fantastique, naît l'émotion sublime. Un tableau « sera sublime, écrit Diderot, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions ; mais quand j'y verrai, tout

au contraire, un système de difformités bien liées et bien nécessaires » (*Essais sur la peinture*). C'est une émotion complexe, un plaisir mêlé de crainte, qui doit susciter selon le philosophe « l'applaudissement vrai » :



« Face au malheur, tous ne ressentent pas la même crainte. » En 1767, ces hommes qui représentent les différents tempéraments sont placés devant le tableau d'une infortune familiale. La définition de la sensibilité s'élargit.

« Ô poètes dramatiques, l'applaudissement vrai, que vous devrez vous proposer d'obtenir, ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage. Il est une impression plus violente encore, et que vous concevrez, si vous êtes nés pour votre art, et si vous en pressentez toute la magie, c'est de mettre un peuple comme à la gêne ; alors les esprits seront troublés, incertains, flottants, éperdus, et vos spectateurs, tels que ceux qui, dans les tremblements d'une partie du globe, voient les murs de leurs maisons vaciller, et sentent la terre se dérober sous leurs pieds. »

De la poésie dramatique

Saisir le spectateur ne signifie pas l'impressionner pour le divertir, mais le déstabiliser, faire voler en éclats ses repères, l'arracher à lui-même. L'opération a quelque chose de magique selon Diderot, parce que la raison s'y efface derrière l'expérience sensible. Dans *Zémire* et *Azor*, cette expérience passe par le chant : c'est lui qui suscite le merveilleux. *Zémire*, troublée par la

voix d'Azor, chante à sa demande l'air de la Fauvette, touchant éloge du bonheur familial. Azor entend sa plainte, et fait surgir un tableau magique dans lequel elle peut voir sa famille, puis lui offre un anneau qui la transporte jusqu'à la chaumière de son père, se mettant du même coup à la merci de la jeune femme. Zémire reconnaît alors qu'Azor l'« intéresse » (IV, 2) : elle est touchée par un monstre, confrontée à une impression de proximité au contact de l'altérité. Cette impression, qui a quelque chose de l'« inquiétante étrangeté » (Freud) dont peut soudain se parer ce qui nous est familier, met en péril l'harmonie familiale si chère au cœur de Zémire, quand la jeune fille préfère Azor, qui succombera si elle ne le rejoint pas, à son père qui la supplie de rester auprès de lui. Azor invite Zémire à quitter l'enfance et à se libérer de l'amour filial, pour entrer dans le monde des adultes qui est aussi, au-delà des peurs qu'il suscite, l'endroit de son désir.

L'émotion sublime agit sur le personnage : Zémire passe de la crainte à l'amour, et s'éveille à elle-même. C'est le propre de la comédie des Lumières de donner

voix à la sensibilité de personnages d'abord empêchés par les autres et par eux-mêmes : il ne s'agit plus d'unir les spectateurs dans un rire collectif dirigé contre un personnage ridicule, mais de laisser circuler l'émotion, entre les personnages puis de la scène à la salle. Ce principe organise la dramaturgie de l'opéra-comique à partir des années 1750, quand la généralisation des ariettes et de leur musique originale, largement encouragée par les époux Favart aux dépens des vaudevilles qui étaient chantés sur un air préexistant, permet de peindre avec plus de vérité les sentiments des personnages. Dans ces nouvelles comédies mêlées d'ariettes, il s'agit souvent de saisir la naissance de l'amour chez de jeunes ingénus troublés par l'état inconnu dans lequel ils se trouvent soudain plongés. On reconnaît là l'expérience vécue par Zémire.

Pour faire sentir aux spectateurs la surprise de l'amour, il faut privilégier le spectaculaire, favoriser un théâtre de l'immédiateté, « saisir gestuellement la réalité, seulement pour rebondir avec elle, dans l'instant du contact. » (Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique*)

Le merveilleux se prête admirablement à un tel projet, car il agit sur le réel instantanément et se traduit sur scène par une succession contrastée de tableaux saisissants. Les scènes comiques, confiées à Ali par Marmontel et Grétry, permettent de doser le pathétique et d'amener progressivement l'émotion à son comble, au moment où apparaît le tableau magique. Dans cette scène sublime, où l'attendrissement se mêle à l'inquiétude – Zémire est toujours la captive d'Azor, la vision peut à tout moment disparaître –, les deux auteurs remplacent le miroir du conte par un tableau dans lequel on ne devrait pas voir bouger les personnages, ce qui accroît la dimension surnaturelle du phénomène. La musique, jouée derrière le tableau par des musiciens placés en coulisses, suspend le temps et introduit une distance encore exacerbée par le voile qui recouvre le tableau. L'idée d'accompagner les voix par des instruments à vent – clarinettes, cors et bassons – rehausse l'atmosphère immatérielle et onirique de cette scène évanescence, qui recrée le trouble provoqué en Zémire par la dissonance entre le confort du monde connu et l'attrait de l'inconnu, entre l'enfance et l'âge adulte, entre l'attachement à sa famille et le lien naissant qui l'unit à Azor.

VOYAGE AU PAYS DES MERVEILLES

Si le monde d'Azor menace l'harmonie familiale de la chaumière, c'est pour y révéler un manque. Azor, difforme pour celui qui n'a pas appris à le regarder, a l'apparence bizarre de ce que l'on ne reconnaît pas, la monstruosité de celui que l'on montre du doigt parce qu'il a « une conformation contraire à l'ordre de la nature » (article « Monstre », *Dictionnaire de l'Académie*, 4^e édition). Effrayant et pourtant sensible, le personnage subvertit l'ordre des choses, invite à remettre en question les normes.

De ce fait, on peut considérer Azor comme une allégorie du monstre composite que représente, pour certains observateurs, l'opéra-comique des Lumières : « En général, j'aime peu le genre appelé opéra-comique ; ce mélange de dialogue en prose vive, animée, piquante, et de chant à ritournelles, de duos improvisés qui n'en finissent plus, me déplaît et m'importune ; je le trouve contre-nature », écrit par exemple un critique au tournant du XIX^e siècle (J.-P. de Labouïsse-Rochefort, *Trente ans de ma vie (de 1795 à 1826) ou Mémoires politiques et littéraires*). En effet, ce spectacle rend présent de manière sensible, il « montre » au

moyen de la musique, de la pantomime, de changements de décors et de scènes contrastées, ce que le théâtre classique n'aurait fait que suggérer par des mots. Or la dramaturgie sensible qui s'oppose dès le début du XVIII^e siècle au système classique exprime le « refus de la représentation d'un univers normé, d'un univers ordonné dont le monstre est paradoxalement le garant ». (Michel Hansen, « La figure du Monstre dans le *Pantagruel* »)

Elle reconsidère les rapports entre la nature et sa représentation, faisant désormais du monstre la manifestation subversive d'un monde dont les valeurs sont en mouvement.

L'effet de cette opération de subversion est intimement lié à des bouleversements qui affectent en profondeur l'organisation de la société française au XVIII^e siècle, parmi lesquels l'apparition progressive

Le Contrat de mariage, par Jean-Baptiste Greuze, en 1761.

À la signature d'un contrat de mariage, de plus en plus perçu comme l'union de deux cœurs, l'émotion gagne tous les membres de la famille.





Chez la Bête, la Belle est reçue avec égards : musique et lecture, divertissements aristocratiques, lui sont offerts.

d'une élite sociale mixte, alliant une noblesse qui ne possède plus que ses titres à une bourgeoisie fortunée qui doit asseoir sa légitimité. La remise en cause des normes classiques devient le moyen de penser les relations entre des groupes sociaux dont la cohabitation est devenue inévitable mais ne va pas de soi. Pour que Zémire, fille d'un marchand, épouse le prince Azor, elle doit vaincre la peur de l'altérité, accomplir contre la volonté de son père le voyage de la chaumière au palais, se découvrir une proximité insoupçonnée avec ce qui lui semblait le plus étranger, et accéder ainsi à une part inconnue d'elle-même.

Le voyage de Zémire symbolise finalement un voyage intérieur, auquel le merveilleux invite le spectateur, vers un monde de poésie. Cette poésie, portée par le chant, est parée d'un lyrisme nouveau, qui n'est plus le fait d'un héros confronté à des lois transcendantes, mais d'un héros sensible, capable, comme Azor, de s'attendrir dans l'espace privé des relations amicales et familiales. L'opéra-comique des Lumières, de ce point de vue, réalise le vœu de Diderot qui appelle l'art lyrique à « descendre des régions enchantées sur la terre que nous habitons » (*Troisième Entretien sur le Fils Naturel*), pour s'emparer des émotions les plus ordinaires et en faire résonner les accents sublimes.

MARIE-CÉCILE SCHANG-NORBELLY

Maîtresse de conférences en littérature du XVIII^e siècle à l'Université de Bretagne-Sud, Marie-Cécile Schang-Norbelly travaille sur l'opéra-comique des Lumières et sa réception de la Révolution à nos jours. Elle s'est notamment intéressée à Sedaine, l'un des principaux librettistes de Grétry, auquel elle a consacré avec Judith le Blanc et Raphaëlle Legrand un ouvrage collectif intitulé *Une œuvre en dialogue : le théâtre de Michel-Jean Sedaine* (Sorbonne Université Presses, 2021).

LA FILLE DE FAMILLE OU LA FILLE-ÉPOUSE

Par **Julien Garde**

La réforme dramatique théorisée par Diderot dans *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758) fait tout particulièrement l'éloge des rapports intra-familiaux. La paternité y occupe une place prépondérante, pour ne pas dire incontournable, au titre que, pour reprendre les mots de l'encyclopédiste Jaucourt, le père est défini comme la « Relation la plus étroite qu'il y ait dans la nature. » Parmi les relations que le père noue avec ses enfants, celle qui l'unit à sa fille préférée est singulière. Elle peut prendre différentes formes, mais dans les dernières décennies du XVIII^e siècle à Paris, la plus célébrée est celle qui unit un père aimant à une fille vertueuse. Les exemples, multiples, sont à chercher du côté de la tragédie lyrique et de l'opéra-comique sentimental des années 1770 et 1780. Et parmi les relations père/fille mises en scène dans ces opéras, deux circonstances sont particulièrement récurrentes :

la présence d'un amant rejeté par le père, et l'absence de la mère. Ces deux particularités favorisent la nature étroite, fusionnelle, mais aussi ambiguë, de la relation père/fille.

LE PÈRE OU LE DEVOIR D'AIMER

La puissance accordée au père irrigue l'*Encyclopédie*. Il existe même deux articles sur ce sujet : « Pouvoir paternel » et « Puissance paternelle », ce dernier notant : « On peut [...] regarder la *puissance paternelle* comme la plus ancienne *puissance* établie de Dieu sur la terre. » Le paramètre quasi originel de la puissance du père justifierait l'étendue de son pouvoir qui consiste, comme le rappelle Jaucourt, ni plus ni moins en la responsabilité pleine et entière de toute la famille dont il a la charge, femme comprise. Plus intéressant, l'*Encyclopédie* se soulève

contre l'autorité abusive de certains pères, elle écarte tout pouvoir qui ne serait pas dicté par la nature elle-même. Cette nature, il faut la comprendre comme le sentiment de tendresse que les parents ressentent *naturellement* pour leurs enfants. Pour l'*Encyclopédie*, la puissance du père représente moins un pouvoir qu'un devoir, et ce pouvoir est suspendu dès lors qu'il n'est plus guidé par la tendresse qu'un père doit à son enfant.

L'abus d'autorité qui intéresse l'*Encyclopédie* trouve toute sa place dans l'opéra des Lumières, et il se manifeste à travers l'aveuglement dont certains pères se rendent coupables, à l'image de Sander. Azor vient d'accorder à Zémire la faveur de revoir son père. De retour chez elle, Zémire rassure ce dernier sur les bonnes intentions du monstre. Il n'a pas à s'inquiéter pour elle, la Bête ne lui fera aucun mal.



Scène familiale, par Jean-Honoré Fragonard, vers 1775

Ce type de tableau familial heureux prospère sur le marché de l'art de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le père aimant fait écho à la pensée de Jean-Jacques Rousseau qui, dans *l'Émile* (1762), prône le développement de liens affectifs entre les parents et leurs enfants. Il s'agit sans doute ici d'une illustration du conte de Saint-Lambert *Sara Th.* (1765), qui met entre autres en valeur les bénéfices de l'allaitement maternel.

Le père n'en croit pas un mot, il est persuadé que sa fille ne voit pas le double jeu d'Azor, voire la concupiscence dont il est animé. Il refuse catégoriquement qu'elle s'en retourne chez lui. Le père est ici aveuglé par sa peur d'Azor, par la frustration de ne pas voir sa fille lui obéir, mais aussi par une certaine jalousie pour cet homme qui lui ravit son enfant. Il est incapable de

saisir ce que Zémire a immédiatement décelé, la noblesse d'âme du monstre. Dans le quatuor vocal qui met en scène l'affrontement entre Zémire et son père (« Ah ! ah ! je tremble, quelles armes », IV, 2), la fille bénéficie d'un langage mélodique sensible, voire pathétique, et Sander, le père, use d'un discours inutilement ferme, construit autour d'interjections, d'unissons avec

l'orchestre et d'accents des cordes. De cette façon, Grétry traite tout à la fois la violence du père aveuglé par son pouvoir, et l'inutilité de ce pouvoir illégitime. Sans aucun doute, c'est ici la fille qui prend le dessus sur son père.

Rappelons que les filles qui nous intéressent ont ceci de particulier qu'elles sont les préférées de leur père.



Le père de la Belle,
aimant et aimé,
mais impuissant
à protéger son
enfant.

Lorsque Sander croit Zémire perdue, il reproche à ses deux autres filles : « Qui m'aimera jamais comme elle ! » D'autres œuvres évoquent ce même sentiment : dans la tragédie lyrique *Œdipe à Colone* de Guillard et Sacchini, créée à Versailles en 1786, Antigone est également la préférée de son père. Au troisième acte, Œdipe ne peut pardonner à son fils Polynice de l'avoir trahi. Fou de colère, il se débat dans un langage heurté, instable et modulant, jusqu'à ce qu'il fasse référence à sa fille et qu'il parvienne alors à maîtriser ses émotions.

FILLES SACRIFICIELLES

Face à ces pères torturés entre tendresse et aveuglement se dessine l'image de la fille vertueuse par nature. Sa vertu se mesure d'abord au degré d'obéissance offert à l'autorité paternelle, ce qui n'est pas sans poser de problèmes dans une période justement obsédée par le libre-arbitre, le choix de ses propres contraintes, la légitimité à obéir ou à s'affranchir. Nombre d'opéras mettent en scène l'obéissance sans bornes des filles à leurs pères. Dans la tragédie *Adèle*

de Ponthieu de Piccinni (1781), lorsque le comte découvre, médusé, que sa fille est éprise d'un autre homme que celui à qui il l'avait promise, il lui demande : « Pourquoi me cacher ta tendresse ? », et Adèle de répondre : « Vous commandiez : je devais obéir. » (III, 3). Cette soumission de la fille à son père correspond à ce que l'article de l'*Encyclopédie* « Puissance paternelle » nomme le troisième âge de la puissance. Après avoir protégé l'enfant, guidé le jeune adulte dans ses choix, le père fonde son pouvoir « sur le respect et sur l'affection que les enfants doivent

avoir pour leurs père et mère. » C'est parce que le père a correctement usé de sa puissance lorsque les enfants étaient jeunes, c'est parce qu'il les a bien éduqués, pourrait-on dire, qu'il peut compter sur leur respect. Le cas de Zémire est particulièrement intéressant car l'obéissance de la fille se réalise au contraire à travers un acte de désobéissance : c'est parce qu'elle voue une affection sans borne à son père qu'elle passe outre ses ordres et s'offre au ravisseur.

La fidélité de la fille est la manifestation de sa vertu et, plus encore, de son innocence, ou, pour dire les choses autrement, de sa virginité. Modèle de bonté, d'écoute et d'humilité, la fille représente un produit parfait de la nature et bénéficie de fait d'une communication privilégiée avec elle. Qu'est-ce que cela signifie ? Que la fille, parce qu'elle est dénuée de toute corruption, est omnisciente, à l'image de Zémire qui pressent la menace à laquelle Azor est soumis. Pour peindre la fille vertueuse et innocente, une stratégie musicale est régulièrement convoquée par les compositeurs. Il s'agit d'opposer le langage simple et touchant de l'ingénue au langage confus des personnages qui l'entourent et qui subissent l'aveuglement de leurs

passions. C'était le cas dans le quatuor de Zémire cité plus haut, comme dans *Iphigénie en Aulide* de Gluck (1774), lorsque la jeune martyre adresse ses adieux à son amant puis à sa mère. Dans les deux cas, elle oppose au langage tourmenté, véhément et furieux d'Achille et de Clytemnestre des airs aux lignes simples, touchantes, et aux dimensions les plus humbles.

La dimension la plus spectaculaire de la vertu de la fille se manifeste dans son goût pour le sacrifice et le pardon. C'est Zémire qui s'offre à Azor pour sauver son père, et c'est Antigone qui adoucit le cœur de son père Œdipe. Ce dernier geste est d'ailleurs traité avec beaucoup d'intelligence par le librettiste Guillard car il prend les traits d'une métamorphose : Œdipe, sortant d'un état de colère dans lequel il était enfermé depuis trop longtemps, s'étonne : « Où suis-je ?... mes enfants ». La métamorphose provoquée par la fille rappelle d'ailleurs celle que Zémire opère chez Azor.

Peindre la vertu de la jeune héroïne, c'est satisfaire le fantasme de la fille aimante, généreuse et désintéressée. Mais c'est aussi mettre en valeur la future mère que l'on se plaît à imaginer : les qualités que les Lumières

accordent à la figure maternelle sont justement celles que la jeune fille porte en germe, et que le mariage qui conclut le drame pourra développer. D'ailleurs, l'absence de la mère a déjà précipité la fille dans ses futures fonctions, ce qui n'est pas sans soulever une certaine ambiguïté dans les rapports qui l'unissent avec son père.

QUE FAIRE DE L'AMANT ?

Un tiers vient dynamiser et dynamiter la relation père/fille : l'amant. Et quel que soit le drame, le schéma est sensiblement toujours le même, à savoir que la fille doit se prononcer en faveur de l'un ou l'autre de ces hommes que tout oppose. En dehors de la jalousie déjà mentionnée de Sander à l'égard d'Azor, c'est aussi le cas d'*Ernelinde* de Philidor (1767) où le père et l'amant sont ennemis sur le champ de bataille. Le dilemme est porté à son comble lorsque Rodoald, le père, et Sandomir, l'amant, sont enfermés dans la même cellule et que le geôlier demande à Ernelinde, non sans perversion, de choisir lequel des deux hommes elle souhaite sauver. Ernelinde choisit le père en arguant que « la nature a parlé ». Mais, désemparée d'avoir abandonné son amant, elle sombre dans la folie au

cours d'une scène d'un pathétique remarquable. L'affrontement qui oppose le père et l'amant illustre à quel point le passage de la fille à la femme est observé comme un moment douloureux et difficile. Et pour insister sur cette tension, le père et l'amant se doivent non seulement d'être opposés, mais également d'agir en ennemis jurés. Là encore, *Zémire et Azor* offre un cas d'étude intéressant, car si Azor s'emporte contre Sander lorsque celui-ci cueille la rose, et si Sander supplie sa fille de ne pas retourner vers celui qu'il hait de toute son âme, la relation entre le père et l'amant était pourtant née sous les meilleurs auspices.

Il faut cependant bien départager les deux hommes. Si la nature choisit le père, selon les termes d'Ernelinde, le drame préfère l'amant, à l'image de *Zémire et Azor* qui consacre le bonheur des époux. Le panache des amants préoccupe d'ailleurs les librettistes, comme le montre l'attention que Marmontel porte à l'élégance qu'Azor doit tout de même dégager sous ses traits hideux. La victoire de l'amant sur le père demeure de toute façon inévitable dans un drame des Lumières attentif au fonctionnement des relations intrafamiliales. La fille doit passer de l'autorité du père à celle de l'époux.

Pour autant, force est de constater que l'ambiguïté des relations père/fille demeure. À force de vouloir souligner la puissance de l'amour filial, la relation qui est donnée à entendre entre le père et sa fille peut quelquefois prêter à confusion. Lorsque Zémire admire la rose que vient de lui donner son père, elle adresse à Sander un air tendre et simple, mais le moment prend aussi les traits d'une chanson qu'une bergère pourrait adresser à l'amant qui vient de lui offrir une fleur (II, 6). Parmi d'autres exemples figurent Œdipe hallucinant, qui prend sa fille Antigone pour sa femme Jocaste, et Ernelinde qui, dans le duo qu'elle échange avec son père au début de l'opéra, emprunte la ligne mélodique que l'Eurydice de Gluck chantait lorsqu'elle exprimait son désarroi devant la fausse indifférence de son amant Orphée.

Librettistes et compositeurs reprennent les codes de l'amour charnel pour souligner la puissance de l'amour qui unit un père et sa fille, mais ce n'est pas sans soulever un certain nombre de questions, et sans rendre le passage du père à l'amant encore plus complexe. Cela dit, dans ces heures qui enfantent le néoclassicisme de David, c'est peut-être justement parce que ces relations père/fille sont irréprochables,

au-dessus de tout soupçon, qu'elles peuvent se permettre de récupérer les codes de l'amour charnel. Quoi qu'il en soit, la puissance de cet amour est une aide non négligeable dans le rejet diderotien de la vraisemblance qui s'opère alors au profit du vrai. C'est bien parce que l'amour paternel est puissant que les dénouements de *Dardanus* et d'*Ernelinde* se passent du *deus ex machina* et s'appuient sur la seule force de l'amour filial pour ramener la paix et le pardon. C'est au fond aussi ce qui se passe au dénouement de *Zémire et Azor* : point n'est besoin de l'intervention de la Fée pour attacher la Belle à la Bête.

JULIEN GARDE

Maître de conférences en musicologie à l'Université Toulouse Jean-Jaurès, spécialiste de la réforme de Gluck, Julien Garde s'intéresse au drame lyrique des Lumières, et plus largement aux mutations de la musique du dernier XVIII^e siècle.

MONSTRUOSITÉ ET HUMANITÉ



ROI OURS

Roi des animaux avant d'être détrôné par le lion au Moyen Âge, l'ours reste longtemps redouté en raison de son anthropomorphisme : on le croit capable d'enlever des femmes pour enfanter des êtres hybrides d'une force surhumaine. Bien des rois scandinaves se sont proclamés fils d'Ours. De son nom dérivent les prénoms Bernard, Arthur, Ursule, etc. et de nombreux toponymes comme Berlin et Berne.



PEDRO GONZÁLES (1537-1618)

Natif de Tenerife, souffrant d'une hyperpilosité congénitale (hypertrichose), il est offert à Henri II à l'âge de 10 ans. Catherine de Médicis soumet le « sauvage du Roi » à diverses expériences : il reçoit une éducation de lettré (il sera docteur en droit), est marié à la belle Catherine Raffelin, et en a sept enfants. Quatre sont affligés de sa maladie et seront à leur tour offerts comme cadeaux à des aristocrates. Le portrait de leur fille Tognina est conservé au château de Blois où elle a grandi. Après la mort de la reine, la famille trouve refuge à la cour de Parme.

UN COUP DU SORT

« Je t'ordonne de paraître aussi stupide que tu es affreux, dit la Fée furieuse, et d'attendre dans cet état, pour reprendra ta première forme, qu'une fille belle et jeune vienne volontairement te trouver, quoiqu'elle soit persuadée que tu la doives dévorer. Jusqu'à ce que tu rencontres cette rare personne, je veux que tu sois un sujet d'horreur pour toi-même et pour tous ceux qui te verront... Pour vous, trop heureuse mère d'un si aimable enfant, dit-elle à la Reine, je vous avertis que si vous déclarez à quelqu'un que ce Monstre est votre fils, il ne changera jamais de figure. »

Villeneuve



« Clairval était le jeune prince Azor dont la monstruosité cachait des traits charmants qu'on devinait à travers son masque. J'ai toujours cru que le physique charmant de Clairval, apprécié d'avance des spectateurs, avait contribué à l'illusion qu'il produisit dans ce rôle. »

Grétry, *Mémoires*, t. I

BESTIALITÉ ?

Une horrible Bête, d'un air furieux, lui mit sur le col une espèce de trompe semblable à celle d'un éléphant, et lui dit d'une voix effroyable : « Qui t'a donné la liberté de cueillir mes roses ? »

Villeneuve

Le Monstre se fit entendre. Un bruit effroyable, causé par le poids énorme de son corps, par le cliquetis terrible de ses écailles, et par des hurlements affreux annonça son arrivée.

Villeneuve

« Vous avez bien de la bonté, dit la Belle. Je vous avoue que je suis bien contente de votre bon cœur ; quand j'y pense, vous ne me paraissez plus si laid. - Oh dame ! oui, répondit la Bête, j'ai le cœur bon, mais je suis un monstre. - Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous, dit la Belle, et je vous aime mieux avec votre figure que ceux qui, avec la figure d'hommes, cachent un cœur faux, corrompu, ingrat. »

Leprince

BÊTISE ?

« Dites-moi, n'est-ce pas que vous me trouvez bien laid ? - Cela est vrai, dit la Belle, car je ne sais pas mentir, mais je crois que vous êtes fort bon. - Vous avez raison, dit le Monstre ; mais outre que je suis laid, je n'ai point d'esprit ; je sais bien que je ne suis qu'une bête. - On n'est pas bête, reprit la Belle, quand on croit n'avoir point d'esprit ; un sot n'a jamais su cela. »

Leprince

COSTUMER LA BÊTE

Lorsque *Zémire et Azor* fut annoncé à Fontainebleau, le bruit courut que c'était le conte de *La Belle et la Bête* mis sur la scène, et que le principal personnage y marcherait à quatre pattes. Je laissais dire, et j'étais tranquille : j'avais donné pour les habits des programmes très détaillés et je ne doutais pas que mes intentions n'eussent été remplies. Or le tailleur ne s'était pas donné la peine de lire mes programmes et, d'après le conte de *La Belle et la Bête*, il avait fait ses dispositions.

Clairval, qui avait joué de si bon cœur tous mes autres rôles, témoignait de la répugnance à jouer celui-ci. Je lui en demandai la raison :

- Comment voulez-vous que je rende intéressant un rôle où je serai hideux ?

- Hideux, vous ne le serez point. Vous serez effrayant au premier coup d'œil, mais dans votre laideur, vous aurez de la noblesse, et même de la grâce.

- Voyez donc l'habit de bête qu'on me prépare, car on m'en a dit des horreurs. Nous étions à la veille de la représentation, il n'y avait pas un moment à perdre. Je demandai qu'on me montrât l'habit d'Azor. J'eus bien de la peine à obtenir du tailleur cette complaisance :

- Montrez, dit-il dédaigneusement à ses garçons, montrez l'habit de la bête à Monsieur.

Que vis-je ? Un pantalon tout semblable à la peau d'un singe, avec une longue queue rase, un dos pelé, d'énormes griffes aux quatre pattes, deux longues cornes au capuchon, et le masque le plus difforme avec des dents de sanglier... Je fis un cri d'horreur, en protestant que ma pièce ne serait point jouée avec ce ridicule et monstrueux travestissement.

- Qu'auriez-vous donc voulu ? me demanda fièrement le tailleur.

- Que vous eussiez lu mon programme : vous auriez vu que je vous demandais un habit d'homme et non pas de singe.

- Un habit d'homme pour une bête ?

- Et qui vous a dit qu'Azor soit une bête ?

- Le conte me le dit.

- Le conte n'est point mon ouvrage ; et mon ouvrage ne sera point mis au théâtre que tout cela ne soit changé !

- Il n'est plus temps.

- Je vais donc supplier le roi de trouver bon que ce hideux spectacle ne lui soit point donné ; je lui en dirai la raison.

Alors mon homme se radoucit et me demanda ce qu'il fallait faire :

- La chose du monde la plus simple : un pantalon tigré, la chaussure et les gants de même, un doliman de satin pourpre, une crinière noire ondée et pittoresquement éparse, un masque effrayant, mais point difforme, ni

ressemblant à un musée.

On eut bien de la peine à trouver tout cela mais à force d'obstination, je me fis obéir. Quant au masque, je le formai moi-même de pièces rapportées de plusieurs masques découpés. Le lendemain matin, je fis essayer à Clairval ce vêtement et, en se regardant au miroir, il le trouva imposant et noble.

- À présent, mon ami, lui dis-je, votre succès dépend de la manière dont vous entrerez en scène. Si l'on vous voit confus, timide, embarrassé, nous sommes perdus ; mais, si vous vous montrez fièrement, avec assurance, en vous dessinant bien, vous en imposerez ; et, ce moment passé, je vous réponds du reste. Ce fut ainsi que, par mes soins, au lieu de la chute honteuse dont j'étais menacé, j'obtins le plus brillant succès. Clairval joua son rôle comme je le voulais. Son entrée fière et hardie ne fit que l'impression d'étonnement qu'elle devait faire.

J'étais dans un coin de l'orchestre et j'avais derrière moi un banc de dames de la cour. Lorsque Azor, à genoux aux pieds de Zémire, lui chanta : « *Du moment qu'on aime, / L'on devient si doux, / Et je suis moi-même / Plus tremblant que vous,* » j'entendis ces dames qui disaient entre elles : « Il n'est déjà plus laid » et, l'instant d'après : « Il est beau ! »

Marmontel, *Mémoires*

RÉVEILLER LA BÊTE

Par Isabelle Cristofari

Inspiré de la fable d'Apulée *Cupidon et Psyché*, le conte *La Belle et la Bête* a connu et connaît encore une immense fortune dans les arts. Le schéma récurrent est peu ou prou celui-ci : un fiancé monstrueux ou d'apparence bestiale vient à bout des réticences d'une jeune fille. Sans user de violence, il sait trouver le chemin de son cœur, de sorte qu'elle consent à s'unir avec lui. Ce sujet scabreux (la rencontre d'une femme et d'une bête), devenu un mythe, suscite d'innombrables images, plus ou moins décevantes, plus ou moins saisissantes, et n'en finit pas de fasciner.

Le plus souvent, la bête échappe, elle peine à être figurée, point aveugle de la représentation. Comment l'incarner au mieux ?

Dans le roman *Moby Dick*, le narrateur moque la naïveté maladroite de tableaux ou planches

naturalistes peignant les cétacés, ces monstres marins. Sur les enseignes des marchands d'huile, les baleines ressemblent si peu à des baleines, qu'elles lui font tantôt penser à Richard III, tantôt à des courges. Quant à *La Nature animée* de Goldsmith (1803), elle lui inspire le commentaire suivant : « Je ne voudrais pas paraître inélégant, mais cette vilaine baleine ressemble beaucoup à une truie amputée. » Et pour cause, la plupart des dessins ont été exécutés d'après observation de poissons échoués, ce qui « équivaut à représenter un navire d'après une épave ».

Et pour cause, les bêtes sauvages, les monstres n'arrêtent jamais leur mouvement pour prendre la pose : « Si les éléphants ont posé en pied jusqu'à ce jour, le Léviathan n'est pas encore sorti de l'eau pour faire son portrait. La baleine vivante, dans toute sa



majesté et dans toute sa signification, ne peut être vue que dans des profondeurs insondables [...]. Pour toutes ces raisons, sous quelque angle que vous envisagiez la question, vous êtes obligé d'arriver à cette conclusion que le grand Léviathan est l'unique créature au monde dont personne ne fera jamais le portrait. » (Herman Melville, *Moby Dick*, ch. LV, 1851. Trad. H. Guex-Rolle, 1989, Flammarion)

Pour représenter la vérité du monstre, selon Melville, il faudrait saisir « l'esprit de chasse », en captant au plus juste la vitesse, l'emballement, la force déchaînée, l'effroi, le déferlement de la violence.

Pour les auteurs des Lumières, il a dû être malaisé de concevoir une bête étrangère à la raison et au discernement,

une bête vraiment sauvage, qui résiste à l'analyse, ne pose pas en pied, et dont on peine à brosser le portrait. Aussi en 1771, l'opéra-comique à succès *Zémire et Azor*, pièce qu'un mélomane contemporain, Charles Burney, juge « intéressante, raffinée et élégante », met-il en scène une Bête idéale, volubile et policée, une Bête purgée de ses caractéristiques animales.

« *Et qui vous a dit qu'Azor soit une bête ?* » lance Marmontel, l'auteur du livret, au costumier impudent, désireux d'affubler le comédien de poils, griffes et dents, tel un hybride de singe et de sanglier. Le librettiste le veut séduisant, noble, homme de qualité en grand équipage et richement paré. Il n'est pas question qu'il suscite malaise ou dégoût, il faut que le spectateur fasse sien le sort d'Azor, tragique victime d'un sortilège. Or, pour que chacun puisse se reconnaître en lui, il est nécessaire de le rendre aimable. De fait, comment s'identifier à une bête répugnante ou abominable, loup-garou, insecte ? Marmontel opte donc pour une créature, dont

l'animalité, abstraite et exempte de sauvagerie, se lit délicatement, au détour d'un détail : zébrure du justaucorps, « *masque effrayant, mais point difforme, ni ressemblant à un museau* ». Privé de ses attributs de prédateur (griffes et dents acérées, poils hirsutes), Azor n'inspire aucunement l'effroi. Et quand il ouvre la bouche pour parler, sa véritable nature ne fait aucun doute : ce qui sommeille en Azor, ce n'est pas la bête, c'est l'homme enfoui. Bon sang ne saurait mentir.

« *Quelle horrible figure et quel charmant langage !* », s'émerveille Zémire, convaincue qu'un monstre aussi distingué ne saurait être mauvais. Comment un si grand seigneur, rompu à l'exercice du haut style, pourrait-il être méchant homme ? Comment ne pas pactiser avec une créature dont la langue chantournée et précieuse, marque l'influence de la meilleure société ?

Il est vrai que la Bête de Marmontel ravit chacun par sa rhétorique, talent qui manquait cruellement à un autre monstre célèbre, Barbe bleue. Rappelons que ce dernier mourait à la fin du conte de Perrault, de n'avoir pas su décrypter les ruses du langage :

dès lors qu'il accédait aux prières de l'épouse par lui condamnée, dès lors qu'il lui laissait le temps de rassembler ses esprits et la permission de gagner du temps, on avait l'intuition que tout était perdu pour ce monstre vraiment bête, défait par des armes humaines inconnues (le langage, la raison), avant d'être passé au fil de l'épée par les frères mousquetaires. Azor, à l'inverse de Barbe bleue, brille dans l'art de la conversation, ne recule devant aucune fleur de style. Qui maîtrise aussi bien l'art de la parole peut-il seulement être bête ? Éloquence, grâce, tact apprivoisent la jeune fille à petits pas, savent la toucher, au point qu'ils font naître compassion, puis amour. Comment résister à un monstre si éloquent ? Maniant la flatterie avec à-propos, la Bête connaît les tours de passe-passe propres à l'art de la guerre comme à l'art de la séduction, inversant les rôles dans de précieuses métaphores filées, où s'affrontent les isotopies de la royauté et de la sujétion. À la faveur de la rhétorique galante, le prédateur devient victime quand la victime se fait cruelle maîtresse : « *Oui, Zémire, vous êtes reine. / De ce palais et de mon cœur. / Parlez, commandez en vainqueur. / Ici, tout reconnaît votre loi souveraine.* »

Qui est la bête dans *Zémire et Azor* ?

Certainement pas Azor que le spectateur sait sincèrement amoureux de la jeune fille, au point qu'au détour d'une partie chantée, dans un monologue, il confie ne pas vouloir la posséder sans son consentement, lui qui goûte aussi peu la brutalité que les abus de pouvoir : « J'aimerai. Mais puis-je à mon tour. / Me faire aimer par la contrainte ? / La haine obéit à la crainte, / L'amour n'obéit qu'à l'amour. ». De surcroît, si Azor, fin politique, n'est pas une bête, il sait débusquer en chacun la bête qui sommeille, inaccessible à la morale, car gouvernée par ses seules pulsions. Aussi peut-on interpréter la tirade informative, dans laquelle il dresse le bilan des avantages matériels dont toute la famille jouirait, si la Belle consentait à l'aimer, comme un discours pragmatique, redoutablement *humain*, et de surcroît, révélateur des vices cachés des brutes qui l'entourent. Lorsqu'il promet d'exaucer tous les souhaits paternels, et de *dédommager* les uns et les autres (c'est le mot utilisé dans le livret !), il semble connaître les ressorts secrets des actions des hommes. Il fait tomber les masques, pour mettre en lumière les désirs les moins compatibles avec la morale.



Et les bêtes sont, au bout du compte, celles et ceux qui s'abandonnent sans frein à leurs passions : le père, faible, prompt à sacrifier sa fille, jaloux comme un amant ; les sœurs livrées au démon de la jalousie, cupides, vaines, sans foi ni loi...

Au XX^e siècle, certains peignent encore la Bête en amant courtois. Le héros du film de Cocteau (*La Belle et la Bête*, 1946) ne ressemble, pas plus qu'Azor, à un dangereux prédateur. Malgré le masque de Christian Bérard, malgré l'abondante fourrure, il échoue à exprimer la sauvagerie. Il y a bien un moment où Cocteau tente de montrer la face cachée de sa créature, qui n'a de cesse d'émerveiller chacun tant son goût est exquis, et sa diction impeccable : soudain, au détour d'un plan, voilà que s'impose l'image d'un carnage, déchaîné par la Bête assoiffée de sang : dans la forêt gît un faon égorgé, déchiqueté par griffes et dents. Le spectateur tremble-t-il, enfin convaincu de la cruauté du fauve ? Non, il n'y croit pas. Cette bête-là ne dévorait pas un être humain, il en a la certitude. Cette bête-là est une bête de salon, une grosse peluche inoffensive, un peu guindée, une bébête propre et papoteuse, plutôt qu'un dangereux prédateur. Peut-être est-ce lié à l'acteur : avoir

choisi Jean Marais, qui ne rate pas une liaison, détache distinctement chaque syllabe, déclame amour et douleur avec grandiloquence, s'avère discutable. Au reste, le spectateur est consterné par la réplique finale de la Belle (jouée par une Josette Day très minaudière), qui fait au prétendant fraîchement rétabli dans son humanité cette confidence complice : « *Oh ! j'aime avoir peur !... avec vous !* ». Cette phrase, censée révéler élégamment la peur comme ressort du désir féminin, déçoit. Elle éloigne le film du merveilleux, comme de l'effroi, à la faveur d'un clin d'œil, un bon mot qui renvoie au théâtre de boulevard.

Trop de mots tuent la Bête, et les bêtes qui provoquent l'effroi pour toute la vie sont celles qui sont privées de langage et se laissent difficilement mettre en images. C'est ainsi qu'elles approchent l'aspect le plus concret, le moins sublimé qui soit, de la violence et de la mort. On peine à les représenter. On ne les représente pas. Certains d'entre nous se souviennent peut-être d'un film culte, désormais disparu des salles de cinéma, et que la critique exhume très rarement, au moment de festivals. *La Bête*, film de W. Borowczyk, en 1975, avait fait scandale et connu un immense succès en salle. Quelques années

plus tard, nous étions nombreux à l'avoir vu au cinéma, frémissant du haut de nos seize ans, enivrés par un parfum d'interdit et tout émoustillés ; le film était interdit au moins de dix-huit ans. Or ce film était terrible, il laissait sans voix, nouait l'estomac, agitait les entrailles. Emportés dans la tourmente des images, on se demandait, l'espace d'un moment où la raison reprenait ses droits, ce que Guy Tréjan et Marcel Dalio venaient faire dans ce film d'horreur porno qui glaçait les sangs.

Si la Bête ne parlait pas, elle était dotée cependant d'une oppressante présence sonore : froissement des feuilles qu'elle agitait, fracas de branches qu'elle écrasait, emballements d'un clavecin hystérique, rythmant ses accélérations (elle poursuivait dans les bois sur fond de Scarlatti la jeune Romilda, terrorisée à juste titre). Souvenirs de terreur majuscule, surtout dans la première partie du film, quand le spectateur n'avait pas encore vu la Bête et se la figurait comme il pouvait. Mais s'il ne la voyait pas, il la voyait voir. Il y avait en effet un passage en vision subjective, où l'œil de la caméra se confondait avec l'œil du monstre, dilaté de désir, observant le corps nu de Romilda.

Cela était plus terrifiant que le spectacle des outrages de l'abominable créature, tant et si bien que lorsqu'elle était enfin présente à l'image, lorsqu'on découvrait enfin à quoi elle ressemblait, la déception était immense. On changeait de registre, on changeait de genre, un film extravagant s'installait, sitôt que la représentation était rendue possible. Tenant le milieu entre le loup et l'ours, affublée d'un sexe géant dégorgeant des litres de sperme et bavant à qui mieux mieux, elle inspirait au spectateur des émotions et attitudes toutes neuves : stupeur, envie de vomir, ricanements. Certes, le grand guignol s'imposait, l'outrance écœurait, le dégoût prenait le pas sur l'effroi, mais le grotesque avait aussi pour effet de montrer l'impossible incarnation de la Bête, qui ne s'épanouit jamais aussi bien que dans les caves de la psyché.

Dans nombre de films contemporains, si l'union de la Belle et la Bête n'est plus perçue comme l'éloge d'une sexualité rendue à la pulsion vitale, elle préfigure encore les noces du désir et de la mort, dont elle interroge les fondements. Dans un film qui a eu les honneurs de la critique et connu un grand succès, *La Nuit du 12*, de Dominik Moll (2022), cette union se résume à une rencontre

éclair qui débouche aussitôt sur un crime barbare, perpétré par un tueur sadique et anonyme, mettant à mort une jeune femme, pour des raisons inconnues. Il n'a ni nom, ni corps, rien de son apparence ni de son identité ne sera révélé aux personnages, au spectateur. Mais ce rapprochement fatal entre une *bête humaine* et une jeune femme n'alimente pas seulement une enquête de police, il questionne les racines du mal. Le mythe de la Belle et la Bête éclairerait, dans ce film, la violence que les hommes, depuis toujours, déchaînent contre les femmes. « Il y a un problème entre les hommes et les femmes », constate amèrement un policier, de plus en plus convaincu, à mesure que progresse l'enquête, que la violence, la bestialité relèveraient du masculin. Il est significatif à cet égard qu'à divers moments, le spectateur croie à la culpabilité de tous les prévenus : chacun d'eux aurait pu tuer. Si la Bête n'a pas de visage, elle a le visage de tous les hommes.

Ce mythe éclaire peut-être moins les racines de la violence originelle qu'il ne révèle l'historicité de nos monstres : leur représentation fluctue, ils se recomposent sans cesse, subordonnés à l'air du temps.

Il réveille nos bêtes ensommeillées. Nos bêtes : ce qui est ténébreux, anarchique, et que l'on peine à ordonner ; ce qui résiste à l'apprentissage ; ce qui, malgré les efforts, les contentions, l'éducation, la discipline, se révèle toujours, malgré tout : un instant d'oubli, et le château de cartes s'écroule.

ISABELLE CRISTOFARI

Professeure de lettres, chargée de cours en écriture créative à CY Cergy Paris Université, Isabelle Cristofari travaille sur le vieillissement en littérature. Elle est doctorante en recherche création littéraire, au sein de l'unité Héritages, EUR Humanités, Création et Patrimoine.

AU THÉÂTRE, CITOYENS !

Par **André-Ernest-Modeste Grétry**

Une nation formidable comme la nation française doit encourager les sciences et les arts. Sans les spectacles, plusieurs branches de commerce sont languissantes. Là où il y a trop de bras pour l'agriculture et pour la défense de l'État, il faut de toute nécessité que les sciences, les arts et le commerce occupent le reste des hommes.

RÉFLEXIONS SUR LA COMÉDIE

Les arts doivent servir à délasser l'homme de société ; mais ils doivent surtout châtier, réprimer ses vices et ses ridicules. Nous estimons l'auteur tragique qui épouvante par une action terrible. Mais à mérite égal, les auteurs moraux comiques ont dans l'opinion publique un degré d'estime de plus. L'un est noble et grand, l'autre est toujours vrai. Partout où je vois les arts contribuer au bonheur public, mon âme s'épanouit et je remercie la

nature de m'avoir fait artiste.

Dans une grande ville, trois ou quatre [entreprises de] spectacles sont une source de bien. Les amateurs des beaux-arts les y trouvent réunis ; on y célèbre les héros, les grands hommes ; on y apprend à aimer sa patrie. Le peintre des mœurs y retrace les passions et le peuple apprend à aimer la vertu et à détester le vice.

Les siècles ont presque les mêmes vices et ridicules, parce qu'ils partent toujours de la même source : l'envie de dominer, l'amour-propre. Mais comme chaque siècle leur donne un vernis différent, il y a toujours à refaire, le tout consistant à peindre au naturel.

Les caractères odieux ne sont pas des modèles ; il a fallu la philosophie, l'art et le comique de Molière pour faire passer Dom Juan. L'ivrognerie n'a pas été traitée de la manière la plus convenable aux mœurs :

tous nos ivrognes de théâtre sont gais, aimables ! Je ne les supporte que là ; en ville, ils me font horreur. Et c'est peut-être ainsi qu'il faudrait les peindre quelquefois...

Mais qui m'assurera, demande Rousseau, que ce comédien jouant un valet qui escamote une bourse ne se servira pas de son talent pour me voler la mienne ? Ceci est outré ; en compensation je demanderai à Rousseau : qui m'assurera que le comédien qui vient de jouer le rôle d'un être vertueux ne fera pas une bonne action au sortir du théâtre ?

POUR UN NOUVEAU MODÈLE D'ACADÉMIE

Le théâtre devant être la première école des mœurs, la nation ne peut trop se hâter de porter son attention vers le perfectionnement de l'art dramatique. Je voudrais une École dramatique dont voici l'aperçu :

Ce spectacle doit être dirigé par six artistes dont la réputation soit faite : trois poètes et trois musiciens, logés dans le théâtre même, où ils vivront en société, ayant le désir ardent de voir propager les vrais principes des beaux-arts.

Ils produiront aisément quatre ou cinq ouvrages par an, ils en recevront autant du dehors, et l'année sera suffisamment fournie. Pouvant communiquer sans cesse, n'ayant qu'un intérêt, celui du progrès de l'art, si l'un d'eux lit son ouvrage à l'assemblée, chacun ayant fait part de ses idées, cet ouvrage marchera vite et bien. Si un ouvrage étranger est offert à la société des auteurs, le jeune poète recevra des conseils utiles.

Pour la troupe, excepté deux hommes et deux femmes d'un certain âge pour remplir les rôles de pères et de mères, je voudrais que la direction fût choix de jeunes sujets doués et n'ayant point encore contracté de défauts. Chaque musicien directeur formerait dans l'art du chant ; chaque poète directeur donnerait des leçons de déclamation. Un maître de danse, maître de ballet du spectacle, leur apprendra à marcher et à se présenter avec grâce.

.....
Grétry vécut de
1798 à sa mort dans
la demeure offerte
par Mme d'Épinay
à Jean-Jacques
Rousseau en 1756.



De même que dans les conservatoires de Naples, les jeunes seront engagés pour quatre, huit ou dix ans. Les appointements seront de même valeur pour tous, filles et garçons non formés, et différents pour les sujets habiles. Si un jeune fait des progrès rapides, il sortira de la classe des élèves et recevra de plus forts appointements.

On ne pourra entrer à ce spectacle que par la voie de l'abonnement.

Un théâtre par abonnement, et d'un prix égal, entraînera cent fois moins d'embarras qu'un théâtre public. La recette étant fixe, les honoraires des auteurs, directeurs ou étrangers, doivent l'être aussi. Cet établissement deviendrait la récompense des artistes célèbres, qui tous aiment à propager les secrets de leur art. Si Molière n'eût été le maître de son théâtre, il n'eût pas fait le quart de ses ouvrages immortels.

POUR L'ÉDUCATION DES FILLES ET L'EMPLOI DES FEMMES

Les spectacles occupent une quantité d'artistes, les femmes surtout qui, n'étant admises à aucun emploi public, y trouvent leur existence. Le seul mal que puissent produire les spectacles se réduit au relâchement des mœurs de quelques-unes que l'illusion du théâtre et l'esprit des auteurs métamorphosent en objets séduisants. Ici comme en tout, le mal est à côté du bien.

La musique est l'art qui convient le plus aux femmes et celui qui le plus aisément leur procure un état indépendant. Avec une belle voix, une belle figure, elles trouvent au théâtre une fortune assurée. Sans figure mais avec des dispositions, elles peuvent donner aux femmes aisées des leçons de chant, de piano-forte, de harpe, etc.

Elles peuvent graver la musique aussi bien que les hommes, et cet état n'est pas plus pénible que le métier de couturière.

Ces raisons suffisent pour que la musique soit comprise dans l'instruction publique. C'est à la moitié du genre humain la moins favorisée, la plus dépourvue de ressources honnêtes, que la nation doit songer principalement. Combien de filles seraient restées honnêtes si leurs parents avaient pu jouir de cet avantage ! Et combien verrions-nous de femmes à talents distingués !

Dans les écoles primaires, en apprenant à lire, écrire, compter, coudre, filer, une petite fille peut apprendre à chanter et, en chantant, on peut l'instruire de ses devoirs de citoyenne. On peut mettre en musique les droits de l'homme et du citoyen : nous devons y ajouter les devoirs de mère et de citoyenne.

DE LA CONSTRUCTION DES THÉÂTRES

On ne cesse de faire de grandes salles de spectacle. Si j'étais entrepreneur, je dirais à mon architecte : « Songez qu'il ne s'agit point ici d'un monument. »

Je veux, au spectacle, voir et entendre. Si je ne vois point le jeu de physionomie des acteurs, s'il faut qu'un mot me fasse deviner l'autre, il n'y a plus de plaisir mais de l'ennui.

Ayez, j'y consens, une vaste salle de spectacle, mais n'y représentez que la pantomime et des ballets à grands caractères. Que la symphonie soit alors formidable. Il faut ici de grands traits, de grosses masses : tout doit être volumineux, c'est un tableau fait pour être vu à une grande distance, peint en quelque sorte avec un balai.

« Quand la situation est comique, le musicien doit être sobre dans ses intonations et dans ses traits de comique. Je préfère le moins au plus. Je tremble d'avoir pris à côté du vrai ou d'avoir outré l'expression. »

Dès qu'il s'agit de pièces d'intrigues, de sujets familiers, ce n'est que par mille détails et jeux de physionomie que les acteurs peuvent présenter des vérités de ce genre. Ce n'est que par mille nuances entre le fort et le doux, par mille agréments que le compositeur peut rendre la vérité des détails moraux qui constituent une action non exagérée. Tous ces petits moyens, si précieux dans un cadre ordinaire, sont nuls dans une grande salle. Tout opéra, sérieux ou comique, bien fait et bien joué, plaît dans un local convenable, et ennuie dans une trop grande salle.

L'architecte dira qu'il y a, dans une grande salle, des places où l'on peut tout voir et tout entendre. Mais pouvons-nous toujours acheter une de ces places ? Votre salle qui contient 4000 spectateurs est-elle faite pour les 100 qui sont favorablement placés ?

POUR UNE NOUVELLE SALLE

[projet préfigurant le théâtre de Wagner à Bayreuth]

Je voudrais que la salle fût petite et contenant tout au plus 1000 personnes, qu'il n'y eût qu'une sorte de place partout, et point de loges :



ces réduits ne servent qu'à favoriser la médisance ou pis encore.

Je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçût ni les musiciens, ni les lumières des pupitres du côté des spectateurs. L'effet en serait magique – l'on sait que dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être. Un mur en pierres dures est, je crois, nécessaire pour séparer l'orchestre du plateau, afin que le son répercute dans la salle.

Je voudrais une salle circulaire, toute en gradins, chaque place commode, et séparée par de légères lignes de démarcation d'un pouce de saillie, comme dans les théâtres de Rome. Après l'orchestre des musiciens, des gradins formeraient un seul amphithéâtre circulaire, toujours ascendant et rien au-dessus. Je voudrais que tout dans la salle fût peint en brun et d'une seule couleur : ainsi la scène serait éclatante.

APRÈS LE THÉÂTRE, LA MÉDECINE DE L'ÂME

Outre la comédie, je voudrais encore qu'il y ait dans les grandes cités des médecins pour l'âme, payés par le gouvernement. Leur fonction auguste se réduirait à parler peu et écouter beaucoup. Pour tout avant-propos, ils devraient dire aux malheureux qui se présenteraient chez eux : « Ne me cachez rien si vous voulez retrouver le bonheur. » Si le désordre est grand, ils prieraient la personne de revenir jusqu'à ce qu'elle fût en état de les entendre. Ils réfléchiraient pendant ce temps à ce qu'ils doivent dire. Enfin, après une morale salutaire, ils donneraient leur recette par écrit. Combien de fois en ma vie n'eussé-je pas eu besoin d'en trouver un...

Extraits des *Mémoires, ou Essais sur la musique*,
t. 3 & 4, 1829

**« Le poète, le musicien,
le chanteur et l'orchestre
doivent tous sentir de même,
et tant de finesse n'est pas
donné à tant d'individus. »**

NUMÉRO 120. 499

JOURNAL DE PARIS.

Mercredi 30 AVRIL 1783, de la Lune le 30

**28 avril 1783 - Inauguration
de la 1^{ère} Salle Favart avec *Thalie*
au nouveau Théâtre de Sedaine
et Grétry**

Curieux du jeu soigné et animé de nos acteurs, nous voulons les bien entendre et lire leurs passions sur leurs physionomies, mais encore promener

nos regards sur toute l'assemblée et pouvoir dire en sortant : nous y avons vu quelque beauté, tel prince et tel seigneur. C'est le propre d'une nation naturellement communicative. On aura donc tort, dans ce pays-ci, de projeter des salles trop immenses, et la nouvelle Salle Favart nous paraît atteindre son but.

ZÉMIRE ET GRÉTRY DANS L'EUROPE MUSICALE

UN SUCCÈS EUROPÉEN

« *Zémire et Azor* eut autant de succès dans les provinces de la France qu'à la Cour et à Paris. Elle rétablit les finances de plusieurs théâtres prêts à échouer. Elle fut traduite dans presque toutes les langues. Un Français nous dit avoir assisté le même jour à *Zémire et Azor* en flamand, en allemand et en français: c'était à une foire d'Allemagne ! À Londres, on la traduisit en italien. On y ajouta un seul rondeau qui n'était pas de Marmontel et moi. Le public, après l'avoir entendu, cria: « Plus de rondeau, il n'est pas de la pièce ! »

Grétry, *Mémoires*, I

« Pièce intéressante, raffinée et élégante... Musique dans l'ensemble admirable. La mélodie est plus souvent italienne que française, et les accompagnements sont à la fois riches, ingénieux et transparents, dans le sens que l'air principal n'est point étouffé mais qu'il arrive à se faire entendre au milieu des instruments. »

Charles Burney, mélomane anglais,
Bruxelles, 15 juillet 1772

« Je vous fais mon compliment sur le succès de vos opéras en Italie. Il vient de passer à Florence une troupe de comédiens français qui ont joué *Lucile*, *Les Deux Avars*, *Zémire et Azor* avec un succès étonnant. *Zémire et Azor* surtout a fait fanatisme. On a trouvé tous vos motifs charmants et vos airs remplis de grâces, d'expression et du plus beau pathétique, selon la situation. On traduit *Zémire et Azor* en italien et je crois que sous peu de temps on verra cet opéra sur tous les théâtres d'Italie. Mon intention serait que vous fissiez mettre cette lettre dans les papiers publics afin que notre chère nation soit convaincue que nous avons de la belle musique en France, et qu'il est assez inutile qu'on se tue à faire traduire des opéras italiens. »

M. Floquet à Grétry, 13 sept. 1776, reproduit
dans *Le Mercure de France*, 1^{er} nov. 1776



« Grétry ne serait-il pas un rival ? »

Léopold Mozart à son fils
Wolfgang, alors à Paris,
lettre du 29 avril 1778



.....

L'œuvre est présentée comme un *Singspiel*, équivalent allemand de l'opéra-comique.

ZEMIRE UND AZOR EN ALLEMAGNE

Traductions...

« L'allemand, malgré ses sons gutturaux et l'entrechoc de ses consonnes, se marie mieux à la musique que la langue française. Je suis désolé, mais l'abondance des voyelles nasales et des syllabes muettes en français semble entraîner une corruption de la voix bien plus grave que celle occasionné par les défauts de toute autre langue que je connaisse. »

Charles Burney après une représentation de *Zemire und Azor* à Mannheim le 6 août 1772



.....

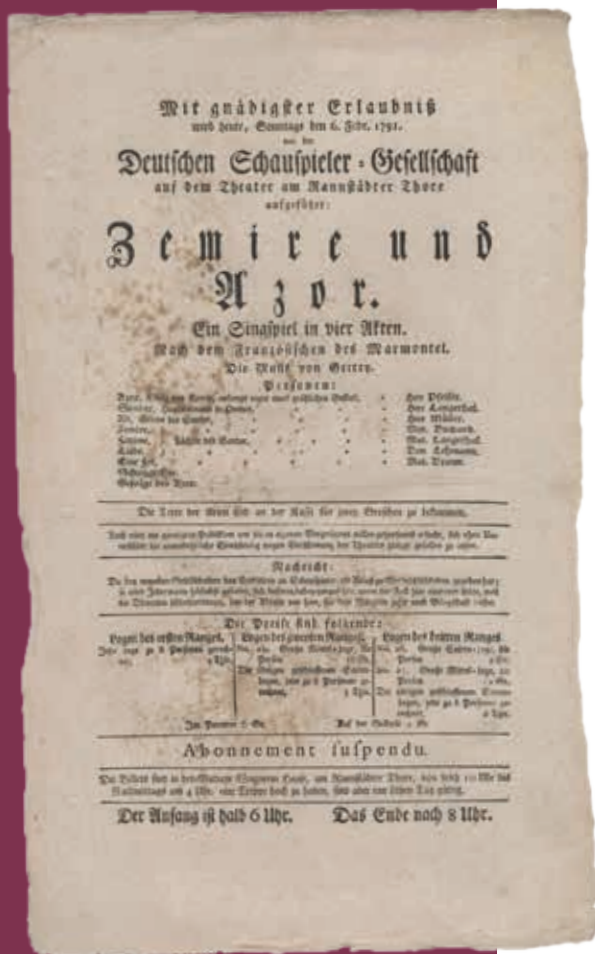
Une interprète allemande de Zémire en 1781, avec l'accessoire vestimentaire de la turquerie, le turban.



.....

Aloysia Lange née Weber, belle-sœur de Mozart, chante Zémire à Vienne en 1784.

Représentation à Leipzig
en 1791 de la traduction
allemande de l'œuvre de
Marmontel et Grétry



... et nouvelles partitions

En 1775 à Breslau, par Gotthilf von Baumgarten (1741-1813)

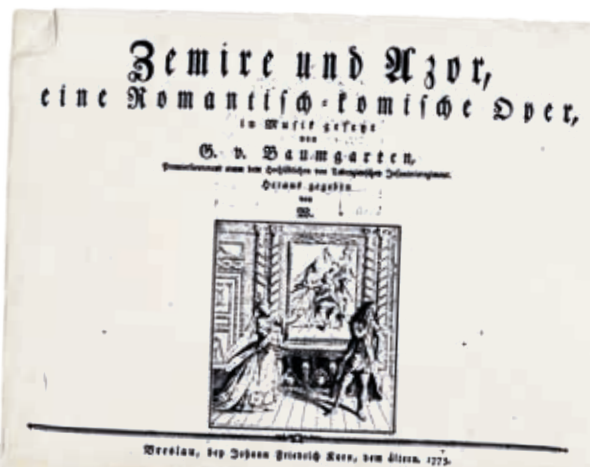
En 1818 à Vienne, par Ignaz von Seyfried (1776-1841)

En 1776 à Leipzig, par
Christian Gottlob Neefe
(1748-1798), professeur
de Beethoven

En 1819 à Francfort, par
Louis Spohr (1784-1859)

En 1786 à Vienne, par
Ignaz Umlauf (1746-
1796) sous le titre
Der Ring der Liebe
(L'Anneau de l'amour)

En 1818 à
Leopoldstadt, par
Wenzel Müller (1759-
1835) sous le titre *Der*
verwunschene Prinz
(*Le Prince enchanté*)





Scène du tableau magique lors de la première suédoise de *Zemire och Azor* au théâtre du château royal de Drottningholm, le 22 juillet 1778. L'œuvre est ensuite jouée à Stockholm même dans trois théâtres successifs.

... dans toutes les langues

Selima and Azor, 1776

Londres

Conte persan en trois actes, d'après la pièce française *Zémire et Azor*, joué au Théâtre royal de Drury Lane

Zemire en Azor, 1783

Amsterdam

Zemire och Azor, 1778

Drottningholm

Zemira e Azore, 1779

Londres

Zemira e Azor, 1824

Florence

Ballet-pantomime de Lorenzo Panzieri joué au Teatro della Pergola pour le carnaval, « d'après une idée du chevalier de Beaumont [sic], le célèbre seigneur Marmontel a imaginé une célèbre production théâtrale qui a à son tour inspiré cette pantomime. »

Version « en poésie musicale italienne, gardant intacte la musique écrite pour l'original français » par Mattia Verazzi (poète officiel de la cour palatine de Mannheim, librettiste de Jommelli et de Salieri), créée au King's Theatre



ZEMIRA e AZORE,

A NEW

COMIC OPERA;

As performed at the

KING'S THEATRE,

In the HAY-MARKET.

Translated into Italian by

SIGNOR VERAZZI.

And into English

By M^{rs}. RIGAUD.

The Music by the most celebrated Composer,

SIGNOR GRETRY.

LONDON:

Printed by G. BIGG, Denmark-Court, Strand.

INSPIRÉS PAR GRÉTRY

Mozart

Huit Variations K.352, 1781, d'après le chœur « Dieu d'amour » des *Mariages samnites* (1776)

Beethoven

Huit Variations WoO 72, 1797, d'après la romance « Une fièvre brûlante » de *Richard Cœur de Lion* (1784)

« Aucun compositeur célèbre des nations étrangères ne venait visiter la capitale de la France sans rendre hommage à l'auteur de tant de chefs-d'œuvre qui retentissaient dans toutes les cours de l'Europe. »

Bouilly, *Mes récapitulations*, 1836

Weber

« Au milieu d'une floraison de compositeurs français, Grétry est peut-être le seul qui ait eu le sens du lyrisme, voire, souvent, du romantisme. Il a écrit environ 70 ouvrages dramatiques. Les plus importants ont été joués un nombre incalculable de fois dans toutes les parties de l'Allemagne.

Le langage de Grétry est celui de la Nature, celui du génie se frayant sa propre voie, qui, entraîné par l'ardeur de son imagination et s'égarant parfois dans le labyrinthe des règles, s'en affranchit d'une manière tout à fait personnelle, prêtant à ses erreurs mêmes un charme étrange et puissant. C'est lui qui a su attirer sur ses ouvrages un intérêt si impérieux qu'on peut supposer qu'il constituera, en France, le modèle artistique d'une époque, la tournure de ses mélodies et son art de traiter les formes de la musique dramatique étant devenus une sorte d'exemple solidement établi pour tous ceux qui voudront conserver la faveur du public.



Ce qui est le plus caractéristique dans sa musique et qui apparaît à cette époque - les années 1760 - comme un fait nouveau, c'est le désir de parvenir aussi parfaitement que possible à la vérité d'expression des paroles, comme à une sorte d'identité entre les caractères et les tournures mélodiques choisies. Grétry avait recours, pour ajuster ses idées aux principes de la construction harmonique, aux échappatoires les plus étranges, dont la gaucherie, d'une naïveté vraiment enfantine, exprimait cependant de façon géniale, toujours très vivante, la quête d'une vérité intérieure.»

Journal du soir, extraits d'articles parus de janvier à juillet 1817



Tchaïkovski

La Dame de pique (1890) intègre à l'acte II (scène 4) l'air de Laurette, « Je crains de lui parler la nuit » (*Richard Cœur de Lion*, 1784). En le chantant en français, la vieille Comtesse (surnommée la Dame de pique), qui se croit seule dans sa chambre, évoque avec nostalgie sa jeunesse en France à la cour de Louis XV.

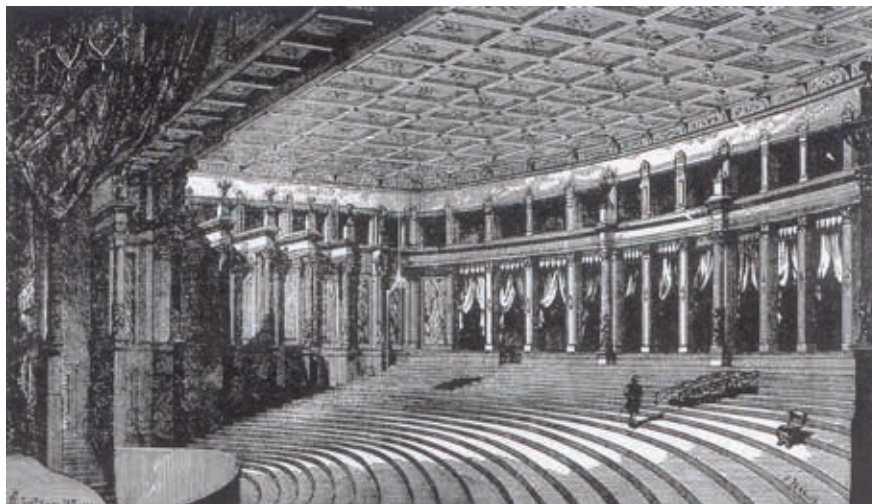


Wagner

« Au nombre des idées hardies qu'on a reprochées à Richard Wagner, il faut citer celle, réalisée maintenant, de la construction d'une salle de théâtre d'après un plan nouveau, qui substitue aux différentes places destinées au public des gradins uniformes et cache l'orchestre aux yeux des spectateurs. Il est assez curieux de retrouver cette idée dans les *Essais sur la musique* de Grétry. Il était réservé à Richard Wagner de réaliser le rêve de Grétry. »

Camille Saint-Saëns
séjournant à Bayreuth, dans *L'Estafette*,
20 août 1876 (*Écrits sur la musique*
et les musiciens, Vrin, 2012)

Le Palais des festivals de Bayreuth, inauguré en 1876
avec la création complète de *L'Anneau du Nibelung*



PERRIER, L'OCCASION DE BULLER ENSEMBLE



perrier®

LIVRET

Version Opéra-Comique, juin 2023

Ligne continue : texte chanté / Pointillés : dialogues parlés

OUVERTURE

ACTE I

Un salon du palais d'Azor.

SCÈNE 1

SANDER

Quelle étrange aventure !
Un palais éclairé,
Meublé, richement décoré,
Où je ne rencontre personne...

ALI, avec frayer.

Monsieur, délogeons
prudemment.
Il n'y fait pas bon :
je soupçonne...

SANDER

Quoi donc ?

ALI

Que tout ceci n'est
qu'un enchantement.

SANDER

Un enchantement, soit !
Au milieu d'un orage,
La nuit, dans un
bois ténébreux,
Nous sommes encore
trop heureux
De trouver cet asile.

ALI

Auriez-vous le courage
D'y passer la nuit ?

SANDER

Pourquoi non ?

ALI

Monsieur, prenez-y garde !

SANDER

Bon !
Qu'as-tu peur ? Si quelqu'un
dans ce palais habite,
Il nous y reçoit assez bien.

ALI

Et si c'est un génie ?

SANDER

Eh bien ?

ALI

Croyez-moi, partons
au plus vite.

N°1. Air

L'orage va cesser.
Déjà les vents s'apaisent,
Les voilà qui se taisent.
Partons sans balancer.
Ce n'est plus rien
qu'un nuage
Dont le ciel se dégage.
Cela ne peut durer.
Le temps va s'éclaircir.
Vos filles vont passer
La nuit à vous attendre.
La frayeur va les prendre.
Pourquoi les délaiser ?
Ah ! je crois les entendre.
Vous les aimez
d'amour si tendre,
Pourquoi les délaiser ?

SANDER

Que dis-tu ? L'orage redouble.

ALI, à part.

Il a raison.

SANDER

Comment retrouver
mon chemin ?

ALI, vivement.

Je vous mènerai par la main.

SANDER

Nous sommes bien : passons
ici la nuit sans trouble.

ALI, avec frayer.

Sans trouble !

SANDER

Au point du jour nous
partirons demain.

N°2. Air

Le malheur me rend intrépide,
J'ai tout perdu, je ne crains rien.
Et pourquoi serais-je timide ?
Pour moi la vie est-elle un bien ?
Je suis tombé de l'opulence
Dans la misère et dans l'oubli.
Un vaisseau, ma
seule espérance
Dans les flots est enseveli.

ALI

Ho ! moi qui n'eus jamais
d'autre bien que la vie,
Je n'aime point à l'exposer.

SANDER

Allons, laisse-moi reposer
Et dors si tu le peux.

ALI

Je n'en ai nulle envie.
Dormir chez des esprits !
Et sans avoir soupé...

*Une table servie paraît
au milieu du salon.*

Ô Ciel !

SANDER

Qu'est-ce ?

ALI

Monsieur ! une table servie !

SANDER

Tu vois, de nos besoins
quelqu'un s'est occupé.

ALI, tremblant.

Oui, quelqu'un !

SANDER

Mets-toi là.

ALI

Vous mangerez ?

SANDER

Sans doute.
Notre hôte est magnifique :
il ne ménage rien.

ALI, en élevant la voix.

À ce seigneur-là rien
ne coûte. (à part)
Il faut que j'en dise du bien,
Car il est là qui nous écoute.

SANDER

Voilà des mets fort délicats.

ALI

Ah ! si je l'osais, quel repas !

SANDER

Ose, crois-moi.

ALI

Voyons. Il mange.

SANDER

Quoi ! du vin !

ALI, avec joie.
Du vin !

SANDER

Goûte.

ALI

Pour celui-ci, je n'y tiens pas.

SANDER

Ta main tremble ?

ALI

Ah ! Monsieur, cette
liqueur vermeille
N'est peut-être qu'un
poison lent.
Mais n'importe. *(Il boit.)*
Il est excellent
Et dussé-je en mourir,
j'en boirai ma bouteille.

SANDER

Eh bien ? Comment
te trouves-tu ?

ALI

De cet élixir la vertu
Petit à petit me soulage.
De fatigue et d'effroi
j'étais presque abattu ;
Mais je sens revenir ma
force et mon courage.
Encore un petit
coup. *(Il boit.)*
Ah ! le charmant breuvage.

N°3. Air

Les esprits dont on
nous fait peur
Sont les meilleures
gens du monde.
Voyez comme ici
tout abonde.
Quel bon souper !
Quelle liqueur !
On n'en parle que par envie.

Moquons-nous de
ces contes vains,
Pour moi j'en ai l'âme ravie :
Je ne veux plus
d'autres voisins.
Avec eux je passe ma vie
S'ils ont toujours
d'aussi bons vins.
Il s'endort.

N°4. Duo**SANDER**

Le temps est beau.

ALI

J'en suis bien aise.

SANDER

Ali !

ALI

Je dors.

SANDER

Il faut partir.

ALI

Quand j'ai bien bu,
ne vous déplaie,
Je veux dormir.

SANDER

Tu dormiras plus à ton aise
Quand nous serons
rendus chez moi.

ALI

On dort si bien sur
une chaise.
On est ici comme chez soi.

SANDER

Le jour se lève !

ALI

Qu'il se couche !

SANDER

Ali, sans toi, je m'en irai.

ALI

Partez sans moi.
(Il s'endort tout à fait.)
Je vous suivrai.

SANDER

Et si quelque bête farouche
Vient t'attaquer ?

ALI

Je n'ai pas peur.

SANDER

Le vin t'a donné du cœur.

ALI

Ce bon vin m'a
donné du cœur.

SANDER

Tu dormiras plus à
ton aise, etc.
Allons ma famille m'attend :
Lève-toi, je l'ordonne,
et partons à l'instant.

ALI

Ah ! Laissez-moi du moins
prendre encore une dose.
Il boit.

SANDER

Je veux, en quittant
ce beau lieu,
Avoir de ce prodige un
témoin qui dépose.
Ma petite Zémire, en
me disant adieu,
Ne m'a demandé
qu'une rose :
Je vais de ce rosier
en cueillir une.

SCÈNE 2

AZOR, sous une
forme effrayante.
Holà !

ALI, tremblant.
Ciel !

SANDER

Que vois-je ?

AZOR

Que fais-tu là ?
Et pourquoi me
prendre mes roses ?

SANDER

Pardon, je ne voyais
aucun mal à cela,
Et libéral en toutes choses,
Je ne te croyais point
jaloux de ces fleurs-là.

AZOR

Téméraire ! ingrat !
Je te donne
L'asile, un bon souper,
le meilleur vin que j'ai
Et tu veux que je
te pardonne
De me voler mes fleurs !
Non, je serai vengé !
Tu vas mourir.

SANDER

Tu peux disposer de ma vie,
Je ne la plains ni ne défends
Des jours si peu
dignes d'envie.
Je n'ai regret qu'à
mes enfants.

AZOR

De trois filles, dit-on, le
destin t'a fait père ?

SANDER

Hélas ! ce qui me désespère,
C'est de les laisser
sans appui.

ALI

Ah ! vous auriez pitié de lui
Si vous saviez combien ses
trois filles sont belles.

SANDER

Je viens d'Ormuz ; j'allais
y savoir des nouvelles
D'un vaisseau, mon
dernier espoir.
Mes filles, croyant me revoir
Dans l'opulence, l'une d'elles
À mon départ, me demanda
Des rubans, l'autre
des dentelles.
Mais la plus jeune leur céda
Toutes ces riches bagatelles
Et d'un air tendre
et caressant,
Elle me dit en m'embrassant :
Je ne veux qu'une rose ;
elle me sera chère
Plus que le don le
plus brillant,
Et je dirai : c'est à
moi que mon père
Daignait penser en
la cueillant.

N°5. Air

La pauvre enfant
ne savait pas
Qu'elle demandait
mon trépas.
Cachez-lui bien
que cette rose
Est la cause de
mon malheur.
Sa tendresse qui me presse
De revenir dans ses bras
Me rappelle ma promesse.
Ah ! pauvre enfant,
tu ne sais pas
Que tu demandes
mon trépas.

AZOR

J'ai l'âme assez
compatissante
Pour me laisser fléchir.
Mais il faut que, pour toi,
L'une de tes filles consente
À venir se donner à moi.

SANDER

Moi ! te livrer ma fille ?

AZOR

Il faut me le promettre,
Ou sur l'heure...

ALI

Il est le plus fort
Et c'est à nous de
nous soumettre.

SANDER

Cruel, pour une fleur !

AZOR

Et sais-tu si mon sort
Ne tient pas à ces fleurs
qu'un charme a fait éclore ?

SANDER, à part.

Non ! J'aime mieux mourir
que d'exposer leurs jours,
Mais je veux les revoir,
les embrasser encore.

AZOR

Eh bien ?

ALI, à Sander.

Promettez-lui toujours...

SANDER

Malgré le sort qui nous menace,
J'en donne ma parole
et je te la tiendrai :
L'une d'elles prendra
ma place,
Ou moi-même je reviendrai.

AZOR

Voilà qui nous réconcilie.
Reprends cette fleur.

SANDER

Moi !

AZOR

Reprends-la : je le veux,
Et qu'elle soit pour
tous les deux

Le garant mutuel de
la foi qui nous lie.

N° 6. Air

Ne va pas me tromper,
Ne crois pas m'échapper.
Sur la terre et sur l'onde
Ma puissance s'étend ;
Et jusqu'au bout du monde
Ma vengeance t'attend.
Compte sur mes largesses
Si tu me satisfais ;
Sois sûr que mes bienfaits
Passeront mes promesses,
Que pour toi mes richesses
Ne tariront jamais.
Choisis, ou ma colère, ou
ma reconnaissance.

SANDER

Je redoute moins
ta puissance
Que je ne respecte ma foi.

AZOR

Prends-y bien garde.
Allons, suis-moi :
Je vais t'abrégier le voyage.
Et dans l'instant
même, un nuage
Va te porter d'ici chez toi.

ALI, tremblant.

Un nuage ! Ah ! permettez...

AZOR

Quoi ?

ALI

Que je m'en aille à pied.

AZOR

Pourquoi donc ?

ALI

Mon usage
N'est pas d'aller sur un nuage.

AZOR

Aimerais-tu mieux un dragon ?

ALI, avec une frayeur
plus vive.

Oh ! non. Pour aller de la sorte,
Je n'ai pas la tête assez forte.

AZOR

Eh bien ! tu peux attendre
ici ton maître.

ALI

Non !
Le nuage d'abord m'a fait
peur, mais n'importe !
Puisque mon maître y
va, j'y puis aller aussi.

AZOR

Viens donc.

ALI

Si pourtant...

AZOR

Point de si.

ALI

Allons, que le diable
m'emporte !
Pouvra que ce soit loin d'ici.

N° 7. Symphonie du vol du nuage

ACTE II

Dans la maison de Sander.

SCÈNE 1

N° 8. Trio
ZÉMIRE, FATMÉ et LISBÉ,
travaillant à la lueur
d'une lampe.
Veillons, mes sœurs,
veillons encore,
La nuit s'enfuit
devant l'aurore.

FATMÉ

Mes sœurs voilà bientôt le jour.

ZÉMIRE, FATMÉ et LISBÉ

Jour prospère, rends un père
À mon amour.

FATMÉ

Il m'a promis des dentelles.

LISBÉ

À moi des rubans nouveaux.

FATMÉ

Les dentelles les plus belles.

LISBÉ

Les rubans les plus beaux.

ZÉMIRE

Il m'a promis une rose,
C'est la fleur que je chéris.

FATMÉ et LISBÉ

Une rose ? c'est peu de chose.

ZÉMIRE

De sa main elle est sans prix.

SCÈNE 2**ZÉMIRE, FATMÉ et LISBÉ**

Ah ! mon père !

SANDER

Bonjour, mes enfants.

ZÉMIRE

Quelle joie
Nous cause votre
heureux retour !

FATMÉ

Le Ciel vous rend
à notre amour.

SANDER

Il permet que je vous revoie.

FATMÉ

Revenez-vous bien riche ?

SANDER

Hélas ! tout a péri !

LISBÉ et FATMÉ

Tout a péri !

SANDER

Dans la misère
Nous voilà retombés.

ZÉMIRE

Mon père,
Vous n'en serez que plus chéri.

SANDER, à Fatmé et Lisbé.

Mes enfants, vous pleurez !
(à Zémire) Et toi tu
me consoles.

ZÉMIRE

Vous-même vous
comptiez si peu
Sur des espérances frivoles !
Nous en avons encore
assez, de votre aveu.
N'est-il pas vrai, mes sœurs,
qu'un père qui nous aime
Nous tient lieu de richesse
et suffit à nos vœux ?

LISBÉ

Oui, ma sœur.

FATMÉ

Hélas, oui !

ZÉMIRE

Nous pensons tout de même.
Ne soyez donc plus
malheureux !

SANDER

La pauvre enfant !
qu'elle est touchante !
Sa raison, sa bonté, sa
tendresse m'enchantent.
Je me suis souvenu de
toi. (à Fatmé et Lisbé)
Pour vous deux, je n'ai pu...
vous en savez la cause.

LISBÉ et FATMÉ

Vous êtes trop bon.

SANDER

Plaiguez-moi.
Toi, Zémire, tu n'as
demandé qu'une rose ;
La voilà !

ZÉMIRE

Vous me ravissez.

SANDER

Oui, qu'elle te soit chère.
(à part) Elle me coûte assez.

N° 9. Air**ZÉMIRE**

Aimable fleur,
Rose chérie,
Viens sur mon cœur.
Qu'elle est fleurie !
Voyez ma sœur,
Rose chérie, viens
sur mon cœur,
Viens du moins mourir
sur mon cœur.

SANDER

Vous avez, mes enfants,
veillé toute la nuit.
J'ai besoin de repos
moi-même.
Venez, embrassez-
moi. (à part)
Ciel, où m'as-tu réduit !

*Fatmé et Lisbé se retirent.
Zémire reste, observant son
père accablé de douleur.*

SCÈNE 3**ZÉMIRE, à part.**

Comme il est affligé !

SANDER, l'apercevant.

Va-t'en.

ZÉMIRE

Non, je vous aime
Plus que ma vie !
et je ne puis...

SANDER

Va-t'en. Dans l'état où je suis...
Laisse-moi.

ZÉMIRE

D'où vous vient cette
douleur extrême ?
Est-ce à votre pauvreté petite,
Qui vous aime si tendrement,
Que ce cœur devrait
un moment
Cacher le trouble qui l'agite ?

SANDER

Laisse-moi...
(à part)
Je l'afflige, il faut la consoler.
Viens, embrasse ton père
avant de t'en aller.

ZÉMIRE

Mon père !

SANDER

Allons, va-t'en. Va reposer, te
dis-je.
Il sort.

ZÉMIRE

Non, je le suis. Je veux
savoir ce qui l'afflige.
Son silence me fait trembler.

SCÈNE 4**ALI, seul.**

Je crois rêver, je crois
être en délire.

De ma frayeur je ne
suis point remis.
Mon pauvre maître,
il a promis...
Et le moyen de s'en dédire ?

N° 10. Air

Plus de voyage qui me tente,
Je veux mourir
vieux, si je puis.
Je ne serai plus qu'une plante
Et je prends racine où je suis.
Passe encor pour
aller sur terre,
C'est un plaisir quand
il fait beau.
Passe encor pour
aller sur l'eau,
Quoique je ne m'y
plaise guère.
Mais voyager sur les nuages
Et voir là-bas, là-bas, là-bas,
La terre s'enfuir sous ses pas,
Cela dégoûte des voyages !
La tête tourne d'y penser ;
Je ne veux plus recommencer.

SCÈNE 5

ZÉMIRE

Ali, mon cher Ali, dis-moi
ce qu'a mon père :
Son silence me désespère,
Il mêle à ses embrassements
Des soupirs, des
gémissements
Qui remplissent mon cœur
des plus vives alarmes.

ALI, à part.

Allons-nous-en.

ZÉMIRE

Quoi ! tu me fuis !

ALI

Oh ! moi, je ne sais pas
résister à des larmes.

ZÉMIRE

Cher Ali, prends pitié
de l'état où je suis !
Daigne me confier les
peines de ton maître,
Je les adoucirai peut-être,
Je les calmerai, si je puis.

ALI, à part.

L'aimable enfant !
Quel dommage
D'être mangée à son âge !
Il n'en ferait qu'un repas.

ZÉMIRE

Que dis-tu là ?

ALI, à part.

Non, je gage
Qu'il ne la mangerait pas.
Écoutez, il est sûr que,
sans votre assistance,
Votre malheureux père
est un homme perdu.

ZÉMIRE

Mon père ?

ALI

Il m'a bien défendu
De vous en faire confidence ;
Mais il ne s'agit pas ici de reculer
Ni de vous rien dissimuler.
Cette nuit, dans un bois...

SANDER, sans se montrer.

Ali !

ALI

Je crois l'entendre.
Oui, c'est lui-même.
Allez m'attendre !...

ZÉMIRE

Ah ! tu m'en as trop dit
pour ne pas achever.

ALI

Allez, je vais vous retrouver.

SCÈNE 6

SANDER, à part.

Plus de repos pour moi :
Le trouble qui me presse...
(à Ali) Tu ne dors pas ?

ALI, tristement.

Moi ? non.

SANDER

Et ces pauvres enfants ?

ALI

Elles reposent.

SANDER

Leur tendresse
Me fait un mal... Je te défends,
Encore une fois, de leur dire
Où je vais, ni quel est le
malheur qui m'attend.

ALI

Quoi ! vous allez...

SANDER

Ce soir.

ALI

Cela presse-t-il tant ?

SANDER

Une table ! je veux écrire.
Laisse-moi.

SCÈNE 7

SANDER, seul.

Je suis si troublé...
Du poids de ma douleur
je me sens accablé.

N° 11. Récitatif,

écrivain sa lettre.
« Je vais faire encor
un voyage,
Bien long, peut-être ! Ô vous
que je laisse au milieu
Des écueils de votre âge,
Veille sur vous le Ciel !

Jouissez en ce lieu
Des douceurs d'une vie
obscur, honnête et sage.
Aimez-vous, aimez-moi, Je
vous embrasse, adieu. »
Me voilà plus tranquille.
Il faut que je dépose
Cette lettre en main sûre.
Ali... mais il repose.
Ce soir, avant que de partir,
Il suffira que je la laisse.
Je suis abattu de faiblesse
Et je sens malgré moi
mes yeux s'appesantir.
Il part se coucher.

SCÈNE 8

N° 12. Duo

ZÉMIRE

Je veux le voir, je veux lui dire
Que c'est à moi de
m'offrir au trépas.

ALI

Ah Zémire !
Il vous entend, parlez plus bas !
Que j'ai mal fait de
vous le dire !
Voilà, voilà comme je suis :
Je veux me taire et je ne puis !

ZÉMIRE

Que pour moi mon
père expire,
Non, je ne le souffrirai pas !

ALI

Ah Zémire ! Parlez plus bas,
Il veut partir sans vous le dire.

ZÉMIRE

Sans me le dire il veut partir ?
Non, je n'y puis consentir.
Je veux le voir,
C'est mon devoir.

ALI

Vous l'allez voir au désespoir.

ZÉMIRE

Hé ! bien, sois mon guide toi-même.
Vers ce palais,
conduis mes pas.

ALI

Qui, moi ! vous mener au trépas !
Trahir un père qui vous aime !
Non, non, non, non
je n'irai pas.

ZÉMIRE

Cruel ! Ne vois-tu pas
Que je le dérobe au trépas ?
Veux-tu le voir périr
lui-même ?

ALI, à part.

Je tremble aussi
pour moi-même.

ZÉMIRE

Cher Ali, mon père repose :
C'est le moment,
conduis mes pas.
De son malheur je
suis la cause,
Je dois le sauver du trépas.

ALI

Non, non, je n'ai
garde ! (à part)
et pour cause.

ZÉMIRE

Tu n'as jamais aimé ton maître !

ALI

Je l'aime, hélas ! il le sait bien.

ZÉMIRE

Si tu l'aimes, fais-le connaître.
Le temps nous presse, viens !

ALI

Non, je n'entends rien.

ZÉMIRE

À tes genoux
Que j'embrasse...

ALI

Ah ! de grâce,
Levez-vous.
Ma faiblesse va me prendre...

ZÉMIRE

À mes pleurs il faut te rendre.
Si nous tardons, il est perdu !

ALI

Je m'attendris, je suis rendu.

N° 13. Entracte

ACTE III

Au palais d'Azor.

SCÈNE 1

AZOR

Cruelle Fée, abrège ou
ma vie ou ma peine.
Tu m'avais donné la beauté :
De ce don je fus trop flatté.
Mais hélas ! est-ce un crime
à mériter ta haine ?
Qu'exige de moi ta rigueur ?
Sous ces traits tu veux
que l'on m'aime ;
Et le charme est détruit
si, malgré ma laideur,
Je puis toucher un
jeune cœur.
Mais peux-tu l'espérer
toi-même ?

N° 14. Air

Ah ! Quel tourment
d'être sensible,
D'avoir un cœur fait
pour l'amour,
Sans que jamais il
soit possible
De se voir aimé à son tour !
Je porte avec moi l'épouvante
Et je n'inspire que l'effroi.

La beauté timide
et tremblante
S'alarme et s'enfuit
devant moi.

J'aimerai ; mais puis-je à mon tour
Me faire aimer par la contrainte ?
La haine obéit à la crainte ;
L'amour n'obéit qu'à l'amour.
Que vois-je ? Une
jeune personne
Qui s'avance vers ce
palais... (vivement)
Je reconnais son guide :
oui, c'est lui. Si j'allais
Au-devant d'elle ? non...
je brûle et je frissonne.

SCÈNE 2

ALI

Vous voilà, je me
sauve. Adieu !

ZÉMIRE

Quoi ?

ALI, trouvant les portes fermées.
Misérable !
C'est fait de moi,
tout est fermé !

ZÉMIRE

Ali, je te vois alarmé !

ALI, très haut.

Allons, rendons-nous favorable
L'hôte charmant
qui nous reçoit.
Avec plaisir chez lui sans
doute il me revoit,
Puisqu'il a la bonté de
vouloir que j'y reste. (à part)
Pourquoi suis-je venu ?
Complaisance funeste !

ZÉMIRE

Il est donc bien hideux,
bien effroyable ?

ALI

Non !

ZÉMIRE

Tu me l'as dit !

ALI

Moi ? Dieu m'en garde !
On le croirait d'abord,
mais plus on le regarde...
Il a l'air noble, il est bien
fait... dans sa façon.
Il aime le bon vin : c'est
d'un heureux présage
Car toujours un buveur
a le cœur excellent.
Courage !
Allons, Mademoiselle,
Vous l'appriivoiserez : vous
êtes jeune et belle ;
Tenez-vous droite
en le voyant ;
Faites-lui bien la révérence ;
Et de le trouver effrayant
Gardez-vous d'avoir
l'apparence.
Mais surtout soyez mon appui ;
Et de me dévorer s'il
avait quelque envie,
Dites-lui que j'aime la vie ;
Et faites bien valoir ce
que j'ai fait pour lui.

ZÉMIRE

Sera-t-il longtemps invisible ?

ALI

Oh ! non.

ZÉMIRE

Dans son palais tout me
semble si paisible.
Vois ce livre, ce clavecin...

ALI

Oui, de galanterie avec
vous il se pique.

ZÉMIRE

On dirait qu'il a su que
j'aime la musique
Et qu'il veut m'amuser.

ALI

Vraiment, c'est son dessein.

ZÉMIRE

Que vois-je ? Ali,
tiens, tu sais lire,
Vois : « Appartement
de Zémire »
C'est donc là qu'il
veut me loger ?
Ouvre.

ALI, avec frayeur.

Moi ! c'est chez vous,
Madame ; ouvrez vous-même.

ZÉMIRE, ouvrant.

Quel éclat, cher Ali, quelle
richesse extrême !

ALI

Il ne veut pas vous égorger.

N° 15. Duo

ZÉMIRE

Rassure mon père :
Dis-lui qu'on n'a pas
Résolu mon trépas.

ALI

Oui, mais comment faire ?
On arrête mes pas :
Ne voyez-vous pas ?

ZÉMIRE

Console mon père,
Dis-lui que j'espère
Me revoir dans ses bras.

ALI

J'avais bien affaire
De tomber dans ces lacs !
Dans notre humble asile,
J'étais si tranquille,
J'étais sans effroi.

ZÉMIRE

Si dans son asile,
Je le sais tranquille,
Je suis sans effroi.
Je dis en moi-même,
Il respire, il m'aime,
C'est assez pour moi.

ALI

Celui qui vous aime
Ne peut-il de même
Vous aimer sans moi ?
Que veut-il de moi ?

ZÉMIRE

Qu'il oublie, hélas !
La pauvre captive.
La pauvre captive
Ne s'en plaindra pas.

ALI

Pourvu que je vive.
Ô Ciel ! pour vous plaire,
J'avais bien affaire.
Soyez sa captive,
Pourvu que je vive,
Je ne m'en plains pas

AZOR, sans se montrer.

Esclave, éloigne-toi !
Laisse-la dans ces lieux !
Les portes s'ouvrent.

ALI, s'enfuyant.

Ah ! je ne demande pas
mieux...
Il sort.

SCÈNE 4²

N° 16. Ballet des Génies

*Les Génies entourent Zémire
et lui rendent hommage, à la
suite de quoi paraît Azor.*

SCÈNE 5

ZÉMIRE, tombant évanouie.
Ô Ciel !

AZOR

De ma laideur, effet
inévitable ! Zémire ! ah !
revenez de ce mortel effroi.
Je parais à vos yeux un
monstre épouvantable ;
D'un pouvoir ennemi
telle est l'injuste loi :
Mais hélas ! sous ces traits,
s'il vous était possible
De lire dans mon cœur ! il
est tendre et sensible.
Ne me regardez pas,
Zémire, écoutez-moi.

ZÉMIRE

Tous mes sens sont glacés,
à peine je respire...

AZOR

Et quelle frayeur vous inspire
Le déplorable Azor,
tremblant à vos genoux ?

ZÉMIRE, le regardant.

Ah !... Je me meurs.
Éloignez-vous,
Si vous ne voulez que j'expire.

AZOR, se relevant.

Vivez. C'est à moi d'expirer,
Si vous refusez de m'entendre.

ZÉMIRE, à part.

Comme il a l'air craintif !
quelle voix douce et tendre !
(d'un air timide) N'allez-
vous pas me dévorer ?

AZOR

Qui ? moi ? je veux
passer ma vie
À vous plaire, à vous adorer.
De vous faire aucun mal
je n'eus jamais l'envie.

ZÉMIRE

Je commence à me rassurer.

N°19. Air

AZOR

Du moment qu'on aime
L'on devient si doux,
Et je suis moi-même
Plus tremblant que vous.
Hé quoi ! vous craignez
L'esclave timide
Sur qui vous régniez !
N'ayez plus de peur,
La haine homicide
Est loin de mon cœur.

ZÉMIRE, à part.

Je ne puis revenir
de mon étonnement.
Quelle figure horrible et
quel charmant langage !
Non, cette voix-là sûrement
N'annonce pas un
cœur sauvage ;
Et sa laideur sans doute
est un enchantement.

AZOR

Je suis donc bien
épouvantable !

ZÉMIRE

Mais... vous n'êtes pas beau.

AZOR

Vous me haïssez ?

ZÉMIRE

Non :
Quand on n'est pas méchant,
on n'est point haïssable.

AZOR

Et si j'ai sous ces traits,
un cœur sensible et bon ?

ZÉMIRE

Je vous plaindrai.

AZOR

Zémire, il est trop véritable.

1 - Ces mots sont écrits sur une porte.

2 - La scène 3, constituée d'une seule réplique parlée, est coupée.

Plaignez-moi :
l'on ne peut avoir
Sous des traits plus hideux
un naturel plus tendre.

ZÉMIRE

Hélas ! j'oublie à vous entendre
La peur que j'avais à vous voir.

AZOR

Oui, Zémire, vous êtes reine
De ce palais et de mon cœur.
Parlez, commandez
en vainqueur ;
Ici, vous reconnaît votre
loi souveraine.
Si quelquefois, par grâce,
à vos amusements
Vous daignez consentir
que l'amitié se joigne,
Vous lui ferez passer de
bien heureux moments.
Si vous voulez qu'elle
s'éloigne,
Je m'en refuserai les
tendres mouvements.

ZÉMIRE

Mais mon père ? mes sœurs ?

AZOR, vivement.

Je suis riche et j'espère,
À force de bienfaits,
consoler votre père.
Qu'il forme des souhaits,
je les accomplirai.
Je doterai vos sœurs,
je les établirai.
Ils ont perdu leurs biens ;
je les en dédommage,
Et ceux dont je les comblerai
Seront encore un
faible hommage,
Trop peu digne de celle
à qui je le rendrai.

ZÉMIRE

Mais... vous m'attendrissez
on ne peut davantage.

AZOR

Ah ! Zémire !

ZÉMIRE

À vous voir, j'accoutume
mes yeux.

AZOR

Eh bien ! commencez donc
à vous plaire en ces lieux.
Vous chantez, je le sais,
vous chantez à merveille ;
En parlant, votre voix touche,
émeut tous mes sens ;
Ah ! quel charme
pour mon oreille,
D'entendre éclater
vos accents !

ZÉMIRE

Si vous désirez que je chante,
Je chanterai.

AZOR

Quelle bonté touchante !

ZÉMIRE

N° 20. Air

La fauvette avec ses petits
Se croit la reine du bocage.
De leur réveil, par son ramage,
Tous les échos sont avertis.
Sa naissante famille
Autour d'elle sautille,
Voltige et prend l'essor.
Rassemblés sous son aile,
De leur amour pour elle,
Elle jouit encor.
Mais par malheur
Vient l'oiseleur
Qui lui ravit son espérance.
La pauvre mère,
elle, ne pense
Qu'à son malheur.
Tout retentit de sa douleur.

AZOR

Vos chants, pour moi,
sont une plainte.

Hélas ! je ne puis réussir
À calmer les regrets dont
votre âme est atteinte ;
Ne puis-je au moins
les adoucir ?

ZÉMIRE

Vous le pouvez.

AZOR

Comment ? Parlez :
que faut-il faire ?

ZÉMIRE

Me laisser voir encore et
mes sœurs et mon père.

AZOR

Autant que je le puis,
je vais vous obéir ;
Et vous m'en punirez
peut-être.
Dans un tableau magique
ils vont ici paraître ;
Mais si vous approchez,
tout va s'évanouir.

SCÈNE 6

*Sander, Fatmé et Lisbé
apparaissent dans le tableau.*

ZÉMIRE

Ah ! mon père ! ah !
mes sœurs !... Hélas !
comme il est triste !
Il pleure. Sa douleur résiste
Au soin que leur amour
prend de le consoler.
Il me cherche des yeux.
Il semble me parler.
Ses bras vers moi
semblent s'étendre.
Ah ! si je pouvais y voler !
Si du moins il pouvait
m'entendre !

AZOR

Cela n'est pas possible.

ZÉMIRE

Et moi, ne puis-je pas
L'entendre lui-même ?

AZOR

Ah ! Zémire !
Que me demandez-vous ?

ZÉMIRE

À ce que je désire
Vous vous refusez ?

AZOR

Non. Mais je suis sûr, hélas !
Qu'en vous obéissant je
me trahis moi-même.
Leurs plaintes vont me
rendre odieux, je le vois.
Mais vous le voulez.
Je vous aime.
Vous allez entendre leurs voix.

N° 21. Trio

*SANDER, avec ses filles,
dans le tableau.*

Ah ! Laissez-moi la pleurer !
À mes regrets, laissez-
moi me livrer.

FATMÉ et LISBÉ

Hélas, mon père, cessez
de la pleurer !

SANDER

Qui m'aimera jamais
comme elle ?

FATMÉ et LISBÉ

Ce sera moi !

SANDER

Qui me rendra ce
tendre zèle ?

FATMÉ et LISBÉ

Ce sera moi !

FATMÉ

Nous vous aimons !

SANDER

Je le sais bien.

LISBÉ

Croyez la voir !

SANDER

Où je la vois,
Je crois l'entendre qui m'appelle.
Ah ! ma Zémire,
sans toi j'expire.

FATMÉ, LISBÉ et SANDER

Reviens !

ZÉMIRE, se précipitant
sur le tableau.

Ah ! mon père !
Le tableau disparaît.

SCÈNE 7

ZÉMIRE, à Azor.

Ah ! cruel !

AZOR

Je vous l'avais prédit :
Vous-même avez
détruit le charme.

ZÉMIRE

L'état de mon père m'alarme ;
Laissez-moi l'aller voir.

AZOR

Qu'ai-je fait !

ZÉMIRE

Il languit,
Il s'afflige, il se désespère.
Ah ! laissez-vous toucher
par les larmes d'un père.

AZOR

Non, cessez, Zémire, cessez.
Je vous aime, et je meurs
si vous m'êtes ravie.

ZÉMIRE

Pour rassurer mon père

et lui rendre la vie,
Une heure, un moment,
c'est assez...

AZOR

Ah ! Quel est sur moi
votre empire !
Allez, allez le voir, ce
père tant aimé.
Rassurez son cœur alarmé.
Dites-lui que par vous, que
pour vous, je respire ;
Que je vous suis soumis,
que vous m'avez charmé.
Mais, Zémire, je vous conjure
De revenir.

ZÉMIRE

Je vous le jure.

AZOR

Regardez le soleil près
d'achever son tour.
Si je le vois coucher
avant votre retour,
Dès ce moment je désespère,
Je finis mon malheureux sort.
Et vous direz à votre père :
Il n'est plus, j'ai causé sa mort.

ZÉMIRE

Moi ! causer votre mort !
J'en serais bien fâchée.
Non, vous avez tant de bonté
Et mon âme en est si touchée
(à part) Que pour vous... Ah !
le sort lui devrait la beauté...

AZOR

Il dépendra de vous
d'en réparer l'injure.
Je vous remets ma
vie et ma félicité.
Allez. Si vous êtes parjure,
Je ne punirai point
votre infidélité.
Cet anneau vous rend libre.
En le portant, Zémire,
Vous n'êtes plus en

mon pouvoir ;
Et je vous le confie.

ZÉMIRE

Ô bonté que j'admire !

AZOR

Mais si vous voulez me revoir,
Quittez-le, et dans l'instant
vous me serez rendue.

ZÉMIRE

Cette confiance m'est due,
Et je mériterai ce gage
en le quittant.

AZOR

Adieu. N'oubliez pas
celui qui vous attend.

N° 22. Entracte

ACTE IV

La maison de Sander.

SCÈNE 1

SANDER

Quel malheur est le mien !

ALI, effrayé.

Ah ! Monsieur !

SANDER

Qu'est-ce encore ?

ALI

Dans l'air...

SANDER

Eh bien ! dans l'air ?

ALI

J'ai vu...

SANDER

Quoi ?

ALI

Je l'ignore.

N° 23. Air

J'en suis encore tremblant !
C'est comme un char volant ;
Ou bien c'est un nuage.
Non, c'est un char brûlant
Volant sur un nuage.
Je l'ai bien vu, j'en suis transi,
J'ai peur qu'il ne descende ici.
À l'équipage
Sont attelés
Deux beaux serpents ailés.
De leurs gueules béantes
N'ai-je pas vu les dents ?
Leurs prunelles brûlantes
Sont deux charbons ardents,
J'en suis encore tremblant, etc.
Ou bien peut-être
ce n'est rien :
Quand on a peur, on
n'y voit pas si bien.

SCÈNE 2

FATMÉ et LISBÉ

Voilà ma sœur !

ZÉMIRE

Mon père !

SANDER

Ah ! Ma fille est-ce toi ?
Est-ce bien toi que je revois ?

ZÉMIRE

C'est Azor, c'est lui
qui m'envoie
Il permet que je vous revoie.
Il n'a pu me le refuser.
Je n'ai qu'un moment ;
je l'emploie,
Mon père, à vous désabuser.
Cessez de gémir et
de craindre,
Avec lui je suis moins
à plaindre,

Oui, bien moins que
vous ne croyez.
Il a pour moi, vous le voyez,
Les soins les plus touchants,
l'amitié la plus tendre...
Il se prive de moi ; c'est
un pénible effort !
Et je sens tous les maux
qu'il éprouve à m'attendre.

SANDER
Quoi !

ZÉMIRE
Si je diffèrais, je
causerais sa mort.
Ne vous affligez plus, mon
père, sur mon sort.
Je suis heureuse. Adieu.

SANDER
Ciel ! que viens-je
d'entendre ?
Ma fille, tu veux me quitter !

ZÉMIRE
J'ai promis, il m'attend,
et je dois m'acquitter.

SANDER
Cruelle enfant ! tu veux
abandonner ton père !
Tu ne sais pas les maux
que tu m'as fait souffrir.

ZÉMIRE
Pour vous sauver j'ai dû m'offrir.
Mais au lieu d'un
maître sévère,
Je trouve un ami généreux.
Non, il n'est pas méchant :
il n'est que malheureux.

SANDER
Tu le plains !

ZÉMIRE
Hélas ! il me semble
Qu'il n'était pas né
ce qu'il est.

Tenez, quand nous
sommes ensemble,
On dirait que c'est
lui qui tremble,
Qu'il est perdu s'il me déplaît.

SANDER
Doux et timide en apparence,
Dans le piège il
veut t'engager,
Et tu n'en vois pas le danger.

ZÉMIRE
Non, mon père, j'ai l'assurance
Qu'il me chérit de bonne foi.

SANDER
Ma fille, je sais mieux que toi
Quelle est sa coupable
espérance.

ZÉMIRE
Il veut vous combler
de bienfaits.

SANDER
Qu'il garde ses bien
que je hais !
Et qu'il n'attende rien de
ma reconnaissance.
Mes biens, à moi,
sont mes enfants.
Rien, au prix de
leur innocence

ZÉMIRE
Vous l'outragez, mon père.

SANDER
Et toi, tu le défends !
Quel sentiment pour lui
dans ton âme s'élève ?

ZÉMIRE
La pitié.

SANDER
Malheureuse, achève :
Par ses enchantements
il t'aura su toucher !

ZÉMIRE
Oui, son sort m'attendrit,
je ne puis le cacher.

SANDER
Quoi, ce monstre !

ZÉMIRE
Daignez m'entendre
et soyez juge :
Seul, sans appui, sans refuge,
Il me tenait en son pouvoir.
J'ai désiré de vous revoir.
Il l'a permis ; c'est peu ;
vous allez voir s'il m'aime :
Il me rend libre. Il veut lui-même
Que de moi seule ici
dépende mon destin.
Il mourra si je l'abandonne
Et j'en ai le pouvoir. C'est lui
qui me le donne :
en voilà le gage certain.
Elle lui montre l'anneau.

SANDER
Cet anneau ?

ZÉMIRE
Cet anneau me rend
indépendante.

SANDER
Du pouvoir du Génie ?

ZÉMIRE
Et de sa volonté

SANDER
Je respire. Ah ! ma fille !

ZÉMIRE
Est-ce de sa bonté
Une preuve assez éclatante ?

SANDER
Ce n'est donc que
moi, désormais,
Que peut menacer sa colère ?
Garde-toi de quitter
cet anneau.

ZÉMIRE
Quoi ! mon père,
Vous voulez...

SANDER
Garde-toi de le quitter jamais.

N°24. Duo et quatuor

ZÉMIRE
Ah ! Je tremble.
Quelles armes
Opposer à son pouvoir ?

SANDER
Mes pleurs, mes cris
sont les armes
Que j'oppose à son pouvoir.

ZÉMIRE
Non, vous n'avez plus d'espoir,
Plus d'espoir que
dans mes larmes.

SANDER
La nature au désespoir
S'expose à tout sans alarmes.

ZÉMIRE
Ah ! mon père.

SANDER
Je suis père !

ZÉMIRE
Si jamais je vous fus chère
Laissez-moi fuir ce séjour.

SANDER
Et ma fille m'est plus chère
Que la lumière du jour.

FATMÉ et LISBÉ
Que ne puis-je, à sa colère,
Pour vous, m'offrir à mon tour.

ZÉMIRE
Lui-même en ces
lieux, peut-être,
Va paraître.
Ah ! laissez-moi.

SANDER

Qu'il paraisse,
Ma tendresse
Ne me laisse
Aucun effroi.

ZÉMIRE

Ma craintive obéissance
Peut désarmer sa rigueur.
La jeunesse et l'innocence
Ont bien des droits sur un cœur.

SANDER

J'obtiendrai, par
ma constance
Qu'il te rende à ma douleur.
Et si ma douleur l'offense,
Qu'il me déchire le cœur !

ZÉMIRE

Ah ! Je tremble. Quelles armes
Opposer à son pouvoir ?

SANDER

Mes pleurs, mes cris
sont les armes
Que j'oppose à son pouvoir, etc.

ZÉMIRE, jetant l'anneau.

Mes sœurs, consolez
notre père.

SANDER

Ma fille ! elle échappe
à mes yeux.

FATMÉ ET LISBÉ

Mon père !

SANDER

Laissez-moi, le jour
m'est odieux.
Je veux sur moi du monstre
attirer la colère.

SCÈNE 3

*Une partie des jardins
d'Azor apparaît, endroit
sauvage ou grotte.*

AZOR

N° 25 & 26. Récitatif et Air

Le soleil s'est caché
dans l'onde
Et Zémire ne revient pas.
J'ai tout perdu, que fais-je au
monde ? Zémire m'abandonne,
elle veut mon trépas.
Toi, Zémire, que j'adore,
Tu m'as donc manqué de foi.
Et pourquoi vivrais-je encore ?
Je n'inspire que de l'effroi.
Le jour est affreux pour moi.
Ah ! Dans ma douleur extrême,
Si je voulais me verger...
Qui ? Moi ! punir
ce que j'aime !
C'est un crime d'y songer.
Il tombe inanimé.

SCÈNE 4

ZÉMIRE

N° 27. Air

Azor ! En vain ma
voix t'appelle ;
L'écho des bois
Répond seul à ma voix.
Revois Zémire, elle est fidèle,
Elle consent à vivre
sous tes lois.
Hélas ! plus que moi-même
Je sens que je t'aimais,
Et dans ce moment même,
Plus que jamais,
Je t'aime, Azor, je t'aime
*Un palais enchanté apparaît
où trône Azor dans tout
l'éclat de sa beauté.*

SCÈNE 5

AZOR

Zémire !

ZÉMIRE

Azor !... ô Ciel ! où suis-je ?

AZOR

Aux yeux d'Azor
Le Ciel vous rend
plus belle encore.

ZÉMIRE

Qui ? vous, Azor !
Est-il croyable ?

AZOR

Oui, je suis ce monstre
effroyable
Que, malgré sa laideur,
vous n'avez point häi.
Mais vous rompez le
charme, il est évanoui.
C'est vous qui me rendez
à mon peuple, à moi-même.
Le trône où je remonte
est un de vos bienfaits.
Venez y prendre place,
et que le diadème
Soit pour vous le moins cher
des dons que je vous fais.

ZÉMIRE

Quel bonheur ! quel prodige !
et c'est moi qui l'opère !

AZOR

Pour vous la Fée, en sa colère,
Se laisse à la fin désarmer.

ZÉMIRE

Ah ! que je vous ai plaint !

AZOR

Sa rigueur trop sévère
M'avait laissé, Zémire, un
cœur pour vous aimer.

ZÉMIRE

Et c'était assez pour
me plaire !
Achevez, rendez-
moi mon père.

AZOR

Vous l'allez voir.

ZÉMIRE

Je vais le voir !

AZOR

Vous allez être en son pouvoir.

SCÈNE 6

LA FÉE, ramenant Sander.

Père vertueux et sensible,
Revois ta fille.

ZÉMIRE, se jetant dans

les bras de son père.

Ah !

AZOR, à Sander.

Tu me vois,
Comme elle, soumis à tes lois.

ZÉMIRE, à son père.

C'est Azor.

SANDER

Je sais tout.

ZÉMIRE

Serez-vous inflexible ?

AZOR

Pardonne, hélas !
Sois généreux
Et plus heureux, s'il
est possible,
Que tu n'as été malheureux.

ZÉMIRE

Mon père !

AZOR

Oui, de toi-même il faut
que je l'obtienne.
Ta fille t'est rendue ;
et de ta volonté

AZOR

Ta fille t'est rendue ;
et de ta volonté
Dépendra ma félicité ;
Je n'ose dire encore, la sienne.

SANDER

Ah ! Faites son bonheur !
Et, quoi qu'il m'ait coûté,
Croyez-vous que je
m'en souviennne ?

SCÈNE 7

LA FÉE

Azor, tu vois que la bonté
À tous les droits de la beauté.
Sur les cœurs étends

ton empire !
Et que sous ma loi
Tout ce qui respire
Adore Zémire,
L'adore avec toi.
La cour de la Fée célèbre
l'hymen d'Azor et de Zémire.

**N° 28. Finale : duo
concertant**

AZOR et **ZÉMIRE**,
suivis de **TOUS**.

Amour ! quand ta rigueur
Met à l'épreuve un jeune cœur,
À quelles peines tu l'exposes !
Qui mieux que moi saura jamais
Quels sont les maux
que tu nous causes,
Quels sont les biens
que tu nous fais ?

Le ballet termine le spectacle.

FIN



LES ARTISTES



LOUIS LANGRÉE DIRECTION MUSICALE

Louis Langrée est directeur du Théâtre national de l'Opéra-Comique depuis le 1^{er} novembre 2021. Il est également directeur musical du Cincinnati Symphony Orchestra depuis 2013 ainsi que du Mostly Mozart Festival (Lincoln Center) depuis 2003. Ayant occupé des responsabilités en France (Orchestre de Picardie, Opéra national de Lyon) et à l'étranger (Orchestre Philharmonique de Liège, Camerata Salzbourg), il entretient une relation étroite avec le Festival de Glyndebourne. Il est invité par les orchestres philharmoniques de Berlin, Vienne, Londres et Tokyo, l'Orchestre de Paris, le Gewandhaus de Leipzig, l'Académie Santa Cecilia de Rome et de nombreuses formations nord-américaines (Philadelphie, Pittsburgh, Toronto). Il est sollicité pour diriger des productions lyriques au Metropolitan Opera de New York (*Iphigénie en Tauride*, *Don Giovanni*, *Hamlet*, *La Bohème*, *Dialogues des Carmélites*, *Carmen*) et à la Staatsoper de Vienne

(*La Bohème*, *La Traviata*, *Le nozze di Figaro*, *La clemenza di Tito*, *Don Giovanni*, *Eugène Onéguine*), ainsi qu'à la Scala de Milan, Covent Garden, Munich, Chicago. Il participe aux festivals Wiener Festwochen, Mozartwoche de Salzbourg, BBC Proms de Londres, d'Aix-en-Provence. Il dirige l'Orchestre Symphonique de Montréal et le National Symphony Orchestra au Kennedy Center de Washington, se produit fréquemment avec des ensembles sur instruments d'époque (Orchestre des Champs-Élysées, Freiburger Barockorchester) et se consacre à la musique d'aujourd'hui en créant des œuvres de M. Lindberg, D. Lang, C. Shaw, D. Bjarnason, N. Muhly, T. Escaich, J. Adolphe. La Royal Philharmonic Society de Londres lui a remis le « Best Musical Achievement Award 2002 » et La Presse Musicale Internationale lui a décerné son Grand Prix 2007. Il a reçu plusieurs Prix du Syndicat de la critique : Révélation musicale de l'année 1994, Personnalité musicale 2011 et Meilleure production lyrique 2017. Il est Chevalier de la Légion d'Honneur et Officier des Arts et Lettres.

Il dirige l'Orchestre de l'Opéra de Paris à l'occasion du retour des *Noces de Figaro* à Garnier (2022). À l'Opéra-Comique, il a dirigé *Pelléas et Mélisande*, *Le Comte Ory*, *Fortunio*, *Hamlet* (dont la captation a remporté de multiples récompenses) et *Carmen*.



THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE DIRECTION MUSICALE

Violoniste et chef d'orchestre, Théotime Langlois de Swarte cultive un répertoire qui va du XVII^e siècle à la création contemporaine. Après des études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP) auprès de M. Hentz, il fonde en 2015 avec le claveciniste J. Taylor l'ensemble Le Consort. Ils collaborent avec E. Zaićik, V. Gens, M. Vidal et reçoivent pour leurs enregistrements chez Alpha Classics/Outthere le Choc Classica (*Venez Chère Ombre*) et le Diapason d'Or 2019 (*Opus 1*). Le Consort effectuera en 2023/24 ses premières tournées nord-américaines (Montréal, Boston, Washington, Chicago, Vancouver, Ottawa...). Premier violoniste baroque à être

nommé aux Victoires de la Musique Classique dans la catégorie « Révélation soliste instrumental » en 2020, Théotime travaille avec l'Ensemble Jupiter (Th. Dunford, J. Rondeau, B. Philippe et L. Desandre), Les Ombres (M. Blanchard, S. Sartre), Pulcinella (O. Gaillard), Marguerite Louise (G. Jarry), Holland Baroque, l'Orchestre national de Lorraine et Les Arts Florissants (W. Christie, qui l'invite à jouer en récital). Ses concerts le mènent aux Philharmonies de Berlin et Paris, Musikverein de Vienne, Shanghai National Art Center, Walt Disney Hall de Los Angeles. En 2022, il est Diapason d'or pour son enregistrement des concertos de Vivaldi, Leclair et Locatelli, et Ambassadeur de l'année du Réseau européen de musique ancienne (REMA). Il collabore depuis 2020 avec le label Harmonia Mundi comme soliste : il enregistre *Mad Lover* consacré à la musique anglaise avec le luthiste Th. Dunford, puis la *Sonate N° 1* de Fauré avec le pianiste T. de Williencourt sur le violon « Davidoff » Stardivarius. Suivront prochainement un album de concertos de Haydn (avec Les Arts Florissants) et deux projets sur Vivaldi.

Théotime Langlois de Swarte est lauréat de la fondation Banque Populaire et de la Jumpstart Foundation. Il joue sur un violon de Jacob Stainer de 1665. À l'Opéra-Comique, il a dirigé *Le Bourgeois gentilhomme* (2023) en remplacement de M. Minkowski.



MICHEL FAU MISE EN SCÈNE, UNE FÉE

Diplômé du Conservatoire

National Supérieur d'Art Dramatique et ex-égérie d'Olivier Py, Michel Fau a mis en scène et interprété des pièces des répertoires classique, contemporain et de boulevard, dont *George Dandin*, *Le Tartuffe*, *Le Misanthrope* de Molière, *Britannicus* de Racine, *Demain il fera jour* de Montherlant, *Une maison de poupée* d'Ibsen, *Créanciers* de Strindberg, *Lorsque l'enfant paraît*, *Qu'est-il arrivé à Bette Davis et Joan Crawford ?*, *Brûlez-la*, *Douce-Amère*, *Peau de vache*, *Fric-Frac*, *Que faire de Mister Sloane ?*, *Nono*, aux côtés de C. Frot, A. Lear, M. Vuillermoz, R. Zem, M. Bouquet, C. Ladesou, L. Drucker, A. Tautou,

R. Laspalès, C. de Turckheim, G. Ulliel ou J. Depardieu. Il a aussi joué sous la direction de J. Deschamps, B. Lazar, J.-M. Ribes, O. Py, Ph. Calvario, É. Vigner, E. Daumas, S. Rajon, P. Desveaux, O. Desbordes, J.-M. Rabeux, J. Gillibert, S. Braunschweig, J.-L. Lagarce, P. Guillois, et interprété Shakespeare, Labiche, Maeterlinck, Racine, Feydeau, Claudel, Eschyle, Copi, Genet, Bernhard, Sade, Courteline, Durif. Michel Fau a tourné dans des films d'A. Dombasle, J. Dayan, S. Demoustier, F. Ozon, P. Palmade, Cl. Métayer, M. Robin, B. Mariage, C. Anger, F. Rjbière, A. Téchiné, S. Barbin, É. Baer, Ch. Honoré, X. Giannoli, V. Minetto, A. Sélignac, A. Dupontel, J.-M. Ribes, J. Legris, N. Companeez, N. Lvovsky, M. Hassan, B. Pétré, A. Brunard, B. Jacquot, D. Moll, G. Bourdos. À l'opéra, il met en scène *Wozzeck* (Berg), *Elektra* et *Ariane à Naxos* (Strauss), *Bastien et Bastienne* et *Così fan tutte* (Mozart), *Rigoletto* (Verdi), *Eugène Onéguine* (Tchaïkovski), *Madame Butterfly* et *Tosca* (Puccini) et *Le Condamné à mort* (Capdenat). Michel Fau a reçu les prix Gérard-Philipe de la ville de Paris (1998), du meilleur comédien du Syndicat de la critique pour *Illusions*

comiques d'O. Py (2006), du meilleur spectacle lyrique du Syndicat de la critique pour *Dardanus* (dir. R. Pichon, 2015) et du Brigadier pour *Un amour qui ne finit pas* et *Fleur de cactus*. À l'Opéra-Comique, il a mis en scène *Ciboulette* (2013, reprise 2015), *Le Postillon de Lonjumeau* (2019) et le *Concert de Gala pour salle vide* (2021).



HUBERT BARRÈRE DÉCORS ET COSTUMES

Hubert Barrère est le directeur artistique de la maison Lesage. Diplômé de l'École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, il travaille de 1990 à 1994 avec Thierry Mugler, Balmain et Vermont. Directeur artistique d'Hurel de 1997 à 2011, il collabore avec Chanel, Valentino et Vuitton. Passionné de corsets, il lance sa première collection en 1995, reçoit à cette occasion le Grand Prix de la Mode de la Ville de Paris et collabore avec Givenchy, Dior, Chloé et Vuitton. Il reçoit en 2008 le Talent de l'Audace décerné par le Centre du luxe et de la création. En 2011, il co-écrit l'ouvrage *Le Corset*. En 2015, Hubert Barrère

collabore avec C. Draï pour la création des costumes d'une performance dansée à la Fondation Maeght, et en 2017 pour la 57^{ème} Biennale de Venise. En 2018, il crée les costumes du ballet *B comme...* (N. Le Riche). Dans le cadre de la Biennale Internationale des Métiers d'Art et de Création, la Maison Artcurial expose en 2019 Hubert Barrère avec « Illusion, la Métis et l'Artifice ». En 2020, la Villa Noailles expose ses sculptures dans le cadre du 35^{ème} Festival de mode, de photographies et d'accessoire de mode d'Hyères, dont il est président du jury "Accessoire de mode". En 2023, il fait partie du jury "Mode" du même festival. À l'Opéra-Comique, il signe avec *Zémire* et *Azor* sa première collaboration lyrique et créera les costumes du spectacle *Chasing Rainbows* (2024).



CITRONELLE DUFAY DÉCORS

Après des études

d'architecture d'intérieur à l'École Boule en 1999 puis de décor de cinéma à la Fémis en 2004, Citronelle Dufay poursuit dans le cinéma

(courts-métrages, films d'auteurs, longs-métrages, séries, publicités). En 2007, elle rencontre Bernard Fau avec qui elle collabore au théâtre et co-signe les décors du *Système d'A. Rault* (m. en sc. D. Long) et de *Fric-Frac d'É. Bourdet* (m. en sc. M. Fau), qui lui vaudront deux nominations au Molière de la création visuelle (2015, 2019). Elle collabore ensuite avec Michel Fau pour les décors de *Trahisons* de H. Pinter au Théâtre de la Madeleine (2020), puis *Qu'est-il arrivé à Bette Davis et Joan Crawford ?* de J. Marbœuf à la Porte Saint-Martin (2021), et *Lorsque l'enfant paraît d'A. Roussin* au Théâtre de la Michodière (2023). Elle imagine aussi des décors avec les metteurs en scène Y. Martin et A. de Azevedo et crée en 2023 son premier spectacle *Jeune Public* (théâtre et marionnettes) *Blanche* avec Prune Leroux et la Compagnie J'ai Quatre Bras. À l'Opéra-Comique, elle signe les décors de *Ciboulette* (2013).



**JOËL
FABING
LUMIÈRES**

Depuis sa rencontre avec

M. Fau à l'Opéra de Dijon en 2005 pour *Madama Butterfly*, Joël Fabing conçoit des éclairages pour le théâtre et l'opéra, dans des mises en

scène de M. Fau, E. Perez, O. Desbordes, E. Baer, E. Bayart... Pour le théâtre, il éclaire *Maison de poupée*, *Le Misanthrope*, *Un Amour qui ne finit pas*, *Fleur de cactus*, *Le Tartuffe*, *George Dandin* ou *Le Mari confondu*, *Un Pedigree*, *On purge bébé*. Et pour l'opéra, *Dardanus*, *Ariane à Naxos*, *La Belle Hélène*, *Elektra*, *Wozzeck*, *Dialogues des Carmélites*, *Le Vaisseau fantôme*, *Les Noces de Figaro*, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Les Sept Péchés capitaux* (Théâtres Antoine, de la Porte Saint-Martin, des Bouffes-Parisiens, Opéras de Bordeaux, de Tours, de Lausanne, du Capitole de Toulouse, de Monte-Carlo, de Montpellier, Opéra Royal du Château de Versailles, Festival de Saint-Céré). Lors de la saison 2022/2023, il éclaire *Ô mon bel inconnu* (Opéra de Tours), *La Flûte enchantée* (Opéra de Reims) et *La Traviata* (Opéra du Capitole de Toulouse). À l'Opéra-Comique, il a éclairé *Ciboulette* (2013).



**JULIE ROSET
SOPRANO
ZÉMIRE**

Après des études de

chant au Conservatoire du Grand Avignon et à la Haute École de Musique de Genève, Julie Roset obtient le diplôme d'interprétation

Opera Studies de la Juilliard School of Music de New York et est lauréate 2022 du concours Laffont du Metropolitan Opera de New York. Elle chante Papagena (*La Flûte enchantée*, Opéra de Toulon), Amore et Valletto (*Le Couronnement de Poppée*, Festival d'Aix-en-Provence, Ted Huffman, dir. L. García Alarcón / Opéra du Rhin, Evgeny Titov, dir. Raphaël Pichon), Clorinde (*Il combattimento*, *La théorie du cygne noir*, Festival d'Aix-en-Provence, Silvia Costa, dir. Sébastien Daucé), Amour (*Les Indes galantes*, Opéra Royal de Versailles, Festival de Beaune), Euridice (Orfeo, Rossi, Juilliard School), Aurora et Junon (*La finta pazza*, Opéra de Dijon, Opéra Royal de Versailles, Jean-Yves Ruf, dir. L. García Alarcón), La Philistine Woman (*Samson*, Haendel, Festivals de Beaune et de Namur) et Galatea (*Acis and Galatea*, Radio France, dir. L. García Alarcón), le rôle-titre de *Theodora* (Philharmonia Baroque, dir. Richard Egarr), *La Musica* et *Euridice* (Orfeo, Teatro Real, Sacha Waltz & Guests, dir. L. García Alarcón). Pendant sa résidence à l'Académie d'Aix-en-Provence, elle participe au concert final autour de Mozart et de ses contemporains avec l'Ensemble Pygmalion (dir. R. Pichon). Elle fait partie des solistes dans un programme de musiques de Noël de

Charpentier avec Les Arts Florissants (dir. W. Christie), et *La Création* de Haydn avec Le Concert de la Loge au Festival de Saint-Denis. Julie Roset enregistre des albums solistes *Nun Danket Alle Gott* (Ensemble Clematis/Ricercar) et *Salve Regina* (Orchestre Millenium, dir. L. García Alarcón/Ricercar), et participe aux disques *Lamenti e sospiri* (Cappella Mediterranea/Ricercar), *Jacques Arcadelt* (Cappella Mediterranea/Ricercar), *Brabant* (Holland Baroque/Pentatone), *l'Orfeo* de Monteverdi (Cappella Mediterranea/Alpha Classics), et *Dido & Aeneas* (Ensemble Les Argonautes, dir. Jonas Descotte/Aparté). À l'Opéra-Comique, elle interprète le rôle d'Amour dans *Titon et l'Aurore* (2021).



**PHILIPPE
TALBOT
TÉNOR
AZOR**

Philippe Talbot

a interprété des rôles du répertoire français (Hippolyte dans *Hippolyte et Aricie*, rôle-titre de *Platée*, Valère, Carlos et Damon dans *Les Indes galantes*, Orphée dans *Orphée et Eurydice*, Bénédic dans *Béatrice et Bénédic*, Nadir dans *Les Pêcheurs de perles*, Géraud dans *Lakmé*, Wilhelm Meister dans *Mignon*), du répertoire mozartien (Ferrando dans *Così fan tutte*, Don Ottavio

dans *Don Giovanni*), du bel canto italien (Almaviva dans *Il barbiere di Siviglia*, Ramiro dans *La Cenerentola*, Aménophis dans *Moïse et Pharaon*, Lindoro dans *L'italiana in Algeri*, le rôle-titre du *Comte Ory*) et de l'opéra-comique et de l'opérette (*La Périchole*, *La Belle Hélène*, *Orphée aux enfers*, *La Chauve-Souris*, *La Dame blanche*). Il chante sur les scènes de l'Opéra de Paris, de l'Opéra de Lyon, de l'Opéra-Comique, de l'Opéra royal de Versailles, du Théâtre du Capitole de Toulouse, de l'Opéra de Marseille, de l'Opéra de Bordeaux, du Théâtre de Luxembourg, du Festival de Peralada, du Teatro San Carlo, du Deutsche Oper Berlin, du Bayerische Staatsoper, du Semperoper Dresden, du Theater an der Wien, de l'Opéra de Lausanne, du Concertgebouw d'Amsterdam, du New York City Opera, du Florida Grand Opera Miami. Parmi ses projets récents et futurs, *Lakmé* à Liège, *Platée* au Semperoper de Dresde, *Armide* à Tokyo, *Le Domino noir* à Lausanne, *Béatrice et Bénédicte* à Nantes, Rennes et Angers, et *La Périchole* à Dijon et Tours. À l'Opéra-Comique, il a été le Comte de Gloria Cassis (*Les Brigands*, 2011), Zizi (*Ali Baba*, 2014), le rôle-titre du *Comte Ory* (2017) et Piquillo (*La Périchole*, 2022), et sera Torquemada (*L'Heure espagnole*, 2024).



MARC MAUILLON BARYTON SANDER

Tantôt baryton, tantôt ténor, Marc Mauillon interprète Papageno, Bobinet (*La Vie parisienne*), Mercure (*Orphée aux enfers*), le Mari (*Les Mamelles de Tirésias*), Momo (*Orfeo*, Rossi), la Haine (*Armide*, Lully), Tisiphone (*Hippolyte et Aricie*), Sorceress (*Dido & Aeneas*), Raulito (*Cachafaz*, Strasnoy), Momus (*Platée*), Monostatos (*Zauberflöte*), les rôles titres d'*Egisto* (Cavalli), *Orfeo* (Monteverdi) et de *Pelléas* (Debussy). En concert, il chante des airs de cour (Lambert, Charpentier, Bacilly), des motets (Charpentier, Lully, Rameau, Desmarest, Campra, Couperin), des madrigaux (Monteverdi, Gesualdo), des cantates (Bach, Haendel, Vivaldi, Telemann, Monteclair, Clérambault). Lauréat du Jardin des Voix 2002, il travaille avec W. Christie, M. Minkowski, C. Rousset, J. Savall, E. Haïm, R. Pichon, A. Altinoglu, V. Dumestre, H. Niquet, L. Campellone, M. Pascal, G. Jourdain, et les metteurs en scène L. Hemleb, D. Warner, B. Lazar, R. Carsen, I. Alexandre, M. Mijnsen. En récital, il se produit avec P. Hamon, V. Biffi et A. Mauillon (Machaut), G. Coppola

(Poulenc/Éluard), A. Le Bozec (*Les musiciens* et *la Grande Guerre*), A. Mauillon (Peri, Caccini), M. Rignol (*Les Leçons de Ténèbres*, Lambert et *Je m'abandonne à vous* autour des poésies de la Comtesse de Suze). En 2016, il crée le récital *Songline*. Depuis 2018, il enseigne l'interprétation de la musique profane médiévale à la Sorbonne. Membre de la nouvelle troupe Favart, il a chanté dans de nombreuses productions à l'Opéra-Comique, notamment *Vénus et Adonis* (2012), *Platée* (2014), *Robert le cochon et les kidnappeurs* (2014), *Les Fêtes vénitienes* (2015), *Alcione* (2017), *Miranda* (2017), *Titon et l'Aurore* (2021), *L'Orfeo* (2021) et *La Petite Boutique des horreurs* (2022).



SAHY RATIA TÉNOR ALI

Né à Madagascar, Sahy Ratia entre au CNSM de Paris en 2014 et à l'Opéra Fuoco. Il chante Ferrando (*Così fan tutti*, TCE), Nemorino (*L'elisir d'amore*, TCE, Avignon), Remendado (Opéra en plein air), Facio (*Fantasio*, Montpellier), Goro (*Madama Butterfly*, Montpellier), Pàris et Ajax 1^{er} (*La Belle Hélène*, Théâtre de Saint-Gall), Prince Ramir

(*Cendrillon*, Isouard, Caen), Haroun (*Djamileh*, Tours), Kornélis (*La Princesse jaune*, Tours, Tourcoing), Georges Brown (*La Dame blanche*, Compiègne, Besançon, Rennes, Quimper, Tourcoing, Dunkerque, Saint-Céré), Le duc de Mantoue (version participative de *Rigoletto*, TCE), Don José (*Carmen Street*, Aren'Ice), Cynire (*Écho et Narcisse*, Opéra Royal de Versailles), Marzio (*Mitridate*, Staatsoper de Berlin), Anfinomo (*Il ritorno d'Ulisse in patria*, Genève), Tonio (*La Fille du régiment*, TCE), et les parties de ténor solo de *La Petite messe solennelle* (La Co[opéra]tive) et de *Lélio* (Angers-Nantes). Il participe au récital « scène émergente » des Chorégies d'Orange et à un concert autour des Années Folles avec le Palazzetto Bru Zane. Lors de la saison 2022/2023, il sera Gilbert (*Lucie de Lammermoor*, Festival d'Aix-en-Provence), Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*, TCE), Le Pêcheur, Le Journaliste parisien et Monsieur Lacouf (*Le Rossignol/ Les Mamelles de Tirésias*, Nice). À l'Opéra-Comique, il est la doublure des rôles de Chapelou (*Le Postillon de Lonjumeau*, 2019) et de Georges Brown (*La Dame blanche*, 2020), et tient le rôle-titre de *Robert le cochon* (2022).



**MARGOT
GENET**
SOPRANO
LISBÉ

Après une initiation au chant et au violoncelle au Conservatoire de Limoges, Margot Genet étudie l'art lyrique à la HEM de Genève (Bachelor en 2016) puis à l'Universität der Künste de Berlin dans la classe d'E. Werres (Master en 2019). Elle participe à de nombreuses masterclasses et se perfectionne à l'Opéra Studio de l'Opéra de Lyon et à l'Académie Philippe Jaroussky. Elle est lauréate du concours Kammeroper Schloss Rheinsberg (2017), et récipiendaire des bourses Malvina et Denise Menda (Opéra-Comique, 2021) et Richard-Wagner-Verband (Dortmund, 2023). Au cours de l'été 2022, elle est sélectionnée pour participer à l'atelier lyrique de l'Académie du Festival de Verbier. Depuis 2019, elle s'est produite à l'Opéra de Lyon (*L'Enfant et les sortilèges*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *Manon*), à l'Abbaye de Royaumont (*Poppea*, *Agrippina*), à l'Opéra de Gelsenkirchen (Eurydice, *Orphée aux enfers*/ Norina, *Don Pasquale*/ Amelia, *Bernarda Albas Haus*), à l'Opéra de Dortmund (rôle-titre, *Die Kinder des Sultans*/ Papagena, *Die Zauberflöte*/ Manja, *Gräfin*

Mariza), et à l'Opéra de Wuppertal (Barbarina, *Le nozze di Figaro*). En concert, elle chante aux Festivals de l'Abbaye de Sylvanès (*Requiem*, Fauré), 1001 Notes, Mozart (Würzburg), collabore avec l'ensemble Correspondances et se produit en récital avec la pianiste J. Eckhaut. La saison prochaine, elle rejoindra la troupe de l'Opéra de Gelsenkirchen (*Despina*, *Così fan tutte*/ *Cibolotta*, *Eine Nacht in Venedig*) et sera en tournée avec *B'Rock* et R. Jacobs (*Frasquita*, *Carmen*).



**SÉRAPHINE
COTREZ**
MEZZO-
SOPRANO
FATMÉ

Après des études d'Arts Appliqués, Séraphine Cotrez s'oriente vers la musique et le chant lyrique. Elle se forme à Paris avec Y. Toussaint, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon (classe de F. Pollet), où elle obtient son Master de chant lyrique en 2019. Elle étudie également à l'Universität der Künste de Berlin auprès de Julie Kaufmann et P. Maus, pour affiner sa connaissance du répertoire allemand. Elle poursuit son travail sur la mélodie française à l'Académie d'Orford

(Canada), avec R. Landry et F. Perron, ainsi qu'à l'Académie Poulenc de Tours auprès de F. Le Roux, Ch. Ivaldi, J. Cohen et N. Kruger. Pour parfaire sa maîtrise du répertoire français, elle suit la classe de F. Le Roux en Certificat spécialisé d'art vocal français à l'École Normale Supérieure de Musique de Paris. On l'a déjà entendue en Mercedes (*Carmen*) à l'Opéra national du Rhin, Karolka (*Jenůfa*) à l'Opéra de Rouen, Garçon de cuisine (*Rusalka*) à l'Opéra de Toulouse, Annina (*La Traviata*) à l'Opéra de Limoges, Clorinda (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*), Venus (*Il ballo delle ingrate*), Dardano (*Amadigi*) avec Les Paladins (dir. J. Correas), Clotilda (*Norma*) avec l'Orchestre Philharmonique du Maroc. En concert, elle a chanté la Messe en ut mineur de Mozart avec l'Orchestre de Cannes Provence-Alpes-Côte d'Azur (dir. N. Krüger), la Messe en ut de Beethoven avec l'Orchestre de Massy (dir. C. Rouits), les Vêpres de Rachmaninov à la Philharmonie de Paris, ou encore un programme d'airs d'opéras avec l'Orchestre Philharmonique du Maroc. À l'Opéra-Comique, elle a été Cenone dans *Hippolyte et Aricie* (2020) de Rameau sous la direction de R. Pichon.



**ALEXANDRE
LACOSTE**
DANSEUR

Alexandre Lacoste intègre à 16 ans le Conservatoire de Bordeaux où il suit une formation jazz pendant deux ans en parallèle de son cursus scolaire. Il obtient en 2012 à sa sortie du conservatoire son diplôme avec mention et intègre le pôle supérieur de Paris. À 18 ans, il signe son premier contrat avec Disneyland Paris dans le spectacle *Frozen* en tant que danseur puis chante, joue et danse dans différents spectacles et comédies musicales tels que *Notre-Dame de Paris* en tournée en France et à l'étranger, *Ghost the musical* au Théâtre Mogador en tant que swing, ou encore à Disneyland Paris. Après avoir obtenu son diplôme de chargé de production à l'IESA, il monte en 2021 son entreprise de consulting en production «ARTLION» avec laquelle il collabore avec de nombreuses productions. En parallèle il fait ses premiers pas en tant que comédien dans des séries télévisées pour Disney +, TF1, France Télévisions... En 2022, il interprète le rôle de Menator dans *Les Mystérieuses Cités d'or* (m. en sc. N. Nebot) et interprètera à la rentrée 2023 le rôle d'Eddie dans *Mamma Mia !* au Casino de Paris.



ANTOINE LAFON DANSEUR

Après une formation musicale au conservatoire, Antoine Lafon découvre le cirque et se forme à l'acrobatie, aux équilibres et à la contorsion à l'École des Arts Chinois du Spectacle à Paris, puis poursuit sa formation en danse contemporaine et moderne aux Studios Heart Point et Harmonic, avant de s'orienter vers l'acrobatie aérienne. Il danse dans *Rigoletto* (m. en sc. R. Carlsen, 2014), *Il Re Pastore* (O. Fredj, 2015), *Il Trovatore* (R. Brunel, 2016), *La clemenza di Tito* (R. Roussat et J. Lubek, 2019), *La Périhole* (L. Pelly), *La Bohème* (C. Guth, 2023). Il travaille dans plusieurs productions de Disneyland Paris au cours des saisons 2017 à 2019, et rejoint en 2020 la troupe de *Pinocchio*, le conte musical, puis participe en 2022 à *Noé, la force de vivre* (Hippodrome de Longchamps). Il participe à des spectacles équestres (Domaine de Chantilly, EQL...) et à des créations de danse et de cirque avec les compagnies Breadknives, Lève Un Peu Les Bras, EVER, Remue-Ménage ou encore PurE.

LES AMBASSADEURS ~ LA GRANDE ÉCURIE

ORCHESTRE

Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie est la convergence de deux formations musicales. D'un côté, La Grande Écurie et La Chambre du Roy, fondée en 1966 par Jean-Claude Malgoire, a ouvert la scène aux instruments d'époque, et a parcouru, questionné et redécouvert 6 siècles de musique, de Machaut à Debussy. De l'autre, Les Ambassadeurs, une formation jeune et dynamique créée par Alexis Kossenko, remarquée pour sa force d'éloquence dans Bach, Purcell, Mozart ou Beethoven, et tout particulièrement pour son travail sur Rameau et le baroque français. Orphelins de leur fondateur depuis 2018, les musiciens de la Grande Écurie choisissent Alexis Kossenko pour prendre la relève. Passé par leurs rangs, ce flûtiste et chef s'inscrit naturellement, par sa démarche et son large répertoire, dans la lignée de son prédécesseur. En 2020, Alexis Kossenko pressent aux deux orchestres un avenir en commun et les formations se réunissent pour mener leur mission d'ambassade musicale avec toujours plus de ferveur et de passion. En automne 2021, leur discographie s'enrichit de deux grands opus : *Per l'orchestra di Dresda* (Aparté),

premier volume d'une exploration du répertoire de l'orchestre de Dresde ; et *Achante et Céphise* de Rameau (Warner/Erato) – qui est multirécompensé. En 2022, *Zoroastre* de Rameau (Alpha) a également été récompensé d'un Diapason d'or, Diamant d'Opéra Magazine, Classica****. En 2023, la recreation du *Carnaval du Parnasse* de Mondonville en partenariat avec le Chœur de chambre de Namur et le CMBV a reçu un accueil chaleureux du public et fait l'objet d'un enregistrement pour le Château de Versailles Spectacles. L'ensemble a été également repéré dans Mozart. Il travaille au long terme sur les cantates de Bach, et l'œuvre symphonique de Mendelssohn dont le premier disque dédié à l'Italienne et la Réformation a obtenu 5 Diapasons. Prochainement, ils joueront *Atys* de Lully, en partenariat avec le CMBV, l'Atelier Lyrique de Tourcoing et l'Opéra d'Avignon. Les Ambassadeurs ~ La Grande Écurie, membre de la FEVIS et du PROFEDIM est soutenu par la DRAC des Hauts-de-France et la Région Hauts-de-France.

Violons 1

Stefano Rossi*, Hélène Decoin, Ugo Gianotti, Akane Hagihara, Bérénice Lavigne, Boris Winter, Nadi Perez Mayorga

Violons 2

Diana Lee, Yannis Roger, Ariane Dellenbach, Guya Martinini, Daniel Boothe, Laura Alexander

Altos

Delphine Grimbart, Alix Gauthier, Maialen Loth, Marie Saint Loubert Bié

Violoncelles

Tormod Dalen, Elena Andreyev, Jean-Christophe Marq, Nicolas Verhoeven

Contrebasses

Lucca Alcock, Valérie Bienvenu

Hautbois 1

Vincent Blanchard, Jon Olaberria (26 juin, 1^{er} juillet)

Hautbois 2

Nathalie Petibon

Basson 1

David Doucot

Basson 2

Amélie Boulas, Niels Coppale (26 juin, 1^{er} juillet)

Flûtes

Amélie Michel, François Nicolet

Clarinettes

Arthur Bolorinos, Marguerite Neves

Cors

Lionel Renoux, Félix Polet, Kurumi Kudo, Clément Roudier

Percussions

Marie-Ange Petit, Bernard Heulin (1^{er} juillet)

L'ÉQUIPE DE L'OPÉRA-COMIQUE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENT

Jean-Yves Larroutourou

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

Maryvonne de Saint Pulgent

MEMBRES DE DROIT

Directeur Général de la Création

Artistique

(Ministère de la Culture)

Christopher Miles

Secrétaire Général

(Ministère de la Culture)

Luc Allaire

Directrice du Budget

(Ministère de l'Économie et des Finances)

Mélanie Joder

PERSONNALITÉS QUALIFIÉES

Mercedes Erra

Maryse Aulagnon

REPRÉSENTANT·E DES SALARIÉ·E·S

Frédéric Mancier

Clotilde Timku

DIRECTION

Directeur

Louis Langrée

Directeur Adjoint

Nicolas Droin

Secrétaire

Karine Belcari

DIRECTION ADMINISTRATIVE ET FINANCIÈRE

Directrice administrative et financière

Nathalie Lefèvre

Délégué à la DAF

Nicolas Heitz

Cheffe comptable

Agnès Koltein

Comptable/régisseuse de recettes

Patricia Aguy

Employée administrative

Céline Dion

Agent comptable

Véronique Bertin

DIRECTION DES RESSOURCES HUMAINES

Directrice des ressources humaines

Myriam Le Grand

Adjointe à la DRH, en charge de l'administration du personnel et des relations sociales

Séverine Olivier

Adjoint à la DRH, en charge de la formation, du recrutement et du développement RH

Alexandre Meng

Responsable du service paie

Laure Joly

Chargée de paie, responsable du SIRH

Herminie Oheix

SECRÉTARIAT GÉNÉRAL

Secrétaire générale

Juliette Chevalier

Secrétaire générale adjointe et responsable de la communication

Laure Salefranque

Attachée de presse

Alice Bloch

Rédacteur multimédia

David Nové-Josserand

Chargées de médiation

Lucie Martinez

Clara Lange

Stagiaire

Vassia Basle

Chargée de coordination médiation et communication

Marianne Bailly

Responsable du numérique et de son développement

Juliette Tissot-Vidal

Chargé de webmarketing et contenus numériques

Joseph Ravasi

Alternant·e

Ibrahim Issa Maiga Amadou

Enea Usseglio-Verna

Responsable du mécénat

Camille Claverie Li

Chargées de mécénat

Marion Milo

Marion Minard

Chargée de mécénat et des privatisations

Pénélope Saïarh

Chargée des événements et du gala

Nejma Abouzrou

Stagiaire

Julien Oliva

Cheffe du service des relations avec le public

Angelica Dogliotti

Chef·fe adjoint·e du service des relations avec le public

Philomène Loambo

Adrien Castelnaud

Stagiaire

Nicolas Gonther

Responsable de la billetterie

Théo Maille

Adjointe au responsable la billetterie

Sonia Bonnet

Chargés de billetterie

Frédéric Mancier

Romain Tincor

Alexandre Vuillaume

Cheffe du service de l'accueil

Laurence Coupaye

Chef adjoint

Stéphane Thierry

Placeur·se·s

Sandrine Coupaye

Séverine Desonnais

Lisa Arnaud

Maria Bensimhon

Frédéric Cary

Maeva Da Cunha

Ornella Damien

Arnaud Destrel

Romane Geffroy Ladoue

Baptiste Genet

Tristan Gourmanel

Nicolas Guetrot

Romane Henriot

Clément Istre

Nicolas Le Guen

Monica Linares

Léna Magnien

Ivan Maillard

Amô-Nicole Moreau

Fiona Morvillier

Juliette Nouailhetas

Juliette Pinet

Joana Rebelo

Arthur Rigal

Alina Sarbaji

Ulysse Timotéo

Pablo Vives

Contrôleurs

Victor Alesi

Stéphane Brion

Pierre Cordier

Matthias Damien

Vendeurs de programmes

Léo Belloir

Julien Tomasina

DÉPARTEMENT ARTISTIQUE ET PRODUCTION

Directrice de l'administration artistique

Chrysoline Dupont

Adjointe en charge de la production

Caroline Giovos

Adjointe en charge de la coordination artistique

Cécile Ducournau

Administratrices de production

Élise Griveaux

Marcelle Pamponet

Chargée de production

Margaux Roubichou

Chargée de production et d'administration

Camille Tanguy

MAÎTRISE POPULAIRE DE L'OPÉRA-COMIQUE

Directrice artistique de la Maîtrise Populaire

Sarah Koné

Adjointe en charge de la Maîtrise Populaire

Marion Nimaga-Brouwet

Responsable des activités artistiques

Alicia Arsac

Responsable de la scolarité

Rachida M'hamed
Chargée de production
« Mêlée des chœurs »
Céline Jollivet
Assistante administrative
Margaux Magloire
Chargée de communication
apprentie
Julie Rabreau
Animateur jeunesse
Guillaume Canale
Stagiaire
Quitterie Hugon-Verlinde

DRAMATURGIE

Dramaturge
Agnès Terrier
Stagiaires
Dina Ioulalen
Guillaume Picard

DIRECTION TECHNIQUE

Directeur technique
François Muguet-Notter
Adjoint au Directeur technique
Hernán Peñuela
Secrétaire de la direction
technique
Alicia Zack
Régisseuses techniques
de production
Aurora Quenel
Caroline Roux
Régisseuse technique
de coordination
Caroline Robert
Responsable du bureau de dessin
technique
Louise Prulière
Technicien CAO-DAO
Sullivan Roy
Régisseuse générale
de coordination
Emmanuelle Rista
Régisseur général
Michaël Dubois
Régisseuses de scène
Annabelle Richard
Céverine Tomati
Régisseuse surtitres
Cécile Demoulin
Régisseur d'orchestre
Antonin Lanfranchi
Techniciens instruments
de musique
Cédric des Aulnois
Alexandre Ferran
Philippe Martins
Florent Simon

Matéo Vermot
William Vincent
Chef du service machinerie
et accessoires
Bruno Drillaud
Chefs adjoints du service
machinerie
Jérôme Chou
Thomas Jourden
Julien Boulouvar
Tristan Mengin
Chef-fe adjoint-e du service
accessoires
Stéphane Araldi
Lucie Basclet
Machinistes
Fabrice Costa
Arthur Guiot
Thierry Manresa
Paul Rivière
Jérémy Strauss
Christophe Bagur
Samy Couillard
Jacques Papon
Paul Sarrailh
Jonathan Simonnet
Julien Bezin
Florent Bronsard
Antoine Cahana
Léo Canevet
Adrien Carbonne
Germain Cascales
Thomas De Freitas
Abbas Abdelkader Diawara
Predag Djuric
Philippe Dreux
Loïc Le Gac
Julien Pailhole
Adrian Reina Cordoba
Guillaume Rollinde de Beaumont
Paul Sarrailh
Théophile Sillies
Pierre Vitez
Jessica Williams
Clara Yris
Accessoiristes
Eugénie Dauplain
Apolline Boyer
Adeline Jocquel
Laëtitia Mercier
Alternante
Marie Mezière
Chef du service audiovisuel
Quentin Delisle

Chefs adjoints du service
audiovisuel
Florian Gady
Étienne Oury
Cédric Joder
Technicien-ne-s audiovisuel
Stanislas Quidet
Emilien Denis
Capucine Catalan
Lei Lacoste-Nakamura
Alternant
Isaac Randrianarijaona
Chef du service électricité
Sébastien Böhm
Chefs adjoints du service électricité
Julien Dupont
Cédric Enjoubault
Électricien-ne-s
Sohail Belgaroui
Grégory Bordin
Dominique Gingreau
Ridha Guizani
Geoffrey Parrot
Amélie Mao
David Ouari
Olivier Ruchon
Alternante
Noémie Chelle
Chef du service couture,
habillement, perruques-maquillage
Alexandre Bodin
Cheffe adjointe habillage
Clotilde Timku
Cheffe adjointe perruques-
maquillage
Amélie Lecul
Cheffe adjointe couture
Marilyne Lafay
Couturières-Habilleuses
Kalina Barcikowska
Sandrine Douvry
Marion Keravel
Charlotte Legendre
Attachée de production
service habillage
Sabine Schlemmer
Habilleuses
Léa Bordin
Gwenaëlle Le Dantec
Mélanie Le Prince
Émilie Sornique
Attachée de production
service couture
Marlène Tournade
Cheffe d'atelier couture
Véra Boussicot
Cheffe de coupe
Camille Lamy

Couturières
Sandrine Bernard-Lefebvre
Marion Bruna
Lucile Charvet
Sarah Di Prospero
Hélène Heyberger
Louise Le Goufey
Stagiaires couture
Léa Hamel
Anne Heroux
Lilou Olivier
Chef d'atelier déco-costume
Bruno Juvet
Costumière
Marine Alise
Stagiaires déco-costume
Floriane Deroubaix Heraudet
Morgane Japhet
Cheffe chapelière
Laëtitia Mirault
Attachée de production
perruque-maquillage
Amélie Lecul
Coiffeuses-perruquières-
maquilleuses
Vina Albertini
Tiphaine Rouxel
Rebecca Barrault
Déborah Boucher
Galina Bouquet
Coiffeuses-maquilleuses
Cécile Larue
Charlène Torres
Adjoint au Directeur Technique,
Responsable du Bâtiment et des
services généraux
Renaud Guitteaud
Adjoint du Responsable Bâtiment,
Responsable du service intérieur
Christophe Santer
Assistante à l'intendance
Agnès Marandon
Cheffe d'équipe des huissiers
et du standard
Cécilia Tran
Huissier-ière
Fatima Berrissoul
Sara Felfel
Émile Mariot
Ouvrier tous corps d'état
Noureddine Bouzefen
Chef de la sécurité et de la sûreté
Pascal Heiligenstein

L'OPÉRA-COMIQUE REMERCIE

SES MÉCÈNES ET PARTENAIRES

Aline Foriel-Destezet, Mécène principale de la saison 2023



Sisley, Dior, Kering, Balenciaga, Louis Vuitton, Bottega Veneta, Boucheron, AXA, Altermind, Roger Vivier, Saint Laurent, diptyque, Fondation Safran pour l'Insertion, Fondation Terrévent, Fonds de dotation Chœur à l'ouvrage, Chappuis Halder, Fondation Educlare, Edenred

LES AMBASSADEURS DU CERCLE FAVART

Christine d'Ornano, Alix et Mathieu Laine, François Henrot, Franck Ceddaha, Hubert Barrère, Vincent Darré, Mathilde Favier, Kamel Mennour, Alexia Niedzielski et Vanessa van Zuylen

SES GRANDS DONATEURS

Nicolas Altmayer, Prince Ayn Aga Khan, LL.AA.SS. Prince et Princesse d'Arenberg, Benjamin et Sabine Badinter, Hubert Barrère, Xavier Barroux, Brigitte et Didier Berthelemot, Franck Ceddaha, Thierry Dassault, Didier Deconinck et Béatrice Beitmann, Cécile Demole, Jean-François Dubos, Krystyna Dwernicka, Michaël Fribourg, James et Marjorie Friel, Ian et Ségolène Gallienne, Caroline Guillaumin, François Henrot et Violaine de Dalmas, Thierry Hobaica, Maja Hoffmann, Mathieu et Alix Laine, Sandra Lagumina, Christian Louboutin, Bernard Le Masson, Malvina et Denise Menda †, Marc Menesguen, Kamel Mennour, Xavier Moreno, Virginie Morgon, Frédéric et Angélique Motte, Pâris Mouratoglou, Cyrille et Claudia Niedzielski, Christine d'Ornano, Isabelle d'Ornano, Philippe et Mina d'Ornano, Raphael et Annabelle Poylo, Paul-Emmanuel Reiffers, Jean-Emmanuel Rodocanachi, Thaddaeus Ropac, Nino Tronchetti Provera, Fabienne de Seze, Manuel Valls et Susana Gallardo, Jacques Veyrat, Fondation Eurydice, Fondation Signature et nos donateurs anonymes

LES MEMBRES DU CERCLE FAVART

Thierry et Maryse Aulagnon, Bruno Bouygues, Paule et Jacques Cellard, Xavier Chassin de Kergommeaux, Jean-Pierre de Beaumarchais, Georges Fonade, Alain Honnart, Isabelle de Kerviler

Michèle Beran, Virginie et Patrick Bézier, Philippe Chambon, Jean Cheval, Laurent Dassault, Patrice de Laage de Meux, Jean-René Fourtou, Marie-Claire Janailhac-Fritsch, Michel Lagoguey, Dominique Laval, Patrick Oppeneau, Corinne Poisson, Christian Roch, Alexandre de Rothschild, Olivier Schoutteten, Sandrine Zerbib, Bernard Auburger, Jean-Marie Baillet d'Estivaux, James Baxendale, Didier Bertrand, Karolina Blaberg, Marie-Cécile Bosch, Jacques Bouhet, Nicole Bouton, Laurent Cabanès, Jacques Cagna, Michel Carlier, Dominique Cavier, Jean-Marc Chalot Tran, Pierre-Olivier Coq, Anne-Sophie Courau, Jean-Jacques de Balasy, Marie-Noëlle de Boisgrollier, Isabelle de Penguern, Max et Huguette Drapier, Pierre Dreyfus, Emmanuel Dupuy, Thierry Ehlinger et Marcel Chantôme, Jean-Claude Esparcieux, Anne et Tristan Florenne, Olivier Gayno, Michel Germain, Claude Guillier, Isabelle Hillel, Pascal Houzelot, Marie-Laure Jousset, Emmanuel Julien, Claire Larroche, Jean-Yves Larrouturou, Ivana Laurent, Cyril Malapert, Bruno Manigaut, Daniel Marchesseau, Olivier Marembaud, Etienne Meignant, Roland et Geneviève Meyer, Sylvie Milochévitch, Olivier Mitterrand, Jacques Oeslick, Wilfrid Pailhes, Pascale Peeters, Philippe Crouzet, Jacques Potdevin, Claude Prigent, Paul-Emmanuel Reiffers, Laurent Richard, Pierre Riviere, Valérie Robin, Christian Rossignol, Jean-Luc Schilling, Marie-Aude Stocker, Frédéric Tellier, Clothilde Thery, Michèle Thorez, Anne et Laurent Tourres, Alain Trenty, Maggy Vasseur, Jean-François Weill

Les donateurs Mignon et nos donateurs anonymes

Direction de la publication

Louis Langrée

Rédaction et édition

Agnès Terrier

Assistée de Dina Ioulalén et de Guillaume Picard

Création graphique

Inconito

Photographies

[p. 8-27 ; 99] Répétitions de *Zémire et Azor*, Petit Théâtre de l'Opéra-Comique, juin 2023 © Stefan Brion

Iconographies

[p. 29] Portrait de Grétry, gravure de Gottschick d'après E. Vigée Le Brun, début XIX^e siècle © Collection Opéra-Comique

[p. 30] Statue de Grétry par J.-B. Stouf, 1804-1808 © Met Museum

[p. 32] *L'Intérieur de l'Hôtel de Bourgogne*, dessin de P.-A. Wille, 1767 © Collection Opéra-Comique

[p. 33] *Façade de l'Hôtel de Bourgogne*, dessin anonyme, XIX^e siècle © Collection Opéra-Comique

[p. 34] Grétry et Charon aux Enfers, gravure de J. Duplessi-Bertaux, dessin de Jolly, fin XVIII^e-début XIX^e © Paris Musées

[p. 35] Gustav Filip Creutz, portrait de J. G. Sandberg d'après Per Krafft, 1832 © Nationalmuseum Stockholm ; *Madame du Barry* [détail], portrait par E. Vigée Le Brun, 1782 © Corcoran Collection ; *Marie-Antoinette au parc* [détail], dessin d'E. Vigée Le Brun, 1780/81 © Met Museum

[p. 36] *Croquis de Voltaire à 81 ans* [détail], par D. Vivant Denon, 1775 © Met Museum ; Portrait de Jean-Jacques Rousseau par P.-M. Alix, 1791 © Met Museum

[p. 37] Friedrich Melchior von Grimm, gravure de Lecerf d'après Carmontelle, 1769 © Wikimedia Commons ; Julie de Lespinasse, par Carmontelle, 1760 © Wikimedia Commons

[p. 38] Portrait de Marmontel, gravure d'A. de Saint-Aubin d'après Ch.-N. Cochin II, 1765 © Met Museum ; Portrait de Sedaine, par J.-L. David, 1772 © Wikimedia Commons

[p. 39] Portrait de Diderot, gravure d'A. de Saint-Aubin d'après J.-B. Greuze, 1766 © Met Museum ; Portrait de Grétry, dessin de F. Dumont, 1808 © Met Museum

[p. 41] *Tableau magique de Zémire et Azor*, gravure de F. Voyez d'après J.-L.-F. Touzé, 1772 © Wikimedia Commons

[p. 44] *Sander et Ali*, gravure de F.-N. Martinet d'après C.-L. Desrais, fin XVIII^e siècle © Wolfenbütteler digitale Bibliothek

[p. 46] *Scènes de l'histoire d'Amour et Psyché*, gravure de J. de Bisschop d'après G. Romano, c. 1670 © Rijksmuseum

[p. 47] *Marie-Catherine d'Aulnoy accueillie par cinq*

cavaliers dans un palanquin [détail], gravure de Jan Luyken, 1696 © Rijksmuseum

[p. 48] Portrait de P.-Cl. Nivelles de La Chaussée, gravure de F.-R. Ingouf d'après M.-Q. de La Tour, c. 1780 © Rijksmuseum

[p. 51] Costumes d'Ormuz, gravure tirée de *Les Forces de l'Europe, Asie, Afrique et Amérique*, par C. Allard d'après A. Meyer, 1726 © Rijksmuseum

[p. 52] Portrait de Marie-Thérèse Laruette, gravure de S. Leclerc d'après F.-R. Elluin © Europeana ; Portrait de Clairval en Blondel de *Richard Cœur de Lion*, gravure au lavis de J.-F. Janinet, 1786 © Wikimedia Commons ; Laruette et Caillot en Mathurin et Pierre Le Roux de *Rose et Colas*, gravure de R. Sayer d'après J. L. Fäsch, 1772 © Europeana

[p. 54] *Autre vue de la cour de Fontaines et la galerie d'Ulysse à Fontainebleau* [détail], gravure d'A. Perelle, publiée par N. Langlois, c. 1680 © Met Museum

[p. 55] *Zémire cherchant Azor*, gravure de F.-N. Martinet d'après C.-L. Desrais, fin XVIII^e siècle © Wolfenbütteler digitale Bibliothek

[p. 57] *Tête d'expression féminine*, étude de J.-B. Greuze, c. 1780 © Met Museum

[p. 58] *Les Effets de la sensibilité sur les quatre différents tempéraments*, gravure de J. H. Lips d'après D. N. Chodowiecki, c. 1767 © Rijksmuseum

[p. 60] *Le Contrat de Mariage*, esquisse de J.-B. Greuze, c. 1761 © Met Museum

[p. 61] « Beauty in her Prosperous State », « Beauty visits her Library » et « Beauty Entertained with Invisible Music », gravures de M. J. Godwin pour *Beauty and the Beast*, 1813 © New York Public Library

[p. 63] *La Visite à la nourrice*, J.-H. Fragonard, c. 1775 © National Gallery of Art

[p. 64] « The Rose Gather'd » et « Beauty in the Enchanted Palace » gravures de M. J. Godwin pour *Beauty and the Beast*, 1813 © New York Public Library

[p. 67] Pedro Gonzalez et sa femme Catherine, aquarelle de J. Hoefnagel, c. 1580 © National Gallery of Art ; *Les Ours bernois pendant la bataille de Laupen* [détail], gravure tirée de la *Chronique de Spiez* de Diebold Schilling le Vieux, c. 1485 © Wikimedia Commons

[p. 68] *Le Tableau magique de Zémire et Azor* [détail], estampe de F. Voyez, 1771 © Paris Musées

[p. 70] *The Absence of Beauty Lamented*, gravure de M. J. Godwin, 1813 © New York Public Library

[p. 72] *Le Tableau magique de Zémire et Azor*, P.-C. Ingouf, 1771 © Wikimedia Commons

[p. 76] *L'Ermitage de Montmorency*, gravure de Désiré Gautier, début XIX^e siècle © Wikimedia Commons

[p. 78] *Coup d'œil du théâtre de Besançon*, gravure de Cl.-N. Ledoux, 1804 © Rijksmuseum

[p. 80] Portrait de Leopold Mozart, gravure de J. A. Fridrich d'après G. Eichler le Jeune, c. 1756 © Wikimedia Commons ; Portrait de Mozart, dessin de Dora Stock, 1789 © Wikimedia Commons

[p. 81] *Christiane Henriette Koch et Johann Ersnt Dauer en Zémire et Azor*, gravure de G. A. Liebe d'après G. M. Kraus, 1777 © SLUB Dresden ; *Dame au turban ou Zémire*, dessin de H. Sintzenich, c. 1781 © Städel Museum ; *Aloysia Weber en Zémire*, peinture de J. B. von Lampi l'Ancien, c. 1784 © Wikimedia Commons

[p. 82] *Affiche de Zémire et Azor à Leipzig*, 1791 © Europeana ; Frontispice de l'édition de la partition de Baumgarten, 1775 © Google books ; Frontispice du chant-piano de *Zémire und Azor* par Louis Spohr, 1820 © Wikimedia Commons

[p. 83] *Zémire och Azor*, peinture de Pehr Hilleström, c. 1778 © Wikimedia Commons

[p. 84] *Zemira e Azore*, première page du livret, 1779 © Library of Congress ; « The Enchantment Dissolved » gravures de M. J. Godwin pour *Beauty and the Beast*, 1813 © New York Public Library

[p. 85] Portrait de C. M. von Weber, gravure d'Alfred Lemoine, XIX^e siècle © New York Public Library

[p. 86] Portrait de P. I. Tchaïkovski, photographie de P. Klemann, c. 1880 © Rijksmuseum ; Portrait de R. Wagner, photographie de P. Petit, c. 1860 © Paris Musées ; Intérieur du Palais des festivals de Bayreuth, gravure d'E. Schuré, 1885 © Wikimedia Commons

Impression

Alliance Partenaires Graphiques

LICENCE E.S



L-R-21-8858

LOCATION

Téléphone 01 70 23 01 31

Internet www.opera-comique.com

Guichet 1 place Boieldieu - 75002 Paris

Suivez-nous sur



CHANEL

COCO MADEMOISELLE



EAU DE PARFUM