



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand
& Marie-Cécile Schang-Norbelly (dir.)

I Fabiano – 979-10-231-1589-5

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

Le présent ouvrage est le fruit d'une collaboration entre spécialistes du théâtre, musicologues et historiens de l'art. Il jette un éclairage inédit et pluridisciplinaire sur Michel-Jean Sedaine (1719-1797), acteur essentiel du renouvellement dramatique de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les lieux du dialogue sont multiples dans le théâtre de Sedaine. Son œuvre met en résonance les genres, les textes, les arts, les pays (notamment l'Espagne et l'Italie), les registres, le haut et le bas, l'héroïque et le burlesque, le sublime et le grotesque, le lyrique et le prosaïque, le texte et la musique, les vivants et les morts (parmi lesquels Diderot, Beaumarchais, Pixérécourt, Shakespeare ou Molière). Il manifeste un goût singulier pour l'expérimentation, un sens aigu des situations, une forme d'empathie ou de génie dans l'art de la collaboration avec les compositeurs (notamment Monsigny et Grétry), qui font de lui l'un des principaux artisans de l'opéra-comique au siècle des Lumières. Son théâtre, s'il est parfaitement en prise avec la sensibilité de son époque et dans l'air du temps, rayonne par-delà les frontières et par-delà les siècles, et ouvre toutes grandes les portes du romantisme.

Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand,
Marie-Cécile Schang-Norbely (dir.)

Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université,
du PRITEPS, du CÉRÉDi, de l'EA HCTI et de l'IREMus



Les SUP sont un service général de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2021

PDF complet – 979-10-231-1585-7

ePub – 979-10-231-1602-1

ISBN DES TIRÉS À PART EN PDF :

Polyphonies – 979-10-231-1586-4

Prélude – 979-10-231-1587-1

Ledbury – 979-10-231-1601-4

I Beaucé – 979-10-231-1588-8

I Fabiano – 979-10-231-1589-5

I Legrand – 979-10-231-1590-1

II Franková & Schang-Norbelly – 979-10-231-1591-8

II Charlton – 979-10-231-1592-5

III Ruimi – 979-10-231-1593-2

III Brown – 979-10-231-1594-9

III De Santis – 979-10-231-1595-6

III Yvernault – 979-10-231-1596-3

III Martin – 979-10-231-1597-0

IV Schneider – 979-10-231-1598-7

IV Élart, Guérin & Taieb – 979-10-231-1599-4

IV Teulon Lardic – 979-10-231-1600-7

Couverture : Michaël BOSQUIER

Maquette et mise en page : 3d2s (Paris)/Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

Ce livre est dédié à la mémoire de Pascal Norbelly

PREMIÈRE PARTIE

Le dialogue des genres

SEDAINE ET LE THÉÂTRE COMIQUE ITALIEN : LA DRAMATURGIE DE LA LORGNETTE

Andrea Fabiano

Cet article s'inscrit dans le cadre de recherches plus vaste sur la dynamique de la circulation entre l'Italie et la France de deux objets dramaturgiques au fondement de stratégies novatrices en matière de création théâtrale dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : la pantomime dramatique et les scènes simultanées ou composées. Ces deux aspects sont, à mon sens, centraux également dans la pratique et dans la réflexion de Sedaine.

Comme je l'ai souligné à d'autres occasions, je ne souhaite pas entrer dans une logique stérile de recherche de « paternité, de plagiat et d'imitation » ; mais il ne suffit pas non plus d'évoquer un « tissu discursif commun » qui banaliserait le regard que les auteurs portent sur l'expérience des autres et sur leur façon personnelle de se l'approprier pour en faire un objet artistique nouveau. Mon objectif sera plutôt d'étudier le processus de consolidation d'une expérience d'échange et de maturation réciproque sur le plan de la pratique théâtrale et de la réflexion théorique entre les auteurs italiens et les auteurs français¹.

En effet, j'essaie de reconstruire la « généalogie » de la pantomime dramatique et de la scène composée, tout en maintenant les éléments dramatiques et leurs auteurs dans la dispersion qui leur est propre. Il s'agirait plutôt de trouver dans cette pratique répandue la « signature » qui marque, par proximité métonymique, l'appartenance à une stratégie commune de modernisation de la scène théâtrale au XVIII^e siècle, et de tracer ainsi les liens entre les différents points paradigmatiques de cette constellation dramaturgique.

La dramaturgie fondée sur les scènes composées ne peut qu'être connectée clairement à la pantomime parce que la simultanéité sur la scène de plusieurs actions articule une action dialoguée et une ou plusieurs actions de pantomime muette. Par ailleurs, les scènes simultanées et la pantomime ont besoin d'être régulées afin de fluidifier leur fonctionnement sur les planches. Cet ordre de régulation est, selon la terminologie de l'époque, une concertation qui demande « un regard de l'extérieur sur la scène »

1 Andrea Fabiano, « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime dramatique : prolégomènes et annotations », dans les actes du colloque international *Diderot, théâtre et musique*, Paris-Sorbonne, 2013, à paraître aux Classiques Garnier ; Andrea Fabiano, « Astacide Tespio ovvero Poinsinet le Noyé (le Mystifié), un librettista comico francese in Arcadia » dans Beatrice Alfonzetti (dir.), *Settecento romano, Reti del Classicismo arcadico*, Roma, Viella, 2017, p. 439-459.

souvent assumé, comme dans le cas de Sedaine, par l'auteur théâtral qui dialogue avec les comédiens directement, pendant les répétitions, ou à distance, par le moyen des didascalies scéniques. Les didascalies, dans ce cadre, traduisent sur papier *a posteriori* l'expérience directe de la concertation avec les comédiens au moment de la mise en scène, en la maquillant sous le fard de l'aide à donner aux pauvres acteurs de province démunis de toute expérience scénique. C'est en ces termes, par exemple, que se justifie Sedaine dans l'Avertissement de *Blaise le Savetier*, donné à la Foire Saint-Germain en 1759 avec des vaudevilles et des ariettes de Philidor :

Cette petite pièce anoblie par la musique de M. Philidor sera (je l'espère) représentée en province; l'acteur loin de tout conseil qui lui semble valable, en lisant la pantomime, se trouvera aidé de l'avis de l'auteur; il peut en partant de là, fixer ses mouvements, étendre son jeu, et arriver à ce point si difficile de rendre la nature sans la forcer: peut-être pourra-t-il trouver mieux que ce que j'indique, mais s'il rencontre plus mal, les conseils qu'il a devant les yeux serviront de pièces au procès que lui fera l'auditeur².

Il me semble évident qu'il ne s'agit que d'un écran pour signaler, dans les fragments poétiques de l'expérience scénique des Avertissements aux livrets, que Sedaine a construit la mécanique de sa pièce en concertation avec les comédiens, dans un dialogue où les directives de l'auteur se croisent avec un espace d'improvisation des chanteurs. À titre d'exemple, j'évoquerai la scène V de *Blaise le Savetier* où l'ariette de Blaisine en ouverture tournerait à vide dans une répétition mécanique s'il n'y avait pas une articulation essentielle avec la pantomime improvisée de l'interprète :

Ah! le scélérat!
 Il me frappe,
 Et s'échappe.
 Ah! le scélérat!
 Il me bat.

À la reprise de cette ariette, Blaisine pour varier son jeu peut s'asseoir sur l'escabeau, un coude sur l'établi, regarder par-dessous son bras si M. Pince l'écoute³.

La partition de Philidor, en effet, insiste sur la répétition, de manière à souligner une gestuelle d'accompagnement que la comédienne est amenée à réaliser sur scène pour varier et amplifier la situation dramatique (fig. 1)⁴.

2 Michel-Jean Sedaine, *Blaise le Savetier, opéra-comique*, Paris, Duchesne, 1759, p. [3].

3 *Ibid.*, p. 18-19

4 François-André Danican Philidor, *Blaise le Savetier, opéra bouffon*, Paris, de la Chevardière, 1760.

51

P

Col. D.

la co le-re me Sufge=re de me ven-ger // // d'un mar-qui-sait-mou-brager //

F

Enic.

sait-mou-brager

D. C.

1. François-André Danican Philidor, *Blaise le Savetier*, opéra bouffon, ariette de Blaisine, « Ah! le scélérat », Paris, de la Chevardière, 1760, p. 51

La nécessité de la pantomime naît chez Sedaine de la prise de conscience que le jeu figé des comédiens amplifie l'in vraisemblance et renforce la fracture du passage du parlé au chanté dans la structure dramaturgique de l'opéra-comique. La pantomime est donc pour lui le moyen de casser la rigidité et la position statique :

Si quelqu'un me reproche l'attention avec laquelle j'ai écrit la pantomime de cette farce, qu'il fasse réflexion que le grand défaut de la plupart des ariettes au théâtre est de se voir dénuées d'action, soit que ce défaut vienne de paroles et de la situation théâtrale, soit que l'acteur seulement musicien, ne sache point les revêtir des gestes et du sentiment vrais⁵.

La pantomime complète ainsi l'action scénique du comédien qui ne chante pas, de manière à rendre plus naturelle sa présence sur la scène et plus réaliste son action comme dans ces deux exemples des première et quatrième scènes de *Blaise le Savetier* :

5 Michel-Jean Sedaine, *Blaise le Savetier*, op. cit., p. [3].

Comme dans le cours de ce duo Blaise a moins à dire que Blaisine qui est agitée d'une plus grande passion, il faut que Blaise occupe la scène en faisant une espèce de toilette. Qu'il mette ses boutons de manche, son col noir. Qu'il ôte son bonnet, mette sa perruque, range sa table, etc.

Pendant le cours de cette ariette, Blaise doit paraître sensible aux reproches de sa femme, et cependant désirer d'aller trouver Mathurin; il cherche des moyens et n'en trouve pas, il approche son escabeau, ôte sa perruque, se prépare à l'ouvrage, etc⁶.

Il s'agit d'une manière de jouer qui prend en compte les autres comédiens sur la scène dans un mouvement orchestré global qui renvoie clairement aux modalités de jeu des comédiens de la *commedia dell'arte*, à leur concertation collective. En effet, Evaristo Gherardi avait présenté, dans sa préface au recueil du *Théâtre italien* de 1700, cette modalité comme la caractéristique principale du jeu italien, son identité spécifique fondée précisément sur l'improvisation :

78

Qui dit bon comédien italien dit un homme [...] qui sait seconder celui avec qui il se trouve sur le théâtre; c'est-à-dire, qu'il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade, qu'il entre sur le champ dans tout le jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande, d'une manière à faire croire à tout le monde qu'ils étaient déjà concertés⁷.

La volonté de remédier au risque d'une scène statique et de favoriser le mouvement sur toute la largeur et la profondeur du plateau sera une constante, que je me permets d'appeler « italienne », de toute la dramaturgie de Sedaine. Nous la retrouvons encore par exemple dans la scène XIII du *Jardinier et son seigneur* donné à la Foire Saint-Germain en 1761 :

Rosalie, Victoire, Fanchette, Madame Simon, qui pendant cette scène cause dans le fond du théâtre avec M. Nicolas, lequel est supposé lui apprendre ce que font Victoire et Rosalie⁸.

Ce choix implique également dans la dramaturgie comique italienne une construction de l'espace de la scène qui favorise les échanges non-dialogués ou la simultanéité de l'action ; il s'agit d'une condition qui entraîne une réorganisation spécifique et praticable de la scène, composée non plus de toiles peintes mais de structures en bois, et qui l'organise généralement selon deux ordres de visibilité : le regard du spectateur,

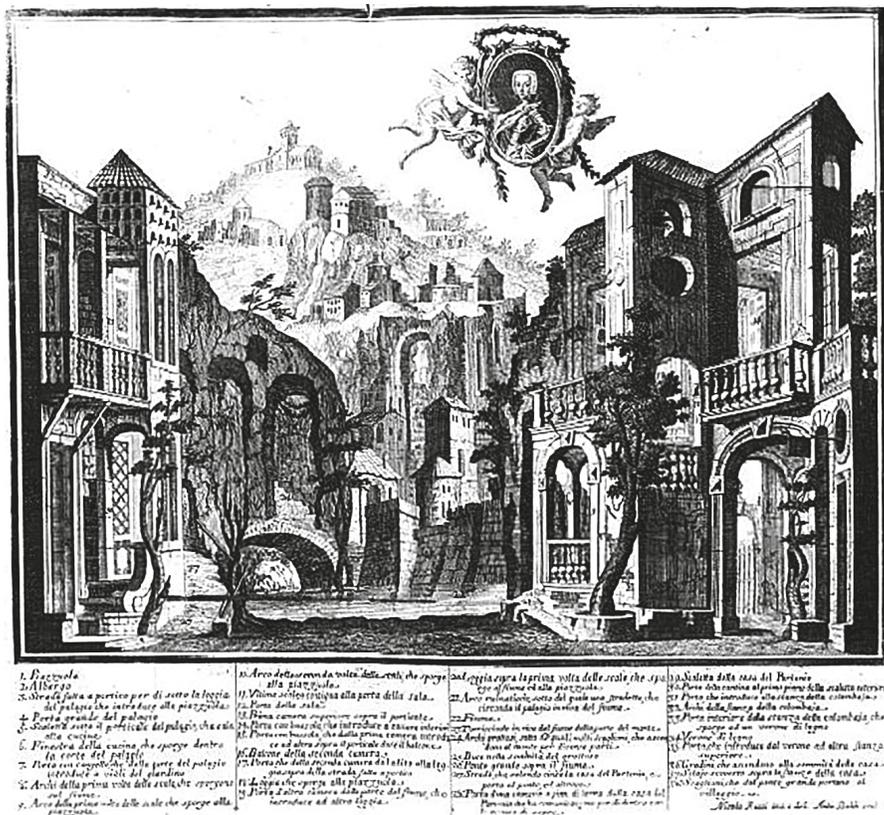
6 *Ibid.*, p. 8, 14.

7 Evaristo Gherardi, *Le Théâtre italien*, éd. Charles Mazouer, Paris, Société des textes français modernes, t. 1, 1994, p. 62. Le théâtre de Gherardi est en cours d'édition par l'équipe Littérature et culture italiennes de Sorbonne Université dans le cadre du [projet international ARPREGO](#) de l'Université de Saint-Jacques de Compostelle.

8 Michel-Jean Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur, opéra comique*, Paris/Dunkerque, de Boubers, 1762, p. 35. Voir l'article de Raphaëlle Legrand dans le présent volume.

dont la vision peut maîtriser l'ensemble et la diversité de l'espace multiple, et le regard du personnage, qui est limité à la visibilité de son espace d'action.

J'ai discuté dans un autre article du cas limite que représente le dramaturge napolitain Domenico Barone, chevalier de Liveri, qui monte avec des comédiens amateurs pour la cour du roi de Naples, Charles VII de Bourbon, plusieurs pièces. Diderot fait allusion à lui dans le *Paradoxe sur le comédien*⁹. La complexité de la scène des pièces de Barone est telle qu'il faut un plan explicatif pour les spectateurs afin d'en faciliter la lecture scénique, comme ici dans *Le Partenio* de 1737 (fig. 2).

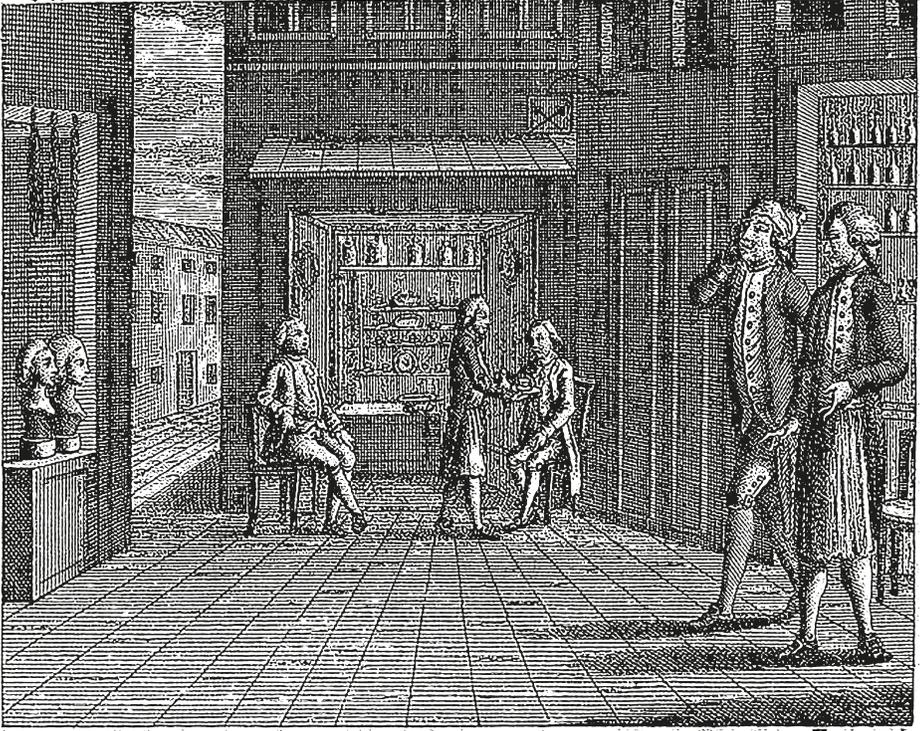


2. Décor pour *Il Partenio* de Domenico Baroni, Gravure d'Antonio Baldi d'après Nicola Rossi, Napoli, Felice-Carlo Mosca, 1737

9 Andrea Fabiano, « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime dramatique: prolégomènes et annotations » art. cit. ; voir également, Piermario Vescovo, « Dei drammaturghi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone », dans Enrico Zucchi (dir.), « *Mai non mi diero i Dei senza un equal disastro una ventura* ». La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013), Milano/Udine, Mimesis, 2015, p. 131-148 et « Tarasca tra Napoli, Venezia e l'Europa », *Drammaturgia*, vol. XI, n° 1, 2014, p. 194-211.

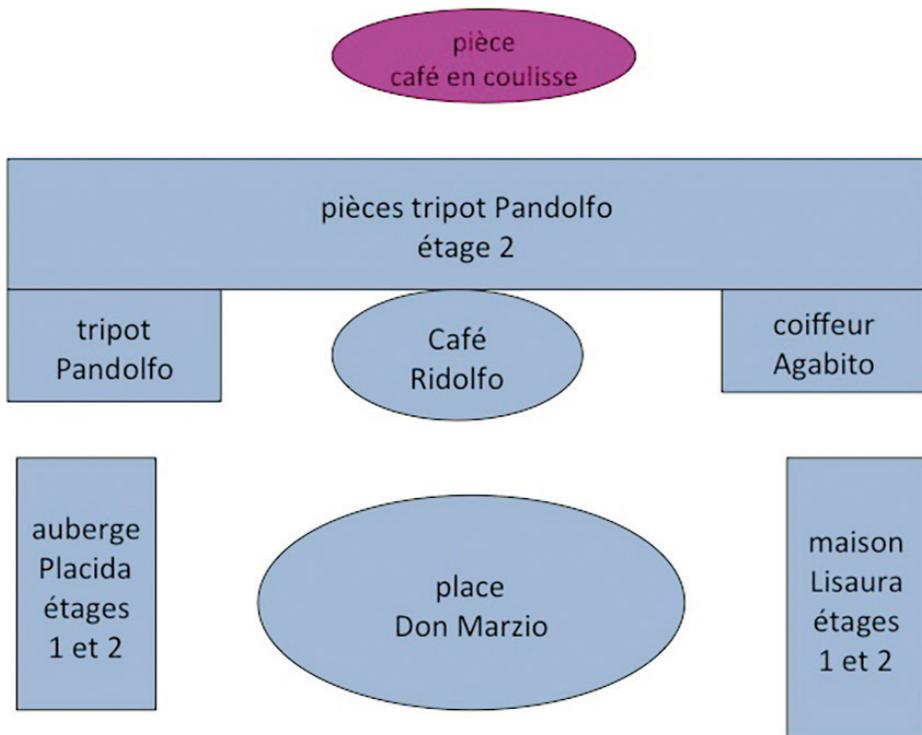
Bien évidemment, le théâtre professionnel, soumis à la contrainte de ses rythmes de production, ne peut pas, au XVIII^e siècle, maîtriser convenablement une telle complexité et se voit contraint de s'adapter, en matière de scènes multiples, à ce qui est pratiquement réalisable, comme par exemple chez Goldoni dans *Le Café* de 1750 (fig. 3).

80



3. Carlo Goldoni, *La Bottega del caffè*, acte I, sc. 7, gravure de Daniotto

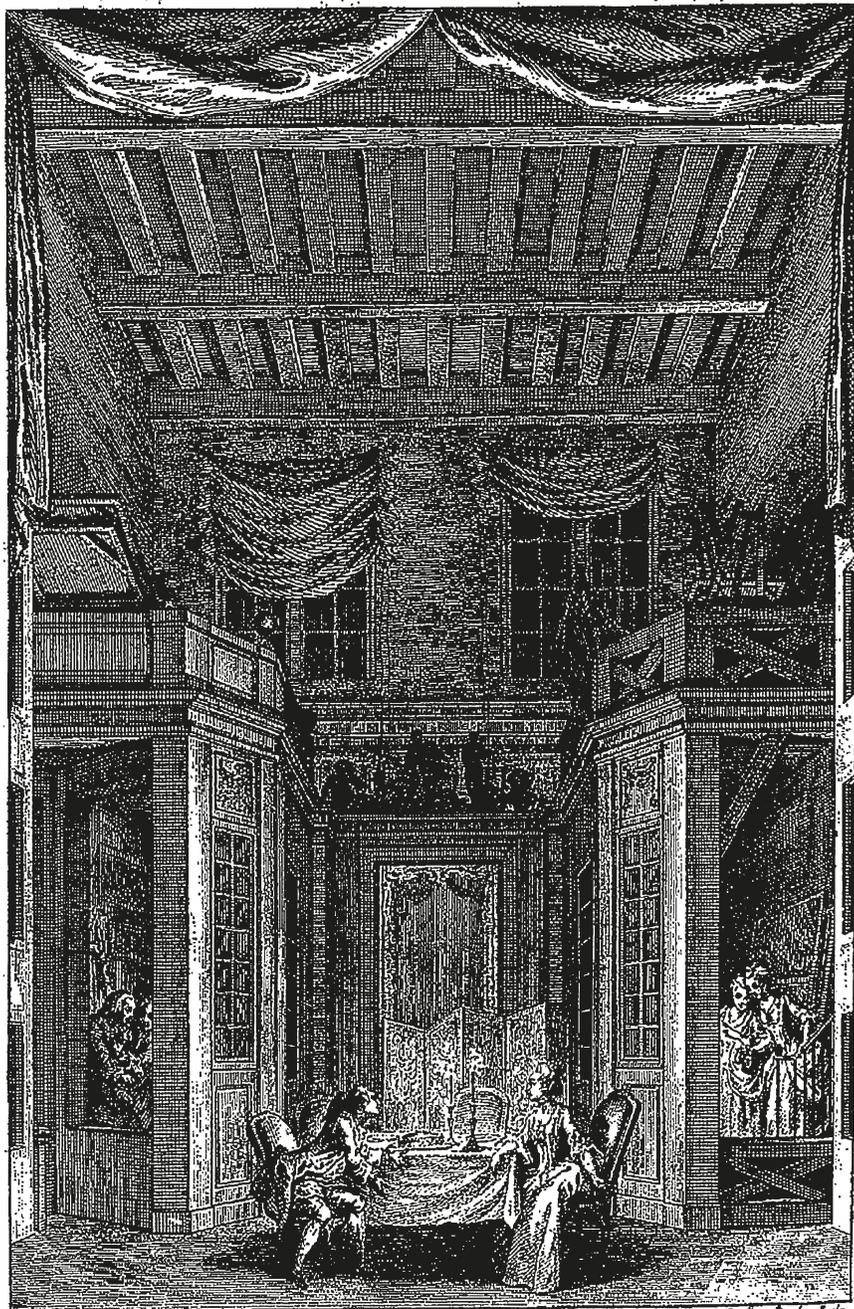
Dans cette pièce, le dispositif de l'espace scénique (fig. 4) conserve la multiplicité des plans de jeu, car il se construit sur le volume total de la scène, mais il reste dans l'ordre du possible, grâce à la concertation des comédiens italiens pendant les répétitions sous la direction de l'auteur et du chef de troupe. Ainsi, cette simplification n'exige pas une dilatation exagérée et coûteuse du temps dédié habituellement à la préparation d'un spectacle dans un théâtre commercial.



4. Dispositif scénique de *La Bottega del caffè* de Goldoni

C'est dans cette direction d'une scène multiple simplifiée que Sedaine travaille, même si les contraintes de la poétique théâtrale française sont bien présentes et si l'auteur n'a pas la même liberté que son ami italien. Toutefois, le parti pris d'une scène multiple structure entièrement, comme dans le théâtre goldonien, la mécanique de construction dramaturgique des *Femmes vengées*, opéra-comique monté à la Comédie-Italienne en 1775 avec des ariettes de Philidor. L'intrigue de cette pièce, fondée sur la *beffa*, sur la moquerie – ou, pour utiliser un nouveau mot qui naît précisément dans ce milieu de la Comédie-Italienne, sur la mystification, – nécessite une scène multiple imaginée par Charles-Nicolas Cochin fils et reproduite dans le livret. La présence de la gravure témoigne de la centralité de ce dispositif¹⁰.

¹⁰ Voir les observations de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 163-164 et l'article de Mark Ledbury dans le présent volume.



c. r. - Cochin. del.

L. J. G.

c. L. Lingée. sculp.

5. Décor des *Femmes vengées*, Gravure de Charles-Louis Lingée d'après Charles-Nicolas Cochin, Paris, Bibliothèque nationale de France

Sedaine théorise et défend cette option qu'il ressent comme exceptionnelle par rapport à la pratique théâtrale française dans l'Avertissement de la pièce, et en propose également une application à la tragédie, susceptible d'amplifier l'effet émotionnel de l'*opsis* sur le spectateur :

J'ai hasardé cet opéra-comique pour essayer l'effet que pourraient produire sur le théâtre trois scènes à la fois, en trois lieux différents. Je crois, cependant, qu'elles ne sont admissibles qu'en observant l'unité d'action ; c'est-à-dire, en donnant aux personnages, occupés dans les parties latérales, l'application à la scène qui remplit le milieu du théâtre. La tragédie même pourrait peut-être employer ce moyen avec succès. Je n'ai jamais vu la scène entre Junie et Britannicus sans penser que, si Néron, caché pour les personnages, était présent à mes yeux, il n'aurait pas sur le visage un seul mouvement qui ne fit éprouver (à moi spectateur) un sentiment confus et profond d'inquiétude, de terreur et de pitié¹¹.

Dans ce dispositif scénique, les spectateurs ont une vision globale qui fait défaut aux personnages et peuvent suivre les réactions émotives de ces derniers disposés dans les deux boudoirs latéraux. Ce lieu multiple atteint son point de complexité maximal lors du quatuor de la scène XIV, où le chant traverse les trois espaces en faisant interagir les six interprètes de manière concertée (fig. 6).

Un autre dispositif dramaturgique intéressant, qui vise à donner une continuité structurale à l'opéra-comique, est lié à la volonté de Sedaine d'utiliser le temps entre les actes, l'entracte, comme un temps explicite de la représentation. Dans *Le Roi et le fermier* monté à la Comédie-Italienne en 1762 avec la musique de Monsigny, Sedaine, afin de donner aux spectateurs la perception d'un temps interne à l'intrigue qui ne s'interromprait pas, construit le moment final du premier acte sur une pantomime accompagnée par une symphonie imitative, qui continue lorsque les comédiens ont quitté la scène :

*Betsy vient les rejoindre. Richard veut prendre son chapeau, Betsy le lui donne et l'embrasse ; Richard veut embrasser Jenny qui le repousse ; Betsy prend le fusil de son frère ; ils sortent de la scène ; cependant la musique exprime le bruit de l'orage indiqué dans le duo, ce qui fait l'entracte*¹².

¹¹ Michel-Jean Sedaine, *Les Femmes vengées, opéra-comique*, Paris, Musier, 1775.

¹² Michel-Jean Sedaine, *Le Roi et le fermier, comédie en trois actes mêlée de morceaux de musique*, Paris, Hérisant, 1762, p. 20.

SCÈNE XIV.

QUATUOR.

M. RISS.	M. LEK.	LE PRÉSIDENT.	MADAME LEK.
Quoi, Vous pleurez ?			Oui, oui, je pleure ;
Dans un quart-d'heure	Il est bien temps ;		Vous allez rire à mes dé-
Nous allons rire à leurs	Il s vont bien rire		pens.
dépens ;	à nos dépens.	A vos dépens.	Ah, quel chagrin ! Ah, quand j'y pense !
Ayez un peu de con-			Ciel ! qu'allez-vous dire
fiance.			de moi ?
Que vous m'aimez de			Vous me dites : oui, je
bonne foi ;			vous aime ;
Oui, sans doute : oui,			Et dans l'instant, dans
je vous aime ;			l'instant même,
Et pour toujours, mon			Mon tendre cœur, mon
tendre cœur			traître cœur,
Vous reconnoît pour			Vous reconnoît pour son
son vainqueur.	il vont bien rire		vainqueur.
Quoi, vous pleurez ?	à nos dépens.	à vos dépens.	

Les Femmes, dans le Cabinet éclatent de rire, & disent avec eux ; à leurs dépens, à leurs dépens.



Sedaine n'est pas seulement, à mes yeux, un auteur qui s'insère dans cette pratique dramaturgique commune aux Italiens, il est également intéressant dans mon cheminement de recherche sur le théâtre de la Comédie-Italienne de Paris, car il apparaît comme le paradigme d'un changement emblématique de la dramaturgie de l'opéra-comique. Il me semble, en effet, que Sedaine révèle dans ses pièces la discontinuité artistique qui se produit dans la dramaturgie de l'opéra-comique au moment de l'achat par la Comédie-Italienne du répertoire et du privilège du Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire en 1762, une discontinuité que nous pouvons imputer à l'adoption de sujets pathétiques et sérieux et au choix d'une structure dramaturgique à ariettes avec musique originale italianisante¹³. En effet, Sedaine a une approche équilibrée du changement dramaturgique, par rapport à la radicalité d'un Poinset, et se positionne sur la ligne du renouveau prônée par Diderot sans heurter les spectateurs ni la critique¹⁴.

Carlo Goldoni écrit dans le chapitre XIII de la troisième partie de ses *Mémoires* au début des années 1780, au moment où la stabilité poétique de l'opéra-comique est désormais acquise et ses résultats artistiques communément appréciés :

Je fus plus heureux à Venise où j'avais envoyé presque en même temps un opéra-comique, sous le titre du *Roi à la Chasse* : le sujet de cette pièce était le même que celui du *Roi et le fermier* de M. Sedaine, et de *La Partie de Chasse d'Henri IV* de M. Collé.

Les ouvrages de ces deux auteurs français paraissaient avoir imité *Le Roi et le meunier*, comédie anglaise de Mansfield, mais la source véritable de tous ces sujets se trouve dans *l'Alcaïde de Zalamea*, comédie espagnole de Calderón¹⁵.

Dans la pièce de l'auteur espagnol il y a beaucoup d'intrigue : une fille violée, un père vengé, un officier étranglé, et l'Alcaïde est juge et partie, et bourreau en même temps. Dans celle de l'auteur anglais on trouve de la philosophie, de la politique, de la critique, mais trop de simplicité et très peu de jeu.

L'auteur de *la Partie de Chasse d'Henri IV* en a fait un ouvrage très sage et très intéressant ; il suffit qu'il y soit question de ce bon roi, pour qu'il plaise aux Français et soit approuvé de tout le monde.

13 Voir Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2018, chap. 2, p. 31-48.

14 Sur cet aspect de la dramaturgie de Poinset, voir mon article « Astacide Tespio ovvero Poinset le Noyé (le Mystifié), un librettista comico francese in Arcadia », art. cit.

15 Voir, dans le présent volume, l'article de Vincenzo De Santis qui s'intéresse à cette question de la source espagnole supposée.

M. Sedaine y a mis plus d'action, plus de gaieté : je vis *Le Roi et le fermier* à sa première représentation, j'en fus extrêmement content, et je le voyais avec douleur prêt à tomber, il se releva peu à peu, on lui rendit justice ; il eut un nombre infini de représentations, et on le voit encore avec plaisir.

Il faut dire aussi que M. Sedaine a été bien secondé par le musicien ; je ne me vante pas d'être connaisseur, mais mon oreille est mon guide.

Je trouve la musique de M. Monsigny expressive, harmonieuse, agréable : ses motifs, ses accompagnements, ses modulations m'enchantent, et si j'avais eu des dispositions pour composer des opéras-comiques en français, ce musicien aurait été un de ceux à qui je me serais adressé¹⁶.

86 Dans cette première citation, Goldoni admet sans crainte avoir puisé l'intrigue de son *dramma giocoso* dans les pièces de Sedaine et de Collé, mais il signale clairement la qualité de la construction dramatique de Sedaine et le fait que son livret se révèle capable de structurer le cheminement de la composante musicale de manière à amplifier le résultat dramatique global ; en somme, le livret est pensé pour la mise en musique comme Michel Noiray l'a d'ailleurs clairement démontré dans son article sur *Le Roi et le fermier*¹⁷.

Dans ce chapitre des *Mémoires* où il défend la valeur artistique de ses propres livrets d'opéra, quelques années seulement après avoir été violemment attaqué à Paris pour la qualité de son travail lors de la saison d'opéra *buffa* organisée à l'Académie royale de musique par Niccolò Piccinni¹⁸, Goldoni exprime sans ambiguïté son admiration pour certains librettistes français ainsi que pour les musiciens et les comédiens français de la Comédie-Italienne, son ancien théâtre :

Je reconnais la supériorité des auteurs français dans ce genre comme dans tous les autres. M. Marmontel, M. Laujon, M. Favart, M. Sedaine, M. d'Hell ont donné à l'opéra-comique toute la perfection dont il était susceptible.

16 Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Duchesne, 1787, t. III, p. 102.

17 Michel Noiray, « Quatre rois à la chasse : Dodsley, Collé, Sedaine, Goldoni », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 97-118.

18 « Me dira-t-on que les opéras-comiques italiens ne sont que des farces indignes d'être mises en comparaison avec les poèmes de ce nom en France ? Que ceux qui entendent la langue italienne se donnent la peine de parcourir les six volumes qui renferment la collection de mes ouvrages en ce genre, et l'on verra peut-être que le fond et le style ne sont pas si méprisables. » (Carlo Goldoni, *Mémoires*, op. cit., t. III, p. 104.)

Messieurs Philidor, Monsigny, Duni, Grétry, Martini, Deséides¹⁹, les ont ornés d'excellente musique, et M. Piccinni a dernièrement donné de nouvelles preuves de la supériorité de ses talents sur des paroles de M. son fils.

Les acteurs augmentent tous les jours en nombre, en zèle et en mérite²⁰.

Mais d'abord, il souligne un positionnement poétique précis, un parti pris esthétique que les auteurs cités ont, par conséquent, partagé :

Mais je n'y conçois rien; j'ai fait quarante ou cinquante opéras-comiques pour l'Italie, j'en ai fait pour l'Angleterre, pour l'Allemagne, pour le Portugal, et je ne saurais en faire un pour Paris. Tantôt je vois à ce spectacle [la Comédie-Italienne] des drames sérieux, des drames larmoyants porter le titre de comédie, et les acteurs pleurer en chantant et sangloter en mesure; tantôt des pièces affichées sous le titre de *Parades*, et qui le seraient effectivement sans le prestige de la musique et le jeu charmant des acteurs. Tantôt je vois aller aux nues des bagatelles qui ne promettaient rien, tantôt tomber des pièces bien faites, parce que le sujet n'est pas assez triste pour faire pleurer, ou n'est pas assez gai pour faire rire²¹.

Goldoni, ainsi, critique la bipolarité de la dramaturgie de l'opéra-comique qui présente aux spectateurs d'un côté des farces dont la construction dramatique est pratiquement absente, de l'autre un registre sérieux, excessivement sérieux, qui éloigne le genre de sa vocation comique première. Il faut donc que les librettistes appréciés dans ces lignes par Goldoni, c'est-à-dire surtout Marmontel, Favart et Sedaine, se situent entre les deux extrêmes, dans un domaine dramatique moyen, qui, comme le *dramma giocoso* goldonien, puisse soutenir en même temps le *tempo* du comique musical et l'intérêt d'un sujet réel. Pour Goldoni, le fait d'indiquer ces noms de librettistes dans le cadre d'une analyse de la production générale d'opéra-comique signifie leur reconnaître publiquement un voisinage, un compagnonnage poétique et dramaturgique.

Dans cet entre-deux se situe, à mon sens, la position paradigmatique de Sedaine, son cheminement de l'opéra-comique pensé pour le comique de la Foire vers un opéra-comique nouveau imaginé pour le projet dramatique de la Comédie-Italienne. À la Foire dans les années 1750, Sedaine compose des livrets comiques qui se construisent sur une mécanique dramaturgique voisine de celles des pièces italiennes de Carlo Veronese pour la Comédie-Italienne, fondées sur les *lazzi* traditionnels, sur les

¹⁹ Il s'agit du compositeur Nicolas Dezède.

²⁰ Carlo Goldoni, *Mémoires*, *op. cit.*, t. III, p. 105.

²¹ *Ibid.*, p. 103.

transformations magico-comiques et sur le travestissement burlesque. C'est le cas du livret *L'Huître et les Plaideurs*²², représenté à la Foire Saint-Laurent en 1759, avec des vaudevilles et des ariettes de Philidor, dont l'intrigue se construit autour d'une dispute au sujet de la propriété d'une huître ramassée sur le sol dans une dynamique comique farcesque, au non-sens presque surréaliste. Nous pouvons citer aussi bien entendu le formidable *Diable à quatre*, représenté pour la première fois en 1756 à la Foire Saint-Laurent, qui articule musicalement des vaudevilles et des airs italiens parodiés, parmi lesquels un air d'opéra *seria* métastasien de Duni. Le livret, en revanche, se structure sur des effets magiques comiques de renversement de statut social et présente aux spectateurs à la scène 2 du deuxième acte un *lazzo* topique de la *commedia dell'arte*, une marquise battue par un savetier avec son tire-pied. De plus, l'acte se termine par une bagarre arlequinnesque entre le savetier et la marquise avec une culbute finale :

88

*La Marquise ramasse la perruque, l'apporte et dans le temps qu'il se baisse pour ramasser quelque chose, elle lui jette sa perruque, le bat, le culbute et se sauve*²³.

Le Roi et le fermier, représenté à la Comédie-Italienne en 1762, et *Rose et Colas*, monté en 1764, mis en musique par Monsigny, marquent déjà un changement non seulement dans la structure dramaturgique, désormais à ariettes, mais également dans le ton dramatique qui modifie le registre comique en le polissant. Sedaine, en effet, adhère au projet de la Comédie-Italienne qui confie la dimension du bas comique au répertoire italien et élabore un opéra-comique plus soutenu²⁴.

Son attention à une dramaturgie équilibrée investit naturellement la structure formelle textuelle et la langue, afin d'obtenir une correspondance entre la condition sociale des personnages et la langue qu'ils utilisent, entre d'une part la prose, qui façonne de manière naturelle les dialogues, ainsi que les vers simples et variés qui apportent une « musicabilité » comique, une disposition à la mise en musique, à l'italienne, et d'autre part l'alexandrin propre à la tragédie et à ses héros²⁵.

Il s'agit d'un choix d'écriture théâtrale qui témoigne d'un projet artistique partagé entre deux horizons d'attente différents, celui du spectateur du Théâtre de la Foire et celui du spectateur de la Comédie-Italienne ; j'entends par spectateur la construction symbolique d'un public qui a conscience d'être dans un espace théâtral, qui traverse les espaces théâtraux – Foire, Opéra, Comédie-Française, Comédie-Italienne – en

22 Michel-Jean Sedaine, *L'Huître et les plaideurs, ou le Tribunal de la chicane*, Paris, Hérisant, 1756.

23 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose, opéra-comique en trois actes*, Paris, Duchesne, 1757, p. 40.

24 Voir Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni, op. cit.*

25 Michel-Jean Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur, op. cit.*, p. 3-5.

modifiant à chaque entrée ses attentes. Sedaine en est parfaitement conscient et considère que la valeur d'un objet théâtral doit se fonder sur la structure dramaturgique de celui-ci, sur une architecture théâtrale pensée pour construire un spectacle situé concrètement dans un espace déterminé et non sur un style absolu fondé sur une valeur purement littéraire. Il s'agit d'une manière de voir qui considère le théâtre du point de vue de la dimension performative et spectaculaire, et non textuelle²⁶. En conséquence, Sedaine affirme également la nécessité d'être attentif et d'adapter rapidement son écriture aux réactions des spectateurs, comme il l'écrit dans l'Avertissement du *Déserteur* de 1769 :

Dans nos salles de spectacle l'auteur ne sait où se mettre pour observer son ouvrage, pour le juger tranquillement, sainement et d'après ses observations se prescrire à lui-même les corrections indispensables : s'il s'expose aux regards du public, il ne peut manquer d'y paraître ridicule. [...]

Un directeur de l'Opéra-Comique, homme intelligent, en faisant construire une salle au faubourg Saint-Laurent, avait eu l'attention de faire pratiquer sous l'amphithéâtre une lorgnette d'où les regards passaient sur les têtes du parterre ; là il écrivait lui-même sous la dictée de l'auteur les réflexions, les observations, les critiques ; et dès le jour même l'ouvrage prenait une nouvelle forme, et même assez rapidement pour faire douter si les fautes y avaient été²⁷.

Observer les réactions des spectateurs pour modifier le texte signifie considérer une pièce de théâtre comme un objet artistique ouvert, *de facto* composé à plusieurs mains, dont l'auctorialité est partagée entre l'auteur, le musicien, les comédiens et les spectateurs ; un autre point commun avec un Goldoni, en dialogue permanent avec les comédiens et les publics, habile constructeur, comme Sedaine, d'une vivante dramaturgie de la lorgnette.

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁷ Michel-Jean Sedaine, *Le Déserteur, drame en trois actes, en prose mêlée de musique*, Paris, Hérissant, 1769, p. 6-7.

BIBLIOGRAPHIE

Sources musicales

PHILIDOR, François-André Danican, *Blaise le Savetier, opéra bouffon*, Paris, de la Chevardière, 1760.

Sources littéraires

GHERARDI, Evaristo, *Le Théâtre italien*, éd. Charles Mazouer, Paris, Société des textes français modernes, t. I, 1994.

[GOLDONI, Carlo], *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Duchesne, 1787.

SEDAINE, Michel-Jean, *L'Huître et les Plaideurs, ou le Tribunal de la chicane*, Paris, Hérissant, 1756.

—, *Le Diable à quatre, ou La Double métamorphose, opéra-comique en trois actes*, Paris, Duchesne, 1757.

—, *Blaise le Savetier, opéra-comique*, Paris, Duchesne, 1759.

—, *Le Jardinier et son seigneur, opéra comique*, Paris/Dunkerque, de Boubers, 1762.

—, *Le Roi et le fermier, comédie en trois actes mêlée de morceaux de musique*, Paris, Hérissant, 1762.

—, *Le Déserteur, drame en trois actes, en prose mêlée de musique*, Paris, Hérissant, 1769.

—, *Les Femmes vengées, opéra-comique*, Paris, Musier, 1775.

Études

FABIANO, Andrea, « Astacide Tespio ovvero Poinset le Noyé (le Mystifié), un librettista comico francese in Arcadia » dans Beatrice Alfonzetti (dir.), *Settecento romano, Reti del Classicismo arcadico*, Roma, Viella, 2017, p. 439-459.

—, « Diderot, Cochin, les Italiens et la pantomime dramatique : prolégomènes et annotations » dans les actes du colloque international *Diderot, théâtre et musique*, Paris-Sorbonne, 2013, à paraître aux Classiques Garnier.

—, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Paris, PUPS, 2018.

FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

NOIRAY, Michel, « Quatre rois à la chasse : Dodsley, Collé, Sedaine, Goldoni », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 97-118.

VESCOVO, Piermario, « Dei drammaturghi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone », dans Enrico Zucchi (dir.), « *Mai non mi diero i Dei senza un egual disastro una ventura* ». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano/Udine, Mimesis, 2015.

—, « *Tarasca tra Napoli, Venezia e l'Europa* », *Drammaturgia*, vol. XI, n° 1, 2014, p. 194-211.

Andrea Fabiano est professeur de littérature et culture italiennes de l'époque moderne à Sorbonne Université. Ses champs de recherche concernent l'opéra et le théâtre italiens ainsi que les transferts dramaturgiques entre l'Italie et la France au siècle des Lumières. Il a publié chez CNRS éditions en 2005 *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française au XVIII^e siècle* et, en 2006, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*. Derniers ouvrages parus : *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni* (Paris, PUPS, 2018) et, en collaboration avec Lucie Comparini, *Dictionnaire Goldoni* (Paris, Classiques Garnier, 2019).

Résumé : À travers l'analyse de plusieurs livrets de Sedaine, l'article discute de la présence de la pantomime dramatique, d'un espace scénique multiple et des scènes simultanées ou composées dans la pratique et dans la réflexion du librettiste français. Il aborde également son projet dramaturgique comme paradigmatique du changement emblématique de la dramaturgie de l'opéra-comique. En effet, Sedaine révèle dans ses pièces la discontinuité artistique qui se produit dans la dramaturgie de l'opéra-comique en 1762, au moment de l'achat par la Comédie-Italienne du répertoire et du privilège du Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire.

Mots-clés : Carlo Goldoni ; Denis Diderot ; *commedia dell'arte* ; pantomime ; scènes simultanées ; scènes composées ; concertation ; improvisation ; décor ; espace scénique multiple

Abstract: Through the analysis of several Sedaine librettos, the article discusses the presence of dramatic pantomime, a multiple stage space and simultaneous or composed scenes in the practice and reflection of the French librettist. He also approaches his dramatic project as a paradigmatic of the emblematic change in the dramaturgy of opera-comique. Indeed, Sedaine reveals in her plays the artistic discontinuity that occurs in the dramaturgy of opera-comique in 1762, at the time of the Comédie-Italienne's purchase of the repertoire and privilege of the Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire.

Keywords: Carlo Goldoni; Denis Diderot; *commedia dell'arte*; pantomime; simultaneous scenes; composed scenes; consultation; improvisation; setting; multiple scenic spaces

TABLE DES MATIÈRES

Polyphonies	7
Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbelly	7

PRÉLUDE BIOGRAPHIQUE

Maître-maçon, entrepreneur des bâtiments, architecte du Roi : Entreprise, risque et ascension sociale chez Michel-Jean Sedaine	29
Mark Ledbury	29

341

PREMIÈRE PARTIE LE DIALOGUE DES GENRES

Sedaine et la pastorale :	
Permanence et plasticité d'une tradition	61
Pauline Beaucé	61
Sedaine et le théâtre comique italien :	
la dramaturgie de la lorgnette	75
Andrea Fabiano	75
<i>Le Jardinier et son seigneur :</i>	
Les filles d'opéra au village	93
Raphaëlle Legrand	93

DEUXIÈME PARTIE LE DIALOGUE AVEC LES COMPOSITEURS

<i>L'Anneau perdu et retrouvé</i> de Sedaine et La Borde (1764) :	
Réflexions sur un travail d'écriture à quatre mains	113
Jana Franková & Marie-Cécile Schang-Norbelly	113
La « Marche des captifs » du <i>Magnifique</i> : un défi dramatico-musical	129
David Charlton	129

TROISIÈME PARTIE
LE DIALOGUE DES ŒUVRES

<i>Le Diable à quatre</i> de Sedaine : sources et avatars	149
Jennifer Ruimi	149
Sedaine, le vaudeville et l'opéra-comique :	
la composition du <i>Diable à quatre</i> (1756-1757)	163
Bruce Alan Brown	163
Un débat paradoxal :	
la réception espagnole du <i>Roi et le fermier</i>	193
Vincenzo De Santis	193
342 « Deux collègues en littérature » :	
Sedaine et Beaumarchais	209
Virginie Yvernault	209
Sedaine, figure tutélaire du mélodrame selon Pixérécourt	225
Roxane Martin	225

QUATRIÈME PARTIE
RAYONNEMENT ET POSTÉRITÉ

La fortune de Sedaine en Allemagne	243
Herbert Schneider	243
Fortune et prospérité de l'œuvre de Sedaine et Monsigny en France (1764-1862) :	
l'exemple de <i>Rose et Colas</i>	273
Joann Élar, Frédéric Guérin & Patrick Taïeb	273
Avatars des opéras-comiques de Sedaine	
au temps de la seconde salle Favart (1840-1887)	311
Sabine Teulon Lardic	311
e-Theatrum Mundi	343
Déjà parus	343

E-THEATRUM MUNDI

La collection « *e-Theatrum Mundi* » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Sorbonne Université (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

DÉJÀ PARUS

La Scène en version originale

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

La Haine de Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle (dir.)

American Musicals

Stage and screen/L'écran et la scène

Anne Martina & Julie Vatain-Crofdir (dir.)

Maîtresse de conférences à l'Université de Rouen Normandie, **Judith le Blanc** est spécialiste du théâtre musical et de l'opéra aux XVII^e et XVIII^e siècles. Elle est l'autrice d'*Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)* aux Classiques Garnier (prix de l'essai du Prix des Muses Singer-Polignac 2015). Elle a édité *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux (Gallimard, 2015), *Le Malade imaginaire* de Molière (GF, 2020), co-dirigé *Pratiques du timbre et de la parodie d'opéra en Europe (XVI^e-XIX^e siècles)* (Olms, 2014), *Fontenelle et l'opéra : rayonnement et métamorphoses* (PURH, 2021), et coordonné *La Scène lyrique, échos et regards (Théâtre public, 2018)*.

Professeure de musicologie (Sorbonne Université), **Raphaëlle Legrand** s'intéresse aux genres lyriques en France au XVIII^e siècle, à l'œuvre musicale et théorique de Rameau, aux chanteuses et 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* (2019).

Marie-Cécile Schang-Norbelly est maîtresse de conférences à l'université de Bretagne-Sud (HCTI). En 2017, elle a soutenu une thèse consacrée à l'étude dramaturgique de la comédie mêlée d'ariettes entre 1750 et 1810. Ses travaux portent sur l'opéra-comique et sur le théâtre au XVIII^e siècle. Elle s'intéresse aussi aux questions théoriques et pratiques liées à la reprise et à la recréation scénique de ce répertoire au XXI^e siècle.