



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



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

I Legrand – 979-10-231-1590-1

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

LE JARDINIER ET SON SEIGNEUR: LES FILLES D'OPÉRA AU VILLAGE

Raphaëlle Legrand

Souhaitant adapter à la scène la fable de La Fontaine *Le Jardinier et son seigneur*, Sedaine trouva une idée plaisante pour en développer l'argument aux dimensions d'un opéra-comique en un acte. Il imagina que le seigneur, appelé à la rescousse pour débarrasser le jardinier d'un lièvre envahissant, arrive accompagné de deux actrices, chanteuses ou danseuses, qui se mettent en tête de convaincre Fanchette, la fille du jardinier, de s'engager à leur suite dans une carrière lyrique et galante¹. Cette scène centrale dans la pièce a pour avantage d'occuper le plateau (la maison du jardinier Simon) pendant que les autres personnages sont sortis pour participer à la chasse. Elle illustre en outre l'effet corrupteur des modes de vie urbains sur le milieu villageois. S'agit-il d'une mise en abyme, d'une irruption dans le genre de la pastorale des actrices d'opéra-comique chargées de le représenter? ou au contraire d'une dénonciation des mœurs des théâtres concurrents, Opéra, Comédie-Française et Comédie-Italienne, cibles habituelles de l'Opéra-Comique en butte aux tracasseries de ces théâtres privilégiés?

Représenter dans un opéra-comique des personnages d'actrices libertines n'est pas une nouveauté. Citons par exemple la pièce à succès de Louis Anseaume et Lefèvre de Marcouville, *Bertholde à la ville*, créée à l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Germain en 1754 : on y trouve une actrice nommée mademoiselle Catin faisant une scène de jalousie à la jeune paysanne Lisette². La même année, la Comédie-Italienne monta une parodie de *Castor et Pollux* de Rameau. Pour contrefaire la scène où Pollux renonce à son immortalité et aux plaisirs de l'Olympe malgré les danses ensorcelantes des

- 1 Michel-Jean Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur, opéra-comique en un acte, en prose, mêlé de morceaux de musique*, Paris, Hérisant, 1761; François-André Danican Philidor, *Le Jardinier et son seigneur, opéra bouffon en un acte*, Paris, La Chevardière, s.d. [partition d'orchestre]. Sur *Le Jardinier et son seigneur*, voir Louise Parkinson Arnoldson, *Sedaine et les musiciens de son temps*, Paris, L'Entente linotypiste, 1934, p. 85-92; David Charlton, « Sedaine's Prefaces: Pretexts for a New Musical Drama », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 237-242; Marie-Cécile Schang, « *Le Jardinier et son seigneur* de Sedaine et Philidor (1761) : enjeux de la représentation du "bonheur simple" dans l'opéra-comique villageois des années 1760 », communication au colloque « Opéra-Comique et politique dans l'Europe des Lumières », Trondheim (Norvège), 2015.
- 2 Notons que Lisette était jouée par Rosaline, qui créa ensuite le rôle de Fanchette dans *Le Jardinier et son seigneur*. Louis Anseaume, Pierre-Augustin Lefèvre de Marcouville, Gabriel-Charles de Lattaignant, *Bertholde à la ville*, Paris, Duchesne, 1754.

suyvantes d'Hébé, l'auteur de la parodie, Guérin de Frémicourt, montrait le capitaine Olibrius aux prises avec une joyeuse troupe de chanteuses et danseuses de l'Opéra³.

Dans *Le Jardinier et son seigneur*, cependant, les personnages des actrices, Victoire et Rosalie, sont plus étoffés et interviennent de façon plus conséquente dans l'action. Cet ajout sedainien à l'argument de la fable de La Fontaine constitue d'ailleurs un des moments forts de la pièce. Et il semble bien que la charge s'applique à des actrices de l'Opéra que le public devait identifier sans trop de peine. Le texte de Sedaine, il est vrai, ne fournit pas d'information explicite sur leur appartenance à une scène lyrique ou à une autre. Victoire et Rosalie parlent plus qu'elles ne chantent et, si elles chantent, elles adoptent surtout l'idiome typique de l'opéra-comique, le vaudeville. Mais la fonction référentielle de ces personnages réside ailleurs que dans une simple imitation du style sérieux dans une pièce comique. La distribution du rôle de Victoire à une certaine demoiselle Arnould, au moment où la célèbre Sophie Arnould régnait sur la scène de l'Académie royale de musique, ne semble pas fortuite et nous met sur la piste d'un réseau référentiel qui pourrait sans cet indice passer aujourd'hui inaperçu.

94

DEUX ACTRICES EN CAMPAGNE

En quoi consiste cette apparition de deux actrices dans le cadre villageois du *Jardinier et son seigneur*? Celles-ci font une entrée fracassante chez le jardinier Simon dans le sillage du seigneur, harassées par le chemin parcouru à travers le jardin – qu'elles ont d'ailleurs fait réaménager de fond en comble à cette fin, haies et plans d'arbres arrachés, fossés comblés. Victoire enchaîne les réparties amusantes, inattendues ou insolentes, campant un personnage de reine de la scène aussi brillante qu'évaporée (scène VIII). Restées seules avec Fanchette, consignée à la maison par sa mère qui souhaite la tenir éloignée de la concupiscence du seigneur, Victoire et Rosalie voient immédiatement en la fille de Simon une recrue pour le théâtre lyrique (scène IX). Elles lui demandent de chanter pour jauger ses capacités vocales et lui vantent la condition d'actrice. Cette activité se double nécessairement, à une époque où le monde des « filles de spectacle » était assimilé à celui de la prostitution, d'une condition de femme galante⁴. L'audition

3 Jean-Nicolas Guérin de Frémicourt et al., *Les Jumeaux, parodie de Castor et Pollux*, Paris, Duchesne, 1755. Voir Raphaëlle Legrand, « Castor et Pollux chez Arlequin », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 209, « Rameau, *Castor et Pollux* », juillet-août 2002, p. 120-125.

4 Voir notamment Erica-Marie Benabou, *La Prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1987, p. 366-377; Raphaëlle Legrand, « Libertines et femmes vertueuses : l'image des chanteuses d'opéra et d'opéra-comique en France au XVIII^e siècle », dans Hélène Marquié et Noël Burch (dir.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 157-175; Xavier Bisaro, « Des voix sous surveillance : l'Académie royale de musique et la police parisienne au

de la future chanteuse se mue rapidement en scène d'initiation aux sous-entendus fort clairs pendant que Victoire et Rosalie maquillent la jeune femme en lui mettant du rouge, lui font essayer de lourdes boucles d'oreilles, entreprennent enfin de lui enseigner les techniques de la séduction. Peu après, elles proposent à la jeune fille de l'enlever le soir même (scène XIII).

C'est donc moins un genre lyrique précis que le monde du théâtre et la réputation de galanterie qui lui est attachée qui sont évoqués à travers Victoire et Rosalie. Les comptes rendus évoquent crûment la scène : si le *Mercur de France* et *Les Spectacles de Paris* se bornent à désigner les deux actrices comme des « demoiselles de Spectacles », *L'Avant-Coureur* parle de « deux filles entretenues » et *Les Spectacles de Paris* précisent qu'elles veulent « débaucher » Fanchette⁵. Cette tentative se fait d'ailleurs à l'instigation du seigneur qui attire l'attention de ses deux compagnes sur la fille de Simon : « Cette enfant n'a pas de prix », dit-il en sortant à Victoire, qui rétorque : « Pas de prix ! C'est respectable⁶ » et se met en devoir d'enlever Fanchette pour le compte de son amant.

La scène est parsemée d'allusions sexuelles que le rédacteur du *Mercur de France* évoque en les rattachant à la tradition de l'opéra-comique forain :

Les deux Dlls de spectacles, qui veulent prendre soin de l'éducation d'une petite paysanne, forment une de ces images pour lesquelles on a besoin des prérogatives de ce théâtre, dont l'auteur a usé avec adresse et avec assez de modération⁷.

Sedaine lui-même, dans son Avertissement, se défend farouchement de toute indécence :

On m'a fait un reproche qui m'a été bien plus sensible ; celui d'avoir employé des scènes indécentes. J'ai interrogé des femmes délicates et vertueuses, aucune ne m'en a fait la remarque. J'aurais été bien loin de mes motifs ; moi qui, même à l'Opéra-Comique, ai cherché à laisser dans l'esprit des auditeurs des idées de morale et d'instruction ; moi qui dans deux pièces, *Le Diable à quatre* et *Blaise le Savetier*, pièces qui prêtaient à l'équivoque et à un certain genre de plaisanterie, n'ai rien hasardé qui ne pût être écouté. Qui voudra juger sans prévention *Le Jardinier et son seigneur*, verra que je peux avoir manqué mon but ; mais que mon dessein n'était pas de faire ma cour aux vices. D'où

xviii^e siècle », dans Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Les Sons du théâtre, Angleterre et France (xvi^e-xviii^e siècles). Éléments d'une histoire de l'écoute*, Rennes, PUR, 2013, p. 53-69.

5 *Mercur de France*, mars 1761, p. 198 ; *L'Avant-Coureur*, 23 février 1761, p. 119 ; *Les Spectacles de Paris ou Suite du Calendrier historique et chronologique des théâtres*, Paris, Duchesne, 1762, p. 148.

6 Michel-Jean Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur*, op. cit., p. 21.

7 *Mercur de France*, mars 1761, p. 198.

viennent donc les reproches qui sont venus jusqu'à moi? Un de mes amis, qui n'a nulle pudeur lorsqu'il prend ma défense, m'a dit, que de même qu'au *Tartuffe* les impies seuls avaient crié à l'impiété, il n'y avait à ma pièce que les indécents qui eussent crié à l'indécence, et que les filles seules et leurs champions avaient élevé la voix, trop honteux pour la baisser⁸.

Sedaine se pose ici en contempteur du vice, n'offrant le tableau de la licence que pour mieux la dénoncer. Cette position moralisatrice est cependant discutée par un auteur comme Contant d'Orville, pour qui la situation brossée par Sedaine est scabreuse, même si le texte lui-même reste dans les limites de la décence :

J'oserai n'être pas tout à fait de son sentiment sur le juste reproche qu'on a dû lui faire au sujet des actrices introduites dans sa pièce. Ce n'est certainement pas sur ce qu'elles disent que peut tomber la critique ; mais sur la situation où elles se trouvent ; situation un peu hasardée, puisque nulle honte ne suit leur mauvais dessein. Il est des tableaux de mœurs toujours dangereux à représenter trop fidèlement⁹.

Dans un texte plus tardif, moins apologétique que l'Avertissement du *Jardinier* et destiné à souligner les nuances existant entre les styles de jeu des différents théâtres, Sedaine se découvre d'ailleurs un peu :

Cet ouvrage eut sur le théâtre de la Foire un succès qu'il n'a jamais eu et ne peut avoir sur le Théâtre-Italien ; la dignité des actrices ne leur permettant pas de jouer comme il le faut les rôles des deux demoiselles qui y sont en scène.

À l'Opéra-Comique, la demoiselle Arnould me demanda dans quel genre je désirais qu'elle jouât ce rôle. Comme chez vous, Mademoiselle. – Oh ! me dit-elle, je suis au fait, et elle le joua bien. – C'est un grand malheur pour un spectacle lorsque les acteurs voient leur personne au lieu de voir leur rôle¹⁰.

L'entreprise corruptrice des actrices du *Jardinier* devait donc être rendue de façon suffisamment explicite pour que Sedaine ait cru devoir s'en défendre dans son avertissement, mais suffisamment voilée pour que le *Mercur*e lui sache gré d'atténuer quelque peu la crudité de la tradition foraine. À la lecture de la scène, en effet, un certain

8 Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *Le Jardinier et son Seigneur*, op. cit., p. 6-7.

9 André-Guillaume Contant d'Orville, *Histoire de l'opéra bouffon*, Amsterdam/Paris, Grangé, 1768, t. I, p. 162.

10 Michel-Jean Sedaine, « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'opéra-comique », dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Paris/Nancy, Tresse/chez l'auteur, t. IV, 1843, p. 505-506.

nombre de doubles sens apparaissent clairement (l'épisode des boucles d'oreilles, le décryptage de la chanson de Fanchette évoquant moult trompettes et flageolets), mais il est difficile de mesurer la part exacte du ton et de la pantomime, de cet au-delà des mots propre à narguer la censure et que les comédiennes du Théâtre-Italien ne souhaitaient pas hériter de la Foire. Sedaine lui-même a procédé par allusion dans son récit, le « Comme chez vous, Mademoiselle » ne faisant qu'évoquer une pratique sans la désigner explicitement.

On pourrait se demander cependant pourquoi la « demoiselle Arnould » de l'Opéra-Comique s'est interrogée sur le « genre » à saisir pour rendre le personnage de Victoire. S'il s'était simplement agi de caricaturer une quelconque « demoiselle de Spectacle » libertine, la tradition de la Foire lui fournissait des modèles. Il semble bien que cette satire assez générale se soit doublée d'une autre, plus ciblée, tissant un réseau référentiel supplémentaire. Pour comprendre ces enjeux, il est nécessaire de s'interroger sur les interprètes du *Jardinier*.

LA DISTRIBUTION DU *JARDINIER* : LE RETOUR DE ROSALINE

Le Jardinier et son seigneur bénéficia à la création d'une belle distribution, composée de jeunes talents qui faisaient courir tout Paris à l'Opéra-Comique. Les auteurs avaient manifestement taillé des rôles sur mesure pour ces interprètes aux qualités bien spécifiques. Le personnage du jardinier Simon revenait à Nicolas-Médard Audinot (1732-1801), alors acteur et chanteur avant d'être directeur de théâtre, et apprécié depuis 1758 à l'Opéra-Comique, de par sa stature vigoureuse et son sens du comique, dans les rôles dits « à tablier » : il avait créé le rôle-titre de *Blaise le Savetier* de Sedaine et Philidor en 1759 et allait s'illustrer durant la Foire Saint-Laurent de 1761 dans *Le Maréchal-Ferrant* de Quétant et Philidor et dans une pièce de son cru, *Le Tonnelier*¹¹. Le personnage étourdi et sans-gêne du seigneur était dévolu à Jean-Baptiste Guignard, dit Clairval (1735-1795), alors à l'orée d'une exceptionnelle carrière dans le genre de la comédie mêlée d'ariettes : intégré en 1762 dans la troupe de la Comédie-Italienne, il allait s'imposer dans les emplois d'amoureux tout en incarnant des personnages aussi divers que le Montauciel du *Déserteur* (1769) et Blondel dans *Richard Cœur de lion* (1784)¹². Nicolas, le barbier de village promis à Fanchette, revenait à Jean-Louis

11 Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, t. I, p. 29-33 ; Michel Faul, *Les Tribulations de Nicolas-Médard Audinot, fondateur du théâtre de l'Ambigu-comique*, Lyon, Symétrie, 2013, p. 20-21.

12 Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, op. cit., t. I, p. 205 ; *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880, t. I, p. 113-126.

Laruelle (1731-1792), compositeur et chanteur, en charge depuis 1752 à l'Opéra-Comique d'emplois assez variés, dont ceux d'amoureux, avant de se spécialiser à la Comédie-Italienne dans ceux de pères et de tuteurs, qui correspondaient mieux à sa voix, son physique et son sens du comique¹³.

98 Mademoiselle Deschamps, qui jouait Mme Simon dans *Le Jardinier*, figurait dans la troupe de l'Opéra-Comique depuis plusieurs années et allait également passer au Théâtre Italien lors de la fusion des troupes, pour interpréter les mères et les duègnes jusqu'en 1766. Desboulmiers loue « la vérité de son débit et la gâité de son jeu¹⁴ ». Elle avait créé le rôle travesti de l'avocat Tousset dans *L'Huître et les Plaideurs* de Sedaine et Philidor en 1759¹⁵. Le rôle féminin principal, celui de Fanchette, était incarné par une actrice expérimentée, mademoiselle Rosaline, qui avait tenu les emplois d'amoureuse à l'Opéra-Comique de 1752 à 1757¹⁶. Selon *L'Avant-Coureur*, elle avait reparu sur ce théâtre le 10 février 1761, une semaine avant la création du *Jardinier*, et le public lui avait trouvé « la voix aussi belle qu'auparavant, le jeu vif et sans langueur, et la plus grande attention à la scène¹⁷ ». Nul doute que Rosaline, remplaçant momentanément mademoiselle Neissel dans les amoureuses, ait constitué l'une des attractions de l'Opéra-Comique en ce mois de février 1761. On imagine alors que Sedaine ait pu souhaiter développer le rôle de Fanchette en inventant la scène des filles de spectacle, absente de la fable de La Fontaine.

LES DEUX ARNOULD

Qui de la troupe de l'Opéra-Comique pouvait livrer cette plaisante caricature? Le rôle de Rosalie fut distribué à une danseuse, Mademoiselle Groslier ou Grossier¹⁸. Mais la personnalité la plus intrigante de la distribution est une certaine

13 Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, op. cit., t. II, p. 34.

14 Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonné du théâtre italien*, Paris, Lacombe, 1769, t. II, p. 257.

15 Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, op. cit., t. I, p. 244-245; *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne*, op. cit., t. I, p. 216.

16 Elle est du moins mentionnée dans un grand nombre de distributions entre ces deux dates, dans *Le Nouveau théâtre de la Foire*, Paris, Duchesne, 1763, et le *Théâtre de M. [et Mme] Favart*, Paris, Duchesne, 1763, t. VI-VIII.

17 *L'Avant-coureur*, 16 février 1761, p. 110. Le même article signale l'interruption des représentations du *Cadi dupé* du fait de l'indisposition de Mlle Neissel.

18 Le livret indique Mlle Groslier. *Les Spectacles de Paris* mentionnent une Mlle Grossier parmi les danseuses de la troupe en 1760 et 1761 (1760, p. 76; 1761, p. 92). Il s'agit probablement de la même personne, les noms des interprètes présentant souvent des différences notables d'un document à l'autre.

demoiselle Arnould¹⁹, chargée du rôle de Victoire. Cette actrice faisait partie du personnel de l'Opéra-Comique en 1760 et 1761, comme en témoignent les états de la troupe publiés, par exemple, dans *Les Spectacles de Paris*, l'*Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique* de Desboulmiers ou encore l'*État ou Tableau de la ville de Paris* de Jêze²⁰.

Durant l'année 1761, elle interpréta notamment à la Foire Saint-Germain, outre le rôle qui nous intéresse dans *Le Jardinier et son seigneur*, celui de la Justice dans *L'Huître et les Plaideurs* de Sedaine et Philidor. À la Foire Saint-Laurent suivante, elle participa au prologue d'ouverture et aux compliments de clôture, reprit ses rôles habituels dans *Le Jardinier* et *L'Huître*, joua une femme de qualité dans *Le Bouquet de Louison* de Taconet et surtout interpréta en travesti et avec grand succès le rôle de Georget dans *Georget et Georgette* de Harny de Guerville²¹. Lors de la fusion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne, en 1762, Mademoiselle Arnould ne faisait pas partie des interprètes intégrés à la troupe italienne. Selon Favart, elle partit alors pour Rouen, avec d'autres de ses camarades, dans une troupe dirigée par Bernault²².

C'est à ce moment que Favart, toujours pressé de recruter du personnel théâtral pour le comte Durazzo, brosse un précieux portrait de cette actrice alors en recherche d'emploi :

La demoiselle Arnould, très bonne pour les caractères ; elle a beaucoup de vivacité dans son jeu : sa voix est assez agréable ; sans être musicienne, elle exécute les morceaux les plus difficiles avec une grande précision. Sa figure est bien au théâtre ; elle est aussi fort bien sous l'habit d'homme ; ce ne serait pas une mauvaise acquisition : je crois qu'elle jouerait bien les soubrettes. Elle a de la mémoire, et n'a pas plus de vingt-et-un à vingt-deux ans²³.

19 L'orthographe est fluctuante : Arnoud, Arnout, Arnould, Arnoult, Arnoux... nous uniformisons ici en « Arnould ».

20 *Les Spectacles de Paris*, p. 76-77 ; 1761, p. 91-92 ; 1762, p. 97-98 ; Jean-Auguste Jullien, dit Desboulmiers, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Des Ventes, 1770, t. II, p. 555 ; Jêze, *État ou tableau de la ville de Paris*, Paris, Prault, 1763, t. II, p. 10.

21 Répertoire reconstitué à partir du *Nouveau théâtre de la Foire*, op. cit., t. V, VIII, IX.

22 Sur la comédie de Rouen à cette époque et la direction de Bernaut, voir Jules Édouard Bouteiller, *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen*, Rouen, Giroux et Renaux, 1860. Mlle Arnould de l'Opéra-Comique n'y est pas citée. En revanche, dans l'Avertissement du *Jardinier*, Sedaine précise que cette œuvre « a été représentée à Paris et depuis à Rouen, mais par les mêmes Acteurs qu'à Paris. » (Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur*, op. cit., p. 3.)

23 Charles-Simon Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, Paris, Collin, 1808, t. I, p. 230 (lettre du 12 janvier 1762).

Il s'agit donc d'une bonne actrice, capable d'interpréter des rôles comiques variés. Comment comprendre la précision de Favart : « sans être musicienne » ? Sans doute était-elle actrice plus que chanteuse²⁴. Mais elle était douée pour la musique puisqu'on pouvait lui confier des airs nouveaux. Elle chantait notamment une ariette, « Cessez vos injures », dans *L'Huître et les Plaideurs* de Sedaine et Philidor. Fait remarquable, enfin, un air en style de vaudeville lui est attribué dans le livret de *Georget et Georgette*²⁵.

Mademoiselle Arnould de l'Opéra-Comique avait une homonyme célèbre : Sophie Arnould, qui triomphait alors dans les premiers rôles à l'Académie royale de musique. Cette artiste exceptionnelle avait débuté sur ce théâtre en décembre 1757, créant immédiatement un véritable engouement pour ses interprétations empreintes d'une forme nouvelle de pathétique. Ses incarnations de Thisbé (*Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francœur, reprise de 1759) et d'Iphise (*Dardanus* de Rameau, reprise de 1760) avaient été les premiers jalons d'une brillante carrière qui allait se clore en 1778²⁶. Particulièrement convaincante sur scène dans les rôles tragiques, Sophie Arnould était connue à la ville pour ses réparties spirituelles²⁷ et un esprit d'indépendance allant souvent jusqu'à la provocation. Sa liaison à éclipses avec le comte de Lauraguais faisait l'objet de toutes les conversations.

Fait curieux, l'Arnould de l'Opéra-Comique et l'Arnould de l'Opéra avaient non seulement le même patronyme (aux fluctuations orthographiques habituelles près) mais aussi le même âge (21 ans en 1761). Émile Campardon s'y est trompé qui a confondu les deux artistes²⁸ en se basant sur une indication erronée de la *Correspondance littéraire*, laquelle rapportait en 1758 les débuts de Sophie Arnould sur « le théâtre de l'Opéra-Comique²⁹ ». Or c'est bien à l'Opéra que la célèbre chanteuse a débuté, fait

24 Les termes *musicien* et *musicienne* sont employés dans le milieu de l'Opéra-Comique pour *chanteur* et *chanteuse*. Ainsi, au début de l'Avertissement du *Jardinier*, Sedaine explique : « Pour faciliter la représentation de cette pièce, qui exige trois actrices et cinq acteurs musiciens, j'ai mis à la fin deux scènes en prose, qui suppriment un musicien et une musicienne. » (*Le Jardinier et son seigneur*, *op. cit.*, p. 3.)

25 Harni de Gerville, *Georget et Georgette*, Paris, Duchesne, 1761, p. 23, « Le paon séduit par son plumage », air noté p. 57-58.

26 Raphaëlle Legrand, « Les débuts de Sophie Arnould à l'Opéra (1757-1760) : images de l'"actrice chantante" et de son répertoire », *Musurgia*, t. XI, n°1-2, 2004, p. 21-36. Sur S. Arnould, voir notamment Edmond et Jules de Goncourt, *Sophie Arnould d'après sa correspondance et ses mémoires inédits* [1857], Paris, Charpentier, 1885 ; Rodolphe Trouilleux, *N'oubliez pas Iphigénie. Biographie de la cantatrice et épistolière Sophie Arnould*, Grenoble, Alzieu, 1999.

27 On en publia même un recueil : Deville, *Arnoldiana ou Sophie Arnould et ses contemporaines, recueil choisi d'anecdotes piquantes, de réparties et de bons mots de Mlle Arnould, actrice de l'Opéra*, Paris, Gérard, 1813.

28 Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, *op. cit.*, t. I, p. 20.

29 Friedrich Melchior von Grimm et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, t. II, p. 477.

confirmé par le *Mercur de France*, qui a suivi pas à pas ses premières prestations, et par de nombreux autres témoignages. Et en février 1761, tandis que l'Arnould foraine faisait rire dans *Le Jardinier et son seigneur*, l'Arnould de l'Opéra faisait pleurer dans *Jephté* de Montéclair.

Durant cette période, en effet, Sophie Arnould enchaîna à un rythme soutenu les premiers rôles dans une série ininterrompue de créations et de reprises, avant de disparaître de la scène pendant de longs mois³⁰. Elle fut Aline dans *Le Prince de Noisy*, ballet héroïque de Rebel et Francœur, à compter du 16 septembre 1760, Iphise dans *Dardanus* pour une reprise de la tragédie en musique de Rameau à partir du 21 octobre 1760, remplaça Marie-Jeanne Lemièrre dans le rôle-titre de *Canente*, tragédie de Dauvergne dès le 21 novembre 1760, puis incarna Iphise dans une reprise de *Jephté* de Montéclair à partir du 6 février 1761. Cette tragédie en musique fut représentée jusqu'à la clôture du théâtre qui eut lieu le 7 mars 1761. Pour la capitulation des acteurs et la clôture, elle reprit le rôle de Thisbé pour trois représentations exceptionnelles de *Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francœur, les 25 février, 3 et 7 mars. À la réouverture du théâtre le 3 avril 1760, elle créa encore le rôle de Iole dans *Hercule mourant*, tragédie en musique de Dauvergne dont les représentations coururent jusqu'au 17 mai. Il est possible cependant qu'elle se soit fait remplacer pour les dernières représentations, comme cela se pratiquait couramment. À partir de ce moment, en effet, Sophie Arnould disparaissait des distributions, retenue loin de la scène par une grossesse. Elle accoucha le 28 août 1761 d'un fils, Auguste-Camille³¹, le deuxième des quatre enfants qu'elle eut avec le comte de Lauraguais. Elle ne remonta sur le théâtre de l'Opéra que six mois plus tard, le 18 février 1762, dans le rôle de Psyché des *Fêtes de Paphos* de Mondonville³².

Les activités très différentes des deux actrices montrent bien qu'il s'agit de deux personnes distinctes³³. Non seulement il était impossible à une même artiste d'appartenir aux deux institutions concurrentes en même temps, mais au moment

30 Répertoire reconstitué à l'aide des comptes rendus du *Mercur de France* et de la base Chronopera (<http://chronopera.free.fr/>)

31 Émile Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1884, t. 1, p. 15, Rodolphe Trouilleux, *N'oubliez pas Iphigénie*, op. cit., p. 39, 302.

32 *Mercur de France*, mars 1762, p. 185. Sa longue absence de l'Opéra avait fait courir le bruit de sa mort, voir Rodolphe Trouilleux, *N'oubliez pas Iphigénie*, op. cit., p. 38.

33 C'est aussi l'opinion communiquée par David Charlton à Marie-Cécile Schang à l'issue de sa communication sur *Le Jardinier et son seigneur* au colloque de Trondheim en 2015. En revanche, Sylvie Bouissou suit Campardon en affirmant que Sophie Arnould travaillait en même temps pour les deux théâtres. Voir Sylvie Bouissou, s.v. « Arnould, Madeleine Sophie », dans Sylvie Bouissou, Pascal Denéchau et France Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Classiques Garnier, t. 1, 2019, p. 255.

où l'Arnould foraine créait le personnage travesti de Georget, le 28 juillet 1761, l'Arnould de l'Opéra en était à son huitième mois de grossesse... Sans compter que l'une était une actrice spécialisée dans les emplois comiques, qui chantait à l'occasion, l'autre une véritable chanteuse triomphant dans les rôles tragiques de l'Opéra. Cependant, la présence à Paris de deux actrices du même âge et portant le même nom n'est peut-être pas une simple coïncidence. Dans un des ouvrages fournissant la liste des interprètes de l'Opéra-Comique, on trouve à propos de l'actrice foraine : « Soufflet dit Arnout³⁴ ». Arnould était-il un surnom qu'une demoiselle Soufflet aurait arboré du fait d'un lien quelconque, une certaine ressemblance par exemple, avec Sophie Arnould ? On ne peut que s'en tenir aux conjectures.

CLÉS ET CARICATURES

Quoi qu'il en soit, le rapprochement des deux actrices à partir de leur patronyme éclaire les scènes VIII à XIII d'un jour particulier : il est aisé de voir en Victoire une amusante caricature de Sophie Arnould. L'entrée fracassante de la chanteuse, scène VIII, est bien celle d'une diva balayant tout sur son passage³⁵. Mais c'est l'esprit de Sophie Arnould, aussi drôle à la ville qu'elle était pathétique à la scène, qui est reproduit et exagéré, notamment son goût pour le calembour :

VICTOIRE. – Mon cher Comte, ce n'est point un conte que je vous conte ; mais je compte...

LE SEIGNEUR. – Que voilà bien des contes.

VICTOIRE. – C'est vrai, mais de tous les Comtes vous êtes le plus aimable.

LE SEIGNEUR. – Je ne m'attendais pas à ce compliment-là

VICTOIRE. – Enfin je compte que nous serons rendus à la répétition à onze heures³⁶.

Tirade à rapprocher d'un trait rapporté dans l'*Arnoldiana* :

Le comte de L. ayant fait la conquête de Mlle Robbe, revint peu à peu à sa chère Sophie. Il était un soir assis près d'elle au foyer de l'Opéra, et conversait avec vivacité. Mlle Robbe en conçut de la jalousie, et tira M. de L. par son habit. Sophie qui s'en aperçut,

³⁴ Jèze, *État ou tableau de la ville de Paris*, op. cit., p. 10.

³⁵ Dans le frontispice de l'édition Hérissant de 1761, conçu par Gabriel Saint-Aubin et gravé par Augustin Saint-Aubin, l'une des actrices porte un riche manteau à traîne qui évoque un costume de tragédie (reproduit dans David Charlton et Mark Ledbury [dir.], *Michel-Jean Sedaine [1719-1797]. Theatre, Opera and Art*, op. cit., p. 241).

³⁶ Michel-Jean Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur*, op. cit., p. 19-20.

dit à la danseuse : « *Mademoiselle, vous voulez que tout soit pour vous ; cependant chacun est bien aise d'avoir son COMTE*³⁷. »

L'insistance de Sedaine sur le mot *comte* n'est évidemment pas fortuite. La liaison tapageuse et intermittente de Sophie Arnould et du comte de Lauraguais était suivie au jour le jour par tout Paris et soigneusement consignée par les inspecteurs de la police des mœurs³⁸. Le seigneur de la pièce est ainsi clairement identifié à Louis-Léon-Félicité de Brancas, comte de Lauraguais, et Clairval ne devait sans doute pas se priver d'en imiter les façons, tout comme l'Arnould foraine devait contrefaire celles de l'Arnould de l'Opéra.

Autre moyen de mettre le public sur la piste de la cantatrice : dans la scène IX, celle de « l'audition » de Fanchette pour une carrière lyrique, Victoire chante un couplet (« D'honneur c'est un plaisir ») sur un air significatif. Il s'agit du menuet de *Dardanus*³⁹, la tragédie en musique de Rameau dans laquelle Sophie Arnould venait de triompher lors de la reprise d'octobre 1760, trois mois seulement avant la création du *Jardinier*.

Si le théâtre de l'Opéra n'est d'ailleurs pas explicitement cité par Sedaine dans le texte de sa pièce, le sous-texte des vaudevilles le désigne clairement. Ainsi, Victoire détaille les charmes de Fanchette sur l'air de *Chantez, petit Colin*, faux timbre du menuet des *Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont issu d'un couplet de Voltaire⁴⁰ :

37 Deville, *Arnoldiana*, op. cit., p. 155-156. La liaison du comte de Lauraguais avec Mlle Robbe datant de 1765, il n'est pas possible de voir en Rosalie une évocation de cette danseuse. Voir Louis Petit de Bachaumont et al., *Mémoires secrets*, Londres, Adamson, 1784, t. II, p. 177. Lauraguais était connu pour ses liaisons multiples dans le monde du théâtre. En 1760, il entretint une brève relation avec Jacqueline Carmouche, de la Comédie-Française. Rien n'indique cependant que Rosalie en soit le portrait. Voir Rodolphe Trouilleux, *N'oubliez pas Iphigénie*, op. cit., p. 37.

38 *Journal des inspecteurs de M. de Sartines*, [éd. Lorédan Larchey], Bruxelles/Paris, Parent/Dentu, 1863, t. I, p. 48, 59, pour l'année 1761.

39 Dans sa version vocale « Volez, plaisirs, volez », RCT 35B/3.30 (3^e acte). On la retrouve dans le *Chansonnier français ou Recueil de chansons, ariettes, vaudevilles et autres couplets choisis*, s.l., s.n., 1760, t. XVIII, suppl. musical, p. 7.

40 *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. IIIA, 2004, p. 281-282. Ce couplet était destiné à moquer le compositeur des *Fêtes grecques et romaines*, François Colin de Blamont, lors de la création de ce ballet héroïque en 1723. Selon Nicholas Cronk (p. 281), il n'a été publié qu'au XIX^e siècle. Mais il était visiblement assez connu en 1761 pour servir de faux timbre au menuet de Colin de Blamont.

Chantez petit Colin,
Chantez une musette;
Pauvre petit Colin,
Chantez un air badin.

Quelque Mélophilète
Quelque nymphe à lunette

Vous applaudira;
Mais à l'Opéra

L'on vous sifflera.

VICTOIRE
Mais regarde-la donc
Sais-tu qu'elle est divine?
Un certain air fripon,
Tout en est charmant et mignon⁴¹.

ROSALIE
Elle a la taille fine,
Et même j'imagine...

VICTOIRE
Elle est tout au mieux,
C'est délicieux,

Il a de bons yeux.

104

Nul doute que toutes ces allusions devaient être renforcées par le jeu de scène. On comprend alors que ce portrait de Sophie Arnould et de sa compagne (plus difficile aujourd'hui à identifier), en libertines trempant dans le maquerillage, n'avait pas dû être du goût des intéressées. En effet, si Sophie Arnould pratiquait l'infidélité avec panache et acceptait de même celle de Lauraguais, la montrer en recruteuse pour son amant revenait à l'accuser de proxénétisme. « Les filles seules et leurs champions avaient élevé la voix, trop honteux pour la baisser » déclarait Sedaine avec dignité dans son Avertissement⁴², preuve que les imitations étaient suffisamment transparentes pour susciter des réactions.

ENJEUX INTERGÉNÉRIQUES

S'il est donc probable que le personnage de Victoire soit un portrait satirique de Sophie Arnould, les jeux référentiels créés par la confrontation entre le monde du théâtre et celui du village sont plus complexes qu'une simple opposition entre l'idéal pastoral porté par un Opéra-Comique en voie de moralisation et la réalité sordide d'un Opéra, antre de toutes les turpitudes.

Marie-Cécile Schang a montré que la morale à l'œuvre dans *Le Jardinier* semble assez ambiguë, notamment à travers le personnage de Fanchette, « caractérisé par

⁴¹ Signalons que cet octosyllabe ne peut se chanter exactement sur la même musique que l'hexasyllabe « Chantez un air badin » et nécessite de ce fait un aménagement mélodique.

⁴² Michel-Jean Sedaine, Avertissement, dans *Le Jardinier et son seigneur*, op. cit., p. 7.

une ingénuité paysanne derrière laquelle on voit poindre un esprit plus rebelle et plus subversif qu'il n'y paraît⁴³ ». La porosité entre les mondes urbains et villageois est en outre incarnée par la figure ambivalente du barbier gascon Nicolas. Le promis de Fanchette connaît bien Victoire et cherche à s'en faire reconnaître (« Hé Sandis! je vous ai coëffée; / Et même un jour de Lundi gras, / Sortant du bal fort échauffée / je vous ai recoëffée⁴⁴ »), tout en protégeant la jeune fille de son influence en dévoilant le projet d'enlèvement à Madame Simon. Quant à Rosalie, elle avoue à Fanchette qu'elle n'est pas d'une extraction plus élevée qu'elle (« nous ne sommes que des filles comme vous ») et que du village au théâtre, le chemin n'est pas si long⁴⁵.

De même, la confrontation entre l'Opéra-Comique et l'Opéra n'apparaît pas sans ambiguïté dans les jeux intertextuels, ou plutôt intergénériques, tissés par Sedaine. Victoire raille moins le milieu rural en lui-même que sa représentation générique typique de l'Opéra-Comique: « Ils sont bêtes comme une pastorale », s'écrie-t-elle en écoutant la harangue comique des voisins de Simon. En revanche, elle et sa compagne de l'Opéra s'expriment principalement en vaudevilles. Rosalie chante très peu. Victoire davantage, alternant dans ses scènes importantes réparties parlées et couplets de vaudevilles, puis participant à deux ensembles, un court duo avec Nicolas et le quinque de la scène XVII. Ce sont néanmoins les villageois – Simon et sa femme, Fanchette et Nicolas, le voisin harangueur et son souffleur – qui interprètent les ariettes composées par Philidor. Dans le contexte du début des années 1760 et de la transition de l'opéra-comique en vaudevilles vers la comédie mêlée d'ariettes, le fait n'est pas anodin.

Notons d'ailleurs que l'ariette de Nicolas « Jamais le soleil », destinée à peindre les sentiments du barbier pour Fanchette, sonne clairement comme une parodie d'air d'opéra, avec ses vocalises sur les mots « lancer tant de feux⁴⁶ ». Inversement, les vaudevilles chantés par Victoire sont associés à la tradition de l'opéra-comique. Le menuet de *Dardanus* mis à part – choisi nous l'avons vu pour désigner Sophie Arnould au public –, ces vaudevilles sont signalés par des faux-timbres issus de leur usage plus ou moins récent sur les théâtres forains. Peu après son entrée, Victoire chante « Votre cocher est brillant » sur l'air des *Feuillantines*, désigné par « J'en ferais, j'en ferais ma

43 Marie-Cécile Schang, « *Le Jardinier et son seigneur* de Sedaine et Philidor », communication citée.

44 Michel-Jean Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur*, op. cit., p. 32. Sophie Arnould a eu une liaison notoire avec son coiffeur, Lacroix, au point que la rumeur de leur mariage a été consignée dans les rapports de police, mais seulement en juillet 1762 (*Journal des inspecteurs de M. de Sartine*, op. cit., t. 1, p. 163, 193).

45 Notons que Sophie Arnould elle-même était la fille d'un hôtelier. Les chanteuses de l'Opéra étaient généralement issues de milieux artisans ou commerçants, si elles n'étaient pas des enfants de la ballé.

46 Philidor, *Le Jardinier et son seigneur*, op. cit., p. 25-26. On peut rapprocher cet effet parodique des vocalises de Simon sur « ravage » dans son ariette « Ouffe, j'étouffe » (p. 41).

femme », c'est-à-dire le refrain du couplet imaginé pour cet air par Favart dans *La Chercheuse d'esprit* (1741)⁴⁷. De même, Victoire donne une leçon de séduction à Fanchette sur l'air « Paris est au roi, mon cœur est à moi », mais dans la version donnée par Vadé dans *Le Suffisant* (1753) : « Ce que vous pensez / Me ressemble assez / Je me pique surtout / D'avoir quelque goût⁴⁸ », qui devient sous la plume de Sedaine « Il en faut si peu [de l'esprit] ; / Oui ce n'est qu'un jeu / De soumettre le cœur / D'un jeune Seigneur⁴⁹ ». Certes le public n'avait pas sous les yeux les paroles de l'opéra-comique et ne savait pas quel était le timbre qui désignait l'air des couplets chantés en scène. Les uns devaient reconnaître l'air des *Feuillantines*, d'autres se souvenir des vers de Favart, d'autres encore ne pas saisir sur le champ ces subtilités intertextuelles. Mais en publiant sa pièce, Sedaine nous livre, par le choix des timbres ou des faux-timbres, et peut-être pour le seul plaisir de la lecture, un jeu intéressant autour de la notion d'esprit : Sophie Arnould, réputée si spirituelle, n'est-elle qu'une « chercheuse d'esprit » ? Car, lui fait dire Sedaine, « pour de l'esprit, il en faut si peu »...

106

Si Victoire/Sophie Arnould chante dans le style canaille des vaudevilles, si Nicolas le barbier de village fait sa cour sur le ton pompeux de l'Opéra, la position intermédiaire de Fanchette mérite d'être analysée du point de vue musical. Souvenons-nous que cette jeune paysanne attirée un temps par l'éclat du théâtre et finissant par se faire une raison avec son Nicolas était incarnée à la création par Rosaline, dont le jeu appartenait à la tradition comique de la Foire. En effet, son retour à l'Opéra-Comique en remplacement de Mademoiselle Neissel avait fait mesurer au rédacteur du *Mercur*e l'évolution alors en cours à l'Opéra-Comique.

Mlle Rosaline, autrefois l'ornement de ce Théâtre, et dont la voix et la figure semblent annoncer la gaîté qui y convient, reparut après une absence de deux ans, le 10 février, dans *Bertholde* et *Le Diable à quatre*. Son retour sur ce Théâtre a donné lieu à celui de quelques pièces de l'ancien genre, que le public a revu avec satisfaction, et qu'il y verrait, peut-être, remettre avec plaisir ; ce genre paraissait le plus naturellement propre à ce Spectacle⁵⁰.

Fanchette, incarnée par Rosaline, appartient encore à l'ancien genre, dans la mesure où cette ingénue, qui a bien failli devenir libertine, offre un caractère dans la tradition

47 « Je veux être son époux / Entre nous, Compère qu'en feriez-vous ? / Belle demande, Madame ! / J'en ferais... parbleu ! j'en ferais ma femme » (Charles-Simon Favart, *La Chercheuse d'esprit* (Théâtre de M. Favart, op. cit., t. VI, supplément musical, « Airs de *La Chercheuse d'esprit* », p. 1, n° 1).

48 Jean-Joseph Vadé, *Le Suffisant*, La Haye, s.n., [1753], p. 18.

49 Michel-Jean Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur*, op. cit., p. 28.

50 *Mercur*e de France, mars 1761, p. 197.

des paysannes de Charles-Simon Favart : sa naïveté émeut moins qu'elle ne fait sourire, notamment à cause de sous-entendus grivois qui lui échappent. Lors de son audition par Victoire et Rosalie, Fanchette commence par chanter à pleine voix un très ancien air tendre qu'elle croit neuf : « Amusons toujours nos désirs⁵¹ », puis chantonne doucement un air gaillard qu'elle a appris de son père « Les filles de ce hameau⁵² » (en réalité une ariette de Philidor), où elle imite plaisamment, mais à mi-voix, les sonneries de trompettes. Ici, ce n'est donc pas la citation d'un air connu mais l'ariette nouvelle qui est le véhicule du sous-texte égrillard, à rebours de ce qui est attendu dans un opéra-comique mixte réunissant des vaudevilles et des ariettes.

Cependant, la naïveté du personnage, source du comique, est compromise par la présence des actrices. Rosalie entreprend pour Fanchette une explication de texte (« Ce n'est pas à cause de Bagnolet que votre mère ne veut pas que vous chantiez cela ; je vais vous expliquer⁵³... ») interrompue précipitamment par Victoire. C'est le fonctionnement même du comique de l'ancien genre qui risque d'être dévoilé et, de ce fait, mis en danger. Mais si elle n'est pas une paysanne à la Favart, Fanchette n'est pas non plus une amoureuse sensible comme Jenny ou Louise⁵⁴. Tentée un instant par les propositions des actrices qui lui font entrevoir une carrière insoupçonnée, revenant sans grand enthousiasme à son destin de fille et d'épouse obéissante, Fanchette échappe par défaut aux stéréotypes : il est bien difficile de savoir ce qu'elle pense réellement de l'aventure.

Au-delà de la satire de Sophie Arnould, les filles d'Opéra au village remplissent donc une fonction ambiguë : ce sont elles qui représentent la tradition parodique et grivoise de l'Opéra-Comique, tout en ayant le pouvoir de la mettre en danger. Au moment où le genre est à la croisée des chemins, entre vaudevilles et ariettes, Sedaine conseille à son interprète, l'Arnould de la Foire, de mimer l'Arnould de l'Opéra en restant fidèle au comique appuyé qui représente son style propre. Mais comment ? « Comme chez vous, Mademoiselle. »

51 De Jean-Baptiste Drouart de Bousset (1662-1725). Classé dans les « chansons tendres et galantes », ce duo est encore publié dans le *Nouveau recueil de chansons choisies*, La Haye, Neaulme, 1743, t. VIII, p. 161-162. Le texte complet en est : « Amusons toujours nos désirs ; / L'espérance en amour a des douceurs parfaites. / Filons, filons nos amourettes / Et sachons à propos ménager nos plaisirs. »

52 Philidor, *Le Jardinier et son seigneur*, op. cit., p. 22-23.

53 Michel-Jean Sedaine, *Le Jardinier et son seigneur*, op. cit., p. 27.

54 Personnages du *Roi et le fermier* (Sedaine, Monsigny, 1762) et du *Déserteur* (Sedaine, Monsigny, 1769).

BIBLIOGRAPHIE

Source musicale

PHILIDOR, François-André Danican, *Le Jardinier et son seigneur, opéra bouffon en un acte*, Paris, de La Chevardière, s. d. [partition d'orchestre].

Sources littéraires

L'Avant-Coureur, 1761.

Journal des inspecteurs de M. de Sartines, [éd. Lorédan Larchey], Bruxelles/Paris, Parent/Dentu, 1863.

Mercure de France, 1761, 1762.

Nouveau théâtre de la Foire, Paris, Duchesne, 1763.

Les Spectacles de Paris, ou Suite du Calendrier historique et chronologique des théâtres, Paris, Duchesne, 1760, 1761, 1762.

BACHAUMONT, Louis Petit de, *et al.*, *Mémoires secrets*, Londres, Adamson, t. II, 1784.

CONTANT D'ORVILLE, André-Guillaume, *Histoire de l'opéra bouffon*, Amsterdam/Paris, Grangé, 1768.

DESBOULMIERS, Jean-Auguste Jullien, dit, *Histoire anecdotique et raisonné du théâtre italien*, Paris, Lacombe, 1769.

—, *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Des Ventes, 1770.

DEVILLE, *Arnoldiana ou Sophie Arnould et ses contemporaines, recueil choisi d'anecdotes piquantes, de reparties et de bons mots de Mlle Arnould, actrice de l'Opéra*, Paris, Gérard, 1813.

FAVART, Charles-Simon, *Théâtre de M. [et Mme] Favart*, Paris, Duchesne, t. VI-VIII, 1763.

—, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de C. S. Favart, publiés par A. P. C. Favart, son petit-fils*, Paris, Collin, 1808.

GRIMM, Friedrich Melchior von, *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882.

JÈZE, *État ou tableau de la ville de Paris*, Paris, Prault, 1763.

SEDAINE, Michel-Jean, *Le Jardinier et son seigneur, opéra-comique en un acte, en prose, mêlé de morceaux de musique*, Paris, Hérissant, 1761.

—, « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'opéra-comique », dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Paris, Tresse, 1843, t. IV, p. 501-516.

Études

ARNOLDSON, Louise Parkinson, *Sedaine et les musiciens de son temps*, Paris, L'Entente linotypiste, 1934.

BENABOU, Erica-Marie, *La Prostitution et la police des mœurs au XVIII^e siècle*, Paris, Perrin, 1987.

BISARO, Xavier, « Des voix sous surveillance : l'Académie royale de musique et la police parisienne au XVIII^e siècle », dans Xavier Bisaro et Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Les Sons du théâtre, Angleterre et France (XVI^e-XVIII^e siècles). Éléments d'une histoire de l'écoute*, Rennes, PUR, 2013, p. 53-69.

CAMPARDON, Émile, *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 vol.

—, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 vol.

—, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1884, 2 vol.

CHARLTON, David, « Sedaine's Prefaces: Pretexts for a New Musical Drama », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000.

FAUL, Michel, *Les Tribulations de Nicolas-Médard Audinot, fondateur du théâtre de l'Ambigu-comique*, Lyon, Symétrie, 2013.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Sophie Arnould d'après sa correspondance et ses mémoires inédits* [1857], Paris, Charpentier, 1885.

LEGRAND, Raphaëlle, « Castor et Pollux chez Arlequin », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 209, « Rameau, *Castor et Pollux* », juillet-août 2002, p. 120-125.

—, « Les débuts de Sophie Arnould à l'Opéra (1757-1760) : images de l'“actrice chantante” et de son répertoire », *Musurgia*, t. XI, n° 1-2, 2004, p. 21-36.

—, « Libertines et femmes vertueuses : l'image des chanteuses d'opéra et d'opéra-comique en France au XVIII^e siècle », dans Hélène Marquié et Noël Burch (dir.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 157-175.

SCHANG, Marie-Cécile, « *Le Jardinier et son seigneur* de Sedaine et Philidor (1761) : enjeux de la représentation du “bonheur simple” dans l'opéra-comique villageois des années 1760 », communication au colloque « Opéra-Comique et politique dans l'Europe des Lumières », Trondheim (Norvège), 2015.

TROUILLEUX, Rodolphe, *N'oubliez pas Iphigénie, Biographie de la cantatrice et épistolière Sophie Arnould* (1740-1802), Grenoble, Alzieu, 1999.

Professeure de musicologie (Sorbonne Université), 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. Membre de l'Institut de recherche en musicologie (IReMus), co-directrice du Groupe de recherche interdisciplinaire sur la musique et les arts du spectacle (GRIMAS), co-fondatrice du Cercle de recherche interdisciplinaire sur les musiciennes (CReIM), elle a publié entre autres *Regards sur l'opéra-comique* (CNRS éditions, 2002, avec N. Wild), *Rameau et le pouvoir de l'harmonie* (Cité de la Musique, 2007) et co-dirigé *Sillages musicologiques* (CNSMDP, 1997), *Musiciennes en duo* (PUR, 2015), *En un acte. Les actes de ballet de Jean-Philippe Rameau* (Ædam Musicae, 2019).

110 **Résumé :** En 1754, Sedaine adapte à la scène la fable de la Fontaine *Le Jardinier et son seigneur*, sous la forme d'un opéra-comique mêlant vaudevilles et ariettes de Philidor. Il ajoute à son modèle les personnages de deux chanteuses de l'Opéra, illustrant l'effet corrompateur des mœurs théâtrales sur la jeune paysanne Fanchette. L'une des chanteuses, Victoire, est interprétée par une actrice de la Foire nommée (ou surnommée) Arnould, homonyme de la célèbre chanteuse de l'Opéra, Sophie Arnould, ce qui multiplie les effets intertextuels et intergénériques.

Mots-clés : Foire ; intergénéricité ; intertextualité ; *Le Jardinier et son seigneur* ; Opéra ; Opéra-Comique ; Philidor ; Sophie Arnould ; vaudeville

Abstract: In 1754, Sedaine adapted for the stage La Fontaine's fable, *Le Jardinier et son seigneur*, in the form of an opéra-comique blending vaudevilles and ariettes from Philidor. He added the characters of two Paris Opéra female singers, illustrating the corrupting influence of actresses lives on a village milieu. One of the singers, Victoire, was performed by an actress of the Foire named (or nicknamed) Arnould, namesake of the famous Paris Opéra singer, Sophie Arnould. This fact multiplies intertextual and intergeneric effects.

Keywords: Foire; intergenericity; intertextuality; *Le Jardinier et son seigneur*; Opéra; Opéra-Comique; Philidor; Sophie Arnould; vaudeville

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 Pixierécourt	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-Corfdir (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.