



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



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

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

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-Norbely – 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

DEUXIÈME PARTIE

Le dialogue avec les compositeurs

L'ANNEAU PERDU ET RETROUVÉ
DE SEDAINE ET LA BORDE (1764) :
RÉFLEXIONS SUR UN TRAVAIL D'ÉCRITURE À QUATRE MAINS

Jana Franková & Marie-Cécile Schang-Norbelly

Le 20 août 1764 est créé à la Comédie-Italienne *L'Anneau perdu et retrouvé*, opéra-comique de Michel-Jean Sedaine « imité d'une pièce intitulée *Les Bons Compères, ou les Bons amis* représentée le 5 mars 1761 à l'Opéra-Comique¹ » et composée par Jean-Benjamin de La Borde² avec Anseaume et Lourdet de Santerre. L'argument de la pièce est le suivant : M. Laurent est un mari infidèle qui profite de la naïveté de Rose, une jeune fille sur le point de se marier. Il lui assure que le diable aura raison de Colin, son futur mari, puisqu'elle a perdu l'alliance sur laquelle sont gravés leurs deux noms ; puis il s'empresse de la rassurer en lui promettant de conjurer le mauvais sort grâce à des formules magiques qui se trouvent dans un vieux grimoire, à condition seulement qu'elle accepte de faire tout ce qu'il lui demandera. Colin imagine un moyen de prendre M. Laurent à son propre piège : il invite tous les villageois à se déguiser et organise un sabbat qui provoque l'effroi de M. Laurent, avant que ce dernier ne comprenne qu'on lui a joué un tour.

- 1 Pierre-Marie-Michel Lepage Desroches, *Suite du Répertoire du théâtre français. Opéras-comiques en prose*, Paris, Veuve Dabo, 1822, t. 1, p. 57.
- 2 Jean-Benjamin de La Borde, né le 5 septembre 1734 et mort le 22 juillet 1794, est issu d'une famille de financiers. Il effectue une carrière politique et diplomatique. En 1762, il entre au service de Louis XV et devient « premier valet de chambre du roi ». Nommé gouverneur du Louvre, il occupe une situation importante dans la vie de la capitale, d'autant plus qu'il a épousé en 1774 Adélaïde de Vismes, sœur du directeur de l'Académie royale de musique. Proche de la Cour, il fuit Paris lors de la Révolution, mais il est arrêté à Rouen, ramené à Paris et guillotiné cinq jours avant la chute de Robespierre. Son éducation musicale est confiée aux grands maîtres de l'époque : Rameau pour la composition et Dauvergne pour le violon. Il aurait également reçu des conseils de Boisgelou et de Johann Stamitz. Pendant sa longue carrière de compositeur, qui couvre une période d'une trentaine d'années (1748-1779), il est l'auteur d'une trentaine d'œuvres lyriques, notamment des opéras-comiques, mais également des pastorales et des tragédies lyriques qui témoignent de l'influence exercée sur lui par Rameau. Son œuvre musicale, très imprégnée des tendances de son temps, comporte aussi trois recueils de chansons et six trios à cordes, sans compter de nombreux airs et chansons publiés de son vivant dans des recueils collectifs. Pour ses œuvres lyriques, La Borde collabora avec quelques-uns des grands librettistes de l'époque : hormis Sedaine, il travailla avec Collé, Poinsonnet, Marmontel et Voltaire. Polygraphe, La Borde est aussi l'auteur d'un monumental *Essai sur la musique ancienne et moderne*, qu'il présente comme un ouvrage destiné à « rassembler dans un seul ouvrage, presque tout ce qui a été écrit de bon sur la musique, dans plusieurs milliers de volumes. » (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Pierres, 1780, t. 1, p. v.)

L'Anneau perdu et retrouvé est le fruit de l'unique collaboration entre Jean-Benjamin de La Borde et Sedaine. Si le livret a été conservé, ce n'est pas le cas de la partition, dont quelques ariettes nous sont toutefois parvenues grâce à deux recueils d'airs détachés qui seront évoqués plus loin. Dans l'œuvre de Sedaine, *L'Anneau perdu et retrouvé* est le neuvième opéra-comique, et la septième comédie mêlée d'ariettes. Comme dans *Le Jardinier et son seigneur* (1761) et dans *Le Roi et le fermier* (1762) – où la réflexion politique est cependant plus explicite –, l'action se déroule au village, dans un cadre campagnard que Sedaine oppose aux dangers de la ville et du grand monde. La pièce n'est représentée que cinq fois, entre le 20 août et le 3 septembre 1764. Les comptes rendus publiés dans la presse divergent quant à sa réception par le public de la Comédie-Italienne. Après sa première représentation, comme au moment de sa reprise en 1788³, plusieurs périodiques rapportent le peu d'enthousiasme du public, tandis que d'autres saluent le succès de la pièce⁴. Grimm, jusqu'alors très sévère vis-à-vis de l'opéra-comique⁵, fait de *L'Anneau perdu et retrouvé* une critique favorable doublée d'un éloge appuyé de Sedaine, en qui il voit le créateur d'un genre nouveau :

114

- 3 En vue de cette reprise, le livret de *L'Anneau* est à son tour remanié et associé à une nouvelle musique de Chardiny, mais le livret et la partition de cette dernière version sont perdus.
- 4 À la date du 15 septembre 1764, le rédacteur de la *Correspondance littéraire* écrit par exemple à propos de *L'Anneau perdu et retrouvé* : « Cette pièce, que je n'ai pu voir, n'a point réussi [...]. » (Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, t. VI, p. 71.) Bachaumont, dans ses *Mémoires secrets*, écrit à la date du 21 août 1764 : « Les Comédiens. Italiens ont donné hier la première représentation d'une nouvelle pièce intitulée *L'Anneau perdu et retrouvé*, comédie en deux actes et en vers, mêlée d'ariettes ; les paroles sont de M. Sedaine et la musique de M. de La Borde. Les unes et l'autre ont paru plus que médiocres au public, et les acteurs n'ont pas osé l'annoncer pour une seconde fois. Elle reparait cependant sur l'affiche. » (Louis Petit de Bachaumont *et al.*, *Mémoires secrets*, Londres, Adamson, t. II, 1781, p. 232.) Cependant, on peut lire dans le *Mercur de France* : « Le 20 août, on a donné la première représentation de *L'Anneau perdu et retrouvé*, comédie nouvelle, en deux actes, mêlée d'ariettes. Cette pièce a eu beaucoup de succès, et doit continuer d'attirer une grande affluence. » (*Mercur de France*, septembre 1764, p. 203.) Ce commentaire favorable publié par le *Mercur* n'est sans doute pas sans rapport avec le fait que le périodique est alors dirigé par Pierre-Antoine de La Place, qui propose dans son *Théâtre anglais* (1745-1748) une traduction des *Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare, pièce dont Sedaine s'est explicitement inspiré pour écrire la scène de sabbat qui conduit au dénouement de *L'Anneau perdu et retrouvé*. Voir Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », dans *L'Anneau perdu et retrouvé*, Paris, Hérissant, 1764, n.p.
- 5 Grimm écrivait au chapitre XXI du *Petit Prophète de Boehmischbroda* : « Et tu courras, dans la frénésie de ton esprit, à un spectacle qui me dégoûte, et tu l'appelleras, dans la bêtise de ton entendement, opéra comique, lorsque ce n'est pas un opéra, et lorsqu'il n'est pas comique, et tu auras le malheur de t'y plaire. » (*Le Petit Prophète de Boehmischbroda* [1753], dans le *Supplément à la Correspondance littéraire de MM. Grimm et Diderot*, Paris, chez Potey, Buisson, Delaunay, 1814, p. 134.)

M. Sedaine a créé cette comédie en musique qui a pris la place de l'ancien opéra-comique français. Ce genre détestable n'était pas moins odieux aux gens de goût qu'à ceux qui comptent l'honnêteté publique pour quelque chose. Si ceux-ci étaient indignés d'y entendre toujours des sottises, des allusions obscènes ou satiriques, de sales équivoques, les autres n'étaient pas moins choqués d'y entendre dialoguer en vaudevilles et en couplets sans aucun accompagnement de musique. Cet ancien opéra-comique, que la jeunesse suivait avec fureur il n'y a encore que dix ans, est tombé, ou plutôt il a passé de mode, sans que ses partisans s'en soient aperçus. M. Sedaine n'avait pas sans doute formé le projet de le renverser ; en travaillant dans ce genre, il comptait vraisemblablement suivre la route tracée par ses prédécesseurs ; mais son talent lui en ouvrit une nouvelle sans qu'il s'en aperçût peut-être lui-même⁶.

Ce qui fait la nouveauté de l'opéra-comique des années 1760, c'est d'abord la généralisation des ariettes, chantées sur une musique originale. Elles remplacent les vaudevilles dont le caractère parodique implique une pratique généralisée de l'allusion et une présence marquée du second degré. Alors que le librettiste d'une comédie en vaudevilles choisit lui-même les airs sur lesquels il va adapter des paroles nouvelles, le librettiste d'une comédie mêlée d'ariettes doit compter sur le travail d'un compositeur pour imaginer puis écrire la partition des numéros chantés qui émaillent son livret, ainsi que l'ouverture de la pièce et d'éventuels passages purement instrumentaux. Si les Avertissements placés par Sedaine en tête de ses pièces attestent l'antériorité de l'écriture du livret sur celle de la musique, le librettiste ne conçoit pas les ariettes comme de simples pauses divertissantes. Bien au contraire, il les intègre à la composition d'un spectacle qui implique de la part du librettiste et du compositeur un travail collaboratif, dont Grétry témoigne dans ses *Mémoires ou Essais sur la musique*⁷.

Dans le cas de *L'Anneau perdu et retrouvé*, la première interaction entre le librettiste et le compositeur a lieu avant même l'écriture du livret. Retraçant la genèse de *L'Anneau perdu et retrouvé*, Sedaine explique dans son « Avertissement » comment, à la demande du compositeur Jean-Benjamin de La Borde, il entreprend d'améliorer le livret des *Bons Compères* après l'échec de cette pièce, avant de se résoudre à le réécrire

6 Friedrich Melchior von Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. VI, p. 71.

7 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, an V [1797]. Voir notamment, dans le tome I, les pages consacrées par Grétry à la composition des partitions du *Magnifique* (p. 247 sq.) et de *Richard Cœur de lion* (p. 367 sq.) sur des livrets de Sedaine. David Charlton propose une analyse musicologique et dramaturgique de ces pièces dans son ouvrage *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986.

complètement. En comparant ce remaniement des *Bons Compères* au travail d'un architecte, Sedaine associe le métier d'auteur à son premier métier d'entrepreneur en bâtiments⁸ :

Cette sorte de travail donne beaucoup de peine et promet peu d'honneur ; cependant je le commençai, mais de même qu'un architecte : (on peut me permettre cette comparaison) je jetai à terre toutes les parties de l'édifice, l'une après l'autre, et il s'est trouvé à la fin que j'avais fait une maison neuve⁹.

116 Dans ces lignes, Sedaine évoque moins le travail de l'architecte que celui de l'artisan-maçon, dont il revendique ailleurs le statut quand il se définit comme « maçon-poète »¹⁰. Si cette comparaison ne reflète pas la réalité de son activité dans le milieu du bâtiment, elle lui permet d'affirmer son humilité. Humble également est la posture qu'il adopte à l'égard du musicien, dont il prétend que le travail fait passer au second plan celui du librettiste. Si la modestie affectée par Sedaine dans la plupart de ses Avertissements relève indéniablement d'une stratégie de communication bien analysée par Mark Ledbury¹¹ et destinée à susciter la sympathie ou l'indulgence du lecteur, elle résulte aussi sans doute, dans le cas précis de la relation qu'il entretient avec La Borde, d'une différence de statut social : La Borde est noble, fermier général, premier valet de chambre de Louis XV, et très bien en cour, ce qui justifie de la part de Sedaine une certaine déférence. La relation du librettiste avec le compositeur est nécessairement conditionnée en partie par la position élevée de La Borde¹², même si Sedaine justifie son attitude à l'égard du compositeur par sa volonté de servir la musique. Le librettiste souligne par exemple qu'il a satisfait aux exigences du musicien quand ce dernier lui a demandé de conserver dans *L'Anneau* une ariette des *Bons Compères* qu'il avait d'abord voulu parodier. Le livret présente les deux textes en regard l'un de l'autre¹³, ce qui donne une idée des changements que Sedaine avait jugé bon d'opérer dans le texte de l'ariette originale, et auxquels il renonce finalement, préférant laisser le dernier mot à La Borde :

8 Voir l'article de [Mark Ledbury](#) dans le présent volume.

9 Michel-Jean Sedaine, « Avertissement », *L'Anneau perdu et retrouvé*, *op. cit.*, n.p.

10 Voir [Mark Ledbury](#), ci-dessus.

11 *Ibid.*

12 La Borde nous apprend que Sedaine a écrit *L'Anneau perdu et retrouvé* « par complaisance pour un de ses amis » (La Borde lui-même). Voir Jean-Baptiste de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, *op. cit.*, t. IV, p. 391.

13 Michel-Jean Sedaine, *L'Anneau perdu et retrouvé*, *op. cit.*, II, 8, p. 43.

Je marche en tremblant,
 J'hésite,
 Mon cœur palpite,
 Tout me paraît effrayant ;
 La feuille s'agite
 Au moindre vent :
 Ainsi, Rosette,
 Timide, inquiète,
 Au moindre bruit
 Frémit.

Je me meurs de peur,
 Je tremble,
 Ma frayeur rassemble
 Mille sujets de terreur,
 Ils glacent ensemble
 Mon triste cœur ;
 En ce lieu sombre.
 Je crois voir une ombre :
 Ah ! je me meurs
 De peur.

L'importance du compositeur dans certaines décisions relatives à l'écriture du livret est ainsi démontrée par Sedaine. Grétry en atteste aussi dans ses *Mémoires* où il souligne, on l'a dit, le souci de dialogue qui anime Sedaine quand il lui soumet un de ses livrets, et les propos du compositeur sont étayés par les partitions qui ont toutes été conservées. Il est intéressant de constater que les sources de *L'Anneau perdu et retrouvé*, quoique fragmentaires, nous offrent un témoignage qui rejoint celui de Grétry, en ce qu'elles permettent de reconstituer assez finement certains aspects de la collaboration entre Sedaine et La Borde, et de saisir ce qui pousse Grimm, malgré ses réticences, à saluer la nouveauté d'une telle collaboration quatre années avant les débuts de Grétry à Paris.

UNE ÉCRITURE « DRAMATICO-MUSICALE¹⁴ »

Si la partition de *L'Anneau perdu et retrouvé* n'a pas été conservée, certaines ariettes nous sont parvenues grâce à deux recueils : le *Journal de clavecin composé sur les ariettes des comédies, intermèdes et opéras-comiques qui ont eu le plus de succès*, publié par Charles-François Clément en 1764, et le *Supplément au Dictionnaire lyrique portatif ou Choix des plus jolies ariettes de tous les genres, disposées pour la voix et les instruments, avec les paroles françaises sous la musique*, publié en 1771 chez Didot par le claveciniste Jean Dubreuil¹⁵. Le statut social de La Borde, fermier général et amateur de musique,

¹⁴ Dans ses *Mémoires*, Grétry définit la comédie mêlée d'ariettes comme un « art dramatico-musical » (*op. cit.*, t. III, p. 378).

¹⁵ Dans le *Journal de clavecin composé sur les ariettes des comédies, intermèdes et opéras-comiques qui ont eu le plus de succès* (éd. Charles-François Clément, Paris, chez l'auteur, 1764), le claveciniste Clément rassemble les airs « Eh, diguedon » (p. 59), « Est bienvenu quiconque apporte » (p. 61),

n'est sans doute pas étranger au fait que Clément lui dédie son périodique en 1762 et y publie un certain nombre de ses ariettes.

On peut s'interroger sur les critères retenus par Clément et Dubreuil pour sélectionner dans la partition de *L'Anneau* les ariettes à publier. Si les choix opérés par l'auteur d'une anthologie ont bien souvent une dimension arbitraire, il semble que Dubreuil et Clément répertorient en priorité des ariettes facilement mémorisables, quitte à amputer l'une d'entre elles d'un couplet entier pour des raisons probablement liées à sa trop grande densité dramatique et à sa trop faible caractérisation mélodique. Dans l'ariette en question, Rose se lamente doublement sur son sort : elle a perdu l'anneau que Colin lui a donné, et Colin vient de lui annoncer son départ¹⁶. Le couplet supprimé est le suivant :

118

Tout en ce jour est un chagrin pour moi :

Il part, il part pour un voyage,

Et j'ai perdu le premier gage

Que j'ai reçu de sa foi...

Cherchons... cherchons... je crois le voir.

Ciel! non... je perds tout espoir.

Il est très vraisemblable que La Borde ait choisi de faire de ce couplet un récitatif¹⁷, donnant ainsi une importance prédominante au texte, et qu'il ait réservé l'air proprement dit au couplet suivant¹⁸. Une telle pratique est fréquente dans l'opéra-comique de l'époque, où le récitatif, procédé emprunté à la tragédie en musique, permet d'exprimer un état de trouble extrême¹⁹. Elle illustre bien le lien fondamental qui unit le travail

et « De cet anneau » (p. 69). Dans le *Dictionnaire lyrique portatif ou Choix des plus jolies ariettes de tous les genres, disposées pour la voix et les instruments, avec les paroles françaises sous la musique* (Paris, Didot, 1771), Dubreuil rassemble les airs « Cher Colin ne pars que demain » (p. 88), « De mon anneau » (p. 117), « Est bienvenu quiconque apporte » (p. 142) et « L'anneau, l'anneau » (p. 223).

16 Michel-Jean Sedaine, *L'Anneau perdu et retrouvé*, op. cit., I, 8, p. 17

17 « RÉCITATIF. Discours récité d'un ton musical et harmonieux. C'est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur. Ce chant est nommé récitatif, parce qu'il s'applique à la narration, au récit et qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique. » (Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 399.)

18 « De cet anneau je ne regrette / Ni l'éclat, ni l'or, ni l'argent ; / J'en donnerais vingt fois autant, / Pour n'en être pas inquiète : / Mais je l'ai reçu de sa main ; / Mais le nom, le nom de Colin, / Mais son nom s'y lit en cachette. / Doux présage d'un doux lien, / Son nom s'y joint avec le mien. » (Michel-Jean Sedaine, *L'Anneau perdu et retrouvé*, op. cit., I, 8, p. 18.)

19 Un très grand nombre de comédies mêlées d'ariettes contemporaines de *L'Anneau perdu et retrouvé* contiennent une scène dans laquelle un personnage bouleversé exprime son trouble ou son effroi par un récitatif s'enchaînant en général directement à un air. Pour ne prendre que

du librettiste et celui du compositeur : quand ce dernier compose un récitatif, il est sensible à la dimension théâtrale du texte, qu'il cherche à mettre en valeur. Il compose une partition qui mime les inflexions de la voix parlée et n'offre au spectateur aucune mélodie susceptible d'être retenue. Le librettiste et le compositeur travaillent alors conjointement à la production d'effets spectaculaires, en élaborant des tableaux dont on ne peut détacher aucun air, non seulement parce que la musique qu'ils font entendre ne possède pas les caractéristiques mélodiques requises, mais encore, parce que leur intensité dramatique disparaît dès lors qu'ils sont sortis de leur contexte. Que La Borde ait mis en musique le premier couplet de Rose sous la forme d'un récitatif ou sous une autre forme, le fait que Clément s'abstienne de le publier signifie vraisemblablement que sa mise en musique ne permet pas de le chanter hors du cadre scénique pour lequel il est prévu. Plus généralement, le critère d'une nécessaire « musicalité » des airs détachables pourrait expliquer pourquoi les ariettes publiées appartiennent toutes à l'acte I, qui concentre les scènes les plus expressives et les plus pittoresques, tandis que dans l'acte II, les ariettes ont une fonction dramaturgique plus forte qui ne permet pas de les considérer indépendamment de l'action à laquelle elles s'intègrent.

Par ailleurs, Sedaine place dans la scène 10 de l'acte II une ariette qui mêle le chant à des formes d'expression non musicales. Il s'agit d'un quatuor qui ne présente que deux parties chantées, attribuées au chœur des paysans et à M. Laurent, tandis que Marie-Jeanne rit et que Guillaume pousse des cris de frayeur.

LE CHŒUR DES PAYSANS ET PAYSANNES	MARIE-JEANNE	LAURENT	GUILLAUME, <i>dans le lointain.</i>
Le voilà, là, là, là, là,		Le voilà, là,	
Monsieur Laurent, oui le voilà, là, là, là		Qu'est-ce cela,	
Voyez, voyons	Ah ! ah !	Où m'esquiver,	
Ah, ah, approchez, approchons		Où me sauver,	M. Laurent,
Qu'il soit grillé		Je meurs de peur ;	
Brûlé,		Il a raison,	M. Laurent,
Tondu,		C'est le démon, mon,	Ah ! ah !
Tordu,		Mon, mon, mon.	

quelques exemples : dans *Le Maréchal ferrant* (Quétant, Philidor, 1761), Colin chante un récitatif désespéré alors qu'il est enfermé dans une cave et croit sa dernière heure venue ; dans *Le Roi et le fermier* (Sedaine, Monsigny, 1762), Richard et Jenny expriment leur frayeur alors que l'orage gronde ; dans *Le Tonnelier* (Quétant, Audinot, 1765), Fanchette déplore le départ de Colin ; dans *Le Huron* (Martmontel, Grétry, 1768), Mlle de Saint-Yves pleure le héros qu'elle croit mort sur le champ de bataille.

Allons, assommons et frappons
Comme sur une enclume
Patapon... patapon,
Que le feu le consume
Frappons, frappons, frappons.

Ah! ah!

Le quatuor apparaît donc ici comme un dispositif dramaturgique destiné à superposer des interventions expressives de diverses natures et à accroître la théâtralité de la scène, et non comme un ensemble musical requérant une grande virtuosité polyphonique de la part du compositeur. Seule la représentation scénique peut restituer la dimension spectaculaire de ce quatuor qui, de ce fait, n'est pas publiable dans une anthologie comme celles de Clément et de Dubreuil, dont le but est de fournir aux spectateurs

120 mélomanes des airs qu'ils puissent chanter dans leur salon.

Ces différents exemples mettent en évidence, malgré l'absence de partition, la dimension profondément « dramatico-musicale » d'une écriture qui implique un travail conjoint du librettiste et du compositeur.

LA PENSÉE MUSICALE DU LIBRETTISTE

Sedaine n'envisage pas le travail du compositeur comme un deuxième temps de l'écriture, mais le programme dans l'élaboration de son livret. Il exerce une influence très nette sur le travail musical de La Borde, en accordant à la musique une fonction dramaturgique de premier plan. Il prévoit par exemple entre les deux actes de sa pièce un morceau de musique pittoresque, ainsi décrit : « *L'entracte est rempli par un morceau de musique, qui exprime le commencement d'une nuit d'été, et sa progression par le croassement des grenouilles, le chant des cricris, le cri plaintif des oiseaux nocturnes et autres effets de nature, etc.* ». Selon David Charlton, si l'orchestre de la Comédie-Française commence au XVIII^e siècle à faire entendre, entre les actes d'une comédie ou d'une tragédie, une musique « en lien avec le genre et même avec le sujet de la pièce²⁰ », c'est l'opéra-comique qui pousse le plus loin les innovations en la matière dans les années 1760-1770. Dans *Le Roi et le fermier* (1762), Sedaine demande déjà au compositeur un morceau de musique imitative en rapport avec l'action pour lier les deux premiers actes. Après un duo dans lequel Jenny et Richard remarquent qu'un orage approche, une didascalie précise : « *[l]a musique exprime le bruit de l'orage indiqué dans le duo, ce qui fait l'entracte* ». Sedaine inaugure ainsi au début

20 David Charlton, *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, op. cit., p. 128-129 (notre traduction).

des années 1760 une série de scènes de nuit aux connotations diverses mais qui toutes, du *Roi et le fermier* à *Félix, ou l'Enfant trouvé*, appellent un usage pictural de la musique²¹. Le tableau sonore de la nature imaginé par Sedaine pour lier les deux actes de *L'Anneau perdu et retrouvé* est un canevas soumis au compositeur dont l'intervention doit garantir la continuité dramatique durant l'entracte en produisant un effet pittoresque, voire poétique. Si l'on ne sait pas quels procédés La Borde a employés pour créer ce tableau sonore, on sait qu'un autre « Été » musical jouit alors d'une très grande notoriété : il s'agit du concerto « L'Été » composé par Vivaldi dans ses *Quatre Saisons*, œuvre publiée en 1725 à Amsterdam dans le recueil *Il Cimento dell'armonia e dell'invention*, op. 8 et très largement diffusée à l'époque de Sedaine et La Borde, grâce aux interprétations du Concert spirituel et aux divers arrangements dont elle fait l'objet²². On y entend les oiseaux, les chiens qui aboient au loin, le bourdonnement des mouches, le bruissement des frondaisons, autant d'éléments sonores précisément attendus par Sedaine dans son entracte, qui pourrait bien être une transposition nocturne de la musique diurne composée par Vivaldi pour « L'Été ». S'il peut paraître vain de formuler des hypothèses à propos d'une partition perdue, la musique de Vivaldi donne au moins une idée de ce que les spectateurs pouvaient entendre en matière de musique imitative au moment de la création de *L'Anneau*. Une référence plus ou moins explicite à Vivaldi de la part de La Borde ne ferait d'ailleurs que relayer et développer celle proposée par Sedaine dans sa didascalie, la dramaturgie de l'opéra-comique reposant par ailleurs très largement sur un tissage d'emprunts et de références.

De même qu'il sollicite la collaboratoirin du compositeur pour assurer une continuité entre les deux actes de sa pièce, Sedaine y a recours pour lier certaines scènes. À l'acte I, par exemple, une ritournelle annoncée par une didascalie (« *Elle le regarde aller pendant la ritournelle de l'air qu'elle va chanter* ») conclut la scène 7 en accompagnant le départ de Colin et introduit l'ariette chantée par Rose dans la scène suivante. La présence

21 C'est un orage nocturne qui lie musicalement les deux premiers actes du *Roi et le fermier* tandis que le premier acte de *Félix, ou l'Enfant trouvé* se déroule de nuit, comme l'indique la didascalie qui ouvre l'acte. Voir Judith le Blanc, « "Écoute : si on ne les voit, on les entend" : potentialités dramaturgiques des scènes de nuit dans l'opéra-comique du XVIII^e siècle », *Arrêt sur scène / Scene Focus*, n° 4, « Scènes de nuit / Night Scenes », dir. Florence March, Magali Soulatges et Patrick Taïeb, 2015, p. 135-150.

22 Le cycle entier fut joué pour la première fois au Concert spirituel le 7 février 1728, ses différents concertos furent rejoués à plusieurs reprises dans ces concerts jusque dans les années 1760 et au-delà. « Le Printemps » est le concerto qui acquit la plus grande notoriété, et il fit l'objet de divers arrangements : en 1766 Michel Corrette publia son motet *Laudate Dominum de cælis* « arrangé dans le concerto du printemps de Vivaldi » ; dans les années 1780 parut *Le Printemps de Vivaldi arrangé pour une flûte sans accompagnement par M. J.-J. Rousseau en 1775*, Paris, Bignon, [ca 1785].

de la didascalie montre bien que cette ritournelle ne résulte pas d'une initiative prise unilatéralement par La Borde, mais d'une réflexion menée par le librettiste sur l'utilisation de la musique comme facteur de continuité dramatique. Sedaine programme dans son livret une utilisation de la musique dont la mise en œuvre revient ensuite au compositeur, qui n'a aucunement pour rôle d'accompagner le livret ou de l'agrémenter, mais doit contribuer à la réalisation d'une dimension spectaculaire que le livret ne fait qu'esquisser.

Tous ces exemples montrent que Sedaine pense dans un même mouvement l'écriture du texte et celle de la musique, selon une démarche plus dramaturgique que littéraire²³ : le librettiste conçoit le travail du compositeur comme complémentaire du sien dans l'élaboration d'une dramaturgie complexe associant différents modes d'expression.

122

LA PENSÉE THÉÂTRALE DU COMPOSITEUR

Si le librettiste ménage dans son livret un espace important au compositeur, qu'il sollicite et guide plus ou moins précisément, les ariettes publiées par Clément et Dubreuil montrent que La Borde prend dans la composition de la musique des initiatives intéressantes, qui lui permettent d'accentuer musicalement certains effets voulus par Sedaine. C'est le cas dans la scène 5 de l'acte I, où M. Laurent incite Colin à partir au plus vite pour la ville, prétextant que la succession de son oncle pourrait lui échapper en cas de retard, mais pressé en réalité de le voir s'éloigner du village pour pouvoir approcher sa fiancée. Les paroles de l'ariette « Pars, mon ami » appellent dans le livret une forme musicale *da capo* (ABA), dont la partie A se composerait des huit premiers vers et serait répétée après la partie B, elle-même composée des sept vers suivants.

23 Ainsi qu'il l'explique déjà en 1757 dans l'Avertissement au lecteur de *Blaise le Savetier*, la première de ses comédies mêlées d'ariettes, écrite en collaboration avec le compositeur Philidor, Sedaine a le souci de proposer au musicien des « situation[s] théâtrale[s] » propices à une mise en musique : « [L]e grand défaut des ariettes au théâtre, est de se voir dénuées d'action, soit que ce défaut vienne des paroles et de la situation théâtrale, soit que l'acteur, seulement musicien, ne sache pas les revêtir de gestes, et du sentiment vrai. » (*Blaise le savetier*, Paris, Duchesne, 1759, n.p.) Presque dix ans après la création de *L'Anneau*, il insiste à nouveau dans l'Avertissement du *Magnifique* sur la nécessité, pour le librettiste, de chercher à l'attention du compositeur des « situations sur lesquelles la musique p[uisse] s'arrêter. » (*Le Magnifique*, Paris, Claude Hérissant, 1773, p. v.) Sur la collaboration de Sedaine et Grétry pour cette œuvre, voir l'article de [David Charlton](#) dans le présent volume. La pensée dramaturgique de Sedaine ne dissocie pas l'expression verbale de l'expression musicale, et dès le moment où il choisit son sujet, le librettiste est guidé par la possibilité d'élaborer des scènes dans lesquelles la musique prendra le dessus sur le texte.

Pars, mon ami, pars au plus tôt.
 Tu ne peux arriver trop tôt.
 Dès qu'un pauvre homme a les yeux clos,
 Chacun à piller est dispos.
 Pars, mon ami, pars au plus tôt,
 Tu ne peux arriver trop tôt ;
 Ceci ne souffre aucun retard,
 Arrive plus tôt que plus tard.

C'est le Notaire,
 Le Commissaire
 Qui de l'air le plus débonnaire
 Se font les premiers légataires ;
 Et jusqu'aux moindres mercenaires,
 En avance sur leur salaire,
 Mettent la main sur le magot.

Pars, mon ami, pars au plus tôt, etc²⁴.

La Borde ne suit pas la structure prévue par Sedaine, puisqu'il donne à l'ariette la forme d'un rondeau, comportant un refrain et deux couplets (ABACA). Le refrain constitué par les quatre premiers vers de l'ariette est énoncé une première fois, puis arrive le premier couplet qui ne compte que trois vers, pourtant étalés sur quatorze mesures : « Tu ne peux arriver trop tôt ; / Ceci ne souffre aucun retard / Arrive plus tôt que plus tard ». Le premier vers de ce couplet n'est pas répété, mais les deux vers suivants sont chantés trois fois, ce qui produit une gradation dont l'effet est de souligner le propos de M. Laurent : il faut que Colin parte. Le second couplet du rondeau, qui compte sept vers, est plus rigide que le premier, puisque seuls les deux premiers vers (« C'est le notaire, / Le Commissaire ») et le dernier (« Mettent la main sur le magot ») en sont répétés. C'est donc la longueur du texte dans ce couplet qui contribue à la gradation de la forme musicale à l'échelle de l'ariette, avant la reprise du refrain qui s'étale lui-même sur douze mesures. Le texte de ce refrain, qui devait être énoncé deux fois dans la forme *da capo* prévue par Sedaine, est chanté une troisième fois entre les deux couplets dans la version mise en musique par La Borde, comme pour insister encore sur la nécessité que Colin parte. Le second couplet, seul passage de l'ariette

24 Michel-Jean Sedaine, *L'Anneau perdu et retrouvé*, op. cit., I, 5, p. 13.

dans lequel Laurent parle vraiment de la mort de l'oncle, module dans une tonalité mineure, qui connote une certaine tristesse. Cette modulation produit un contraste entre ce second couplet et le premier, composé quant à lui dans une tonalité majeure naturellement perçue comme plus gaie. Un tel contraste dans les tonalités rappelle la tradition de l'ariette *da capo*, et souligne l'intensité dramatique de la scène. Mais en choisissant une forme rondeau plutôt qu'une forme ABA, La Borde restructure l'ariette imaginée par Sedaine pour accentuer l'insistance de M. Laurent. La mise en musique de cette ariette révèle ainsi de façon très nette la part prise par La Borde dans l'écriture de *L'Anneau perdu et retrouvé* et la nature collaborative du travail mené par Sedaine avec ses compositeurs.

124 En l'absence d'édition complète, confronter le livret et les airs détachés de *L'Anneau perdu et retrouvé* permet de saisir différents aspects de la collaboration entre deux auteurs qui mettent respectivement au service d'un projet dramaturgique commun une pensée musicale du théâtre et une pensée théâtrale de la musique. C'est au prix d'une telle collaboration que la comédie mêlée d'ariettes, dont Sedaine est avec Anseaume et les époux Favart l'un des principaux artisans à partir de la fin des années 1750, peut susciter l'attendrissement du spectateur et non plus seulement son rire. Associer au livret une partition originale composée spécialement pour la pièce offre en effet la possibilité d'ajuster le texte et la musique aux sentiments des personnages, tandis que la musique préexistante employée jusqu'alors dans la comédie en vaudevilles ne pouvait s'adapter exactement aux situations et entravait le processus d'adhésion émotionnelle du spectateur par l'instauration d'un second degré permanent. Malgré le caractère lacunaire des sources disponibles, les éléments que nous avons en notre possession – grâce aux anthologies notamment – éclairent le jugement de Grimm qui loue en *L'Anneau perdu et retrouvé* la manifestation d'un genre nouveau.

BIBLIOGRAPHIE

Sources musicales

Supplément au Dictionnaire lyrique portatif ou Choix des plus jolies ariettes de tous les genres, disposées pour la voix et les instruments, avec les paroles françaises sous la musique, éd. Jean Dubreuil, Paris, Didot, 1771.

Journal de clavecin composé sur les ariettes des comédies, intermèdes et opéras-comiques qui ont eu le plus de succès, éd. Charles-François Clément, Paris, chez l'auteur, 1764.

Sources littéraires

BACHAUMONT, Louis Petit de, *et al.*, *Mémoires secrets*, Londres, Adamson, t. II, 1781.

D'ALEMBERT, Jean Le Rond, *De la liberté de la musique*, dans *Œuvres*, Paris, Belin, 1821, t. I, p. 515-546.

DIDEROT, Denis, « Six canevas dramatiques », dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, t. IV, 1970, p. 283-294.

—, *Le Fils naturel*, dans *Œuvres*, t. IV, *Esthétique. Théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 1081-1127.

GRÉTRY, André, *Mémoires, ou Essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, an V [1797].

GRIMM, Friedrich Melchior von, *Le Petit Prophète de Boehmischbroda*, (1753), dans le *Supplément à la Correspondance littéraire de MM. Grimm et Diderot*, Paris, chez Potey, Buisson, Delaunay, 1814.

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

LA BORDE, Jean-Baptiste de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Ph.-D. Pierres, 1780, 4 vol.

LEPEINTRE DESROCHES, Pierre-Marie-Michel, *Suite du Répertoire du théâtre français. Opéras-comiques en prose*, Paris, Veuve Dabo, t. I, 1822.

PARFAICT, François et Claude, *Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en France*, Paris, Rozet, 1767.

SEDAINE, Michel-Jean, *Blaise le Savetier*, Paris, Duchesne, 1759.

—, *Félix, ou L'Enfant trouvé*, Paris, Ballard, 1777.

—, *L'Anneau perdu et retrouvé*, Paris, Hérissant, 1764.

—, *Le Magnifique*, Paris, Hérissant, 1773.

SHAKESPEARE, William, *Les Femmes de bonne humeur ou les Commères de Windsor*, dans *Le Théâtre anglais*, éd. Pierre-Antoine de La Place, Londres, t. IV, 1746.

Études

BIET, Christian, « *Le Théâtre anglois d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France* », dans Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin (dir.), *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, vol. 18, *Shakespeare et la France*, 2000, p. 27-46.

BLANC, André, *F. C. Dancourt (1661-1725). La Comédie-Française à l'heure du soleil couchant*, Tübingen/Paris, G. Narr/J.-M. Place, 1984.

CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986.

DELOFFRE, Frédéric, « Burlesques et paysanneries. Étude sur l'introduction du patois parisien dans la littérature française du XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 9, 1957, p. 250-270.

126

FRANTZ, Pierre, « Drame et opéra-comique : une affaire de promiscuité », dans Benoît Dratwicki et Agnès Terrier (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon/Venise, Symétrie/Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 257-267.

GAMBELLI, Delia, *Arlecchino a Parigi*, Roma, Bulzoni, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 1994.

LE BLANC, Judith, « "Écoute : si on ne les voit, on les entend" : potentialités dramaturgiques des scènes de nuit dans l'opéra-comique du XVIII^e siècle », *Arrêt sur scène / Scene Focus*, n° 4, « Scènes de nuit / Night Scenes », dir. Florence March, Magali Soulatges et Patrick Taïeb, 2015, p. 135-150.

—, « Notice sur la musique des *Amours de Ragonde* », Philippe Néricault Destouches, *Théâtre Complet*, éd. dirigée par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Catherine Ramond, Paris, Classiques Garnier, t. I, 2018, p. 731-752.

LEWINTER, Roger, « Six canevas dramatiques. Introduction », dans Denis Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, t. IV, 1970, p. 284-289.

MAZOUER, Charles, *Farces du Grand Siècle. De Tabarin à Molière. Farces et petites comédies du XVII^e siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.

PETIT DE JULLEVILLE, Louis, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, Léopold Cerf, 1886, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

JANA FRANKOVÁ

Jana Franková est chercheuse à la Bibliothèque de Moravie à Brno (*Moravská zemská knihovna v Brně*) en République tchèque. Docteure en musicologie de l'université Paris-Sorbonne et de l'université de Masaryk en République tchèque, elle s'intéresse principalement à la diffusion et à la réception des influences étrangères dans la vie musicale en France au XVIII^e siècle ainsi qu'à la réception de la culture française dans l'Europe centrale et aux modalités de la dissémination du répertoire dans l'espace centre-européen. Elle collabore avec le Centre de musique baroque de Versailles comme chercheuse associée.

MARIE-CÉCILE SCHANG-NORBELLY

Marie-Cécile Schang-Norbelly est maîtresse de conférences en littérature du XVIII^e siècle 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, sur le théâtre au XVIII^e siècle, sur la musique dans le théâtre déclamé, ainsi que sur les liens entre peinture et théâtre, entre roman et théâtre, entre sociabilité et écriture théâtrale. Elle s'intéresse aussi aux questions théoriques et pratiques liées à la reprise et à la recreation scénique d'opéras-comiques au XXI^e siècle.

Résumé : La mise en regard du livret de *L'Anneau perdu et retrouvé* écrit par Sedaine en 1764 et des partitions de quelques ariettes composées par La Borde pour la même pièce met en évidence la dimension collaborative du travail mené par le librettiste et le compositeur : le premier ménage une place à la musique et programme un spectacle « dramatico-musical » ; le second remanie le texte des ariettes pour créer des formes musicales susceptibles d'en souligner et d'en développer le sens. Il apparaît que les deux auteurs conjuguent leurs efforts, au service de la continuité dramatique et de l'efficacité d'un spectacle voué à saisir les sens du spectateur.

Mots-clés : continuité dramatique ; spectacle ; art dramatico-musical ; musique imitative ; comédie paysanne ; tableau ; entracte

Abstract : An examination of the Libretto for *L'Anneau perdu et retrouvé*, written by Sedaine in 1764, and the scores of several *ariettes* written by La Borde for the same play brings to light the collaborative aspects of the work of librettist and composer. While Sedaine made sure to create space for music and envisaged a true “drama with music” La Borde reworked the words of the songs to allow him to set them to music

that would both emphasize and extend the meanings of the texts. It seems that the two authors combined forces in service of dramatic and musical coherence and of the success of a drama that was designed to appeal directly to audience's senses.

Keywords: dramatic coherence; visual spectacle; music-drama; imitation in music / programme music, bucolic comedy; tableau; entracte

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.