



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



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

Il Charlton – 979-10-231-1592-5

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

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

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

Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine

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



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

© Sorbonne Université Presses, 2021

PDF complet – 979-10-231-1585-7

ePub – 979-10-231-1602-1

ISBN DES TIRÉS À PART EN PDF :

Polyphonies – 979-10-231-1586-4

Prélude – 979-10-231-1587-1

Ledbury – 979-10-231-1601-4

I Beaucé – 979-10-231-1588-8

I Fabiano – 979-10-231-1589-5

I Legrand – 979-10-231-1590-1

II Franková & Schang-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

LA « MARCHÉ DES CAPTIFS » DU *MAGNIFIQUE* : UN DÉFI DRAMATICO-MUSICAL

David Charlton

Le Magnifique de Jean de La Fontaine est paru dans ses *Nouveaux Contes* (1674), publication vite dénoncée, puis interdite par La Reynie, lieutenant-général de Police, le 5 avril 1675¹. À partir de 1714, les contes de La Fontaine ont été adaptés par divers auteurs de comédies ou d'opéras-comiques. Louis Fuzelier, par exemple, fait représenter *La Matrone d'Éphèse*, comédie en deux actes en prose avec vaudevilles, à la Foire Saint-Laurent de 1714². Entre 1714 et 1753 (date des *Troqueurs* de Joseph Vadé et Antoine Dauvergne), Clarence Brenner recense au moins onze adaptations de La Fontaine en opéras-comiques ; et de 1753 à 1773, époque des comédies mêlées d'ariettes, encore dix-sept adaptations³.

La Fontaine est présent dans la carrière de Sedaine dès l'origine, avec l'adaptation du *Conte d'une chose arrivée à Château-Thierry* sous le titre de *Blaise le Savetier* (Foire Saint-Germain, 1759), « opéra-comique⁴ » mis en musique par François-André Danican Philidor. Sedaine revient à La Fontaine avec *On ne s'avise jamais de tout*, dont Monsigny compose la musique (1761). Si l'adaptation des contes de La Fontaine est une pratique courante à l'Opéra-Comique, personne n'avait encore choisi *Le Magnifique*.

Le Magnifique de La Fontaine s'inspire de Boccace. L'intrigue est centrée sur « Un Florentin nommé le Magnifique », personnage également libéral et honnête : « Le Magnifique était un nom de guerre / Qu'on lui donna ; bien l'avait mérité⁵ ».

- 1 Jean de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*, éd. Alain-Marie Bassy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982, p. 459.
- 2 Louis Fuzelier, *La Matrone d'Éphèse*, dans *Théâtre inédit de Fuzelier*, BnF, Manuscrits, Fr. 9335 ; dans *Recueils de pièces du théâtre de la Foire et de parodies*, BnF, Manuscrits, Fr. 25480 ; et l'édition par Laure Thomsen et Françoise Rubellin dans *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, éd. Françoise Rubellin, Montpellier, Espaces 34, 2005, p. 83-141.
- 3 Clarence D. Brenner, *A Bibliographical List of Plays in the French Language, 1700-1789*, Berkeley, [University of California], 1947 ; *A Bibliographical List of Plays in the French Language, 1700-1789*, éd. Michael A. Keller, Neal Zaslav, New York, AMS Press, 1979 [nouvelle édition avec supplément musical] ; « Dramatizations of French Short Stories in the Eighteenth Century with Special Reference to the "Contes" of La Fontaine, Marmontel and Voltaire », *University of California Publications in Modern Philology*, t. 33, n° 1, 1947, p. 1-34.
- 4 Toujours sensible aux choix des mots pour ses descriptions génériques, Sedaine se méfie de l'expression « comédie mêlée d'ariettes ».
- 5 Jean de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*, éd. cit., p. 388.

Il a la réputation d'être généreux, galant, poli, et l'on dit que l'élue de son cœur serait « certaine femelle / De haut état » mariée à Aldobrandin, mais dont le nom ne sera jamais précisé. Aldobrandin, cet « Argus-là », a la faiblesse d'aimer recevoir des présents. Le Magnifique est en possession d'un « cheval d'amble⁶ / Beau, bien taillé », qu'il dénomme sa « haquenée ». Le nœud du conte et celui de l'opéra de Sedaine sont identiques : le Magnifique offre son cheval à Aldobrandin (qui le convoite ardemment) en échange d'une conversation de quinze minutes avec « Madame ». Le mari sera présent, mais à distance : il n'entendra rien. Par le biais d'un discours direct prononcé par le Magnifique (texte quasiment dramatique), La Fontaine fait comprendre que « Madame » a été contrainte au silence par son mari. Mais le Magnifique répond pour elle, et il arrange ainsi un rendez-vous : au cours d'une absence d'Aldobrandin, parti trois jours en voyage accompagné seulement de sa haquenée chérie, les amants satisfont leurs désirs.

130

Pour obéir aux convenances, à chaque fois qu'une histoire d'infidélité est en jeu, les adaptateurs de La Fontaine transforment les personnages mariés en célibataires. « Madame » devient ainsi Clémentine, seize ans à peine, dont le père Horace, « que l'on croit mort, a été capturé par des Turcs neuf ans auparavant pendant un voyage d'affaires », en compagnie de son valet Laurence⁷. En réalité, comme l'avoue l'« intrigant » Fabio (le majordome d'Aldobrandin) au dénouement du drame, c'est lui-même qui a fait vendre et revendre Horace et Laurence en Afrique du Nord, d'où ils sont partis pour l'Asie. Ce complot a permis à Aldobrandin de transférer ses meubles et ses biens dans la maison d'Horace sous couvert de l'amitié qu'il a pour lui, et de sa considération paternelle pour Clémentine. La générosité supposée d'Aldobrandin est confirmée en toute bonne foi par Alix, femme de Laurence et gouvernante de Clémentine, qui est fidèle à son maître et trouve très naturel que ce dernier, veuf de cinquante ans, ait l'intention de se marier avec la jeune orpheline. Mais par hasard, à l'église, Clémentine s'est trouvée tout récemment l'objet des regards ardents d'un jeune voisin, le Magnifique, celui-là même qui vient de payer une rançon pour libérer un groupe de captifs.

6 « Marcher à l'amble » veut dire « en levant conjointement à chaque pas les deux pattes du même côté », selon Alain-Marie Bassy (*ibid.*, p. 538).

7 « ALIX. — Quelques années ensuite votre mère mourut, alors votre père fut forcé de partir pour aller recueillir une succession. » (André-Ernest-Modeste Grétry, *Le Magnifique, comédie en trois actes mêlée d'ariettes*, Paris, Houbaut, [1773], p. 26, l, 1.) Pour une analyse approfondie de la situation sociale et psychologique des personnages introduits par Sedaine, voir l'article de Marie-Cécile Schang, « Quand la comédie tourne au drame : *Le Magnifique* de Sedaine et Grétry, une expérience dramaturgique aux accents shakespeariens », *Art & Fact, revue [...] de l'université de l'État à Liège*, n° 32, « Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières », 2013, p. 74-81.

Sedaine élabore donc tout un arrière-plan et invente toute une série de personnages qui ont chacun leur histoire et leur personnalité. Par un aménagement astucieux, il cherche à permettre au compositeur de faire valoir sa musique par tous les moyens possibles : des ariettes, des duos, des ensembles. Chaque acte arrive à un point culminant spécialement conçu pour être mis en musique. Acte I : le marché conclu entre le Magnifique et Aldobrandin, conseillé par Fabio ; acte II, la « Scène de la rose », nœud de l'intrigue, où le Magnifique déclare son amour et demande à Clémentine de répondre (si elle l'accepte) en laissant tomber la rose qu'elle tient à la main ; acte III : le dénouement, où Horace rencontre enfin sa fille pour la première fois depuis sa libération, où Aldobrandin demande la main de Clémentine, et où Fabio (menacé et soudoyé derrière les coulisses par Laurence) dénonce Aldobrandin et révèle l'hypocrisie et la duplicité de son maître.

COMPOSITION ET ÉTABLISSEMENT DE L'ŒUVRE

Sedaine a dû travailler avec plus d'un compositeur et a su tirer le meilleur parti de chacune de ses expériences. Philidor fut son premier collaborateur, Monsigny le deuxième. Lorsque Monsigny, après *Le Déserteur* (1769), ralentit son activité, le moment était propice pour une nouvelle collaboration car Grétry cherchait alors un autre dramaturge que Marmontel : « je craignais donc de rester sans poèmes, et je ne croyais pas devoir toujours refuser ceux qu'on me proposait, et qui me paraissaient bons⁸ ».

De son côté, Sedaine se souvient dans ses « Réflexions » :

Je fis représenter, en 1773, *Le Magnifique* en trois actes ; la musique est de M. Grétry. [...] [J]e crus pouvoir prier M. Grétry de faire cette pièce. Il voulut bien s'en charger. Elle n'a jamais eu le succès qu'elle peut avoir ; mes ouvrages demandent à être joués une douzaine de fois au moins, pour y mettre l'ensemble, et dès les premières représentations, la faible santé de M. [= Mme] Laruette en a fait supprimer le divertissement de la fin, nécessaire cependant au dénouement, et au complément du caractère du *Magnifique*. Dès la cinquième représentation, presque tous les rôles ont été doublés, ce qui enlève toute la tradition des répétitions. La scène *de la rose* a plu universellement ; cet ouvrage est resté au théâtre⁹.

8 André-Ernest-Modeste Grétry, *Réflexions d'un solitaire*, éd. Lucien Solvay, Ernest Closson, Bruxelles/Paris, G. Van Oest, 1919-1922, t. II, p. 106.

9 Michel-Jean Sedaine, « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'Opéra-Comique » [1778], dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Paris/Nancy, Tresse/chez l'auteur, 1843, t. IV, p. 513.

Ceci semble expliquer pourquoi la fin de la partition imprimée ne correspond pas à celle du livret. Celui-ci se termine avec trois strophes, des quatrains, chantés en l'honneur de la libération des esclaves grâce à la générosité du Magnifique. Ces strophes devaient être accompagnées d'une pantomime où les captifs, exprimant leur reconnaissance à l'égard du Magnifique, « *déposent leurs chaînes à ses pieds*¹⁰ ». Cet épisode aurait servi à réunir, en péroraison, les thèmes du caractère généreux du Magnifique, et celui de l'amour réciproque entre Clémentine et lui.

Pour remplacer ces strophes, les auteurs ont décidé, peut-être en désespoir de cause, de faire reprendre la marche qui concluait l'ouverture. Cette musique triomphale s'avère ainsi un agent organisateur : la fin de l'ouverture resurgit de façon « cyclique ». Nonobstant cette solution apparemment satisfaisante et logique, les livrets ultérieurs ont continué d'annoncer dans la dernière didascalie, comme dans la première édition, « *Ensuite le ballet et la contredanse*¹¹ ». La page de titre (dans des éditions diverses) porte la mention « *Terminée par un divertissement*¹² ».

132

Le Magnifique ne fut représenté que dix fois en 1773 à la Comédie-Italienne¹³, pas plus de quatre fois l'année suivante, mais compta soixante représentations au cours de la décennie 1773-1782¹⁴. Le 26 mars 1773, *Le Magnifique* fut donné à Versailles par les artistes de la Comédie-Italienne, précédé d'une répétition « au théâtre à 4 heures¹⁵ ». La personne – anonyme – qui était chargée de dresser les factures de cette troupe à l'usage des directeurs des Menus-Plaisirs, se plaisait à cette époque à indiquer la durée de chaque spectacle, et parfois même celle des opéras ou comédies représentés. D'après son témoignage, le 26 mars, *Lucile* de Marmontel et Grétry, suivie du *Magnifique*, auraient duré « deux heures et un quart » en tout¹⁶, soit 135 minutes, peut-être 50 minutes pour *Lucile* et 85 minutes pour *Le Magnifique*.

Le même document d'archive fait mention d'un ajout inattendu, mais révélateur, apporté à la liste manuscrite des chanteurs solistes du 26 mars. Il consiste en trois mots essentiels : « Un Tambour. Desbrosses ». Il s'agit sans doute de Robert Desbrosses, allemand de naissance, « musicien distingué et acteur de la Comédie-Italienne », compositeur du

10 Michel-Jean Sedaine, *Le Magnifique, comédie en trois actes, en prose et en vers, mise en musique, terminée par un divertissement*, Paris, Hérissant, 1773, p. 51.

11 *Ibid.*, p. 52.

12 Par exemple Michel-Jean Sedaine, *Le Magnifique, comédie en trois actes, en prose et en vers, mise en musique, [...] terminée par un divertissement*, Paris, Duchesne, 1774.

13 Clarence D. Brenner, *The Théâtre Italien: its Repertory, 1716-1793. With a Historical Introduction*, Berkeley, University of California Press, t. 63, 1961.

14 David Charlton, *Grétry and the Growth of Opéra-comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986, p. 121.

15 Paris, Archives nationales, O/1/3037, « Comédies et Concerts / Mémoires des officiers de la fruiterie du Roy des 4 Quartiers », [26 mars 1773].

16 *Ibid.*, « Comédies et Concerts / Comédie-Italienne / Quartier de Janvier », [26 mars 1773].

ballet *Le Mai* représenté dans ce théâtre en 1751¹⁷. La mention de ce musicien nous permet de mieux comprendre plusieurs comptes rendus, sommaires en eux-mêmes, concernant les représentations du *Magnifique* et la « Marche des captifs ». Si la presse a été bienveillante envers *Le Magnifique*, elle ne fournit guère de détails.

Le baron Grimm salue, quant à lui, « un des meilleurs ouvrages de M. Grétry ». Nonobstant la plainte de Sedaine à cet égard, il ne signale aucune absence de la part des acteurs principaux. Pourtant l'atmosphère générale ne semble pas avoir été très apaisée : « les Monsignistes sont fâchés que Sedaine ait travaillé avec un autre musicien que Monsigny et [...] les Marmontélistes sont fâchés que Grétry ait travaillé avec un autre poète que Marmontel. Ces deux cabales se sont réunies pour crier à tort et à travers¹⁸ ». Malheureusement Grimm n'écrit pas un mot sur la marche et le finale des captifs, se limitant au constat général que « [de] toutes les pièces de M. Sedaine [...] peut-être n'en a-t-il pas fait qui soit plus théâtrale¹⁹ ».

LE RÔLE DE LA MUSIQUE DESCRIPTIVE IMAGINÉE PAR SEDAINE

Pour prendre la mesure de l'ensemble des documents portant sur la mise en scène de cette « Marche des captifs », il faut retenir au moins six catégories de sources :

1. la première édition du livret de Sedaine, publiée en 1773²⁰ ;
2. la partition imprimée d'orchestre, dont la date exacte reste inconnue²¹ ;
3. le document des Menus-Plaisirs, aux Archives nationales, que nous venons de citer²² ;
4. le Registre de l'Opéra-Comique/Comédie-italienne n° 55, valable pour 1773-1774²³ ;
5. les comptes rendus des *Mémoires secrets* et du *Mercur de France* contemporains de la création ;
6. le témoignage de Grétry dans ses *Mémoires*, rédigé une quinzaine d'années plus tard²⁴.

17 Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880, t. I, p. 180. Desbrosses est né à Bonn d'après Joseph de La Porte, Jean-Marie Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. III, p. 142.

18 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. X, p. 210.

19 *Ibid.*, p. 209.

20 Michel-Jean Sedaine, *Le Magnifique, comédie en trois actes, en prose et en vers*, op. cit.

21 André-Ernest-Modeste Grétry, *Le Magnifique*, op. cit.

22 Paris, Archives nationales, O/1/3037, document cité.

23 BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Registres de la Comédie-Italienne et de l'Opéra-Comique, vol. 55.

24 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, An V [1797], t. I, p. 247-248. Une première édition des *Mémoires* date de 1789 : *Mémoires ou Essai sur la musique*, Paris, chez l'auteur, Prault, Desoer, 1789.

Chacun de ces documents est à prendre en compte. Les journalistes proposent une perspective forcément incomplète, alors que Sedaine a conçu un plan rigoureux, à l'échelle de l'ouvrage. Il a en effet imaginé de confier une fonction dramaturgique cohérente à des musiques propres à suggérer la présence des captifs d'un bout à l'autre de la pièce. Les captifs eux-mêmes ne pouvaient pas chanter, les autorités ayant proscrit les rôles véritablement dramatiques pour les chœurs. L'agencement de l'intrigue est ainsi lié à cette « Marche des captifs » : l'action continue pendant les deux entractes, et encore après le dénouement (bien que ce projet de conclusion n'ait été réalisé que partiellement, nous l'avons vu). L'arrière-plan de l'intrigue est en quelque sorte exposé pendant l'ouverture, dont le rôle original spécifié dans le livret est d'exprimer « le bruit » et les musiques typiques d'un moment de célébration publique. La « Marche des captifs », qu'elle ait été imaginée par le public à la seule audition de l'ouverture, ou effectivement réalisée sur la scène, était censée continuer à se dérouler hors-scène, même après cette introduction orchestrale. Parallèlement à l'intrigue principale se poursuit alors cette procession invisible, mais par instants audible, des captifs. Horace et Laurence réussissent à se détacher de leur cortège pour entrer sur scène à l'acte II et à l'acte III. Ils seront alors capables d'agir et d'influer sur le dénouement lui-même.

La première édition du livret, précédée d'un avertissement, a été préparée par Sedaine pour être publiée avant la création de l'œuvre à la Comédie-Italienne, le 4 mars 1773. Elle nous semble donc avoir été disponible en vente immédiate auprès du public, soit au théâtre, soit chez Sedaine²⁵. Malheureusement Sedaine ne souffle mot de la « Marche des captifs » dans cet Avertissement ; il ne fait allusion qu'au mal qu'il s'est donné pour la musique en général, et regrette implicitement que les techniques qu'il avait inventées pour mettre en valeur la musique n'aient pas été comprises :

Si cet ouvrage réussit, je dois encore être bien modeste : le musicien enlève, et mérite toujours la plus grande partie des éloges. Il faut quelque réflexion pour s'apercevoir du soin avec lequel l'auteur du drame écarte les moyens de paraître aux dépens de son associé, comme il se replie, comme il s'efface, combien enfin il a fait de sacrifices pour n'être que le piédestal de la statue qu'il lui élève²⁶.

²⁵ Approbation et Permis d'imprimer accordés en février. Concernant les pratiques de publication et de vente chez Sedaine, voir 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. 218.

²⁶ Édité *ibid.*, p. 260.

L'une de ces inventions ingénieuses fut de déguiser le fait que les captifs ne pouvaient pas constituer un ensemble s'exprimant musicalement par sa propre voix. Ailleurs, à l'Opéra de Paris, les chœurs en mouvement étaient à la mode. À la Comédie-Italienne, de tels moyens restaient formellement interdits : la toute première condition du bail signé en 1766 entre les sociétaires et l'Opéra prévoyait ainsi pour les Comédiens-Italiens : « De ne pouvoir [...] insérer dans aucune [*sic*] pièces nouvelles aucuns chœurs simples ou composés, de manière que ledit Spectacle de l'Opéra-Comique ne puisse avoir, en façon quelconque, la forme de l'Opéra, soit Français, soit Italien²⁷. » La contrainte pour un compositeur était encore plus rigide : « De ne faire [...] aucun usage [...] d'aucune sorte de Musique des Ouvrages représentés à l'Opéra, ou qui pourraient dans la suite y être représentés²⁸ ».

Examinons les didascalies de Sedaine transmises par le livret : « *L'ouverture exprime les mouvements, le bruit, les morceaux de musique qui peuvent accompagner une marche de Captifs*²⁹. » Notons en passant que nulle part nous ne rencontrons la formule « *la toile se lève* ». Aucun tableau vivant n'est préconisé ici. Sedaine ajoute à sa didascalie initiale la mention « *et dans un instant indiqué de l'ouverture* », pour préciser l'entrée en scène de Clémentine et Alix qui s'effectue pendant que la musique de l'ouverture – toujours selon les plans de Sedaine – se poursuit ou s'interrompt. C'est à ce moment qu'Alix prononce les mots (parlés) : « Venez, Mademoiselle, nous les verrons beaucoup mieux passer, en regardant par cette fenêtre³⁰ ». Ceci explique au public dans la salle la signification de la musique pittoresque jouée dans la première section de l'ouverture, en *sol* majeur ; elle commence de façon assez extraordinaire, avec un *solo* de tambour. Lorsque les deux femmes sont à la fenêtre, Sedaine ajoute encore une didascalie : « *L'ouverture continue*³¹ ».

Sedaine laisse au compositeur le soin de résoudre les problèmes d'enchaînement entre la conclusion de l'ouverture et le commencement du duo initial, « *Ah! c'est lui, c'est lui, c'est lui* ». Parce qu'il n'avait compté que sur une ouverture descriptive, le moment exact où Alix doit apercevoir son mari n'est pas spécifié. Mais on doit supposer que le défilé de « captifs » continue hors-scène et se termine pendant ce duo,

27 « Bail et concession pour 18 années, à commencer au premier Janvier 1767, du Privilège de l'Opéra-Comique, par Mrs Rebel et Francœur, directeurs de l'Académie-Royale de Musique, à Messieurs les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi. 29 Janvier 1766 », Archives nationales AJ/13/3, dossier II, p. [4].

28 *Ibid.*

29 Michel-Jean Sedaine, *Le Magnifique*, *op. cit.*, p. [5].

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

car Alix, « pendant la ritournelle » (ce mot se réfère aux mesures ultérieures du duo) « retourne à la fenêtre » et confirme qu'« Ils sont passés³² ».

Pour couvrir le temps supposé se dérouler entre le trio du marché conclu (acte I, scène 7), et le retour de Laurence à la maison (hors-scène) à l'acte II, scène 1, Sedaine demande non seulement une reprise de la musique de l'ouverture (toujours pour évoquer le cortège dans les rues) mais aussi un enchaînement dramatico-musical complexe : « Dans la ritournelle [ultime] de ce morceau [le trio de l'Acte I, scène 7], se liera l'ouverture en sourdine, le son en augmentera par degrés, il exprimera le bruit et les instruments d'un cortège qui passe ; ils [Aldobrandin, Fabio et le Magnifique] écoutent tous trois³³ ». Ensuite, le Magnifique, dont la générosité envers les captifs ou esclaves n'est pas encore connue, propose dans un dialogue parlé que l'on descende sur la place. Tout le monde sort, puis une musique diégétique se fait de nouveau entendre : « Alors on reprend des parties de l'ouverture. Fin du premier acte³⁴ ». Par l'unité des moyens proposés, les effets de glissements induits au niveau des liaisons dramatiques, le procédé est remarquable et semble anticiper des réalisations scénographiques ou cinématographiques bien postérieures.

136

De la même façon, le deuxième entracte musical est lié au dialogue qui le précède, tout en représentant l'écoulement d'un temps fictif en même temps que certains événements qui produisent un écho subtil avec le conte de La Fontaine. Après leur entrevue durant la célèbre scène de la rose, et toujours accompagnés par la musique, le Magnifique et Clémentine quittent le théâtre séparément. Le dialogue parlé qui conclut la scène 12 de l'acte II est très bref : Aldobrandin entend les trompettes qui annoncent une course de chevaux et, sans hésitation, demande à Fabio de lui amener sa « haquenée », le prix qu'il a gagné. L'entracte, aussitôt, doit peindre « la course des fanfares³⁵ ». Sa fonction est encore double : c'est pendant l'éloignement d'Aldobrandin à cheval que Laurence et Horace vont préparer leur retour définitif, qui va amener la défaite du Florentin.

L'objet d'une cérémonie de libération pour terminer *Le Magnifique* serait d'unir les espaces parallèles de la vie publique et de la vie privée, car la victoire du Magnifique concerne les deux. Celui qui a conquis Clémentine par sa magnanimité et non par intrigue gagne aussi un statut social. Ce dénouement inattendu peut évoquer certaines références à des questions politiques et au fonctionnement de l'espace public, que Sedaine a voulu intégrer également dans *Aline, reine de Golconde* et dans *Le Déserteur*.

32 *Ibid.*, p. 6.

33 *Ibid.*, p. 19.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, p. 36.

Dans la première pièce, il a développé son thème probablement « sous l'influence conjointe des cercles du pouvoir et des philosophes³⁶ ». Dans *Le Déserteur*, il se fait le reflet d'une position progressiste concernant le droit de punir, dans le cadre d'un débat très vif à l'époque et alimenté par des personnalités comme Montesquieu, le comte de Saint-Germain, Voltaire, d'Holbach, etc.³⁷.

LA PARTITION ET LE COMPOSITEUR

La préparation et la publication d'un livret relèvent de la responsabilité du dramaturge. La production d'une partition gravée reste un processus à part, mené à terme par le compositeur et son éditeur. Le temps qui s'écoule entre la première représentation et la parution d'une partition gravée dépend des circonstances mais un intervalle de quelque six semaines semble le délai minimal, sauf exception. Le contenu de cette partition est du ressort du compositeur. Si les didascalies que Sedaine intègre dans le livret publié sont essentielles, celles que l'on trouve dans les partitions de ses collaborateurs ne sont pas moins significatives. À la tête de l'ouverture du *Magnifique*, la partition porte la mention suivante :

ACTE I. / SCENE PREMIERE / OUVERTURE qui représente aux spectateurs une procession de captifs, qui est censée passer derrière la maison. Tambour, timballe, cors, et trompettes derrière le théâtre. [Sous la portée supérieure de la partition :] Tambour dans l'éloignement³⁸.

L'indication « *qui est censée passer derrière la maison* » fait référence au lieu de la scène mentionné plus haut sur la partition, tout comme dans le livret : « *La scène est à Florence dans la maison [ou quelquefois dans l'hôtel] d'Horace* ». Ce n'est qu'à la fin de la partition imprimée que le lecteur attentif tombe sur plusieurs indications beaucoup plus riches. Ici, sur la première page, c'est la seule mention d'instruments « *derrière le théâtre* » qui concrétise la conception de Sedaine. Grétry répond au défi par une musique descriptive, ayant pour but d'évoquer un cadre historique (le xv^e siècle), un espace géographique (Florence), et un événement public (la libération des captifs durant la cérémonie de l'acte III qui utilisera une section de l'ouverture).

36 Manuel Couvreur, « *Aline, reine de Golconde* : une bergère d'opéra-comique à l'Académie Royale de Musique », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797, op. cit.*, p. 76.

37 Adrienne D. Hytier, « The Decline of Military Values: The Theme of the Deserter in Eighteenth-Century French Literature », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, n° 11, 1982, p. 147-162.

38 André-Ernest-Modeste Grétry, *Le Magnifique, op. cit.*, p. 1.

Une partition gravée est, à l'époque, un objet utilisé par diverses troupes, non seulement en France mais aussi à l'étranger. Chacune adaptera cette ouverture à son gré : la musique programme des effets à la fois sonores et visuels. Par exemple, la possibilité de faire jouer quelque chose « *derrière le théâtre* » n'a guère de sens si l'ouverture est jouée en concert (ou si elle est enregistrée). Les didascalies supplémentaires qui apparaissent plus loin dans la version imprimée de l'ouverture portent plutôt sur son exécution à la Comédie-Italienne.

On trouve ainsi, entre l'*Allegro en sol* majeur et l'*Andante en mi* mineur (qui cite le vaudeville *Vive Henri IV*) : « *le Tambour bat seul un instant dans l'éloignement et il continue pendant la marche suivante*³⁹ ». Entre l'*Andante en mi* mineur et un *Tempo giusto* contenant une musique en contrepoint « ecclésiastique » mêlée de fragments annonçant la marche suivante en *mi* majeur et d'éléments de fanfares tirées de l'*Allegro* initial en *sol* majeur : « *Le Tambour bat seul encore un instant toujours dans l'éloignement et il continue pendant les chœurs suivants*⁴⁰ » (nous traiterons plus loin la question des « chœurs »). Enfin entre ce morceau composite et la marche en *mi* majeur : « *Le tambour bat seul encore un instant, et il continue avec la marche qui commence très fort et qui diminue jusqu'au pianissimo*⁴¹ ».

L'ouverture, si l'on considère son plan général, commence *piano* et finit *pianissimo* : le théâtre alors peut être vide. Mais la coordination interne entre la musique des quatre différentes sections et les spectacles possibles sur la scène reste fort incertaine : les livrets de mise en scène n'existaient pas encore.

Pour apporter un éclairage, sans doute incomplet, sur la réalisation des idées de Sedaine, il convient d'évoquer ici un document bien postérieur : les *Mémoires* de Grétry. Celui-ci seul nous permet de comprendre comment le compositeur a fait entrer dans le processus un élément en apparence étranger à Sedaine : les prêtres. Nulle part, en effet, ni dans le livret, ni dans la partition, il n'est fait mention de prêtres. Ce nouvel élément dramaturgique est vraisemblablement apparu au moment des répétitions, lors d'une modification de l'ouverture. Grétry affirme dans ses mémoires, en 1789, puis en 1797 : « Il était écrit à la tête du poème : *pendant l'ouverture, on verra passer derrière la scène une procession de captifs ; on entendra le chant des prêtres*⁴² ». Le compositeur, à l'évidence, cite le livret de mémoire, mais se souvient de la présence de Sedaine, car, ajoute-t-il, « c'est d'après cet avis de l'auteur, que je commençai l'ouverture

39 *Ibid.*, p. 12.

40 *Ibid.*, p. 13.

41 *Ibid.*, p. 14.

42 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires, op. cit.*, 1789, t. I, p. 292 et *Mémoires, op. cit.*, [1797], t. I, p. 247-248.

par une espèce de fugue, ou musique de motet un peu mitigée ». Ses *Mémoires* se poursuivent ainsi :

Faire entendre ensuite un contre-point désignant absolument les chants d'église, me semblait périlleux à l'Opéra-comique. Que faudrait-il faire passer dans l'âme des spectateurs, me disais-je, pour que, sans étonnement, ils pussent entendre des cantiques ? L'air de *Henri IV* me vint heureusement à l'esprit ; je saisis cette idée, et sur l'air *Vive Henri quatre, / Vive ce roi vaillant...* j'ajoutai un second air chantant, pour qu'il y eût quelque chose du compositeur ; les prêtres se présentèrent ensuite et furent très bien reçus du public⁴³.

Si Grétry a donc été obligé de résoudre le problème décrit ici, celui d'imaginer une musique appropriée à un cortège dans lequel des prêtres devaient apparaître, ce « péril » a dû se manifester avant que sa participation ne se concrétise. Peut-être ces prêtres sont-ils apparus, avec l'accord de Sedaine, au cours de discussions portant sur les défilés de personnages en costumes dans plusieurs œuvres montées depuis 1767 par l'Académie royale de musique, et notamment dans la récente *Adèle de Ponthieu*⁴⁴. Les chœurs en mouvement y jouaient un rôle important, et l'œuvre tint la scène jusqu'au 24 janvier 1773, en alternance avec *Aline, reine de Golconde*⁴⁵. La fonction des chœurs à l'Académie, ou celle du défilé à la Comédie-Italienne, était de procurer une touche de couleur locale tout en faisant apparaître sur la scène un corps constitutif de la société. Pourtant, une didascalie notée à la fin de la partition, que nous citerons en détail plus loin, atteste la présence dans *Le Magnifique* non de prêtres, mais de groupes de « Captifs », « Peuples », « Soldats », « Instruments » et « jeunes Filles ». Cette mise en scène, sans doute coûteuse, témoigne de la volonté de Sedaine d'insérer une dimension publique, voire grandiose, dans la fable de La Fontaine. Cette même volonté, de plus en plus évidente, se manifeste tout au long de la mutation du répertoire de ce théâtre durant les vingt-cinq années qui précèdent 1789, et bien après⁴⁶.

Ce n'est qu'après avoir fait état de sa propre curiosité à l'égard « des cérémonies d'église », que notre compositeur explique comment il a pu répondre au défi posé par

43 *Ibid.*, p. 248.

44 Les chœurs étaient costumés dans cet opéra novateur, donné pour la première fois en décembre 1772, livret de Razins de Saint-Marc, partition de Pierre Montan Berton et de Benjamin de La Borde. *Aline, reine de Golconde* de Sedaine et Monsigny (1766) constitue un cas semblable. Voir David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*, Cambridge, Cambridge UP, 2013, p. 372-375.

45 Solveig Serre, *L'Académie royale de musique (1749-1790)*, thèse sous la dir. d'Alain Cabantous, École nationale des chartes, 2005, t. 3, p. 810.

46 Julia Doe, « *Opéra-comique* on the Eve of Revolution: Dalayrac's *Sargines* and the Development of "Heroic" Comedy », *Journal of the American Musicological Society*, t. 68, n° 2, 2015, p. 317-374.

Sedaine qui voulait que l'ouverture évoquât « *les mouvements, le bruit, les morceaux de musique qui peuvent accompagner une marche de captifs* ». Sa solution dans la troisième section de l'ouverture (le *Tempo giusto*) fut aussi étonnante que la demande du livret était hardie :

L'artiste seul a intérêt de considérer de près la nature. Pendant qu'une procession passait, j'avais observé une espèce de cacophonie, naturelle lorsqu'on entend plusieurs chants à la fois [...] ce qui forme dans l'éloignement un ensemble caractéristique, quoique désagréable à l'oreille. Peu de personnes, je crois, ont remarqué ce mélange dans l'ouverture du *Magnifique*⁴⁷.

140 Mais pourquoi n'a-t-on pas remarqué ces musiques discordantes, superposées ? Si l'imagination de Grétry anticipe à ce point sur les procédés à venir aux XIX^e et XX^e siècles (on pense à Hector Berlioz ou à Charles Ives), sa partition en revanche n'a pas soulevé sur le moment de désapprobation générale : la raison en est probablement l'inattention d'un public distrait par un spectacle *visuel* riche et intéressant.

Dans une étude aussi approfondie que nuancée, Patrick Taïeb a étudié l'esthétique et la pratique de l'ouverture chez Grétry. Nous lui empruntons ce propos consacré au *Magnifique*.

Dans le premier mouvement de l'ouverture, intitulé « *Fuga* », Grétry annonce le cadre historique de la pièce : Florence, au XVI^e siècle. La fugue, procédé totalement décrit à Paris dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, était le meilleur moyen de transporter l'auditeur dans un passé qu'il associait historiquement à cette forme surannée. [...] [Grétry adopte donc] une forme sonate et [...] un langage conforme au goût du public [...]. Ce que le compositeur donne à entendre au spectateur, ce n'est pas une fugue, mais l'idée de la fugue ; ce n'est pas la chose même, mais la chose pensée⁴⁸.

C'est après cet *Allegro* de 314 mesures que la partition signale l'entrée en scène d'Alix et de Clémentine. L'attention des spectateurs restant attirée vers le hors-scène suggéré par la continuation des battements du tambour, Grétry propose son *Andante*, où la musique de *Vive Henri IV* évoque le passé historique d'une façon non moins métaphorique, mais plus directe.

Le fait, mentionné dans les *Mémoires*, que « les prêtres se présentèrent ensuite et furent très bien reçus du public » est aussi intéressant que la référence aux « chœurs » à

47 André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, op. cit., [1797], t. I, p. 249.

48 Patrick Taïeb, *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris, Société française de musicologie, 2007, p. 51-52.

l'endroit correspondant de la partition (page 13). Grétry y précise : « *pendant les chœurs suivants* ». Autant dire que les fragments de plain-chant confiés aux parties basses, et les imitations fuguées, représentaient les voix de ces chœurs d'hommes – celles-là même qui étaient interdites par les autorités⁴⁹.

D'autres questions se posent encore. On peut se demander à quel moment exactement de l'ouverture, et donc dans la marche représentée, Alix discerne la figure de son mari, Laurence. Aucune musique, contrastante ou illustrative, ne semble souligner de manière évidente ce moment crucial. La reconnaissance reste subordonnée aux mouvements des foules visibles sur la scène ou imaginées. L'événement lui-même a bien lieu, cependant : ce qui est évident à la fin de la partition, même si cela ne l'est pas dans les *Mémoires* de Grétry.

Quasiment cachée à la dernière page de la partition, en effet, une longue didascalie non signée semble nous livrer la description de ce qui se passa au théâtre sous les yeux du public, le 4 mars 1773 (et à la Cour le 26 mars). C'est à la fois un avis aux lecteurs, et un rapport informel d'un dispositif scénique, sous forme de prescription :

AVIS. Si on désire employer l'ouverture de manière qu'elle donne plus de mouvement à la pièce : à la levée de la toile le théâtre représentera une place publique qui communique à plusieurs rues ; sur un des côtés un grand hôtel, dont la façade aura sur l'angle un grand balcon sur lequel seront vues Alix et Clémentine.

Le cortège des captifs sera composé de peuples, de soldats, de groupes d'instruments, de jeunes filles tenant les captifs attachés avec des chaînes de fleurs, etc.

Pendant l'ouverture ce cortège sortira d'une rue, passera dans cette place, et entrera dans une autre rue. Lorsque Laurence paraîtra, il regardera l'hôtel où est Alix, qui marquera sur le balcon la plus grande surprise, elle sortira du balcon, ainsi que Clémentine. À la fin de l'ouverture, le théâtre changera, ainsi qu'il est dit, et la pièce commencera par le duo, « Ah c'est lui, c'est lui », etc.

Les mêmes captifs peuvent revenir après le chœur [*le dernier ensemble, scène 6 de l'acte III*] sur la dernière marche de l'ouverture ; Clémentine et le Magnifique les délivrent de leurs chaînes. Cette action a fourni à Paris un ballet très intéressant⁵⁰.

Il me semble logique de différer ce moment de reconnaissance vers la fin de l'ouverture, par exemple au début de la marche finale en *mi* majeur (citée par le

49 Faisaient-ils semblant de chanter ?

50 La présence de costumes turcs est suggérée par le détail suivant : « Payé pour des babouches aux deux enfants dans le ballet du magnifique suivant l'arrêté du 10 mars : 7¹ » : Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Registre de l'Opéra-Comique, vol. 54 (1772-1773), mars 1773, Mandement n° 6.

compositeur en *ré* majeur [!] dans ses *Mémoires*⁵¹). C'est ici que « la musique militaire, qui est censée être arrivée à l'endroit des spectateurs, commence avec force⁵² ». Le suspens ainsi maintenu, Alix et Clémentine pourraient se retirer du balcon, après quoi le défilé général quitterait la scène également, la musique diminuant peu à peu, jusqu'à sa résolution dramatique dans le Duo n° 1. Cette musique servirait alors à exprimer l'émotion extrême de la gouvernante.

Un élément reste à élucider : la présence du tambour, Desbrosses, identifiée uniquement grâce aux archives. C'est le compte rendu des *Mémoires secrets* qui nous avise fortuitement de son rôle, celui d'un lien essentiel entre le spectacle, le tableau vivant et la précision musicale voulue par Grétry :

5 mars 1773 : [...] Depuis longtemps le public n'avait rien vu de ces deux auteurs et s'est porté en foule à ce spectacle. [...] On ne peut reprocher à l'auteur de la musique qu'une trop grande abondance de richesses harmoniques ; elle devient fatigante pour l'auditeur ; d'ailleurs il n'y a point assez de variété. Le meilleur de l'ouvrage dans l'un et l'autre genre est l'ouverture qui est en action ; elle commence par une marche de captifs, où il y a beaucoup d'art, de goût et de symphonie. C'est un coup de tambour qui donne le signal, et a paru une nouveauté heureuse⁵³.

Le document d'archive que nous avons cité semble confirmer que Robert Desbrosses, un musicien expérimenté, avait la responsabilité de la coordination rythmique entre la fosse et la scène, au long d'une ouverture que Patrick Taïeb nous assure être « la plus longue » que Grétry « ait jamais composée⁵⁴ ». Le fait que son nom apparaisse avec les solistes laisse à penser que Desbrosses devait être costumé :

Le Magnifique	Clairval
Aldobrandin	Laruelle
Horatio [<i>sic</i>] père de Clémentine	Suin
Fabio	Trial
Laurence, Valet d'Horatio	Nainville
Un Tambour	Desbrosses ⁵⁵

⁵¹ André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires*, *op. cit.*, [1797], t. I, p. 249.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Louis Petit de Bachaumont *et al.*, *Mémoires secrets*, éd. Christophe Cave, Jean Oudart, t. IV, Années 1771-1774, Paris, Champion, 2010, p. 298. Ce compte rendu fut publié comme une addition, dans le vol. XXIV de l'édition originale, *Mémoires secrets*, Londres, Adamson, 1784.

⁵⁴ Patrick Taïeb, *L'Ouverture d'opéra en France...*, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁵ Paris, Archives nationales, O/1/3037. Je transcris la colonne de gauche. À droite sont les noms de [Mme] Laruelle (rôle de Clémentine) et [Mme] Bérard (rôle d'Alix).

On devine que Desbrosses assumait la responsabilité de la direction des instruments supplémentaires, soit sur la scène, soit derrière le théâtre. Parmi les « groupes d'Instruments », les cuivres en fanfare, dont la musique est notée dans la première section de la marche, ont peut-être joué sur la scène. Ou peut-être avait-on introduit de faux instruments, correspondant aux éclats des cors et trompette(s) « *derrière le théâtre* » (mesures 55, 251)?

À Paris, tout au moins, les Comédiens-Italiens autorisèrent des frais pour les « trompettes qui ont sonné dans le Magnifique suivant le mandement du 8 mai ... 66 l.⁵⁶ ». Et même si l'œuvre ne se termine pas avec toute l'amplitude désirée par Sedaine, au moins les responsables de la Comédie-italienne ont-ils respecté la fonction dramatico-musicale du cortège et des musiques ainsi associées : un cadre ingénieux mêlant des éléments littéraires, visuels, musicaux et moraux.

⁵⁶ Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, Registres de l'Opéra-Comique, vol. 55 (1773-1774), mai 1773, Mandement n°4.

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Paris, Archives nationales

AJ/13/3, dossier II, non paginé [p. 4]. « Bail et concession pour 18 années, à commencer au premier Janvier 1767, du Privilège de l'Opéra-Comique, par Mrs Rebel et Franceur, directeurs de l'Académie-Royale de Musique, à Messieurs les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi. 29 Janvier 1766 »

O/1/3037, « Comédies et Concerts / Mémoires des officiers de la früiterie du Roy des 4 Quartiers », [26 mars 1773], « Comédies et Concerts / Comédie-Italienne / Quartier de Janvier », [26 mars 1773].

Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra

144 Registres de la Comédie-Italienne et de l'Opéra-Comique, vol. 54 (1772-1773), mars 1773, Mandement n° 6, vol. 55 (1773-1774), mai 1773, Mandement n° 4.

Source musicale

GRÉTRY, André, *Le Magnifique, comédie en trois actes mêlée d'ariettes*, Paris, Houbaut, [1773].

Sources littéraires

FUZELIER, Louis, *La Matrone d'Éphèse*, dans *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, éd. Françoise Rubellin, Montpellier, Espaces 34, 2005, p. 83-141.

GRÉTRY, André-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, An V [1797], 3 vol.

—, *Réflexions d'un solitaire*, éd. Lucien Solvay, Ernest Closson, Bruxelles/Paris, G. Van Oest, 1919-1922, 4 vol.

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 FONTAINE, Jean de, *Contes et Nouvelles en vers*, éd. Alain-Marie Bassy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982.

LA PORTE, Joseph de, CLÉMENT, Jean-Marie, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 vol.

SEDAINE, Michel-Jean, *Le Magnifique, comédie en trois actes, en prose et en vers*, Paris, Hérisant, 1773.

—, « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'Opéra-Comique » [1778], dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Paris/Nancy, Tresse/chez l'auteur, t. IV, 1843, p. 501-516.

Études

- BRENNER, Clarence D., « Dramatizations of French Short Stories in the Eighteenth Century with Special Reference to the “Contes” of La Fontaine, Marmontel and Voltaire », *University of California Publications in Modern Philology*, t. 33, n° 1, 1947, p. 1-34.
- , *A Bibliographical List of Plays in the French Language, 1700-1789*, Berkeley, [University of California], 1947.
- , *The Théâtre Italien: its Repertory, 1716-1793. With a Historical Introduction*, Berkeley University of California Press, 1961.
- , *A Bibliographical List of Plays in the French Language, 1700-1789*, éd. Michael A. Keller, Neal Zaslaw, New York, AMS Press, 1979 [nouvelle édition avec supplément musical].
- CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880, 2 vol.
- CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of Opéra-comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986.
- , « 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. 196-272.
- , *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*, Cambridge UP, 2013.
- CHARLTON, David et LEDBURY, Mark (dir.), *Michel-Jean Sedaine (1719-1797). Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- COUVREUR, Manuel, « *Aline, reine de Golconde*: une bergère d'opéra-comique à l'Académie royale de musique », dans David Charlton et Mark Ledbury (dir.), *Michel-Jean Sedaine, 1719-1797: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 71-96.
- HYTIER, Adrienne D., « The Decline of Military Values: The Theme of the Deserter in Eighteenth-Century French Literature », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, n° 11, 1982, p. 147-162.
- SCHANG, Marie-Cécile, « Quand la comédie tourne au drame: *Le Magnifique* de Sedaine et Grétry, une expérience dramaturgique aux accents shakespeariens », *Art & Fact, revue [...] de l'université de l'État à Liège*, n° 32, « Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières », 2013, p. 74-81.
- SERRE, Solveig, *L'Académie royale de musique (1749-1790)*, thèse sous la dir. d'Alain Cabantous, École nationale des chartes, 2005.
- TAÏEB, Patrick, *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris, Société française de musicologie, 2007.

David Charlton est l'auteur d'une thèse sur la musique orchestrale pendant la Révolution et le Premier Empire. Depuis, ses recherches se sont développées jusqu'à Hector Berlioz et le grand opéra notamment. Il travaille actuellement à un livre sur l'évolution de l'opéra-comique. Il a édité les troisième et quatrième symphonies redécouvertes d'Étienne Méhul, les écrits musicaux d'E.T.A. Hoffmann, traduits par Martyn Clarke, et récemment publié *The Music of Simon Holt*. Il est aussi l'auteur de *Grétry and the Growth of Opéra-Comique* (Cambridge UP, 1986) et *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism* (Cambridge UP, 2012).

David Charlton est professeur émérite d'histoire de la musique à Royal Holloway, Université de Londres.

146

Résumé : La vision théâtrale de Sedaine englobait l'histoire, la musique, les idées, le mouvement. Pour *Le Magnifique*, il enrichit le conte de La Fontaine d'un arrière-plan dans lequel l'esclavage, la déloyauté et la générosité sont dévoilés peu à peu. Cependant, Sedaine assure l'unité théâtrale de sa vision en envisageant un retour de captifs libérés, dont la présence en défilé serait révélée par la musique. Les indications initiales du livret de Sedaine furent interprétées par Grétry d'une façon assez élaborée ; finalement la Comédie-Italienne entreprend la réalisation scénique de ce défilé de captifs. Des documents divers, rassemblés, nous permettent de mieux comprendre la totalité de cette réalisation.

Mots-clés : La Fontaine ; Grétry ; Comédie-Italienne ; ouverture ; mise-en-scène ; didascalies ; musique descriptive ; sources

Abstract: Sedaine's vision of musical theatre was nothing if not original. For La Fontaine's Tale, *Le Magnifique*, he added a new character: Horace, the heroine's long-lost father, who is among a band of freed captives released through the generosity of the Magnifique. To unify the diverse elements, Sedaine first imagined an overture which should convey a sound-image of the captives arriving in procession. Grétry responded to this in a quite complex, lengthy way, and in the end the Comédie-Italienne created a staged procession which had to be co-ordinated by a costumed musician with a drum: Robert Desbrosses.

Keywords: La Fontaine; Grétry; Comédie-Italienne; ouverture; staging; stage directions; descriptive music; sources

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-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.