



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



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

| Beaucé – 979-10-231-1588-8

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

PREMIÈRE PARTIE

Le dialogue des genres

SEDAINE ET LA PASTORALE : PERMANENCE ET PLASTICITÉ D'UNE TRADITION

Pauline Beaucé

Dès le milieu du XVIII^e siècle, nombreux sont les dramaturges et les commentateurs de la vie théâtrale à souligner l'omniprésence des thématiques pastorales dans les formes spectaculaires. Nougaret en témoigne dans son *Art du théâtre*, publié en 1769, lorsqu'il consacre un chapitre à la pastorale dramatique et explique :

Nous la plaçons sur trop de théâtres à la fois, [...] nous la forçons de paraître dans la comédie, dans la tragédie même et dans l'opéra sérieux et bouffon [comprendre opéra-comique]. Il faut qu'elle se replie, se dénature, pour se montrer sous tant de formes différentes : son genre se corrompt, s'épuise, s'anéantit à la fin¹.

Cette assertion permet de saisir toute la difficulté qu'il peut y avoir à délimiter les contours génériques des pastorales sur les scènes françaises, qui se définissent minimalement comme des pièces dans lesquelles agissent des bergers et des bergères. Le terme *bergerie* est aussi utilisé au XVIII^e siècle pour décrire ces pièces aux thématiques champêtres². La pastorale semble échapper à une définition plus stricte, « il s'agit d'un milieu, d'une atmosphère, d'un déguisement conventionnel qui, théoriquement, pourraient se retrouver dans n'importe quel genre littéraire³ ». Jean-Louis Haquette, auteur d'une importante étude sur la poésie pastorale, affine cette définition en expliquant que la pastorale n'est « ni un genre, ni un mode littéraire, mais plutôt une tradition. Nous entendons par tradition, un ensemble de textes, regroupés, parce qu'ils ont des dénominateurs communs⁴ ». La pastorale s'enracine dans une situation archétypale que Paul Alpers qualifie d'« anecdote représentative » : l'échange de chant entre des bergers⁵. Cette situation engendre les différentes formes artistiques

- 1 Jean-Baptiste Nougaret, *De l'art du théâtre en général*, Paris, Cailleau, 1769, t. I, Livre V, chap. 4, p. 65-66.
- 2 Voir par exemple, Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], éd. Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 209 et s.
- 3 Daniela Dalla Valle et al., s.v. « Pastorale, genre littéraire », dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 2001, p. 565.
- 4 Jean-Louis Haquette, *Échos d'Arcadie. Les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 14.
- 5 Paul Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

de la pastorale, reçoit des significations variées et forme une tradition « qui porte la valeur intemporelle de la pastorale et qui constitue le véritable lieu politique de son analyse⁶ », exploré pour les XVI^e et XVII^e siècles par Laurence Giavarini. Encore au XVIII^e siècle, la pastorale frappe par l'apparente contradiction qui existe entre la simplicité de son imaginaire et la complexité des débats esthétiques, des réflexions politiques, économiques voire écologiques (physiocratie, agromanie) dans lesquelles elle s'inscrit⁷.

62 Sedaine fait partie des dramaturges et poètes qui investissent la pastorale dès le début de leur carrière. Les thèmes propres à cette tradition irriguent son œuvre, même si deux pièces seulement sont sous-titrées « pastorale » : *Anacréon* (1754/1758) et *Thémire* (musique de Duni, 1770). Sedaine emploie le personnel de la bergerie et une intrigue amoureuse champêtre dans les quatre dernières scènes de sa première comédie, *L'Impromptu de Thalie* (publiée en 1752), ainsi que dans *Les Sabots* (pièce écrite avec Cazotte, pour la musique de Duni en 1768). Manuel Couvreur classe le livret d'*Aline, reine de Golconde* (1766) parmi les pastorales héroïques même si ce ballet ne présente des bergers que dans les divertissements⁸. Même traitement marginal dans le livret de l'opéra-comique *Raoul Barbe bleue* (musique de Grétry, 1789). Le cadre champêtre et le pittoresque rural couvrent quant à eux une large partie de la production scénique de Sedaine. En circulant dans son œuvre dramatique, mais aussi dans son œuvre poétique, chansonnière, il appert que la pastorale est un des liens qui unit des productions éloignées temporellement et génériquement. Du poème *Le Vaudeville* (1750) au discours en réponse à celui prononcé par Florian pour son entrée à l'Académie française (1788) en passant par le poème *Bagatelle* (1770), la pastorale est, pour pasticher l'expression de James Anthony à propos de l'art lyrique français, le fil d'Ariane de la production artistique de Sedaine⁹. Le dialogue entre Sedaine et ses contemporains autour des questions esthétiques, théoriques ou politiques de l'usage de la pastorale a fait l'objet de recherches. Mark Ledbury analyse finement les rapports de Sedaine et de Greuze au large spectre couvert par l'univers pastoral que les deux artistes interrogent à travers la représentation des bergers et du monde de la

6 Laurence Giavarini, *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 2010, p. 8.

7 Les études réunies dans la *Revue Fontenelle* sur le « siècle pastoral » rendent compte de manière exemplaire de l'évolution de ce phénomène : *Revue Fontenelle*, n° 10, « Le siècle pastoral », 2013.

8 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: Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 71-96.

9 James Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque*, trad. Béatrice Vierende, Paris, Flammarion, 1981, p. 95.

campagne¹⁰. Au milieu du XIX^e siècle, George Sand, dans le projet de régénérescence de la pastorale sociale qu'elle expose dans la préface de la version scénique de *François le Champi*, donne une place toute particulière à Sedaine, avant d'autres dramaturges ayant porté à la scène dans la seconde moitié du XVIII^e siècle des bergers et bergères appartenant à l'univers paysan plutôt qu'à un *locus amoenus* idéalisé :

On n'a plus fait des bergers mais des paysans. Il en devait être ainsi ; l'art cherchait la réalité, et ce n'est pas un mal ; il l'avait trop longtemps évitée ou sacrifiée. Il a peut-être été un peu trop loin. L'art doit vouloir une vérité relative plutôt qu'une réalité absolue. En fait de bergerie, Sedaine, dans quelques scènes adorables, avait peut-être touché juste et marqué la limite¹¹.

C'est dans cette perspective qu'Amy Wyngaard étudie la manière dont le théâtre de Favart, Marmontel et Sedaine a opéré un glissement, dans l'opéra-comique notamment, entre le monde des bergers et le monde des villageois et paysans¹². S'intéresser à la pastorale permet aussi plus modestement d'observer le dialogue interne à l'œuvre de Sedaine qui se manifeste dès ses pièces de jeunesse, *L'Impromptu de Thalie* et *Anacréon*, trop souvent oubliées. Cet article propose d'explorer les modalités de présence de la pastorale dans le théâtre de Sedaine : il ne s'agira pas d'en aborder les enjeux idéologiques analysés par d'autres mais de montrer que l'utilisation de la tradition comique et sérieuse de la pastorale est une constante du travail du dramaturge et confère à son œuvre une cohérence particulière.

À la manière de Piron ou encore de Favart, Sedaine distille la pastorale dans les formes spectaculaires comiques en usant de l'ironie aussi bien que de la parodie dans la veine du *Berger extravagant* de Thomas Corneille. Un bon exemple est la pique lancée par le personnage de Victoire dans *Le Jardinier et son seigneur* (musique de Philidor, 1761) après que le harangueur du village a chanté en duo avec un souffleur ridicule une ariette qui fait la part belle aux comparaisons pseudo champêtres :

10 Mark Ledbury, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000. Voir aussi, Mark Ledbury, « Boucher and Theater », dans Melissa Hyde et Mark Ledbury (dir.), *Rethinking Boucher*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006, p. 133-160 ; Catherine Clavier, *Cérès et le laboureur. La construction d'un mythe historique de l'agriculture au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2009.

11 George Sand, « À M. Bocage, directeur du théâtre de l'Odéon », avant-popos à *François le Champi*, dans *Théâtre complet Première série*, Paris, Michel Levy frères, 1866, p. 143.

12 Amy S. Wyngaard, *From Savage to Citizen: The Invention of the Peasant in French Enlightenment*, Newark, University of Delaware Press, 2004.

LE HARANGUEUR

Comme on voit les papillons,
Papillons, non aigilons,
Comme le vent dans la plaine
Suspend... Suspend son héleine
Et comme sur le buisson
Naît la rose... souffle donc.
Et comme un vaisseau s'agite
Comme le vent s'irrite
Comme la poule fidèle
[...]

LE SEIGNEUR

Ah! je vous en prie, faites-moi grâce.
Avouez, mesdames, que c'est une belle
chose que les comparaisons.

VICTOIRE

Ils sont bêtes comme une pastorale.
(sc. XVII)

LE SOUFFLEUR

Comme on voit les aigilons
Aigilon, non papillons
haleine.

64

Sedaine s'inscrit dans le discours critique visant l'artificialité, l'écriture conventionnelle et le raffinement excessif de la pastorale. Cette distance ironique est présente dès sa deuxième pièce, *Anacréon*, dans laquelle le philosophe s'adoucit après la visite de l'Amour mais se trouve pris d'une fureur démesurée lorsqu'il découvre un mouton qui a ravagé son intérieur :

Air: On gravera sur un chêne

Hélas! mon trouble

Redouble.

Tout augmente ma langueur.

Je soupire, je désire.

Amour, quelle est ta rigueur!

Hélas, etc. [...]

Air: Ô vous puissant Jupin

Quel est l'audacieux

Qui dans mon absence est entré dans ces lieux?

[...]

Quoi! tout est fracassé,

Tout est cassé ;
 Oui, si je le trouvais,
 Je le tuerais.
 Mais que vois-je ? Un mouton
 Dans ma maison !
 [...]
 Vengeons-nous en ce jour,
 Il faut que je l'immole à l'Amour. (scène VIII)

Sedaine réitère ce traitement décalé des *topoi* pastoraux en détournant un invariant central de l'esthétique pastorale : le travestissement. À la scène X des *Sabots*, pour se couvrir de la pluie, Colin prend un des vêtements abandonnés par Babet partie chercher de nouveaux sabots après que Lucas lui a volé les siens. Le fermier Lucas arrive et croit l'espace d'un instant avoir Babet sous les yeux. Le travestissement n'est plus un jeu amoureux conscient ou le jeu d'un dieu, il est utilisé par le dramaturge comme un révélateur de la bêtise de Lucas qui veut forcer Babet à l'embrasser. Sedaine maîtrise aussi parfaitement l'érotisme et la grivoiserie inhérents à la pastorale sur la scène comique (pensons notamment à la *Rose* de Piron censurée en 1726, que Favart réécrira dans les années 1750). Outre les allusions grivoises dans les couplets d'Anacréon, un bon exemple est la scène des *Sabots* dans laquelle Babet monte sur le cerisier tandis que Lucas l'observe d'en bas, rêvant à ce qu'il pourrait voir.

BABET. – Si Colin était ici, je le prierais de monter sur l'arbre. Si j'y monte, je vais toute m'arracher. (*Elle ôte son sur-corset, son chapeau, son tablier*).

LUCAS, à part. – Oh, je te tiens !

BABET. – Que voilà une belle branche !

LUCAS, à part. – Monte, monte !

(Sc. VII)

Si Sedaine entretient une tradition ironique, grivoise et tout simplement comique de la pastorale au début de sa carrière, il ne s'y limite pas. Lorsqu'il envoie *Thémire* à Favart en octobre 1770, il précise dans la lettre qui l'accompagne : « Vous verrez que je justifie en ma personne ce que j'ai dit des pastorales dans *le Jardinier et le Bon Seigneur* [*sic*]¹³ ». Un exemple de l'usage traditionnel de la pastorale chez Sedaine

13 Lettre de Michel-Jean Sedaine à Charles-Simon Favart, 25 octobre 1770, dans Charles-Simon Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques de C. S. Favart, publiés par A. P. C. Favart, son petit fils*, Paris, Léopold Collin, 1808, t. III, p. 100.

est *Thémire*, courte pièce en prose et ariettes dont la musique est composée par Duni, créée en société puis reprise à la cour. Il tire l'intrigue d'*Ismène*, une églogue de Fontenelle, poète dont l'héritage pèse lourd dans la tradition pastorale au XVIII^e siècle. La même année, il publie un poème qui renoue aussi avec une veine sérieuse de la pastorale, intitulé *Bagatelle*, du nom de la maison de campagne d'un de ses amis, M. van Robais :

Je prends la liberté de vous adresser un essai de poésie sur Bagatelle, la matière m'a paru digne d'être traitée dans le goût pastoral. Si ce que j'en ai touché peut vous amuser mon dessein est rempli. Je vous félicite, Monsieur, d'être l'amant de la nature. Si chaque citoyen pensait comme vous, nous verrions renaître un siècle d'or beaucoup plus long que le premier¹⁴.

66 Ce lien fort entre l'Arcadie, l'âge d'or pastoral, et l'homme citoyen en accord avec la nature trouve un écho jusque dans le discours prononcé par Sedaine à la réception de Florian à l'Académie française, discours dans lequel il loue le poète et la manière dont il peint « les mœurs champêtres si éloignées de la corruption des villes, [et] nous montre l'homme dans la simplicité des premiers âges¹⁵ ». Cet intérêt que Sedaine partage avec nombre de ses contemporains s'observe aussi dans le glissement qui s'opère dans son œuvre théâtrale : au berger d'Arcadie, au berger de la mythologie se substitue celui du village et bientôt l'homme de la terre, paysan ou fermier.

L'œuvre de Sedaine, comme celle d'autres dramaturges, expose bien la tension entre l'attrait pour la pastorale et l'attrait pour le genre villageois et les représentations artistiques de la ruralité. En poésie, un débat fait rage sur ces questions au XVIII^e siècle, durcissant la querelle autour de la pastorale à l'époque de Fontenelle. Marmontel en propose une formulation synthétique dans ses « Réflexions sur la poésie pastorale » ajoutées à l'article « Pastorale » de Jaucourt dans la première édition de l'*Encyclopédie* : « plus la poésie pastorale tient de la rusticité ou du raffinement, plus elle s'éloigne de son objet¹⁶ ». Toute la question est donc d'aboutir à un juste milieu dans la représentation de la vie champêtre et rurale des bergers. En poésie, celui qui, selon les

14 Michel-Jean Sedaine, « À Monsieur Van R*** », dans *Bagatelle, ou Description anacréontique d'une maison de campagne dans un des faubourgs d'Abbeville*, Amsterdam/Abbeville, Veuve de Vérité, 1770, n.p.

15 Michel-Jean Sedaine, *Discours prononcé dans l'Académie française à la réception de M. de Florian*, Paris, Demonville, 1788, p. 22.

16 Jean-François Marmontel, « Réflexions sur la poésie pastorale », s.v. « Églogue », dans Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, t. V, 1755, p. 428.

lecteurs du XVIII^e siècle, a réussi, est le Suisse Salomon Gessner¹⁷, dont les idylles sont publiées et traduites en France en 1762. Gessner est révéral par Rousseau notamment, et lu par Sedaine puisqu'il a traduit l'un de ses poèmes¹⁸. Gessner réussit à emporter les suffrages en intégrant à ses idylles des éléments empruntés à la réalité de la vie champêtre et des bergers qui s'intéressent à l'amour et à la contemplation tout en cotoyant des laboureurs. Cela dit, les réalités de la vie campagnarde n'en restent pas moins stylisées. Au théâtre, cette recherche de naturel et « la pastoralisation des petites gens¹⁹ » se développent dès les débuts de l'opéra-comique et marquent fortement la pratique dramatique de Sedaine en même temps que celle de Vadé ou Favart.

Hormis dans les pièces précédemment citées, Sedaine opte souvent dans ses opéras-comiques pour la représentation du monde villageois et de la campagne, délaissant les personnages de berger et de bergère. Tel est le cas de *Rose et Colas* (musique de Monsigny, 1764) dans lequel le berger n'apparaît plus comme actant mais est toujours présent dans le discours ; son histoire aux accents rousseauistes a une valeur morale. Un exemple dans l'opéra-comique de cette utilisation du cadre pastoral sans personnage de berger est la chanson de Pierre adressée à Mathurin à la scène VIII :

Avez-vous connu Jeannette ?
 Avez-vous connu Jeannot ?
 L'un et l'autre était plus sot [*sic*]
 Qu'un mouton qui pâit l'herbette.
 Un beau jour que dans les champs
 Ils allaient tous deux cherchant
 Leurs moutons qui vont paissant,
 Ils s'accostent en dandinant,
 Ils se parlent en ricanant
 Rien n'était si drôle.
 Eh bien, dans le même été,

17 « La représentation de la vie champêtre avec tous ses charmes possibles semble donc bien avoir été, pour les lecteurs français du XVIII^e siècle, l'apanage du seul Gessner, qui sut éviter les écueils de la rusticité comme de la chimère, tout en élargissant la gamme des sentiments de l'églogue. Cette vision, bien éloignée de ceux qui lisent encore aujourd'hui Gessner, rend plus compréhensible le succès surprenant du poète helvétique. » (Jean-Louis Haquette, *Échos d'Arcadie*, op. cit., p. 86.)

18 Il s'agit du poème *Inke et Iarico*, dont la traduction par Sedaine paraît dans son *Recueil de poésies* (première partie), Paris, Duchesne, 1760 puis dans un *Recueil d'œuvres choisies de M. Gessner*, Paris, Lottin, 1774.

19 Nous empruntons cette expression à Pierre Frantz dans son article « Drame et opéra-comique : une affaire de promiscuité », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 266.

Ce fut le couple le plus futé
L'esprit, le bon sens, la parole
Nature, jeunesse et santé
Sont trois bons maîtres d'école.
(sc. VIII)

On pourrait multiplier les exemples de ces chansons ou airs pastoraux insérés dans le cadre campagnard (voir notamment *Richard Cœur de lion* et *Le Faucon*²⁰). Se tisse là un lien fort entre la production chansonnière et poétique de Sedaine et son écriture dramatique, le dramaturge réussissant ainsi à approcher ce juste milieu entre la pastorale idéalisée et la représentation du monde rural.

68 La pastorale chez Sedaine est donc autant une mode artistique qu'un thème qu'il reduplique et modifie en le mettant au cœur de son travail sur les genres dramatico-lyriques. Ce panorama permet de redonner une place significative aux deux premières œuvres de Sedaine souvent marginalisées. Une analyse rapide et néanmoins correcte inciterait à les voir comme deux pièces conventionnelles, relevant de l'œuvre de jeunesse. *L'Impromptu de Thalie* est une comédie à tiroirs, en vers, mettant en scène Thalie, chassée du Parnasse avec une lunette de vérité dont Jupiter l'a dotée, lunette qui « dévoile les ressorts qui font agir les âmes / Fouille dans les replis du cœur » (sc. I). Sedaine reprend une forme comique déjà bien éprouvée (*Les Fêtes de Thalie* de La Font et Mouret, *Les Audiences de Thalie* de Carolet, *Les Caractères de Thalie* de Fagan, etc.). Le défilé de différents caractères permet de railler différents travers : se succèdent un vieillard, barbon amoureux d'une fille bien trop jeune pour lui, une coquette et son mari cocu, un petit maître et son valet, deux faux amis, et enfin, le berger et la bergère. Le positionnement final de l'intrigue pastorale est intéressant ainsi que les personnages qui sont mis en jeu. Chaque intrigue est constituée autour d'un, voire deux personnages mais il y en a trois pour la pastorale : Colin, Colette et son père Mathurin. Ce dernier qu'on suppose un homme de la terre (il parle de ses vignes) annonce clairement le Mathurin de *Rose et Colas*. Thalie va même jusqu'à s'effacer à la scène XI et quitte ses tours caustiques : elle a trouvé la vérité et le naturel dans la représentation du monde pastoral. Rédigée au moment même où les bergeries (le plus souvent des parodies de pastorales héroïques²¹) du couple Favart fleurissent à la Comédie-Italienne, cette

20 Voir les travaux du musicologue David Charlton sur la pastorale dans le répertoire de l'opéra et de l'opéra-comique : *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986 ; *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*, Cambridge, Cambridge UP, 2012.

21 Sur les parodies de pastorales héroïques, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *Parodies d'opéra au siècle des Lumières: évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, 2013, p. 203 sq.

petite comédie non représentée n'est pas délaissée par Sedaine. Il y prête même une attention toute particulière : initialement publiée en 1752 dans un recueil de *Pièces fugitives*, *La Lunette de Vérité* est rééditée dans le *Recueil de poésies* publié par Sedaine en 1760 qui corrige çà et là quelques imperfections métriques.

Comme le laisse déjà présager la fin de *La Lunette de Vérité* appelant aux chants et à la danse, c'est à la forme en opéra-comique que la pastorale semble destinée dans l'esprit de Sedaine. Dans un poème intitulé *Le Vaudeville*, écrit dans les années 1750, Sedaine tisse un lien entre l'opéra-comique en vaudevilles et la pastorale ou la bergerie :

Quoique ce genre, ami de la prairie,
Coure un peu trop après la bergerie,
Loin quelquefois des troupeaux et des bois,
Son flageolet ose chanter les rois.
Ô jours brillants, quand la convalescence
Sécha nos pleurs et rendit l'espérance!
Ô jours brillants, quand les *Amours Grivois*
De tout un peuple accompagnaient la voix
Quand ils rendaient à la clameur publique
Les accents vrais d'une tendresse unique. (Chant IV)

Sedaine semble souligner la surreprésentation du monde pastoral à l'opéra-comique, mais le désigne pourtant par le terme de « flageolet », petite flûte des bergers. Il place aussi l'opéra-comique pastoral au rang des formes spectaculaires qui touchent et permettent de rassembler la communauté à l'instar de *L'École des amours grivois*, divertissement écrit par Favart à l'occasion de la maladie du roi, resté à Metz en 1744. Il devance ainsi les réflexions de Nougaret dans son *Art du théâtre* qui explique que la pastorale

deviendra propre au spectacle moderne. Tandis que l'opéra sérieux l'environne d'un éclat peu convenable, tandis que la comédie lui donne un air fade et triste, notre opéra le rendra digne de charmer tous les spectateurs par une parure simple et champêtre qui lui convient mieux que de pompeux ornements²².

Cette remarque peut sembler anecdotique mais elle permet de comprendre pourquoi Sedaine lorsqu'il écrit sa première pièce tout en vaudevilles, *Anacréon*, choisit l'univers pastoral. Cette pièce est plus connue que *La Lunette*, notamment parce qu'elle a été représentée en société chez le musicien La Borde en 1754 puis reprise aux Italiens

22 Jean-Baptiste Nougaret, *De l'art du théâtre en général*, op. cit., p. 66.

en 1758. Sedaine fait précéder son édition dans le *Recueil de poésies* d'un court avertissement et la mentionne aussi dans ses notes sur l'opéra-comique. Le ton est plutôt négatif : il explique qu'il édite cette pièce pour gonfler la taille du volume et qu'il y remet les couplets supprimés par les Italiens ; dans ses notes, Sedaine précise qu'elle a échoué à la Comédie-Italienne mais qu'elle lui a permis de se « soulager du paiement des entrées que [s]on peu de fortune [...] rendait pesant²³ ». Autre élément qui fait que cette pièce est parfois citée, il s'agit de la première pièce de Sedaine donnée à la Comédie-Italienne, le 13 décembre 1758 ; elle est présentée comme une parodie de l'entrée de ballet *Anacréon* des *Surprises de l'Amour* de Bernard et Rameau²⁴. Or l'entrée de ballet *Anacréon* n'est créée qu'en 1757, il est donc impossible que la version de la pièce de Sedaine de 1754 soit une parodie. Les versions de 1754 et de 1758 (couplets supprimés) sont très proches, cette pièce n'est donc pas une parodie de l'entrée *Anacréon* de Bernard et Rameau mais a été présentée comme telle par les Italiens à une époque où les parodies pastorales des Favart connaissent un succès incroyable²⁵. Les *Registres de la Comédie-Italienne* permettent d'observer une véritable stratégie dans la programmation : *Anacréon* est donnée tantôt avec *La Fille mal gardée*, parodie de l'entrée *La Provençale* (La Font et Mouret), tantôt avec *Bastien et Bastienne*, parodie du *Devin du village* (Rousseau). Elle vient donc compléter une soirée parodique et pastorale inscrivant Sedaine, dès le début de sa carrière, dans le sillage des Favart.

Ainsi, la pastorale dans la production dramatique de Sedaine dépasse la simple appellation générique (qui ne concerne que deux œuvres), elle atteste d'un dialogue qui se fait à l'intérieur même de sa création dramatique et plus largement avec son œuvre poétique. Lorsque le fil thématique de la pastorale est suivi, les deux premières pièces de Sedaine défont la simple catégorisation d'œuvres de jeunesse ou d'œuvres mineures,

23 « J'avais cependant donné aux Italiens, en 1758, une petite pièce intitulée *Anacréon*, que j'avais faite pour une fête d'amis donnée à Gerbelet, et dans laquelle Chassé faisait le rôle d'Anacréon. Elle n'eut aucun succès aux Italiens ; mais elle avait rempli mon but, qui était de me soulager du paiement des entrées que mon peu de fortune me rendait pesant, et j'en profitai » (Michel-Jean Sedaine, « Quelques réflexions inédites de Sedaine sur l'Opéra-Comique », dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Paris/Nancy, Tresse/chez l'auteur, 1843, t. IV, p. 503).

24 « Mercredi 13 décembre 1758 / 1^e d'*Anacréon*, Parodie et *Les Fêtes de Silène*, Ballet de Mr Sody et précédé de *L'Île des esclaves*. » (*Registres de la Comédie-Italienne*, Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, TH OC-40.)

25 Les intrigues des deux pièces (celle de Sedaine, et l'entrée du ballet de Bernard) sont plutôt éloignées si ce n'est la scène où l'Amour fait son apparition après une tempête pour convaincre Anacréon de céder aux douceurs du sentiment. D'ailleurs, les dates et le lieu de représentation de la pièce de Sedaine, en société chez le musicien La Borde où se rendaient Bernard et Rameau, pourraient laisser supposer que c'est le librettiste qui s'est inspiré de la scène de Sedaine pour son ballet.

car elles contiennent déjà les possibles du traitement pastoral. Les pièces en musique, *Anacréon*, *Thémire* et *Les Sabots*, partagent en outre plus qu'une intrigue pastorale, elles ont été créées sur des théâtres de société, à la campagne, avant de connaître les planches parisiennes. Sedaine sait donc aussi employer la pastorale pour satisfaire une certaine société qui prend plaisir à ce type de pièces qui entretiennent la proximité entre le lieu de représentation champêtre et le cadre dans lequel l'intrigue se déroule²⁶. Dès 1750, dans son poème *Le Vaudeville*, Sedaine crée un lien fort entre l'opéra-comique et la pastorale mais développe aussi un intérêt idéologique pour la représentation du monde naturel des bergers qui transparaît dans l'ensemble de sa production poétique mais aussi dans ses discours et ses lectures (il y cite par exemple explicitement *L'Ami des Hommes* de Mirabeau, ouvrage fondateur dans la pensée des physiocrates). Cette rapide cartographie de la pastorale dans l'œuvre de Sedaine permet de dépasser la conclusion qui verrait en lui un continuateur de Favart et un remanieur de Vadé ou un égal de Marmontel ; la pastorale irrigue son œuvre, témoigne d'une grande culture et de la cohérence d'une production variée. L'ensemble des pièces de Sedaine mises en dialogue avec le reste de sa production permet de saisir ce que Jean-Louis Haquette nomme « l'endurance et la plasticité des représentations pastorales²⁷ ».

26 Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003, p. 277 et s.

27 Jean-Louis Haquette, *Échos d'Arcadie*, op. cit., p. 378.

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Registres de la Comédie-Italienne, Paris, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, TH OC-40.

Sources littéraires

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

GESSNER, Salomon, *Recueil d'œuvres choisies de M. Gessner*, Paris, Lottin, 1774.

NOUGARET, Jean-Baptiste, *De l'art du théâtre en général*, Paris, Cailleau, 1769.

MARMONTEL, Jean-François, « Réflexions sur la poésie pastorale », s.v. « Églogue », dans Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, t. V, 1755, p. 428-431.

72

—, *Éléments de littérature* [1787], éd. présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.

SAND, George, « À M. Bocage, directeur du théâtre de l'Odéon », avant-propos à *François le Champi*, dans *Théâtre complet*, Paris, Michel Levy frères, 1866, p. 143-147.

SEDAINE, Michel-Jean, *Pièces fugitives de M. S****, s.l., s.n., 1752.

—, *Recueil de poésies*, Paris, Duchesne, 1760.

—, *Le Jardinier et son seigneur*, Paris, Hérisant, 1761.

—, *Bagatelle, ou Description anacréontique d'une maison de campagne dans un des fauxbourgs d'Abbeville*, Amsterdam/Abbeville, Veuve de Vérité, 1770.

—, *Discours prononcé dans l'Académie française à la réception de M. de Florian*, Paris, Demonville, 1788.

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

Études

- Revue Fontenelle*, n° 10, « Le siècle pastoral », dir. Claudine Poulouin et Philippe Chométy, 2013.
- ALPERS, Paul, *What is Pastoral?*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- ANTHONY, James, *La Musique en France à l'époque baroque*, trad. Béatrice Vierne, Paris, Flammarion, 1981.
- BEAUCÉ, Pauline, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Rennes, PUR, 2013.
- CHARLTON, David, *Grétry and the Growth of opéra-comique*, Cambridge, Cambridge UP, 1986.
- , *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*, Cambridge, Cambridge UP, 2012.
- CLAVILIER, Catherine, *Cérès et le laboureur. La construction d'un mythe historique de l'agriculture au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2009.
- 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.
- DALLA VALLE, Daniela, s.v. « Pastorale » dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 2001, p. 565.
- FRANTZ, Pierre, « Drame et opéra-comique : une affaire de promiscuité », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky (dir.), *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 257-267.
- GIAVARINI, Laurence, *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin, 2010.
- HAQUETTE, Jean-Louis, *Échos d'Arcadie. Les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- LEDBURY, Mark, *Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.
- , « Boucher and Theater », dans Melissa Hyde et Mark Ledbury (dir.), *Rethinking Boucher*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006, p. 133-160.
- PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, *Le Théâtre de société: un autre théâtre?*, Paris, Champion, 2003.
- WYNGAARD, Amy S., *From Savage to Citizen: The Invention of the Peasant in French Enlightenment*, Newark, University of Delaware Press, 2004.

Pauline Beaucé est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'université Bordeaux Montaigne et experte pour la Mission Europe et internationale pour la recherche. Ses travaux portent sur l'histoire des formes spectaculaires au XVIII^e siècle et des lieux de spectacles. Elle a publié *Parodies d'opéra au siècle des Lumières* (PUR, 2013) et dirigé avec Françoise Rubellin *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux* (Espaces 34, 2015), ainsi qu'avec Sandrine Dubouilh et Cyril Triolaire, *Les Espaces du spectacle vivant dans la ville : permanences, mutations, hybridités (XVIII^e-XXI^e s.)* (Presses universitaires Blaise Pascal, 2021).

74

Résumé : La pastorale est une tradition artistique qui connaît une vogue importante au XVIII^e siècle et dont Sedaine s'empare. À la lecture de son œuvre dramatique, mais aussi poétique et chansonnière, la pastorale se révèle un lien fort qui unit des productions éloignées temporellement et génériquement. Cet article propose d'aborder les modalités de présence de la pastorale dans le théâtre de Sedaine pour mieux intégrer ses deux œuvres de jeunesse (*L'Impromptu de Thalie, ou la Lunette de Vérité* et *Anacréon*). Il ne s'agira pas de proposer un catalogue mais bien d'observer la place d'une tradition comique et sérieuse de la pastorale et le dialogue interne qu'elle tisse dans l'ensemble de l'œuvre de Sedaine.

Mots-clés : pastorale ; opéra-comique ; ruralité ; œuvre de jeunesse

Abstract: Pastoral is a popular artistic tradition during the 18th century, which Sedaine uses frequently. From the perspective of his dramatic works and also his poetic and song writings, pastoral appears to be a strong common theme among various artistic productions which differ both in time and genre. This article proposes to investigate the presence of pastoral in Sedaine's theater in order to better integrate his first two plays (*L'Impromptu de Thalie, ou la Lunette de Vérité* and *Anacréon*). The aim of this paper is not to develop an inventory, but rather to observe the role and use of a comic and serious tradition of pastoral, and the internal dialogue which pastoral conducts throughout the work of Sedaine.

Keywords: pastoral; opera-comique; rurality; early work(s)

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.