



Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine



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

III Ruimi – 979-10-231-1593-2

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

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

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

Une œuvre en dialogue

Le théâtre de Michel-Jean Sedaine

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



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

© Sorbonne Université Presses, 2021

PDF complet – 979-10-231-1585-7

ePub – 979-10-231-1602-1

ISBN DES TIRÉS À PART EN PDF :

Polyphonies – 979-10-231-1586-4

Prélude – 979-10-231-1587-1

Ledbury – 979-10-231-1601-4

I Beaucé – 979-10-231-1588-8

I Fabiano – 979-10-231-1589-5

I Legrand – 979-10-231-1590-1

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

II Charlton – 979-10-231-1592-5

III Ruimi – 979-10-231-1593-2

III Brown – 979-10-231-1594-9

III De Santis – 979-10-231-1595-6

III Yvernault – 979-10-231-1596-3

III Martin – 979-10-231-1597-0

IV Schneider – 979-10-231-1598-7

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

IV Teulon Lardic – 979-10-231-1600-7

Couverture : Michaël BOSQUIER

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Ce livre est dédié à la mémoire de Pascal Norbelly

TROISIÈME PARTIE

Le dialogue des œuvres

Jennifer Ruimi

Si l'on en croit Monnet, *Le Diable à quatre* est la pièce par laquelle « M. Sedaine commença à faire connaître ses talents pour le Théâtre¹. » Créé pour la Foire Saint-Laurent en 1756, *Le Diable à quatre* est un succès dont la fortune est étonnante². Lorsque Sedaine l'écrit, il s'inspire d'une « pièce anglaise » de Charles Coffey et John Mottley, *The Devil to Pay* (1731)³, réduite ensuite par Theophilus Cibber⁴ puis traduite par Claude-Pierre Patu sous le titre *Le Diable à quatre, ou les Femmes métamorphosées* (1756)⁵. Mais Charles Coffey lui-même s'inspire d'une pièce antérieure : *The Devil of a Wife, a Comical Transformation* de Thomas Jevon (1686)⁶. Et les critiques anglais trouvent la source de *The Devil of a Wife* dans un récit de Philip Sidney qui aurait lui-même repris l'intrigue et les personnages d'une « très ancienne romance danoise⁷ ». On le voit, *Le Diable à quatre* a déjà une histoire quand

149

UNE ŒUVRE EN DIALOGUE. LE THÉÂTRE DE MICHEL-JEAN SEDAINÉ • SUP • 2021

- 1 Jean Monnet, *Supplément au Roman comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, Londres, s.n., 1773, t. I, p. 50.
- 2 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose*, Paris, Duchesne, 1757.
- 3 Charles Coffey, John Mottley, *The Devil to Pay*, London, J. Watts, 1731. La notice consacrée à Charles Coffey dans le *Oxford Dictionary of National Biography*, rédigée par Joseph Knight et revue par Yvonne Noble, indique qu'en 1731 Coffey s'associa à John Mottley pour transformer la pièce de Jevon *The Devil of a Wife*; Mottley accepta cependant que Coffey bénéficie seul de la reconnaissance publique pour cette pièce : « In 1731 Coffey joined with John Mottley to transform into another ballad opera Jevon's old play *The Devil of a Wife*; this became *The Devil to Pay*, or, *The Wives Metamorphos'd* (*Drury Lane, 6 August 1731*). After it had been cut down to one act by Theophilus Cibber its success was sensational, becoming the most performed afterpiece of the century [...] Mottley and others allowed Coffey to have the public credit for *The Devil to Pay*, but [...] words and ideas came from Rochester and Colley Cibber, and perhaps also Sidney and Shadwell. »
- 4 La version réduite de Cibber est présentée dans les éditions du texte de Coffey et Mottley, ce qui d'ailleurs induit une certaine confusion pour le lecteur. Merci à David Charlton de m'avoir signalé l'article de Graham Rodmell, « Sedaine's *Le Diable à quatre* : an English source », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 2, n°1, 1979, p. 66-68, qui indique que la version que Patu a traduite est bien celle de Cibber, dans laquelle ce dernier a ôté des éléments polémiques qui se trouvaient dans la version de Coffey. Voir aussi la notice de « *The Devil to pay* », dans David Erskine Baker, Isaac Reed et Stephen Jones, *Biographia dramatica or a Companion to the Playhouse containing Historical and critical Memoirs, and original Anecdotes, of British and Irish Dramatic Writers from the commencement of our theatrical exhibitions; among whom are some of the most celebrated actors [...]*, London, Longman/Hurst/Rees/Orme/Brown, t. II, 1812, p. 161.
- 5 Claude-Pierre Patu, *Choix de petites pièces du théâtre anglais, traduites des originaux*, Londres/Paris, Prault, 1756, t. I, p. 147-218.
- 6 Thomas Jevon, *The Devil of a Wife, a Comical Transformation*, London, J. Knapton, 1695.
- 7 Voir *Literary and Graphical Illustrations of Shakspeare and the British Drama, comprising an*

Sedaine l'aborde, et ce qui est intéressant, c'est qu'elle en a une également après lui. En effet, on constate que, pour le seul XIX^e siècle, il y a cinq reprises différentes de cette pièce, arrangée pour le compositeur Jean-Pierre Solié par Auguste Creuzé de Lesser ou encore par Joseph Mazillier et Adolphe de Leuven pour une nouvelle partition d'Adolphe Adam⁸.

Où se situe *Le Diable à quatre* de Sedaine dans cette longue chaîne ? en quoi se démarque-t-il des pièces antérieures et quelle est sa spécificité ? comment, enfin, Sedaine parvient-il à « faire connaître ses talents pour le Théâtre » en imitant une pièce déjà existante ? Autant de questions auxquelles nous allons tenter de répondre dans cet article.

LES CONDITIONS DE CRÉATION DU *DIABLE À QUATRE*

150

Les conditions de création du *Diable à quatre* nous éclairent sur la question auctoriale. Sedaine rapporte en ces termes ses souvenirs :

Pendant la Foire Saint-Laurent de 1756 je vois entrer chez moi l'agréable Monnet. — Monsieur, je suis au désespoir, et si vous ne me tirez pas de la situation où je me trouve, je suis un homme perdu. — Quoi donc ? — Vadé me quitte, ne veut plus rien faire pour moi ; ainsi, je suis forcé de vendre mon fonds ; mais comme je n'ai aucun ouvrage pour en soutenir le crédit, je le vendrai moitié moins : si vous vouliez me faire un opéra comique, il réussirait sans doute ; alors, je vendrais mon privilège comme il faut, et cela me ferait des rentes pour le reste de mes jours. — Mais je n'ai pas le temps. — Mais, Monsieur, le soir, en rentrant. — L'idée seule de mettre au net... — Envoyez-moi vos brouillons, je les ferai copier. — Eh bien, soit, s'il me vient une idée, je la remplirai. — Ah ! elle vous viendra. Je lui fis *Le Diable à quatre*, d'après une pièce anglaise ; j'envoie mes brouillons, on les copie ; il fait parodier de mes paroles quelques ariettes italiennes par Baurans, auteur de la traduction de *La Servante maîtresse*, et je

historical view of the origin and improvement of the English Stage [...] With [...] engravings [...], Londres, Hurst/Chance/Wilson, 1831, p. 106 : « It has been asserted that the original story of this piece, and even some of the names, are to be found in a very ancient Danish romance; but the ordinary account of its derivation is, that from the episode of Mopsa in Sir Philip Sidney's Arcadia, Thomas Jevon, assisted, perhaps, by Shadwell, wrote his Devil of a Wife, in Three Acts, performed at the Duke's Theatre in Dorset-Gardens in 1686, which was altered into a Ballad-Opera of The Devil to Pay by Coffey and John Mottley, by the addition of Songs, each undertaking an act and a half. »

8 Michel-Jean Sedaine et Auguste Creuzé de Lesser, *Le Diable à quatre, ou la Femme acariâtre, opéra-comique en trois actes*, Paris, Vente, 1809 [musique de Jean-Pierre Solié] ; Adolphe de Leuven et Joseph Mazillier, *Le Diable à quatre, ballet-pantomime en deux actes*, Paris, Jonas, 1845 [musique d'Adolphe Adam].

fus étonné lorsque j'appris qu'on était prêt à jouer cette pièce avant que je l'eusse finie ; car *Le Diable à quatre* n'a jamais eu de fin. La pièce réussit. On ignorait qui en était l'auteur ; c'était mon marché⁹.

Plusieurs éléments apparaissent dans ce récit fortement dramatisé : si on laisse de côté la première partie du texte, qui met en scène les techniques de persuasion du directeur de l'Opéra-Comique pour obtenir une pièce de la part de Sedaine, certes très intéressante mais qui ne nous concerne pas directement, on se rend compte que Sedaine insiste surtout sur le caractère on ne peut plus modeste de son entreprise : d'après ce qu'il dit, *Le Diable à quatre* est une pièce conçue très rapidement, demeurée à l'état de brouillons, inachevée. Il s'agit sans doute d'une posture de la part du dramaturge qui cherche à donner une image humble de lui-même, mais ce n'est pas que cela. En effet, ce que dit Sedaine ici amène à repenser la question auctoriale : non seulement la pièce est faite « d'après une pièce anglaise », mais Sedaine ne crée pas *Le Diable à quatre* seul ; il faut compter sur le rôle essentiel de Baurans, mais aussi sur les mystérieux auteurs de la fin de la pièce ; d'ailleurs, Sedaine finit bien par cette phrase : « on ignorait qui en était l'auteur », et si c'est le cas, c'est peut-être parce que la pièce est le fruit d'une double écriture collective, à la fois diachronique et synchronique. En effet, *Le Diable à quatre* a connu de nombreuses métamorphoses entre le xvii^e et le xviii^e siècle, voire le xx^e siècle – nous y reviendrons –, mais c'est aussi une pièce écrite à plusieurs, en suivant une technique assez habituelle au xviii^e siècle.

Dans le cadre d'une réflexion sur l'intertextualité dans l'œuvre de Sedaine, l'écriture du *Diable à quatre* est un peu à part : il ne s'agit pas d'une communauté d'inspiration entre différents auteurs contemporains, ni même d'un dialogue entre plusieurs œuvres, mais de la reprise d'une pièce antérieure sur le mode de l'imitation.

L'hypotexte du *Diable à quatre* de Sedaine est ainsi clairement identifiable, et assumé comme source ; avant de chercher quelles pourraient être les spécificités de la version de Sedaine, quelques mots sur l'intrigue du *Diable à quatre*. Dans toutes les versions, la femme acariâtre du seigneur d'un château, haïe par ses gens, se montre brutale envers un docteur-magicien qui, pour la punir, la transforme en une femme de condition modeste, battue par son mari. Les deux femmes changent de rang par un sortilège, et la méchante femme, qui a compris la leçon à la fin de la pièce, retrouve son ancien visage, mais s'amende et devient douce et sensible.

9 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.

Quelques différences sont cependant à noter d'une version à l'autre. Les titres, d'abord, se distinguent légèrement :

Thomas Jevon, *The Devil of a Wife, or a Comical Transformation*,
Charles Coffey, *The Devil to Pay*,
Theophilus Cibber, *The Devil to Pay, or The Wives Metamorphosed*,
Claude-Pierre Patu, *Le Diable à quatre, ou les Femmes métamorphosées*,
Sedaine, *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose*.

On remarque ainsi que Sedaine est le seul à insister sur le caractère double de cette métamorphose.

152 Le signe du double, du miroir est pourtant particulièrement présent dans les premières versions du *Diable à quatre*, voire plus encore que dans la pièce de Sedaine. Ainsi, on voit apparaître tout un ensemble de paires dans la distribution des personnages.

Il y a déjà deux couples : les maîtres d'un côté, aux noms ironiques et évocateurs dans les versions de Jevon (Sir et Lady Lovemore), Coffey, Cibber et Patu (Sir et Lady Loverule), devenus un marquis et une marquise sans nom chez Sedaine, et puis le couple formé par le savetier et sa femme de l'autre (Jobson et Nell dans les pièces anglaises, Jobson et Hélène dans la traduction de Patu, francisés en Maître Jacques et Margot chez Sedaine – on notera d'ailleurs que le personnage de Maître Jacques est bien présent dans la traduction de Patu, mais qu'il est le cuisinier ; ce n'est donc pas à proprement parler une invention de Sedaine).

Mais dans ce quatuor se dessinent deux autres couples : les violents d'un côté (Lady Loverule et Jobson ou la marquise et Maître Jacques), les doux de l'autre (le mari « complaisant » et la brave femme du savetier, innocente et sensible). À cet égard, on notera que le parallélisme établi entre ces personnages est bien plus développé dans la pièce de Coffey et de Cibber que dans celle de Sedaine. En effet, non seulement il existe une scène où le savetier se montre aussi violent avec le magicien que la dame du château – et pour cela s'attire les foudres du magicien –, scène que supprime Sedaine, mais il y a aussi un « duo de tendresse » entre Sir John Loverule et Nell, qui n'existe ni dans la version de Patu¹⁰, ni dans celle de Sedaine.

Enfin, dans la toute première version, celle de Thomas Jevon, figuraient deux personnages qui ne plaisaient guère au public et qui ont été rapidement supprimés : le père de Lady Lovemore, un « *phanatick* », accompagné de Noddy, un

¹⁰ Voir Claude-Pierre Patu, *Choix de petites pièces du théâtre anglais, op. cit., t. I*, p. 200, note (a) : « J'ai passé une scène qui ne contient qu'un duo de tendresse et de ravissement mutuel entre Sir Jean et Hélène ».

« *hypocritical phanatick* » aumônier de la dame, elle-même désignée dans la liste des personnages comme une « *proud phanatick* ». Le père et la fille forment alors un autre couple, trompé par le faux dévot qui se voit démasqué et chassé de la scène à la fin de la pièce. Il faut d'ailleurs remarquer qu'une fois expurgé de ces personnages, *Le Diable à quatre* de Cibber et Patu présente quelques éléments difficiles à comprendre : comment interpréter en effet la colère de Lady Loverule lorsqu'elle voit des gens boire chez elle, ou la réplique qu'elle adresse au sommelier tentant de justifier la beuverie par la célébration d'un jour de fête : « un jour de fête, insolent papiste¹¹ ! » ? Ces remarques sont absentes de la pièce de Sedaine : la violence de la marquise demeure sans explication, tout comme la complaisance apparemment inexplicable du marquis, que l'on comprend seulement à la lecture des pièces antérieures évoquant la belle dot apportée par la dame du château.

Comment alors s'expliquer que Sedaine, qui gomme plusieurs aspects évoquant le signe du double dans sa pièce, soit celui qui le souligne le plus dans son titre ? Peut-être est-ce pour rendre le titre moins programmatique et plus suggestif ? C'est une possibilité. Peut-être est-ce aussi une façon de suggérer que la double métamorphose n'est pas uniquement à mettre en relation avec le statut d'épouse des deux femmes : nous y reviendrons.

Une autre différence enfin concerne le genre de la pièce. *Le Diable à quatre* de Sedaine est un « opéra-comique en trois actes », alors que selon Patu, « la quatrième [pièce de son recueil, c'est-à-dire *Le Diable à quatre*] est une de ces pièces burlesques que les Anglais appellent Farces ; on la représente très souvent par rapport à la bizarrerie du sujet, à la vivacité du style, et surtout à la vérité des caractères¹² ». Plus précisément, la pièce de Coffey arrangée par Cibber est caractérisée comme une « *ballad farce* », qui présente plusieurs airs, que Patu ne reprend pas tous, du reste (voir la note qu'il écrit sur le fait qu'il ne peut rendre dans sa traduction le jeu de mots entre *sole* et *soul*¹³). La place de la musique est cependant plus importante dans la pièce de Sedaine et elle constitue donc une des spécificités de cette œuvre.

On peut ainsi évoquer les paroles de l'avant-dernière chanson entonnée par un aveugle qui fait danser les gens du château, à la fin de l'opéra-comique : cet air est absent des versions antérieures, mais il joue un rôle important dans la pièce de Sedaine ; il y est question de Jeanne, une villageoise hautaine, fière de ses sabots, qui est « beaucoup plus sage¹⁴ » une fois qu'on lui a cassé ses souliers pour les jeter au feu ; sous-entendu :

11 *Ibid.*, p. 161 (sc. 4).

12 *Ibid.*, « Avertissement », n.p.

13 *Ibid.*, p. 173, note (a).

14 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre*, op. cit., p. 57.

rien de tel que la violence pour faire taire les femmes qui ont un trop fort caractère. Les paroles chantées semblent ainsi servir de morale à l'histoire, en présentant une mise en abyme des aventures de la marquise, véritable mégère apprivoisée. Par rapport aux versions antérieures, la pièce de Sedaine est donc plus étoffée et constitue un spectacle plus complet : musique et danse s'ajoutent au texte pour impressionner tous les sens du spectateur et lui offrir une fable pour ainsi dire démultipliée, spéculaire.

Outre par la musique, *Le Diable à quatre* de Sedaine se distingue des versions antérieures par des modifications d'ordre dramatique, symbolique et esthétique.

LA SPÉCIFICITÉ DU *DIABLE À QUATRE* DE SEDAINE

Dans le *Journal encyclopédique* datant du 15 septembre 1756, on peut lire :

154

Il n'y a d'autre différence entre la pièce anglaise et l'opéra-comique, que quelques légers changements dans le dialogue, dont l'un en est [en] prose, et l'autre en vaudevilles avec des ariettes charmantes ; et que d'ailleurs d'une pièce en un acte, on en a fait trois actes, auxquels on a ajouté la scène d'une aveugle qui fait danser au son de sa vielle les domestiques du château ; la marquise dans sa fureur lui casse cet instrument ; la scène d'une femme de chambre, qui avant le lever de sa maîtresse, va chercher chez le savetier une chaussure qu'elle avait donnée à raccommoder ; elle est reconnue par la dame alors métamorphosée en savetière, qui l'insulte et la bat ; le savetier oblige à coups de bâton la dame à se jeter aux genoux de sa femme de chambre pour lui demander pardon. Il y a des situations très plaisantes, du bon comique qu'on ne connaissait guère sur ce théâtre, et qui semble peu à peu s'éclipser de la Scène Française¹⁵.

L'auteur de cette notice n'a pas tort et les changements par rapport aux versions antérieures sont minimes. Pourtant, on peut en distinguer plusieurs types dans la pièce de Sedaine.

Le premier est d'ordre dramatique, dans la mesure où certaines scènes sont soit supprimées, soit ajoutées, soit développées. Ainsi, par exemple, les deux pièces anglaises et la traduction de Patu s'ouvrent sur un dialogue entre le savetier Jobson et sa femme Nell : cette dernière cherche à retenir son mari à la maison, pour l'empêcher de s'enivrer au cabaret ; Jobson se montre extrêmement violent et menaçant, et rappelle qu'il est le maître. Il use pour cela de formules figées appartenant au lexique politique

¹⁵ *Journal encyclopédique*, 15 septembre 1756, p. 101-106, cité par Bruce Alan Brown dans sa préface de l'édition de Christoph Willibald von Gluck, *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose*, Kassel, Bärenreiter, 1992, p. IX.

(« *I will punish you by virtue of my Sovereign authority* » dans les deux versions de Jevon et Coffey¹⁶, que Patu traduit littéralement par « je vous punirai par la vertu de mon autorité souveraine¹⁷ » ou encore quelques répliques plus loin : « Ne savez-vous pas, coquine, que je suis Roi dans ma maison, et que vous venez de faire un crime de lèse-majesté¹⁸ ? », traduction de « *How now, brazen-Face, do you speak ill of the Government? I am King in my own House, and this is Treason against my Majesty*¹⁹ ». Le décalage burlesque entre le langage juridique et constitutionnel et le personnage de rustre que constitue Jobson est un élément qui situe d'emblée la pièce dans une forme de comique farcesque. Rien de tel dans la pièce de Sedaine : l'opéra-comique s'ouvre par le chœur des serviteurs qui se plaignent de la « méchante femme » qu'est la marquise²⁰. On note, certes, l'intervention de Maître Jacques qui explique : « Je veux qu'on me révère, / Et ne connais chez moi / Que ma loi », à la scène 4²¹, mais l'évocation de la loi n'a pas l'aspect cocasse qu'elle peut avoir dans les pièces anglaises ; le personnage est ainsi plus inquiétant que comique.

On peut aller plus loin en disant que Sedaine gomme une certaine forme de comique farcesque au profit d'une représentation d'emblée plus sociale des rapports de force entre les personnages. L'opéra-comique s'ouvre en effet sur une situation de crise au sein d'un groupe de serviteurs prêts à contester l'autorité de leurs maîtres. La violence du conflit dépasse donc la scène de dispute intime entre deux jeunes mariés (Nell et Jobson le sont depuis trois mois, et Jobson redoute plus que tout d'être cocu – *topos* farcesque s'il en est) et concerne un groupe social identifié comme tel. C'est peut-être d'ailleurs ce qui explique que les personnages du marquis et de la marquise soient volontairement anonymes dans la pièce de Sedaine, contrairement aux personnages anglais aux doux noms de Lovemore et Loverule ; ici, nulle loi d'amour, aussi paradoxale soit-elle. Ce qui compte, c'est le statut social de ce marquis trop « complaisant » et de cette marquise trop « méchante ».

La lecture politique de l'opéra-comique de Sedaine peut également apparaître à travers l'ajout d'une scène absente des versions anglaises, mentionnée par le *Journal encyclopédique*. Dans la pièce de Sedaine, en effet, on peut voir l'une des chambrières, Lucile, venir rendre visite au savetier, parler de la marquise (et en dire du mal), se faire battre par cette dernière, avant que le mari, Maître Jacques, n'impose à la marquise

16 Thomas Jevon, *The Devil of a Wife*, op. cit., p. 1 ; Charles Coffey, *The Devil to Pay*, op. cit., p. 1.

17 Claude-Pierre Patu, *Choix de petites pièces du théâtre anglais*, op. cit., t. I, p. 149.

18 *Ibid.*, p. 150.

19 Thomas Jevon, *The Devil of a Wife*, op. cit., p. 1 ; Charles Coffey, *The Devil to Pay*, op. cit., p. 2.

20 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre*, op. cit., p. 3.

21 *Ibid.*, p. 7.

métamorphosée de se mettre à genoux devant Lucile pour lui demander pardon. La ruse scénique qui consiste à prétendre que la marquise a l'apparence de Margot permet à cette scène d'être conforme à la bienséance sociale, d'être visible par des seigneurs. Mais quand on y réfléchit, c'est une scène d'une grande audace, tant elle met sous les yeux du spectateur l'humiliation brutale d'une « femme de condition ». On remarquera à cet égard que Sedaine joue avec l'expression « femme de condition » – c'est-à-dire « noble » – et « femme en condition », c'est-à-dire « faisant partie de la domesticité », comme pour mieux montrer la labilité des frontières entre ces deux états (acte II, sc. 1)²².

156 La pièce de Sedaine est ainsi moins farcesque que les pièces anglaises, mais plus satirique ; cela apparaît notamment dans certains traits ironiques concernant la marquise. Celle-ci fait par exemple mine de se trouver mal en s'exclamant qu'elle « [se] meur[t] », avant de voir Maître Jacques chercher « le seau où il met tremper ses cuirs » (II, 1) ; elle finit alors par déclarer : « Ah ! il n'est pas possible de s'évanouir avec ce coquin-là » (acte II, sc. 1)²³. Plus tard dans la pièce, la marquise, au désespoir, annonce qu'elle va « [se] tuer », ce à quoi Maître Jacques répond placidement : « La mode en est passée, retourne à la maison, mets-toi à filer » (III, 8)²⁴. Il n'existe pas de pointe de ce type dans les pièces anglaises, dont le comique est moins subtil. Sedaine se montre également plus raffiné à la fin de la pièce, lorsque se pose la question du cocufiage possible de l'un et l'autre mari durant la métamorphose des épouses. Dans les pièces anglaises la question est posée par le biais d'une périphrase (chez Jevon : « *But hold, Sir, did not your Worship make me a Cuckold under the Rose?* » / chez Coffey : « *But one word, sir. Did not your worship make a buck of me, under the rose?* » / chez Patu : « Un mot, Monsieur ? Ne m'auriez-vous pas fait?... Vous m'entendez de reste, et ne voudriez-vous pas me dorer la pilule?... hem²⁵ ! » ; la question, on ne peut plus allusive, reste en suspens chez Sedaine, car on lit cet échange :

LE MARQUIS. — Maître Jacques, me direz-vous la vérité ?

MAÎTRE JACQUES. — Pourquoi pas ?

LE MARQUIS. — Lorsque la Marquise²⁶...

22 *Ibid.*, p. 38.

23 *Ibid.*, p. 31.

24 *Ibid.*, p. 57.

25 Thomas Jevon, *The Devil of a Wife*, *op. cit.*, p. 58 ; Charles Coffey, *The Devil to Pay*, *op. cit.*, p. 66 ; Claude-Pierre Patu, *Choix de petites pièces du théâtre anglais*, *op. cit.*, t. I, p. 216.

26 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre*, *op. cit.*, p. 61 (acte III, sc. 9).

Si l'aposiopèse est suggestive, elle est loin d'être explicite et demeure sans réponse. Plus encore, on remarque que la situation s'inverse : c'est ici le marquis qui est à la merci du savetier, qui seul peut le rassurer sur son honneur. Bien sûr, Sir Loverule et Lovemore se posent aussi la question, mais ils l'adressent au docteur-magicien, qui leur apporte une réponse claire et rassurante. Avec Sedaine, on se situe dans un autre cadre, qui souligne encore une fois l'espèce de revanche sociale qui met les seigneurs en position d'infériorité. Pour le dire comme Martial Poirson, la pièce autorise ainsi « la possibilité d'une inversion des rapports de domination et plus généralement, des positions au sein de la structure sociale²⁷. »

Or un tel spectacle n'est possible que par le biais de la féerie, qui brouille tout possible effet de réel. C'est peut-être la raison pour laquelle Sedaine développe la scène d'invocation infernale qui demeure à l'état de didascalie dans la pièce de Patu (« *La scène représente tout à coup une campagne déserte ; l'Astrologue y fait des conjurations au milieu du vent, des éclairs, et du tonnerre [...]* », sc. 6²⁸). L'évolution de cette scène, d'une version à l'autre, est d'ailleurs intéressante : dans la pièce de Jevon, le spectateur voit le faux dévot, passablement ivre, crier au diable, sans être cru par personne ; dans celle de Coffey, le docteur chante sur l'air de « la chanson des esprits de Macbeth » une invocation à « Nadir et Abishog », deux démons, dans laquelle il leur demande d'agir rapidement dans la nuit obscure (« *gloomy night*²⁹ »). La chanson est brève et elle reprend les principaux clichés concernant la sorcellerie. Dans *Le Diable à quatre* de Sedaine, la scène est bien plus longue et fait résonner quatre airs différents. Le docteur y invoque non seulement des démons et des lutins, mais même le Diable en personne. Loin d'être des figures effrayantes, « *les démons paraissent en abbés, en plumets, en procureurs* » car le docteur leur demande d'avoir une « figure aimable »³⁰. Voilà encore une preuve du caractère plaisamment satirique de la pièce de Sedaine : ce n'est plus de Belzébuth qu'il faut se méfier. Ainsi, Sedaine réussit ici un double coup : non seulement il contente le goût des spectateurs de l'Opéra-Comique pour la féerie et les ballets de lutins, mais il parvient à le faire avec un regard ironique, sinon critique, sur la société.

27 Martial Poirson, « *Changement d'état, Métempsychose et mobilité sociale dans *Le Diable à quatre*, ou la Double métamorphose (1756) de Sedaine* », *Féeries*, n° 4, 2007, p. 175-198, § 42.

28 Claude-Pierre Patu, *Choix de petites pièces du théâtre anglais*, op. cit., t. 1, p. 172.

29 Charles Coffey, *The Devil to pay*, op. cit., p. 22 (acte I, sc. 4).

30 Michel-Jean Sedaine, *Le Diable à quatre*, op. cit., p. 22 (acte I, sc. 12).

Nous nous demandions comment Sedaine parvenait à trouver sa place au sein de la lignée dramatique des *Diable à quatre* : peut-être justement en laissant de côté le gros comique anglais et en comprenant ce qui plaît à un spectateur français du XVIII^e siècle : un schéma narratif d'une redoutable efficacité dramatique, une fin en apparence heureuse, de la musique et de la danse, de la féerie et quelques éléments habilement irrévérencieux.

Mais si ce *Diable à quatre* réussit parce qu'il est écrit pour un public bien défini, comment comprendre qu'il ait été repris tant de fois jusqu'au XX^e siècle ?

158 Pour commencer, il faut avoir en tête qu'il y a deux types de reprises du *Diable à quatre* : c'est tout d'abord la musique qui change. Si le livret est signé de Sedaine et de Baurans, la musique, en 1756, est composée par Laruette et Philidor, puis par Gluck en 1759, et enfin par Porta en 1790. Mais au XIX^e siècle, et surtout pendant l'année 1845, « *Le Diable à quatre* régna un moment sur tous les théâtres de Paris » pour reprendre l'expression de Louis Moland, dans son introduction au théâtre de Sedaine rédigée à la fin du XIX^e siècle. Ce dernier explique ainsi :

Il était applaudi aux Funambules, où le mime Debureau était un excellent maître Jacques, et à l'Opéra, sous forme de ballet. En même temps, on vit paraître, à vingt-quatre heures de distance, *Le Diable à quatre* sur le théâtre des Variétés et sur le théâtre du Vaudeville. Sur le théâtre des Variétés, la pièce, jouée le 13 octobre, était signée par MM. de Leuven, Brunswick et Siraudin. *On ne rappelait même plus le nom de Sedaine*, quoiqu'on se fût borné à tourner la petite pièce à la grosse bouffonnerie. [...] L'enchanteur Perlinpinpin opérait le troc des deux femmes au moyen de deux énormes gobelets d'escamoteur. [...] *Le Diable à quatre*, après une longue carrière, semble destiné à disparaître de la scène, la délicatesse moderne ne supportant plus guère qu'un savetier même batte sa femme, à plus forte raison la femme d'autrui³¹.

Que dire, pourtant, du *Diable à quatre* de Louis Ducreux, représenté au théâtre Montparnasse en 1953, dans lequel deux amis s'échangent leurs femmes pendant un mois³² ?

Passons outre le sexisme effroyable que révèle le succès de ces avatars dramatiques, et attardons-nous sur le fait qu'on « ne rappelle même plus le nom de Sedaine » : autrement dit, malgré sa fortune au XVIII^e siècle, et la qualité de la version offerte par

31 Louis Moland, Introduction à Michel-Jean Sedaine, *Théâtre de Sedaine*, Paris, Garnier frères, [1878], p. xxv.

32 Louis Ducreux, *Le Diable à quatre*, Paris, Maugraive, 1953.

Sedaine, la pièce réussit avant tout à traverser les siècles grâce à sa – diabolique? – plasticité. Du XVIII^e au XX^e siècle, de la farce à « l'opérette de music-hall » (Théâtre du Châtelet, 1914)³³, en passant par l'opéra-comique et le ballet-pantomime, *Le Diable à quatre* est une vaste construction intertextuelle, au sein de laquelle chaque version apparaît comme l'instantané du goût propre à une époque et à un public.

Dans son *Histoire de la littérature dramatique*, Jules Janin prend la défense de Sedaine contre « messieurs les arrangeurs³⁴ » de vaudevilles de son temps. Ceux-ci défigurent l'œuvre du « digne Sedaine » en transformant tout ce qui est *charmant* dans l'œuvre originelle. Et Janin de s'exclamer : « Ainsi, bonsoir à Sedaine et bonsoir à Diderot ! Ils sont morts, le vaudeville les a tués et les remplace³⁵. » À travers ce texte du XIX^e siècle, on voit donc en quoi Sedaine devient tout à coup l'instrument d'une querelle entre de nouveaux anciens et modernes. Emblème du théâtre de l'ancien temps, vu comme l'expression de la « gaieté gauloise³⁶ » à l'état pur, marqué par un charme désuet à nul autre pareil, Sedaine n'est plus tant l'auteur du *Diable à quatre* que le symbole d'une époque désormais révolue. Cette volonté de ne voir que des choses « charmantes » dans l'opéra-comique de Sedaine résonne pourtant comme un faux sens, car, comme on l'a vu, la charge polémique est présente dans la pièce, et peut-être plus que dans toutes les autres versions. Ainsi, pour répondre à notre question initiale, – qu'est-ce qui distingue le *Diable* de Sedaine de tous les autres *Diable*? – je serais tentée de répondre : sa capacité de suggestion. Car ce qui fait l'intérêt de cette pièce, c'est bien tout ce qu'elle ne dit pas, tout ce qu'elle laisse entendre subtilement, autrement dit, tout ce qui fait d'elle une pièce capable de lancer une carrière théâtrale.

33 Victor Darlay, Henri de Gorsse, *Le Diable à quatre*, opérette de music-hall pour le Théâtre du Châtelet, 1914.

34 Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Lévy frères, 1855, p. 64.

35 *Ibid.*, p. 67.

36 Louis Moland, Introduction à Michel-Jean Sedaine, *Théâtre de Sedaine*, *op. cit.*, p. xxiv.

BIBLIOGRAPHIE

Source musicale

GLUCK, Christoph Willibald von, *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose*, éd. Bruce Alan Brown, Kassel, Bärenreiter, 1992.

Sources littéraires

COFFEY, Charles, [MOTTLEY, John], *The Devil to Pay*, London, J. Watts, 1731.

JEVON, Thomas, *The Devil of a Wife, a Comical Transformation*, London, J. Knapton, 1695.

LEUVEN, Adolphe et MAZILLIER, Joseph, *Le Diable à quatre, ballet-pantomime en deux actes*, Paris, Jonas, 1845 [musique d'Adolphe Adam].

MONNET, Jean, *Supplément au Roman comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, Londres, s.n., 1773.

160 PATU, Claude-Pierre, *Choix de petites pièces du théâtre anglais, traduites des originaux*, Londres/Paris, Prault, 1756, 2 vol.

SEDAINE, Michel-Jean, *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose*, Paris, Duchesne, 1757.

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

—, *Théâtre de Sedaine avec une introduction par Louis Moland*, Paris, Garnier frères, [1878].

SEDAINE, Michel-Jean et CREUZÉ DE LESSER, Auguste, *Le Diable à quatre, ou la Femme acariâtre, opéra-comique en trois actes*, Paris, Vente, 1809 [musique de Jean-Pierre Solié].

Études

Literary and Graphical Illustrations of Shakspeare and the British Drama, comprising an historical view of the origin and improvement of the English Stage ... With ... engravings, etc., Londres, Hurst/Chance/Wilson, 1831.

« *The Devil to Pay* », dans David Erskine Baker, Isaac Reed, Stephen Jones, *Biographia dramatica or a Companion to the Playhouse containing Historical and critical Memoirs, and original Anecdotes, of British and Irish Dramatic Writers from the commencement of our theatrical exhibitions; among whom are some of the most celebrated actors [...]*, London, Longman/Hurst/Rees/Orme/Brown, t. II, 1812, p. 61.

JANIN, Jules, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Lévy frères, 1855.

KNIGHT, Joseph et NOBLE, Yvonne, s.v. « Coffey, Charles (d. 1745) », dans *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford UP, 2004.

POIRSON, Martial, « Changement d'état, Métempsychose et mobilité sociale dans *Le Diable à quatre, ou la Double métamorphose* (1756) de Sedaine », *Féeries*, n° 4, 2007, p. 175-198.

RODMELL, Graham, « Sedaine's *Le Diable à quatre*: an English source », *Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 2, n° 1, 1979, p. 66-68.

Jennifer Ruimi est maîtresse de conférences en littérature française du XVIII^e siècle à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 et membre de l'IRCL. Elle est l'autrice de *La Parade de société au XVIII^e siècle, une forme dramatique oubliée*, Honoré Champion, 2015, et elle a dirigé plusieurs ouvrages collectifs. Ses recherches portent actuellement sur les rapports entre théâtre et santé au XVIII^e siècle.

Résumé : *Le Diable à quatre* est la pièce qui a lancé la carrière dramatique de Sedaine : sollicité par Monnet, le directeur de l'Opéra-Comique, Sedaine écrit ce texte rapidement, en imitant une pièce anglaise de Charles Coffey et John Mottley, *The Devil to pay* (1731), réduite ensuite par Theophilus Cibber puis traduite par Claude-Pierre Patu sous le titre *Le Diable à quatre, ou les Femmes métamorphosées* (1756). La pièce anglaise elle-même est déjà l'héritière d'une série de textes antérieurs ; fait marquant, elle est réadaptée en France à de très nombreuses reprises après l'opéra-comique de Sedaine. Comment expliquer la fortune de cette œuvre ? Quelles sont les spécificités du *Diable à quatre* de Sedaine par rapport à toutes les autres versions de ce texte et en quoi l'imitation d'une pièce anglaise a-t-elle servi sa carrière théâtrale ? Voici les questions auxquelles cet article entend répondre.

Mots-clés : opéra-comique ; intertextualité ; imitation ; spectacle ; satire ; « gaieté gauloise »

Abstract : *Le Diable à quatre* launched Sedaine's dramatic career. After being asked to by Monnet, the director of the Opéra-Comique, Sedaine lost no time in writing the play, which was based on *The Devil to Pay*, an English ballad opera by Charles Coffey and John Mottley abridged by Theophilus Cibber and later translated by Claude-Pierre Patu under the title *Le Diable à quatre, ou les Femmes métamorphosées* (1756). The English play itself was derived from a series of previous texts ; interestingly, it was produced in France numerous times after Sedaine wrote his own *opéra-comique*. How can we account for the success of this work ? How is *Le Diable à quatre* different from the other versions of the text ? To what extent did imitating an English play serve Sedaine's career in the theatre ? These are some of the questions that will be addressed in this essay.

Keywords : opéra-comique ; intertextuality ; imitation ; drama ; satire ; « gaieté gauloise »

TABLE DES MATIÈRES

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

PRÉLUDE BIOGRAPHIQUE

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

341

PREMIÈRE PARTIE LE DIALOGUE DES GENRES

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

DEUXIÈME PARTIE LE DIALOGUE AVEC LES COMPOSITEURS

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

TROISIÈME PARTIE
LE DIALOGUE DES ŒUVRES

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

QUATRIÈME PARTIE
RAYONNEMENT ET POSTÉRITÉ

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

E-THEATRUM MUNDI

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

DÉJÀ PARUS

La Scène en version originale

Julie Vatain-Crofdir (dir.)

La Haine de Shakespeare

Élisabeth Angel-Perez & François Lecercle (dir.)

American Musicals

Stage and screen/L'écran et la scène

Anne Martina & Julie Vatain-Corfdir (dir.)

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

Professeure de musicologie (Sorbonne Université), **Raphaëlle Legrand** s'intéresse aux genres lyriques en France au XVIII^e siècle, à l'œuvre musicale et théorique de Rameau, aux chanteuses et compositrices. Elle a publié *Regards sur l'opéra-comique* (avec N. Wild, 2002), *Rameau et le pouvoir de l'harmonie* (2007) et co-dirigé *Sillages musicologiques* (1997), *Musiciennes en duo* (2015), *En un acte. Les actes de ballet de Jean-Philippe Rameau* (2019).

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